

### 3 Jean Cocteau et le monde de l'enfance

Le processus de création d'un spectacle est l'occasion de beaucoup de rencontres intéressantes, certaines décisives.

David Gullentops, éminent spécialiste de Cocteau, représentant actif des Amis de Jean Cocteau en Belgique, s'est immédiatement révélé être non seulement un grand connaisseur de Cocteau, mais aussi un homme charmant, chaleureux, à l'écoute, nous offrant son appui et ses conseils dans nos démarches. L'idée de monter *Les Mariés de la Tour Eiffel* en direction des enfants lui plaisait énormément, car le lien Cocteau – monde de l'enfance l'intéressait depuis toujours. Pour preuve, il avait publié un article sur les sources graphiques ayant inspiré Cocteau, sources parmi lesquelles il citait en premier... *Der Struwwelpeter – Crasse-Tignasse* ! Quelle surprise pour nous ! Quelle joie aussi de découvrir un fil rouge insoupçonné reliant notre nouvelle création au petit album allemand qui avait inspiré notre premier spectacle d'ombres.

Depuis lors, David Gullentops a approfondi ses recherches sur ce sujet et nous a fait partager ses découvertes lors de la conférence du 24 novembre 2007.

Carine Ermans

Texte de la conférence de David Gullentops

*Pour Carine et Mark*

#### *Introduction*

Avancer l'hypothèse que le monde de l'enfance constitue pour Jean Cocteau une source d'inspiration fondamentale a tout l'air d'un truisme. En effet, tous ceux qui abordent, serait-ce pour la première fois, les poèmes, les romans, les pièces de théâtre, les spectacles, les films, la production plastique du poète, le constatent immédiatement. Quantité de ses textes, de ses œuvres ou de ses chefs-d'œuvre se rapportent entièrement – *Les Enfants terribles*, *La Belle et la Bête* – ou partiellement – songeons à la mise en scène d'une petite fille dans *Le Sang d'un poète* et dans *Le Testament d'Orphée* – à la thématique de l'enfance. En comparaison avec d'autres auteurs, ses textes critiques livrent également une multitude d'allusions ou de références aux livres d'images pour enfants – *Max und Moritz* de Wilhelm Busch ou *Der Struwwelpeter* de Heinrich Hofmann –, aux recueils de contes –

Perrault, Madame d'Aulnoye, Madame Leprince de Beaumont ou Andersen<sup>1</sup> –, aux collections pour la jeunesse – la Bibliothèque rose illustrée ou la série des Jules Verne<sup>2</sup> –, aux récits d'aventures – *Le Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper<sup>3</sup> ou *Costal l'Indien* de Gabriel Ferry<sup>4</sup> –, voire aux feuilletons illustrés précurseurs de la bande dessinée – *Monsieur Vieux Bois* et *Histoire de Monsieur Cryptogame* de Rodolphe Töpffer<sup>5</sup> ou encore *La Famille Fenouillard* de Christophe<sup>6</sup>. Enfin, innombrables sont les propos où Cocteau fait part de son expérience de l'enfance – dans les *Portraits-souvenir* ou *Le Livre blanc* – et tente d'en souligner les rapports au sein de notre culture avec l'activité artistique, au point où les deux types d'expérience ont fini chez lui par s'imbriquer l'un dans l'autre de façon inextricable pour former l'un des mobiles essentiels de sa création, comme en témoigne tout particulièrement le dessin d'*Opium* intitulé «L'Enfance de l'art<sup>7</sup>» (fig. 1).

Face à cette masse d'information, face à la diversité de ses sources, face à la complexité de la structure mentale qui en découle et qui préside à la création, on comprendra qu'il est difficile, voire impossible de cerner la thématique de l'enfance chez Cocteau en une seule conférence. Pour quand même aborder le sujet tout en mesurant bien son ampleur, nous nous limiterons ce soir à livrer quelques exemples de l'influence de la littérature pour enfants sur l'œuvre du poète, à montrer rapidement dans quelle mesure et de quelle façon ces images ont pu agir sur son imagination et,

---

<sup>1</sup> Pour la photographie d'Andersen que Cocteau affirme avoir accrochée à l'un des murs de sa chambre, voir la préface du poète à l'ouvrage de Thora Dardel, *Mon amant se marie*, suivi de *Le Fils du pasteur - Lucia P.*, avec frontispice et dessins de Jean Oberlé, Paris, Éditions Trémois, 1930.

<sup>2</sup> La Bibliothèque rose illustrée et la série des Jules Verne sont souvent associées dans les citations – voir *Portraits-souvenir 1900-1914*, Paris, Grasset, 1935, p. 142 ; *Le Passé défini III. 1954*, Paris, Gallimard, 1989, p. 11 –, ce qui semble indiquer que Cocteau les a découvertes simultanément lorsqu'il était enfant.

<sup>3</sup> Voir *Le Foyer des artistes*, Paris, Plon, 1947, p. 90. James Fenimore Cooper, *Le Dernier des Mohicans* (*The Last of the Mohicans*), dont la première traduction française est effectuée par Auguste Jean-Baptiste Defauconpret et publiée la même année que l'original, à savoir en 1826.

<sup>4</sup> Voir *Poésie de journalisme (1935-1938)*, Paris, Belfond, 1973, p. 19. Gabriel Ferry, *La Vie sauvage au Mexique. Costal l'Indien ou les lions mexicains*, Paris, Librairie illustrée, [1855] ou *Costal l'Indien. Scènes de la guerre de l'Indépendance du Mexique*, Paris, Hachette, 1862 (3<sup>e</sup> édition). Signalons également, du même auteur, *Le Coureur des bois ou les chercheurs d'or*, Paris, Cadot, 1853.

<sup>5</sup> Le Suisse Rodolphe Töpffer (1799-1846) est considéré comme l'un des précurseurs de la bande dessinée. Parmi ses histoires en images, citons *Histoire de Monsieur Jabot* (1833), *Les Amours de Monsieur Vieux Bois* (1837) et *Histoire de Monsieur Cryptogame*, qui connut le succès en 1845 lors de sa parution dans *L'Illustration* avec des bois de Cham. Pour consulter l'œuvre originale, voir la réédition réalisée par Pierre Horay (Paris, 1975).

<sup>6</sup> Christophe, pseudonyme de Georges Colomb (1856-1945) est considéré comme l'un des inventeurs de la bande dessinée française. *La Famille Fenouillard* fait le récit d'un tour du monde involontaire d'un couple de petits commerçants et de leurs deux filles. Alors que les premiers épisodes ont paru en feuilleton dès 1889 dans le *Journal de la jeunesse*, puis dans le *Petit Français illustré*, l'ensemble des aventures ont été rassemblées en un volume publié chez Colin en 1893. Pour une réédition, voir *La Famille Fenouillard*, Paris, Armand Colin, 1965.

<sup>7</sup> *Opium (Journal d'une désintoxication)*, Paris, Stock, 1930, p. 173.

enfin, à citer quelques textes où il s'étend sur les qualités artistiques essentielles qu'il attribue tout particulièrement aux enfants.

### *Préliminaires : le mécanisme d'influence*

Avant d'aborder quelques exemples de l'impact des livres d'enfants sur l'imaginaire de Cocteau, décrivons-en d'abord le mécanisme. Tout d'abord, que les références aux lectures d'enfance aient été explicitées ou non par notre auteur, elles résultent pour la plupart d'une perception visuelle plutôt que verbale. Significatives à cet égard sont les évocations suivantes de *La Famille Fenouillard* et *Histoire de Monsieur Cryptogame* :

[...] et Mme Rossini, qui redoutait le tabac, comme Mme Fenouillard chez les Sioux, envoyait fumer les « messieurs » au quatrième<sup>8</sup>.

Le vrai Japon, c'est madame Fenouillard et ses filles, grisant les gardes pour délivrer leur époux et père en crevant la cloison de papier. La vraie Asie, c'est le dégel des Turcs [notre correction<sup>9</sup>] de M. Cryptogame<sup>10</sup>.

À comparer ces évocations à leurs sources (**fig. 2, 3 et 4**), il apparaît clairement que les images ont été retenues de façon inductive, quasi-immédiate, synoptique et elliptique, c'est-à-dire entièrement détachée de leur fonction argumentative au sein du récit original. Cocteau décrit d'ailleurs lui-même ce mécanisme semblable au rêve éveillé, à savoir en majeure partie orienté par l'attention flottante et par l'association libre : « Car les enfants rêvent sur ces épopées burlesques. Ils les déforment à leur usage et ils y puisent les éléments de féeries profondes.<sup>11</sup> » Rien d'étonnant dès lors de constater que l'emprunt « instinctif et libre » fasse l'objet ensuite d'une réutilisation à des fins créatives : « Un regard d'enfant enregistre vite. Plus tard, il développe l'épreuve.<sup>12</sup> »

Bien entendu, la « déformation à son usage » peut éloigner la référence de son modèle. C'est ce dont Cocteau s'est probablement aperçu lui-même lorsqu'il rédigeait l'un des extraits précédents. Dans un état antérieur de *Mon premier Voyage* figure en effet la version suivante : « La vraie Asie, c'est le précepteur des fils du bey de Töpffer, entraîné dans le cyclone.<sup>13</sup> » Or aucune image du récit original de *Histoire de Monsieur Cryptogame* ne correspond à ce souvenir, sauf celle –

---

<sup>8</sup> *Portraits-souvenir*, op. cit., p. 25.

<sup>9</sup> Et non, comme l'indique erronément l'édition originale, « le dégel des Furco » !

<sup>10</sup> *Mon premier Voyage (Tour du monde en 80 jours)*, Paris, Gallimard, 1937, p. 15.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>12</sup> *Portraits-souvenir*, op. cit., p. 90.

<sup>13</sup> Extrait de la page 6 du dactylogramme de *Mon premier Voyage* (BHVP).

rapprochement vague et peu convaincant – où l'abbé précepteur fait écrouler un bâtiment en s'enfuyant une poutre au pied (**fig. 5**). C'est pourquoi le poète semble avoir opté en seconde instance pour une autre évocation, celle du dégel des Turcs (voir *supra*), à la fois tout à fait conforme à l'original et surtout plus riche en équivoque<sup>14</sup>.

Par contre, la «déformation à son usage» favorise également l'amalgame avec d'autres sources d'inspiration. Aussi ne s'étonnera-t-on guère si Cocteau conçoit en 1936 son tour du monde en quatre-vingt jours autant sur le modèle de référence canonique de Verne que sur celui du *Voyage de Monsieur Perrichon*<sup>15</sup> et des livres déjà cités :

Dès le départ, nous devons prendre le rythme des familles Perrichon et Fenouillard, de MM. Vieuxbois et Cryptogame. Ces personnages de Töpffer et de Christophe, plus encore que ceux de Verne, furent à l'origine de cette poésie aventureuse qui nous habite depuis l'enfance et nous met le diable au corps<sup>16</sup>.

Il n'est pas étonnant non plus que le modèle d'inspiration semble parfois avoir été définitivement banni de la conscience. Citons à titre d'exemple le rapprochement que Cocteau établit lui-même entre une séquence de son film *Le Sang d'un poète*, celle précisément avec la petite fille, et une image d'Épinal extraite de *La Petite aux grelots*. Notons que le poète préfère admettre une ressemblance fortuite plutôt qu'une influence plus que probable de cette image, à laquelle il importe de joindre par ailleurs, afin de compléter les sources probables de cette séquence filmique, une réminiscence graphique du second tome de Lewis Carroll intitulé *De l'autre côté du miroir* (**fig. 6**) :

Pour te préfacer il faudrait son style [celui d'Andersen]. Sinon celui des images d'Épinal où se trouvent des phrases de ce genre : «Belle-Orange le prit par la main et le reconduisit à sa mère. Par le plus heureux hasard, celle-ci était fée.» (*La Petite aux grelots*). On m'a donné cette image à cause d'une petite fille de mon film. Elle a l'âge de ta petite fille à toi (c'est incroyable), elle est couverte de grelots et une marâtre l'oblige à voler sans que ses grelots remuent<sup>17</sup>.

Mais en réalité, que les emprunts soient avérés ou non, conformes ou non à leur modèle, peu importe, pourvu qu'ils se rapportent finalement à un principe de cohérence interne. C'est ce qu'illustre le propos suivant où Cocteau évoque l'univers de Jules Verne en renvoyant à un dessin que

---

<sup>14</sup> Dans *Histoire de Monsieur Cryptogame*, un navire de pirates turcs dérive jusqu'au pôle Nord, où l'ensemble de l'équipage gèle sur place et se statue, puis dégèle progressivement dans la cale d'un baleinier au retour vers l'Europe.

<sup>15</sup> *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, comédie d'Eugène Labiche et Edouard Martin créée le 10 septembre 1860 au théâtre du Gymnase à Paris.

<sup>16</sup> *Mon premier Voyage*, op. cit., p. 15.

<sup>17</sup> Préface de Cocteau à Thora Dardel, *Mon amour se marie*, op. cit.

nous ne sommes pas parvenu à retrouver dans l'ensemble de l'œuvre du romancier et qui résulte, selon nous, de la superposition de plusieurs illustrations conservées de façon plus ou moins vague dans la mémoire du poète :

Imaginez un vrai personnage de Jules Verne, une haute carcasse, une longue figure riieuse au nez courbé, un regard naïf.

Je me rappelle une illustration de Jules Verne : «La lune, dit le docteur.» Une grosse lune blanche, ses montagnes et ses cratères, découpait l'ombre chinoise d'un palmier. Un enfant tenait la main d'un homme en casquette et en costume à carreaux qui pointait le doigt vers le ciel<sup>18</sup>.

Bien entendu, lorsque des motifs visuels ont marqué l'enfance de Cocteau et qu'ils se sont répercutés dans son œuvre, ils outrepassent le registre graphique et seront transposés dans tous les modes d'expression. Pour nous en assurer, nous étudierons un poème, un roman pour enfants, une pièce-spectacle et un film.

### *Le Fils de l'air*

C'est grâce à une gouvernante allemande, Josephine Ebel, que le jeune Cocteau est initié dès le plus jeune âge et en allemand aux ouvrages *Max und Moritz* de Wilhelm Busch et *Der Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann. Dans un article précédent<sup>19</sup>, nous avons montré dans quelle mesure la lecture de ces livres pour enfants que l'on s'accorde à assimiler également à des ouvrages précurseurs de la bande dessinée ont frappé l'imagination du poète. En témoignent l'image du coq qui perd ou lache sa dernière preuve de vie lorsqu'il est étranglé à la branche de l'arbre (**fig. 7**), image de *Max und Moritz* qui annonce le motif du pendu dont le sperme donne naissance à la mandragore au pied de l'arbre dans le recueil poétique *Le Requiem*, ou la représentation d'un petit garçon dont les pouces sont sectionnés par d'énormes ciseaux (**fig. 8**), représentation issue de *Struwwelpeter* qui préfigure la blessure à la main dans *Le Sang d'un poète*, mais surtout l'amputation de la main ou du bras dans les poèmes d'*Opéra* et dans les dessins d'*Opium*.

Plus convaincantes toutefois sont les illustrations extraites de deux récits de *Struwwelpeter*, «Die Geschichte vom fliegenden Robert» et «Die Geschichte von den schwarzen Buben». En évoquant respectivement l'enlèvement d'un enfant désobéissant par le vent orageux (**fig. 9**) et le

---

<sup>18</sup> *Le Foyer des artistes, op. cit.*, p. 51.

<sup>19</sup> David Gullentops, «Haltes dans la poésie graphique de Jean Cocteau», dans Pierre Caizergues (éd), *Jean Cocteau et l'image*, Montpellier, Centre d'Étude du XX<sup>e</sup> siècle, 2003, p. 121-152.

sort des garnements un peu trop audacieux, celui d'être plongés dans un encrier (**fig. 10**), elles permettent d'éclairer certains passages du poème «Le Fils de l'air» :

La mère ouvre l'ombrelle et dit: «Marche devant.»  
Mais un bohémien, *vite comme le vent,*  
*Rusé comme la foudre,* et féroce comme elle,  
A vu l'enfant jouer loin de la blanche ombrelle.  
Lorsque la mère crie: «Au secours! au secours!»,  
On ne peut plus courir après l'homme qui court.  
Vous pouvez supplier, menacer, pauvre mère!  
Votre *fil*s est en fuite au bras d'une chimère.  
Déjà sa gorge est lasse à force de crier.  
Il dort. Il rêve. *Il tombe au fond d'un encrier.*  
[..] (OPC, 715).

Peu de temps avant la création de ce texte, Cocteau avait abordé le même sujet dans un autre poème, rédigé celui-ci en allemand et intitulé «Das Luftkind». De par le recours au même idiome, l'inspiration de *Der Struwwelpeter* y est bien plus prégnante. Comme dans le texte précédent, le vent est certes associé au bohémien voleur d'enfant, mais la difficulté que rencontre l'enfant emporté par les éléments naturels à se mouvoir dans les airs y est davantage soulignée :

Ein Kinderräuber hat kein Gesicht, wie der Wind.  
Er ist schon weit. Nur die Mutter schreit noch : «Mein Kind !»  
[...]  
*In der Luft zu spazieren ist eine schwere Arbeit...*  
[...] («Das Luftkind», OPC, 606).

Au delà de leur perception et de leur reprise, ces images sont, comme nous pouvons le constater, intégrées dans un nouveau récit, adaptées et renforcées par une série d'intertextes, en l'occurrence ceux de la mandragore médiévale, de la statue antique ou du bohémien. À l'intersection des influences apparaissent alors des motifs faisant partie intégrante de l'imaginaire coctalien et susceptibles de générer à leur tour de nouvelles séries ou suites d'images qui ont pour objectif de renforcer, rappelons-le, la cohérence interne de l'univers créé.

### *Drôle de ménage*

*Der Struwwelpeter* trouve une autre résonance dans un livre pour enfants que Cocteau fait paraître en 1948 chez l'éditeur Paul Morihien : *Drôle de ménage*. Le poète y raconte et y illustre avec humour comment Monsieur Lesoleil et Madame Lalune, après s'être mariés, confient, par manque de temps et d'intérêt, leurs enfants - à leurs yeux insupportables - à un précepteur qui n'est autre qu'un chien

et qui leur inculquera par conséquent une éducation de chiens, avec tous les inconvénients que cela comporte. Quelques «détails» significatifs des illustrations de *Der Struwwelpeter*, en particulier du récit «Die Geschichte vom bösen Friederich», sont repris dans les dessins mêmes de Cocteau. À comparer l'original allemand (**fig. 11**) à une première séquence du roman de Cocteau (**fig. 12**) apparaissent le même problème majeur, celui de ne pas parvenir à dresser les enfants insupportables, et la même résolution pour le moins étrange, celle de laisser faire finalement le chien. À rapporter la fin du récit allemand (**fig. 13**) à une séquence suivante du roman de Cocteau (**fig. 14**), d'autres parallélismes s'imposent, en particulier sur le plan de la mise en scène de l'animal précepteur. En témoignent le fait que le chien est attablé pour manger, qu'il porte une serviette nouée autour du cou et qu'il bénéficie d'un couvert disposé sur une table ronde.

Mais, comme nous l'a fait remarquer Carine Ermans, une autre œuvre du même Heinrich Hoffmann, *Besuch bei Frau Sonne*, livre des éléments ayant contribué de façon tout aussi cruciale à l'inspiration de *Drôle de ménage*. Il suffit de comparer le dessin liminaire de l'ouvrage (**fig. 15**) aux deux séquences précédentes ainsi qu'à une troisième séquence du roman coctalien (**fig. 16**) pour découvrir des concordances frappantes sur le plan de la représentation anthropomorphe du soleil et de la lune comme couple parental et de leurs enfants-astres, sur le plan de l'évocation des problèmes évidents que rencontrent les parents avec leurs enfants quelque peu perturbateurs, et sur le plan de la mise en scène même des récits, comme l'illustrent, une fois de plus, la disposition spécifique du couvert sur la table et la présence d'un chien.

On notera toutefois qu'à la suite de la transposition de ces éléments dans le roman, Cocteau a inversé les rôles parentaux, le soleil étant réservé chez lui à la figure du père, la lune à la figure maternelle. L'hypothèse la plus simple pourrait consister à rappeler que le poète n'avait guère le choix : "Sonne", féminin en allemand, et "Mond", masculin en allemand, n'ont pu être traduits que par "soleil", masculin en français, et "lune", féminin en français. Or, l'argument linguistique se double ici, selon nous, d'un argument thématique très prégnant dans l'œuvre de Cocteau, celui du rapport intrinsèque entre l'astre lunaire et la figure maternelle<sup>20</sup>.

Les reprises d'images fortes peuvent donc être sujettes à des variations significatives. Elles peuvent aussi servir à transmettre un message à double sens. Le titre de l'ouvrage *Drôle de ménage* et son sujet véhiculent ainsi une signification cachée et loin d'être innocente. En effet d'après Pierre Borel<sup>21</sup>, le terme «ménage» désigne en argot un couple homosexuel, le terme «drôle» le membre viril. En témoignent selon le critique les poèmes de Rimbaud «Jeune Ménage<sup>22</sup>» et «Délires I. Vierge

---

<sup>20</sup> Voir notre analyse du recueil poétique *Léone* (en préparation).

<sup>21</sup> Pierre Borel, «Variations sur de drôles de ménages», dans *Parade sauvage*, n<sup>os</sup> 17-18, août 2001, p. 120-126.

<sup>22</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 81.

folle» qui se termine d'ailleurs sur l'expression «Drôle de ménage !<sup>23</sup>». Au récit que Pierre Borel fit à Cocteau de sa découverte et au danger qu'encouraient désormais les lecteurs qui pourraient établir un rapprochement entre *Drôle de ménage* et la poésie de Rimbaud, le poète aurait répondu avec un sourire malicieux : «Ça leur fera les pieds !». Or, même s'il n'est pas du tout certain que l'auteur ait été conscient en rédigeant son texte du sens que prend en argot l'expression «drôle de ménage», le message ou la mise en garde que véhiculent le titre et l'ouvrage sont suffisamment clairs : si l'on se décide à avoir des enfants et si l'on désire continuer à vivre sa vie, il faudra bien trouver une solution pour s'en occuper. La preuve *a contrario* de cette hypothèse en est fournie dans le récit érotique «Demoiselle Ying-Ning» (*ORC*, 879), où les ébats amoureux des deux partenaires masculins se terminent sur la conclusion suivante : «Et ils n'eurent pas beaucoup d'enfants.»

### *Les Mariés de la tour Eiffel*

Dans la perspective abordée de l'influence des livres d'enfants, d'emblée une réplique de la pièce-spectacle *Les Mariés de la tour Eiffel* nous interpelle : «L'Enfant, à cheval sur le sabre [du Général], fait semblant d'écouter le Général qui fait semblant de lui lire un livre de Jules Verne.» (*TC*, 50). Outre l'absence totale de communication entre l'Enfant et le Général, nous notons bien évidemment la présence de l'un des auteurs fétiches de la littérature pour la jeunesse de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est l'un des multiples renvois à Jules Verne ou à l'un des très nombreux volumes de ses *Voyages extraordinaires* que l'on peut découvrir chez Cocteau. Son œuvre regorge en effet de références à la célèbre «Bibliothèque d'éducation et de récréation» de la maison d'édition Jules Hetzel. La raison en est simple : ces ouvrages paraissent avoir fait partie intégrante de ses premières années de lecture, comme le rappellent les citations suivantes : «Mon enfance : les Jules Verne rouges, à tranches d'or [...]» ou encore «L'enfance ! [...] les couvertures rouge et or des livres de Jules Verne [...]»<sup>24</sup>.

En tête du *hit parade* des références aux ouvrages de Verne figure *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*. Rien d'étonnant à cela, puisqu'il s'agit de l'un des premiers spectacles auquel Cocteau a assisté lorsqu'il était enfant et qui l'a beaucoup impressionné jusqu'à le faire pleurer<sup>25</sup>. Rappelons également qu'en 1936 le poète accompagné de son ami Marcel Khill réalise pour le

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>24</sup> Voir respectivement *Opium*, *op. cit.*, 252 et *Poésie de journalisme*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>25</sup> Adaptation du roman pour le théâtre réalisée par Jules Verne et A. d'Emery et créée sur une musique de Debillemont au théâtre du Châtelet en 1874. Pour les dessins et les pages consacrés à ce spectacle, voir *Portraits-souvenir*, *op. cit.*, p. 54-59.



compte de *Paris-Soir* un tour du monde suivant l'itinéraire qu'avait indiqué le romancier<sup>26</sup>. L'entreprise consistait pour Cocteau à livrer ses impressions qui furent d'abord publiées en feuilleton dans le quotidien<sup>27</sup>, puis rassemblées dans l'ouvrage *Mon premier Voyage*<sup>28</sup>. De là probablement la pléthore de renvois à cet ouvrage de Verne en particulier<sup>29</sup> et le plus souvent mêlés aux expériences de son propre tour du monde. Mais Cocteau évoque également, par exemple, *Le Château des Carpathes*<sup>30</sup>, *Cinq semaines en ballon*<sup>31</sup>, *Vingt mille lieues sous les mers*<sup>32</sup> ou *Michel Strogoff*<sup>33</sup>. Si nous énumérons ces titres, c'est pour nous interroger sur l'ouvrage dont il pourrait être question dans *Les Mariés de la tour Eiffel*. En réalité, aucun des volumes cités ne se rapporte d'une façon ou d'une autre au sujet de la pièce. Il a donc fallu nous résoudre à parcourir tout Jules Verne pour découvrir une influence possible, influence qui semble provenir de *L'Étoile du Sud* (1884).

À première vue, *L'Étoile du Sud*, dont l'histoire se déroule en Afrique du Sud, n'entretient aucun rapport avec *Les Mariés de la tour Eiffel*. Le roman débute certes par une demande en mariage, ce qui inciterait à le rapprocher du sujet principal de la pièce. Or, lorsque Cyprien Méré, un jeune ingénieur des mines français, demande à M. Watkins la main de sa fille Alice, sa requête est aussitôt refusée par le père de la jeune fille. Suit alors le récit de la découverte sur les concessions de M. Watkins d'un fabuleux diamant nommé «L'Étoile du Sud», ensuite du vol de ce diamant et de la poursuite à travers tout le pays des présumés voleurs. La traversée des contrées africaines donne l'occasion à Jules Verne d'évoquer – évocations amplifiées par les dessins – des phénomènes très peu ordinaires dans le monde occidental. Pour ce qui concerne notre enquête, nous ne relèverons que la rencontre soudaine avec un lion agressif (**fig. 17**), parce qu'elle rappelle bien entendu dans les *Mariés* la confrontation du Général avec le Lion surgissant de l'appareil photographique : «Sort un lion. [...] Le Lion regarde le Général car, seul, le Général ne bouge pas.» (TC, 50), voire l'apparition étonnante d'une autruche qui parle, en réalité le chasseur Pharamond Barthès déguisé en autruche (**fig. 18**), l'autruche même dont il est question dès le début de la pièce : «Tiens ! une autruche. Elle traverse la scène. [...]» (TC, 43). Or, même si ces deux figures ont assurément pu inspirer Cocteau lors de la

---

<sup>26</sup> Le voyage a lieu du 29 mars au 17 juin 1936, également en 80 jours.

<sup>27</sup> Du 1<sup>er</sup> août au 3 septembre 1936.

<sup>28</sup> Jean Cocteau, *Mon premier Voyage*, op. cit.

<sup>29</sup> Bien avant son tour du monde, Cocteau intègre une citation du roman de Verne dans son poème «Ouest» des *Poésies 1917-1920* (OPC, p. 198). Voir aussi *Le Foyer des artistes*, op. cit., p. 20 et 80 ou encore *Le Passé défini IV*. 1955, Paris, Gallimard, 2005, p. 290.

<sup>30</sup> *Le Foyer des artistes*, op. cit., p. 26.

<sup>31</sup> *Journal 1942-1945*, Paris, Gallimard, 1989, p. 355.

<sup>32</sup> *Le Passé défini III*, op. cit., p. 275.

<sup>33</sup> *Le Passé défini IV*, op. cit., p. 290. Dans *Portraits-souvenir*, Cocteau fait également allusion à un spectacle théâtral adapté de *Michel Strogoff* (op. cit., p. 153).

création, voire de la mise en scène de sa pièce, la majeure partie du récit de Verne ne révèle aucune autre concordance.

Venons-en dès lors au dénouement du roman. Lorsque M. Watkins semble s'être résigné à ne plus retrouver le diamant volé, intervient une autruche domestiquée qui, curieusement, se nomme Dada et qui s'enfuit après avoir avalé d'un coup de bec le titre de propriété d'une concession de mines (**fig. 19**). Furieux, M. Watkins se lance alors de façon effrénée et armé d'un fusil à la poursuite de l'animal (**fig. 20**). La scène nous fait bien évidemment songer dans les *Mariés* à la poursuite de l'autruche par le chasseur à tous les étages de la tour Eiffel et où celui-ci finit par tirer sur une dépêche : «Tiens ! une autruche. Elle traverse la scène. Elle sort. Voici le Chasseur. Il cherche l'Autruche. Il lève la tête. Il voit quelque chose. Il épaule. Il tire. [...] Ciel ! une dépêche.» (TC, 43). À comparer la poursuite de l'animal chez Verne à la mise en scène et les costumes des mêmes personnages dans *Les Mariés* (**fig. 21**), la ressemblance est également pour le moins frappante. Rappelons à ce sujet que les costumes avaient été conçus par Jean Hugo, mais sur des consignes très précises de Cocteau. Ressemblance en tout cas bien plus évidente qu'avec la représentation d'un chasseur de lapins dans *Struwwelpeter*, bien que l'image en question ait pu fournir le modèle de la carnassière (**fig. 22**) ] Par ailleurs, un autre parallélisme rapproche les deux œuvres : la chasse a pour enjeu final un morceau de papier. En effet, autant le certificat de propriété est d'une valeur inestimable pour l'entrepreneur qu'est M. Watkins, autant la dépêche abattue s'avère être extrêmement précieuse pour le Directeur de la tour Eiffel : «[...] le Directeur de la tour Eiffel s'aperçoit soudain que la Dépêche portait son adresse. [...] Il l'ouvre. [...] "Directeur tour Eiffel. Viendrons noce déjeuner, prière retenir table."» (TC, 44).

Que devient dès lors la pauvre autruche pourchassée dans *L'Étoile du Sud* ? Elle s'enfuit et tente de se cacher dans un maisonnette poursuivie par M. Watkins. La scène est analogue à celle où l'autruche cherche à tout prix à échapper au chasseur des *Mariés*. Et au moment où le propriétaire des mines entend envoyer l'oiseau dans l'autre monde, Cyprien Méré lui propose d'opérer l'animal et d'extraire le document de son gosier. À nouveau, la scène rappelle la séquence où une tierce personne, en l'occurrence le photographe des *Mariés*, tente de sauver l'autruche : «La noce pousse des cris, car voici l'Autruche. Elle s'était cachée dans l'ascenseur. Elle cherche une autre cachette. Le Chasseur approche. Le photographe voudrait bien qu'elle profite de l'appareil.» (TC, 51).

Or quelle ne sera pas la surprise réservée au lecteur de Verne : Cyprien Méré parviendra à récupérer dans le gosier non seulement le document, mais aussi le diamant «L'Étoile du Sud». La question des dangers que court l'autruche lors de cette opération ne pose ici aucun problème, vu l'optimisme exacerbé de l'auteur dans le progrès des sciences. Pour tenir tranquille l'oiseau, il suffira d'entourer sa tête d'un chiffon imbibé de chloroforme (**fig. 23**), technique à laquelle Cocteau semble faire allusion dans la réplique suivante de sa pièce : «[Le Photographe] se souvient qu'il suffit de

cachez la tête d'une autruche pour la rendre invisible.» (TC, 51). Ensuite, après que l'on ait recousu son gosier à l'aide d'un fil et d'une aiguille, elle pourra continuer à gambader, *happy end* ressemblant une fois de plus au sauvetage *in extremis* et rassurant de l'autruche dans *Les Mariés* : «Il ouvre la portière de l'appareil. L'Autruche disparaît. [...] Sauvée, mon Dieu ! [...] Vous imaginez le bonheur du Photographe. Il pousse des cris de joie.» (TC, 52).

Pour l'exhaustivité du rapprochement, signalons encore la présence dans *L'Étoile du Sud* d'une illustration représentant des photographes et leurs appareils (**fig. 24**), autre motif particulièrement important, sinon fondamental au sein de la pièce de Cocteau : «À droite, au second plan, un appareil de photographie, de taille humaine.» (TC, 43) et rappelons que le protagoniste de l'histoire, Cyprien Méré, porte le même prénom que le valet de chambre de la mère du poète en service à l'époque de la création des *Mariés*, ce qui est en mesure bien entendu de stimuler l'anamnèse.

Que nous apprend ce rapprochement ? Uniquement qu'il existe un emprunt d'images et de motifs que Cocteau a joints à d'autres images issues d'autres sources et qu'il a réordonnés en fonction d'une cohérence interne pour en tirer un spectacle. Ce serait trop accentuer l'aspect recyclage de la création et omettre de souligner que, même si le recyclage s'impose à l'époque comme l'un des principes artistiques essentiels – nous sommes en pleine période Dada –, celui-ci est toujours soumis à un objectif esthétique. Or, par *Les Mariés de la tour Eiffel*, ce que Cocteau cherche à montrer, à l'instar de Jules Verne avec ses *Voyages extraordinaires* ou de Edgar Allan Poe avec ses *Histoires extraordinaires*<sup>34</sup>, c'est que la réalité suscite bien moins un imaginaire qu'un imaginaire est en mesure de créer une réalité, qui, en surplus, pour Cocteau, constitue une réalité éternelle, voire une dentelle d'éternité :

Lovecraft, Fitz James O'Brien, Ambrose Bierce [auteurs de récits fantastiques] ont raison comme Jules Verne et Edgar Poe avaient raison et les gens qui décrivent le soucoupes ont raison. *Personne n'invente jamais rien*. Ce qu'on invente existe immédiatement ou existera ou a existé. C'est ce que ne savent pas les imbéciles<sup>35</sup>.

Et l'attitude qu'il demande à ses lecteurs-spectateurs d'adopter face à ses œuvres, c'est celle des enfants, à savoir une attitude crédule, irrationnelle, c'est-à-dire sans préjugés et attentive à la cohérence de l'ensemble proposée plutôt qu'à sa référentialité ou à son intelligibilité.

*La Belle et la Bête*

---

<sup>34</sup> Autre rapport entre Cocteau, Verne et Poe : la fiction scientifique visionnaire.

Enfin et en guise d'introduction à *La Belle et la Bête* que nous allons regarder ensemble tout à l'heure, attardons-nous désormais sur la présence de livres pour enfants dans cette œuvre filmique de Cocteau. Or le mérite revient à Francis Ramirez et à Christian Rolot d'avoir révélé, plutôt qu'une simple présence, l'influence massive d'un volume de la Bibliothèque rose illustrée sur cette création cinématographique<sup>36</sup>. L'analyse de l'ensemble de l'ouvrage intitulé *Contes de fées* a ici son importance. En effet, comme nous l'avons signalé dans les préliminaires, Cocteau a mis en pratique le principe d'amalgame des sources de façon assez exemplaire.

Dans l'ouvrage en question, on découvrira en effet le conte *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont qui livre la trame du récit cinématographique. Mais quelle n'a pas été la surprise de Ramirez et Rolot de découvrir dans les autres contes du volume des éléments constitutifs du film. Ainsi, le personnage de la sœur bonne à tout faire provient de *Cendrillon* (Perrault) ; les motifs de la clé d'or et du lieu interdit où nul ne peut entrer s'inspirent de *Barbe bleue* (Perrault) ; les gants de sept lieues sont calqués sur les bottes de sept lieues du *Petit Poucet* (Perrault) ; le nom d'Avenant et son accoutrement composé d'un arc et de flèches, ainsi que le nom du petit chien des méchantes sœurs, Cabriole, sont issus de *La Belle aux cheveux d'or* (Mme d'Aulnoye) ; les bras-flambeaux ou les mains serveuses, enfin, proviennent en réalité de *La Chatte blanche* (Mme d'Aulnoye), comme en témoigne tout particulièrement une vignette extraite de l'ouvrage (**fig. 25**).

Certes, comme nous l'avons déjà souligné, Cocteau choisit avec précaution les éléments en fonction de la cohérence de l'œuvre à créer. Cohérence qui le conduit, non sans peine et avec beaucoup d'hésitation, à modifier le récit premier de *La Belle et la Bête* sur un point crucial, celui de l'apparence de la bête. Au regard d'une vignette originale représentant le monstre (**fig. 26**), Ramirez et Rolot notent en effet la disparition progressive des cornes de la bête dans les différents scénarios du film, serait-ce au grand regret de Cocteau qui persistera à faire survivre son souvenir d'enfance de l'illustration dans ses divers commentaires du film.

#### *Textes de Cocteau sur l'enfance*

Dans un texte rare, intitulé à l'origine « Les Enfants » et intégré dans l'un des chapitres consacré à Picasso dans *Démarche d'un poète* (1953), Cocteau compare l'art des enfants à l'art des artistes :

---

<sup>35</sup> *Le Passé défini III, op. cit.*, p. 290.

<sup>36</sup> Pour l'ensemble de cette remarquable analyse, voir Francis Ramirez et Christian Rolot, *Jean Cocteau, l'œil architecte*, Paris, ACR éditions, 2000, p. 167-171.

Il est clair que les enfants ont tous le génie de dessiner et de peindre entre 5 et 9 ans. Ensuite, cela se gâte. Ce qui les emportait les déporte. La magnifique désorganisation des lignes s'organise, la barbarie des couleurs s'embourgeoise. Bref, le génie de l'enfant se change en talent contestable à moins qu'il ne s'évanouisse en souvenir d'enfance dont la grande personne qu'il devient s'amuse, dont elle rira comme elle rirait de n'importe quelle audace.

Le vrai peintre sauve cette chance accordée en vrac au petit monde. Il la prolonge avec sagesse et l'exaspère sous un contrôle qui la transcende sans rien lui enlever de sa fraîcheur primitive.

De là, un peu plus loin dans le même texte, le conseil du poète :

Rien n'est plus difficile que de préserver son enfance, son mystère, sa cruauté de fou. Nombre de grandes personnes tiennent l'enfance en grand dédain sont fières d'être devenues de grandes personnes. Elles ont tort, car préserver son enfance est le grand secret. Les critiques que les grandes personnes opposent à l'audace sont les critiques qu'elles opposeraient à l'enfance si elles la pouvaient revivre, ce qui leur est impossible puisque l'enfance d'un fils ou d'une fille se trouve aussi éloignée des parents, sans qu'ils s'en doutent, que la lune de la terre. Le clair de lune étant la seule chose qui nous dupe sur cette planète assez sinistre et l'orgueil paternel ou maternel faisant imaginer aux parents autour de leur progéniture tout un clair de lune romanesque.

Ou, comme il le formule également dans *Le Foyer des artistes* :

Perdre l'enfance, c'est perdre tout. C'est douter. C'est regarder les choses à travers une brume déformante de préjugés, de scepticisme. Une bonne salle de théâtre représente, prise en bloc, un enfant de douze ans qu'il importe d'atteindre par le rire ou par les larmes<sup>37</sup>.

On notera toutefois que Cocteau a beaucoup évolué sur la question. Ne prétendait-il pas dans *Le Secret professionnel* (1922) :

Couper le nœud gordien n'est pas dénouer le nœud gordien. Enfants et fous coupent ce que le poète met toute une vie de patience à dénouer. La corde servira aux autres qui doivent refaire un nœud et ainsi de suite. Aux mains des fous et des enfants les plus prodigieux, il ne reste que bouts de corde<sup>38</sup>.

Au lieu donc de privilégier, comme dans cet extrait, le résultat de la création, il mettra par la suite davantage en évidence la force ou la source élémentaire de création des enfants, à savoir «un pouvoir féérique de se changer en ce qu'ils veulent» et que les poètes «souffrent beaucoup de

---

<sup>37</sup> *Le Foyer des artistes, op. cit.*, p. 186.

<sup>38</sup> *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926, p. 188.

perdre<sup>39</sup>», «un regard qui donne sur la féerie primitive» et qui «protège mieux que tous les soins de beauté, tous les régimes, contre les insultes de l'âge<sup>40</sup>». Si Cocteau place alors l'enfance sur un pied d'égalité avec le mythe – c'est là où il rejoint Freud sans vouloir l'admettre –, ou encore sur un pied d'égalité avec la poésie dans le sens originel d'un "poien", d'un faire créateur prospecteur, du dynamisme de l'art en général, c'est parce que le retour au monde de l'enfance, au même titre que le recours au mythe et à la poésie, permet d'accéder à une connaissance, ou du moins, permet de combler un vide de la connaissance. Pour Cocteau, l'accès au rationnel ne suffit pas. Il préconise une recherche permanente dans l'irrationnel et c'est ce que l'enfance, selon lui, peut garantir.

### Conclusion

En guise de conclusion à notre texte qui n'a fait que parcourir quelques-unes des pistes de recherche et qu'effleurer très superficiellement la thématique de l'enfance chez Cocteau, nous aimerions laisser la parole au poète. En effet, dans la dédicace qu'il adresse à ses jeunes lecteurs dans l'avant-propos de *Drôle de ménage*, il résume admirablement et bien mieux que dans tout autre texte sa mise en garde majeure, celle de sauvegarder à tout prix la formidable potentialité créatrice et artistique de l'enfance. Mais plus important encore, il souligne la nécessité d'une tâche qu'il incombera aux enfants d'accomplir, celle de devoir tôt ou tard éduquer, voire rééduquer leurs propres parents, dans le but de leur assurer un accès ou un retour vers leur univers premier fondateur :

Vous deviendrez des grandes personnes. Voilà qui est drôle. Mais prenez bien garde à rester des enfants. Car vous aurez un jour des enfants vous-mêmes et si vous ne le restez pas, vous ne pourrez plus les comprendre et ils ne vous comprendront plus.

J'aimerais beaucoup que vous regardiez ces images, côte à côte, avec votre mère, votre père, et qu'ils trouvent le même plaisir que vous.

L'enfance est une fée. Elle touche une citrouille de sa baguette magique et la citrouille se change en carrosse.

La sagesse oblige, hélas, les grandes personnes à changer les carrosses en citrouilles. Surtout à notre époque où il faut nourrir sa petite famille avant de se promener en bel équipage.

Donc, si vos parents sont, par malchance, devenus de vraies grandes personnes, éduquez-les et apprenez leur à lire. Autre chose : si les couleurs de notre livre vous déplaisent, prenez vos crayons de couleurs et ne vous gênez pas.

David Gullentops

---

<sup>39</sup> *Opium*, op. cit., p. 116.

Extrait de "Questions de théâtre n°13 Février 2007 Cocteau et le monde de l'enfance", éditée par le théâtre La montagne magique

Inventaire  
(pas à publier !!)

1. «L'Enfance de l'art», dans *Opium (Journal d'une désintoxication)*, Paris, Stock, 1930, p. 173.
2. Christophe, *La Famille Fenouillard*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 146.
3. *Ibid.*, p. 198.
4. Rodolphe Töpffer, *Histoire de M. Cryptogame*, Paris, Pierre Horay, 1975, p. 258.
5. *Ibid.*, p. 274.
6. Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*, celle où Alice est de dos.
  
7. *Max und Moritz*, «...» coq et poules
8. *Der Struwwelpeter*, «...» ciseaux
9. *Ibid.*, «...» enfant qui vole
10. *Ibid.*, «...» enfants dans l'encrier
  
11. *Ibid.*, «Bösen Friedrich»
12. *Drôle de ménage*, chien au fouet
13. *Der Struwwelpeter*, «Bösen Friedrich» (fin)
14. *Drôle de ménage*, chien à table
15. *Besuch bei Frau Sonne*
16. *Drôle de ménage*, enfants-astres
  
17. *L'Étoile du Sud*, légende de l'illustration : *Un rugissement épouvantable répondit à cette attaque*, p. 148.
18. *L'Étoile du Sud*, légende de l'illustration : «*Cyprien !... mon ami !...*», p. 190.
19. *L'Étoile du Sud*, légende de l'illustration : «*Dada !... Ici !...*», p. 223.
20. *L'Étoile du Sud*, légende de l'illustration : «*Maudite bête !*» cria John Watkins, p. 232.
21. *Les Mariés*, le chasseur des *Mariés* et l'autruche
22. *Der Struwwelpeter*, «...», le chasseur
  
23. *L'Étoile du Sud*, légende de l'illustration : «*L'Étoile du Sud!*», p. 233.
24. *L'Étoile du Sud*, légende de l'illustration : *L'affluence des curieux ne fit que croître*, p. 118.



25. *Contes de fées*, illustration extraite de Ramirez et Rolot, *Jean Cocteau, l'œil architecte*, *op. cit.*, p. 167.

26. *Contes de fées*, illustration extraite de Ramirez et Rolot, *Jean Cocteau, l'œil architecte*, *op. cit.*, p. 169.