

Liana TEFAN, Iulia PARA
(Université de l'Ouest, Timișoara)

La chambre dans le théâtre de Cocteau: enfer ou purgatoire ?

Abstract: (The Room in the Theater of Cocteau: Hell or Purgatory?). Cultural and literary personality, Jean Cocteau can pass for a "jack-of-all" multiple and fruitful talent. Modernity in all its forms, including its most superficial ones, the briefest ones, retains the writer. His theater (drama plays) is inseparable from his poetic activity, which is part of it, as his work, auto-entitled "novel poetry", "theatrical poetry", "cinema poetry", "graphic poetry", lies under the sign of poetry. In ancient or classical tragedies, the room represented the invisible and formidable place where the Power was hiding. In Cocteau's plays it can be considered as an obsessive image, the symbol of a distant past that the characters are trying to revive, but without any success. It is the space of death, of the event, the space where we talk, where the characters act. In his monologue plays the room becomes the closed space from which the heroine cannot escape; despite the realistic aspect, it is prison and torture chamber. This is more than just a setting, but the projection of characters' hell of consciousness, as well as the place where they expiate their guilt. We chose three plays (*Les Parents Terribles*, *La Voix Humaine*, *Le Bel Indifférent*) in order to argue these claims, to show that the room is hell for Cocteau's female characters, and purgatory for its male characters, as the latter have the ability to escape, to get away from this space of suffering.

Keywords: room, setting, hell, purgatory

Résumé: Personnalité culturelle et littéraire, Jean Cocteau peut passer pour un « touche-à-tout » aux talents multiples et féconds. La modernité sous toutes ses formes, y compris les modes les plus superficielles, les plus passagères, retient l'écrivain. Son théâtre est indissociable de son activité poétique, dont il constitue un aspect, car son œuvre, intitulée par lui-même « poésie de roman », « poésie de théâtre », « poésie de cinéma », « poésie de graphique », se situe sous le signe de la poésie. Dans les tragédies antiques ou classiques, la chambre représentait le lieu invisible et redoutable où le Pouvoir se cachait. Chez Cocteau elle peut être considérée une image obsessive, le symbole d'un passé éloigné que les personnages essaient de ranimer, mais sans succès. C'est l'espace de la mort, de l'événement, l'espace où l'on parle, où les personnages agissent. Dans ses pièces monologue la chambre devient l'espace clos duquel l'héroïne ne peut plus s'évader. Malgré l'aspect réaliste, c'est la prison, la chambre de torture. Il ne s'agit plus d'un décor tout simplement, mais de la projection de l'enfer de la conscience des personnages et aussi de l'endroit où ils expient leur faute. Nous avons choisi trois pièces (*Les Parents Terribles*, *La Voix Humaine*, *Le Bel Indifférent*) pour argumenter ces affirmations, pour montrer que la chambre est enfer pour les personnages féminins de Cocteau et purgatoire pour ses personnages masculins car ceux derniers ont la capacité de s'évader, de s'éloigner de cet espace de la souffrance.

Mots-clés : chambre, décor, enfer, purgatoire

La chambre est le décor préféré dans les pièces de Cocteau ; élégante ou modeste, ordonnée ou en désordre, située dans un appartement de luxe, dans un château ou dans un hôtel, elle est l'espace clos d'où les femmes surtout ne peuvent pas s'évader. La chambre est l'enfer et les objets (meubles, téléphone, vêtements ou accessoires) sont les démons qui torturent les pécheurs.

Nous avons choisi trois pièces du dramaturge français (*Les Parents Terribles*, *La Voix Humaine*, *Le Bel Indifférent*) pour argumenter ces affirmations. Le temps et l'espace y sont évoqués non seulement par les décors, mais aussi par le jeu des acteurs qui, surtout dans les deux monologues, doit être magistral pour maintenir la complicité avec les spectateurs. Selon Maria Vodă Căpușan (1984, 96), le chronotope théâtral est composé de trois

éléments : le temps-espace de la scène, le temps-espace suggéré dans la pièce et le temps-espace de la salle. Le schéma conçu par Ramona Mali a (2015, 36) par les cercles concentriques, met aussi en évidence ces trois niveaux du chronotope dramatique que nous avons envisagés dans l'analyse qui suit.

La pièce *Les Parents terribles* présente la désagrégation et la division d'une famille bourgeoise malgré les efforts désespérés des héros. L'action se déroule dans deux chambres tout à fait différentes, même opposées: celle d'Yvonne, toujours en désordre et celle de Madeleine qui est, comme dit Cocteau, « le contraire ». Il ne s'agit pas d'un simple décor, mais d'une projection du caractère des personnages, un chronotope intérieur ou endogène (Mali a 2015, 30). Le désordre de la chambre est un prolongement du désordre intérieur qui pousse Yvonne au suicide. Toute tentative de refaire l'univers de l'enfance (son enfance ou celle de son fils Michel) échoue. Son fils est devenu homme et il a échappé à la magie de la chambre maternelle. Il aime une jeune fille qui veut mettre de l'ordre non seulement dans sa chambre, mais aussi dans sa vie. Il y a encore une autre opposition entre le jeune homme dont le désordre est pur et sa tante dont l'ordre ne l'est pas. On peut considérer « la chambre » comme une image obsessionnelle du poète car elle est le symbole d'un passé reculé que les personnages essaient sans succès de ranimer (la chambre de Jocaste, d'Yvonne ou celle de la femme de *La voix humaine*). Dans la tragédie classique elle était « le lieu invisible et redoutable où la Puissance est tapie (...). Les personnages ne parlent de ce lieu indéfini qu'avec respect et terreur, ils osent à peine y entrer, ils croisent devant avec anxiété. » (Roland Barthes, 1979,9). Dans le théâtre de Cocteau la chambre est l'espace de la mort, de l'événement, l'espace où l'on parle, où les personnages agissent.

Dans les pièces monologuées la chambre devient l'espace clos duquel l'héroïne ne peut plus s'évader. Malgré le décor réaliste, l'espace y est prison et prémonition. Le temps, dans sa triple hypostase (de la pièce, de la scène et de la salle), est condensé à une heure.

Dans *La voix humaine* l'action se déroule exclusivement dans la chambre de la femme, une chambre qu'elle n'a plus quittée depuis quelques jours. Le rideau se lève, dit l'auteur, « sur une chambre de meurtre » (Jean Cocteau 1990,13). Une femme, au téléphone, parle pour la dernière fois à son amant, qui vient de la quitter pour se marier. Rien de plus banal, mais l'auteur joue si bien avec les possibilités de mensonge au téléphone (pieux mensonge de l'homme ou mensonge d'amour de la femme) qu'il rend pathétique cette « arme redoutable de la vie moderne ». Il ne s'agit pas ici d'un personnage spécial, d'une certaine femme, son caractère n'a pas la moindre importance ; le vrai sujet de la pièce c'est la peinture de la passion aux prises avec elle-même au moment où elle ne se supporte plus, où il lui faut coûte que coûte une diversion autre que la mort.

Dès la première scène le spectateur est surpris, choqué, car le rideau découvre une « chambre de meurtre », idée suggérée aussi par la lumière discrète et par le corps de la femme étendue devant le lit, « comme assassinée ». Et, après un silence, la surprise : la femme se redresse, change de pose et se lève. Elle est tout à fait vivante, ce n'est que l'amour qui est mort, mais le spectateur apprendra plus tard cette vérité.

Cocteau avait nommé sa pièce « monologue-dialogue », terme très convenable, à notre opinion, pour ce spectacle qui ne garde que quelques-unes des traits du monologue dramatique: la présence d'un seul personnage sur la scène, l'espace limité, le décor réduit, le peu de références à la situation allocutive, le cadre de référence unique, la fréquence d'exclamations. Mais le destinataire du message transmis par l'émetteur du monologue est

bien précis et sa présence est suggérée par les pauses assez longues et nombreuses. L'amour, ce sentiment qui devrait apporter le bonheur, se transforme en angoisse, en torture.

Dans ses *Fragments d'un discours amoureux* R. Barthes essaie de faire la « radiographie » de ce sentiment indéfinissable, l'amour, de décrire ses étapes et ses manifestations. Le fragment intitulé *L'attente* semble reproduire les coordonnées émotionnelles de la pièce de Cocteau. Il y a d'abord les définitions de l'attente: « ATTENTE. Tumulte d'angoisse suscitée par l'attente de l'être aimé, ou gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours) ». (Barthes 1984, 34). C'est ce que fait la femme de Cocteau au moment du lever du rideau : elle attend un coup de téléphone (probablement le dernier) de celui qu'elle aime. Elle est déjà en proie à ce que Barthes appelle « l'angoisse d'attendre ». Intervient ensuite « l'angoisse de conduite » au moment où l'héroïne hésite entre le téléphone et la porte, entre rester et partir. Après avoir dépassé « l'angoisse toute pure » aux moments d'interruption de la communication, cette femme éprouve une vraie reconnaissance pour son amant qui, avant d'épouser une autre, pense pourtant à elle. À la fin de la pièce elle dit plusieurs fois *Je t'aime*. Ce n'est plus une déclaration, une confession comme ces mots ont dû l'être lorsqu'elle les avait prononcés pour la première fois. C'est plutôt un appel, un message de l'amour, car, malgré les circonstances, elle attend la même réponse de la part de l'homme qui se trouve à l'autre bout du fil. Il s'agit, tel que Barthes le remarque, du pouvoir magique ou mythique de cette formule (*je t'aime*) dont la prononciation pourrait changer complètement la situation. Mais la réponse n'arrive pas et le récepteur muet tombe par terre, impuissant.

Il y a une volonté de l'être humain de « se faire aimer » à tel point qu'il devient « objet », situation décrite par Daniela Stanciu (Stanciu, Para, 2011, 136) pour les contemporains en perpétuelle quête de jeunesse : « le corps aujourd'hui n'est plus seulement l'objet de nos soins. Il est le sujet de nos représentations esthétiques et sociales et de notre pensée. Nous n'acceptons pas la mort, nous ne voulons pas être objets, pourtant quand il faut accepter le processus vital le plus normal et irréfutable, celui de vieillir, nous ne l'acceptons pas ». Et s'ils n'arrivent pas à leur fin, les personnages de Cocteau, comme les jeunes actuels, préfèrent de s'anéantir. Le corps humain, tel le récepteur, tombe inerte, il ne vaut plus rien.

Cocteau a écrit aussi d'autres pièces monologuées, plusieurs « textes prétextes » qu'il a réunis dans le volume intitulé *Théâtre de poche*. Dans la préface du volume l'auteur explique la signification de ce terme ainsi que la raison pour laquelle il l'a créé: « Voici du théâtre de poche. Par « théâtre de poche » il ne faut pas entendre « théâtre que le lecteur promène dans sa poche », mais théâtre mineur et, en quelque sorte, simple prétexte à faire briller une étoile sous un de ses angles les moins connus ». (Jean Cocteau 1980, 3). Et vraiment tous ces monologues, chansons parlées, arguments d'un ballet ou d'un mime ne seraient rien sans l'artiste interprète. D'ailleurs chaque texte est précédé d'une dédicace: « Écrit pour Mademoiselle Edith Piaf », « Écrit pour Mademoiselle Marianne Oswald », « Chansons et monologues pour Jean Marais ». Des monstres sacrés qui, grâce à Cocteau, avaient l'occasion de faire autre chose que d'habitude (Edith Piaf jouait du théâtre, Jean Marais chantait) et de montrer au public un de leurs dons qu'il ne connaissait pas. Et le succès en fut grand. La première « pièce » du volume a été créée pour Edith Piaf et représentée pour la première fois en 1940 au Théâtre des Bouffes Parisiens. Dans *Le Bel Indifférent* la chanteuse interprète une scène autobiographique car elle joue le rôle d'une artiste négligée par son amant et pour cela très jalouse. La chambre d'hôtel où se passe l'action est un élément habituel dans la vie d'Edith Piaf qui, pour la plupart de sa vie, n'a pas eu un appartement ou une maison à soi. « La petite robe noire » dont Cocteau parle

dans les indications du début n'est pas un costume quelconque, mais le symbole même de la même Piaf.

Par rapport aux autres monologues du *Théâtre de poche*, le para-texte du *Bel Indifférent* est assez généreux. Au début Cocteau indique comme décor « Une pauvre chambre d'hôtel, éclairée par les réclames de la rue. Divan-lit. Gramophone. Téléphone. Petit cabinet de toilette. Affiches ». Cette description sommaire contient quand même quelques éléments importants pour définir le chronotope de la pièce: une nuit quelconque de l'époque contemporaine dans une chambre d'hôtel. Les affiches et le gramophone suggèrent l'appartenance de l'héroïne au monde musical. Il ne s'agit pas d'une grande chanteuse (la chambre est « pauvre »), mais le dramaturge évoque peut-être les débuts de la carrière de Piaf. Au lever du rideau, l'actrice est seule, en petite robe noire. Ses mouvements, ses gestes indiquent l'impatience, la nervosité. Elle attend quelqu'un puisqu'elle court de la fenêtre à la porte, surveille l'ascenseur. Ce dernier, comme le téléphone, doit annoncer l'arrivée de celui qu'elle attend, mais il ne le fait pas et, au lieu d'être une source de joie, il se transforme en objet de torture. Chaque fois qu'elle entend son bruit, elle se précipite vers la porte, mais il monte à l'étage au-dessus ou s'arrête à l'étage au-dessous, c'est ce que le personnage appelle « la torture de l'ascenseur ».

Le discours de l'actrice commence par une conversation au téléphone. Elle discute avec un certain monsieur Totor (probablement le patron d'un restaurant). Elle raccroche, on sonne à l'appareil, elle se précipite vers le téléphone et répond. Nouvelle déception, nouveau mensonge. Elle fait semblant de parler à Emile qui, d'après son affirmation, se trouverait dans la salle de bains, mais qui en réalité n'y est pas. Cette femme ment pour cacher à une autre femme (la sœur de son bien-aimé) sa solitude, sa souffrance. Après avoir raccroché, la femme prononce entre les dents les seules phrases du monologue adressées à soi-même: « La garce!... C'est pourtant facile de téléphoner, de décrocher un appareil ». Les suivantes, bien que son interlocuteur ne l'écoute pas, sont adressées à Émile. Ce qui suit est la banale histoire d'une femme négligée (pas encore abandonnée) par son amant, une femme qui mène une existence médiocre dans la chambre d'un hôtel sordide. Elle n'en peut plus, elle veut tout raconter, tout avouer. Le rythme du discours est de plus en plus accéléré, elle parle toujours plus haut, elle crie. Il y a une phrase-refrain, une phrase-obsession, « Lis ton journal », et un verbe qui revient sans cesse : *attendre*. Ce sont les mots-clés du monologue, les mots qui résument l'attitude et le destin des deux personnages. La vie de la femme n'est qu'une longue attente, une balance entre l'espoir et la déception. L'homme reste indifférent à ses plaintes, à ses reproches, il est sûr et fier, il veut garder son indépendance.

Après les reproches, les menaces: « Attendre. Attendre. Attendre toujours. Il y a de quoi devenir folle. Et ce sont les folles qui tuent... Après je me tuerais ». Finalement, pour empêcher Émile de la quitter, elle implore, elle fait des promesses, elle est prête à accepter tout compromis : « J'attendrai autant que tu voudras ».

À un moment donné elle lui avait reproché ses mensonges qui la faisaient souffrir. Elle aussi elle mentait, mais elle ne *le* mentait pas. Elle mentait les autres pour leur cacher sa peine ou l'indifférence d'Emile, mais, avec lui, elle était toujours sincère.

« Et tes mensonges. Quel menteur tu es! Tu mens comme tu respire. Tu mens, tu mens, tu mens, tu mens, tu mens. Tu mens à propos des bottes et continuellement (...) Tu mens par habitude, pour le plaisir (...) Tu mens tellement que tu t'embrouilles dans tes mensonges, que tu te prends les pieds dans tes mensonges ». La répétition du verbe suggère la tension, la nervosité du personnage. Dans quelques phrases seulement il y a trois mots de la

même famille qui se répètent plusieurs fois : *mentir* (tu mens), *menteur* et *mensonge*. Ce sont les mots-clés de la pièce. La vie de ce couple, de la même façon que dans le cas de celui de *La Voix Humaine*, est fondée sur le mensonge, sur les illusions qu'ils se font l'un de l'autre.

Toujours comme dans *La Voix Humaine*, les deux personnages de cette pièce se définissent par une série de traits distinctifs qui les opposent l'un à l'autre, qui provoquent le conflit, qui créent l'enfer: femme / homme, amoureuse / non amoureuse, passionnée / indifférent, claustrée / libre, loquace / muet. Il aurait fallu peut-être commencer par cette dernière opposition car c'est elle qui confère à ce drame le titre de monologue. Vraiment, puisqu'un seul personnage parle, il s'agit d'un monologue. La femme parle tandis que l'homme entre, se déshabille, siffle, va du cabinet de toilette à la chambre, fume, déploie un journal qui lui cache la figure, lit le journal et finalement, sans que sa partenaire s'en rend compte, il s'endort. Aucune réaction, aucun signe qu'il comprend ou qu'il entend au moins ce que la femme dit. Une vitre semble les séparer, une vitre transparente, mais assez épaisse pour empêcher la communication. Le rapport entre les membres du couple est le même que dans la pièce de Beckett *Oh! les beaux jours* : la femme parle, l'homme agit. Le discours de l'actrice (elle n'a pas de nom car son partenaire ne le prononce pas et le dramaturge parle dans les didascalies de « l'actrice » ou d' « elle »), sans être aussi absurde, ressemble quand même à celui de Winnie, tout au moins par les raisons qui la font parler. Comme la vieille femme, la jeune chanteuse parle pour obtenir une réaction de la part de son partenaire, mais aussi pour démontrer qu'elle a raison et qu'elle existe, même si lui, il l'ignore. Apparemment le départ de l'homme à la fin de l'acte est le résultat de son exaspération devant les reproches de son amante, mais n'oublions pas qu'il s'est endormi pendant qu'elle parlait, qu'il avait donc manqué la plupart du discours. Il part parce qu'il a quelque chose à faire, parce qu'il s'ennuie, parce qu'il s'est assez reposé ou bien pour n'importe quelle autre raison et les menaces et les implorations de la femme le laissent indifférent.

Pour la communication avec celui qu'elle aime, la femme avoue avoir fait installer le téléphone dans leur chambre d'hôtel. Mais, au lieu de réaliser un contact entre eux, cet appareil, comme l'ascenseur, s'est transformé en instrument de torture: « Il n'y avait pas de téléphone dans cet hôtel infect. Je l'ai fait poser (...) Dépense inutile. C'est ta sœur qui téléphone. Le téléphone est devenu un instrument de supplice en plus. Il y avait l'ascenseur. Il y avait la sonnette d'en bas. Il y avait les clefs dans la porte. Il y avait la pendule. Il y a le téléphone. Ce téléphone que je regarde, que je dévore des yeux. Et le silence ». Comme les personnages des tragédies grecques, cette femme vit dans un univers hostile, entourée d'objets maléfiques, torturants. L'amour s'avère incapable de l'aider à y échapper et toute sa révolte contre son amant, contre le destin, est matérialisée dans ce long monologue passionné.

La communication semble être le problème le plus grave des personnages de Cocteau. Dès le début, le spectateur éprouve la sensation qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Enfermées dans un espace clos (à dimensions plus ou moins réduites), les femmes de ses pièces souffrent et essaient vainement de ranimer des sentiments passés. Pour augmenter leur chagrin, les objets qui les entourent deviennent torturants, maléfiques. Elles semblent vivre surtout dans un passé qu'elles ne cessent jamais d'évoquer, un temps du bonheur perdu.

Par opposition, les hommes sont toujours libres, ils s'éloignent de cet espace de souffrance, ils s'évadent et, généralement, n'y reviennent plus. Ils vivent dans le présent et surtout dans le futur, le temps du bonheur promis. Pour eux, la chambre est le purgatoire puisqu'ils parviennent à transgresser, tandis que, pour les femmes, elle représente l'enfer.

Bibliographie

- Cocteau, Jean. 1990. *La Voix Humaine*, Paris : Stock.
- Cocteau, Jean. 1980. *Théâtre de Poche*, Paris : Editions Paul Morihien.
- Barthes, Roland. 1984. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Editions du Seuil.
- Laffont-Bompiani. 1990. *Dictionnaire des œuvres*, t.VI, Paris : Bouquins Laffont.
- Mali a, Ramona. 2015. *Le Chronotope romanesque et ses avatars. Études comparatives*, Szeged: JATEPress.
- Stanciu, Daniela, Para, Iulia. 2011. *Le corps des générations actuelles et son management durable* in « This un-real body », p.131-139, Timi oara : Eurobit.
- Vod C pu an, Maria.1984. *Teatru i actualitate*, Bucure ti: Cartea Româneasc .