

en sus» que l'artisan peut créer avec une aisance de joueur mi-enfant mi-demiurge. Cette question de l'artisanat est – on le sait – extrêmement importante dès qu'il s'agit de définir le moi poétique et sa pratique scripturale. Par ailleurs, pourtant, «l'agencement» des mots, équivalu ainsi à «la nature» ou à «la nature en sus» recèle quelque chose du sens panthéiste, toujours suggéré, de la présence diffuse de la divinité. Le Dieu caché passe ainsi dans l'icône verbale, trace et empreinte, il apparaît comme une présence *sui generis* dans la plastique de l'image, dans les symboles qui la portent, ouverts sur les pénombres et l'énergie lumineuse du Sens ultime qui est ainsi maintenu en état de disponibilité infinie. En se cachant, il reste à jamais un défi pour l'écriture poétique, ce qui se soustrait à la lumière incrée ou dans les pénombres du mystère ultime de la Divinité est compensé par la présence dans les multiples hypostases de l'accompli que le texte poétique propose comme «fusion du sens avec le sensible».

## NOTES

- <sup>1</sup> Paul Evdokimov, *L'Art de l'icône. Une théologie de la beauté*, Editions Meridiane, Bucarest, 1992, p. 163.
- <sup>2</sup> *Ibidem*, p. 168.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, p. 159.
- <sup>4</sup> Cf. *Ars poetica*, Editions Dacia, Cluj, 1974, p. 39.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, p. 292.
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> Paul Ricœur, *Metafora vie [La métaphore vive]*, Editions Univers, Bucarest, 1985, p. 326.

Université „Babeş-Bolyai”, Cluj-Napoca

# **Univers coctéliens et Déchéance vianesque: entre création et déconstruction poétiques**

CANDICE NICOLAS

**Abstract:** Cocteau and Vian prove to be genuine creators of new worlds; their novel spaces claim the intervention of interconnected physical and spiritual passageways to give free space to the expression of the poet's spleen. For Cocteau, the creation intervenes thanks to magic or anxiety, whereas in Vian's world, the same Onirism dives us into strangeness and degenerescence, i.e. poetic deconstruction.

**Mots-clés:** Jean Cocteau, La Belle et la Bête, Orphée, Boris Vian, L'Écume des jours, lecture plurielle

Avec l'invitation au «Voyage» de Charles Baudelaire qui incite à s'engouffrer «Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !»<sup>1</sup>, une voie s'ouvre sur l'aventure poétique, mais reste à en trouver les moyens d'y parvenir. «Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles» répond Arthur Rimbaud quelques années plus tard. Son projet? Balayer les traditions et conventions pour instaurer une poésie novatrice en accord avec les audacieuses inspirations du moment. Bouleversé par cette idée, Jean Cocteau se consacre au renouvellement de la scène littéraire et à l'omniprésence du poète. Il nous offre Orphée, parfaite représentation du poète génial et incompris, confronté à un manque d'inspiration lancinant dans la muraille d'une société mal adaptée. L'auteur propose une dualité d'univers qui regorgent d'ingénieux mécanismes permettant au poète de retrouver cette inspiration perdue et de développer un monde poétique à part entière. Dans la même veine, alliant fulgurance rimbaudienne et polymorphie coctélienne, Boris Vian va choquer les esprits bien-pensants avec une prose puisée dans l'imaginaire de toute une société et poussée à l'extrême pour mieux en avancer les imperfections et incohérences. Si ses sonnets revêtent l'humour et l'ironie de Rimbaud, la poésie de sa prose épouse l'humeur de Cocteau. Mais chez lui la création poétique ne va pas requérir la présence d'un monde parallèle, au contraire, elle s'avère réductrice, destructrice.

A la recherche de leur graal baudelairien, Cocteau et Vian s'affirment véritables créateurs de mondes; leurs nouveaux espaces nécessitent l'intervention de passerelles physiques ou spirituelles communicantes pour donner le champ libre à l'expression des maux du poète. Si Cocteau s'intéresse au mythe orphique, c'est pour mieux en étudier les méandres et profondeurs: jusqu'où le prince des poètes «ira-t-il trop loin» pour sauver son amour et sa muse? Grâce à la magie du septième art, il représente l'ambivalence de la personnalité du poète en insistant sur la dualité interne qui le dérange et sur la présence d'une zone parallèle à la sienne. Vian à son tour mêle folie de l'imaginaire et désillusions bien humaines, invente des histoires

à dormir debout dans un univers original et incohérent: avec *L'Écume des jours* le poète bâtit des maisons rondes dans des coins d'innocence et le seuil d'un nouveau monde est alors franchi. Mais quand Chloé épouse Colin, elle devient le centre de son univers, alors que le monde se recroqueille sur leur couple condamné. A mesure que la jeune fille s'essouffle, leur microcosme social s'effrite. Il s'agit donc ici de mettre en apposition – et non opposition – la création et la déconstruction retranscrites dans les univers poétiques de Cocteau et de Vian. Chez Cocteau, la création intervient grâce à la magie ou l'inquiétude, alors que dans le monde de Vian, le même onirisme nous plonge de l'étrange à la dégénérescence, voire à la déconstruction poétique.

Dans un premier temps, il faut s'intéresser à ce voyage entre le Connu et l'Inconnu baudelairien et aux ingérences faites d'un monde à l'autre. Entre les deux, des passerelles enchantées plongent le public vers un monde féerique, notamment dans *La Belle et la Bête* ou au cœur d'une Zone intermédiaire aux caractéristiques suspectes, comme dans *Orphée*. Le franchissement intolérable de ces passerelles pourrait conduire la Bête – personnification du poète désabusé – et Orphée, autre incarnation, à la mort physique pour l'élévation ultime de leur âme – essence de toute construction poétique. Avec *La Belle et la Bête*, Cocteau-cinéaste prévoit nombre d'effets surnaturels qui facilitent les voyages entre le monde réel et perverti d'Avenant et celui de la Bête qui s'isole entre richesses et poésie. Il exploite l'univers de l'enfance et de l'innocence pour mettre l'accent sur la déchéance du monde adulte et pour affirmer la présence de l'un dans l'autre. Le réalisateur utilise le cliché du prince charmant corrompu contre celui de la pauvre bête inoffensive pour insister sur la bêtise humaine due à une insupportable ignorance. Pour assurer la liaison entre les deux mondes, Cocteau-magicien invente cinq passerelles qui permettent les va-et-vient. Premièrement, «le pavillon de Diane» renferme les richesses de la Bête, recluse et marginale comme le poète, possède le secret de son refuge. Il avertit la Belle «c'est le seul endroit du domaine où nul ne peut entrer, ni vous, ni moi»<sup>2</sup>; la présence de la serre magique dans le monde des humains est l'intervalle parfait entre les deux mondes, elle contrôle la déchéance de la Bête et causera la perte d'Avenant. Ensuite, «la clef d'or» permet d'ouvrir la porte de ce trésor, et assure la corrélation entre les deux mondes; en la remettant à Belle, la Bête confirme son vœu de la posséder spirituellement et physiquement, et celle-ci s'offre à lui implicitement en l'acceptant. Scellant de la même manière le pacte amoureux, «le gant» fait de l'habillage et du déshabillage de la main, un acte érotique des moins équivoques. Alors que la tension sexuelle entre les deux protagonistes s'intensifie, l'entremêlement de leur monde se renforce. Autre témoin original, le Magnifique, virevolte entre les deux univers. Aux origines inconnues ce messager particulier rappelle celui de la pièce *Orphée* où il «assure un premier contact entre le héros, sa vocation poétique, et la mort qui y est indissociablement liée»<sup>3</sup>. Vingt-cinq ans plus tard, avec l'adaptation du mythe pour le cinéma, «le cheval-muse se modernise en „voiture qui parle”»<sup>4</sup>, véhiculant plus que de simples messages d'inspiration. Finalement, un second élément relie les deux films, le miroir – dernier ensorcellement que contrôlent la Bête et le poète. Celui de la chambre de la Belle lui murmure, «je suis votre miroir, la Belle, Réfléchissez pour moi. Je réfléchirais pour vous»<sup>5</sup>, jeu de mots, et d'esprit surtout, puisque le miroir offre à la jeune fille plus que son reflet mais bien la réflexion de ses pensées. La Bête partage alors ses pouvoirs avec l'objet de son amour,

Belle devient sa muse, et il lui offre certaines de ses facultés en échange de sa présence inspiratrice. Le geôlier peut utiliser ce miroir pour retrouver Belle qui s'échappe. Reliant les mondes instantanément, cet instrument est le principal lien entre le monde irréel et enchanté et celui de la réalité, où l'on voit la faillite personnelle du marchand, l'arrogance et l'avidité de ses autres enfants. Les deux mondes se confondent pourtant, et la trop humaine Belle sera responsable de la souffrance de la Bête magique. La Belle la retrouve agonisante: «vous vivrez, vous vivrez, ma Bête. – Il est trop tard». Tel le poète, la bête doit passer par la Mort, l'éprouver, pour atteindre l'apothéose puis l'ascension céleste – ici métaphore élaborée de la gloire et de la reconnaissance, filmée dans l'envol final des amoureux.

L'illustration de cette théorie fantasmagorique, introduite dans *Le Sang d'un poète*, où le protagoniste est forcé de traverser les miroirs pour retrouver sa propre réflexion, est renforcée dans *La Belle et la Bête* avant d'être transformée en véritable porte sur l'au-delà dans *Orphée*. Ici, l'expérience spirituelle est poussée à son paroxysme: miroirs, détails architecturaux et géographiques, tout nous annonce ce fameux «passage», de la société mondaine et inadaptée à la personnalité extraordinaire du poète au royaume des morts où ce dernier sera enfin consacré. Tout d'abord, la «place où il ne passe jamais personne» (Cocteau 1976, 74) et où se produit pourtant l'accident de Cégeste s'inscrit comme premier lieu de passage entre les morts et les autres. Larry Gates souligne, „Movement in the soul often begins with some sort of accident”<sup>6</sup>. Cet événement actionne le mécanisme poétique; Orphée va rencontrer sa Mort et recouvrer son inspiration. Le chalet où elle l'entraîne rappelle le précédent pavillon de Diane, contenant lui aussi des richesses, mais spirituelles cette fois-ci, et arbore un accès difficile voire fatal. Puis, entre en scène l'acteur principal de la tragédie orphique, le miroir. A l'après-mort de Cégeste, la Princesse se l'accapare et l'étrange cortège s'engouffre dans le miroir: «Orphée se jette contre sa surface et s'y cogne. On le voit et on l'entend frapper. Orphée de près, face au miroir. Sa tête chavire. Ses mains glissent. Il se trouve mal et s'affaisse au pied du cadre»<sup>7</sup>. Le poète n'est pas encore prêt à pénétrer l'autre monde. Le miroir revient, plus tard dans la chambre d'Orphée, la Princesse réitère son étrange cérémonial pour alors s'approprier Eurydice. Le miroir complice la laisse entrer, sa manigance de femme jalouse l'humanise, les deux univers fusionnent en elle et la déchirent: «elle brise le miroir d'un coup de poing. Le miroir s'écroule. Sa robe devient blanche»<sup>8</sup>, la Princesse, en noir habituellement, se fait alors plus femme qu'allégorie inspiratrice; la muse non plus n'est pas à sa place, les mondes et leurs habitants s'enchevêtrent. Ainsi, le miroir de cette chambre – élément de l'intimité conjugale et donc concrétisant l'antagonisme entre la sphère sociale du poète et son revers – s'affirme essentiel.

En effet, «les miroirs sont les portes par lesquelles la mort vient et va»<sup>9</sup>. Le passage devient plus explicite, l'Inconnu prend un nom, celui du royaume des morts. Ce miroir-porte est donc la clef du mystère soulevé par Baudelaire, et permet au poète-voyeur de procéder à son introspection en lui montrant le chemin des Enfers. Comme la Bête, Orphée doit éprouver la Mort, que sa Muse, en procédé inverse, s'humanise: leurs mondes se rencontreront finalement. Avec des gants spéciaux – élément repris de *La Belle et la Bête* – Orphée peut rejoindre sa muse. Pour conjurer le sort, il s'introduit dans le miroir, bercé d'espoir de renouveau. Evans Langsing Smith conclut: „The overall purpose of the multiple doorways, windows, mirror

frames, stairs and hallways [...] is to visualize the descent into Hades as a journey into the labyrinth”<sup>10</sup>. Après l’hôtel des Folies dramatiques et ses chambres-cellules, la Zone s’avère encore plus singulière: autour du miroir se développe foule de trouvailles ingénieuses. Les escaliers et échelles récurrents insistent sur la présence d’obstacles sur la route de l’ascension poétique. Forcé au travail physique depuis Rimbaud, le poète doit escalader des marches pour atteindre la gloire, posthume malheureusement. Routes très escarpées, escaliers interminables filmés en contre-plongée, et dédales allégoriques se dressent entre le poète et son élévation spirituelle. Orphée traverse «les épreuves d’un apprentissage douloureux tel qu’en connaissaient les novices des sociétés primitives»<sup>11</sup>; il doit justifier sa présence dans l’autre monde, il s’en remet à son ange gardien et s’engouffre alors dans la Zone. Cocteau déforme les repères spatiaux, alors que les repères temporels étaient déjà truqués. La zone coctélienne est le sas entre les univers parallèles, centre de l’imbroglio poétique dans lequel erre le poète. Pour René Gilson “It is a world from whence springs poetry, an errant zone of the spirit, of the absolute poetic state”<sup>12</sup>. Ces limbes, entre poésie et création, paradis et enfer, sont définis par l’auteur lui-même: «la zone n’a rien à voir avec aucun dogme. C’est une fange de la vie. Un *no man’s land* entre la vie et la mort. On y est ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant»<sup>13</sup>. Heurtebise précise: «elle est faite des souvenirs des hommes et des ruines de leurs habitudes»<sup>14</sup>, en son sein communiquent les présences humaines et poétiques. „From there, Orpheus and Heurtebise begin the final descent to Hades”<sup>15</sup>. Les poètes vont de la vie à la mort vers la gloire, un double univers poético-réel est né. Cette zone relie les deux mondes, celui de la Mort – où le poète puise son inspiration – et celui des humains, où il a de plus en plus de mal à évoluer. Elle ressemble alors à la maison des protagonistes de *L’Écume des jours*, un monde à part, qui rapetisse et s’efface dès que l’on essaie d’y vivre.

Avec la poignante histoire de Colin et le destin tragique de Chloé, Vian dévoile l’existence d’un monde parallèle au nôtre, malsain et corrompu, qui n’attendait qu’à s’imposer. Le personnage principal est introduit dans un décor idéalisé qui ne fait que prédire le sort terrible qui l’attend. Les événements désagréables surgissent les uns après les autres, minimes, ennuyeux, puis dangereux, violents, funestes. On découvre un cycle de vie rythmé par la naïveté et l’innocence d’une part, l’impuissance, le temps et la souffrance de l’autre. «Colin, Chloé, Chick, Alise, Nicolas et Isis vivent dans un univers spécial qui est comme le paradis vianesque: un monde de gentillesse, de joie, d’esprit, de rires, de joliesse, de pureté de diamant païen»<sup>16</sup>. La beauté des images est omniprésente dans le seul souci de montrer le décalage entre le monde de la jeunesse et de l’innocence et celui des adultes et de la perversion. La dualité vianesque est plus sévère que l’ambivalence coctélienne, la corruption de l’un s’immisce et va détruire l’autre, «l’envoûtement de *L’Écume des jours* vient enfin d’une vision imaginaire exprimée avec une forte séduction par le fantastique poétique et entraînant nécessairement le lecteur vers le dénouement final. Le passage s’effectue comme naturellement du monde dit réel à un univers convergeant, étrange et fascinant»<sup>17</sup>. Le roman malmène ses actants qui tombent de charybde en scylla suivant une dégradation ostentatoire des lieux, des ressources, puis des personnages.

C’est l’abondance de couleurs, de détails farfelus – syntaxiques ou sémantiques – et de douceur inattendue, qui charment le lecteur et lui offrent ouvertement une vérité édulcorée.

Mais, la retranscription de l'imperfection humaine laisse espérer une présence parallèle de même force. Vian instaure un monde factice où il fait bon vivre: cette ambivalence entre le réel et le rêve nous plonge pourtant entre rêves et mensonges, idéal et fatalité. Curieusement s'étagent plusieurs réalités, que Colin vit, que Chloé ressent, que Vian dénonce. «Les *passages* où apparaissent soit la vie affective des personnages soit des événements graves pour eux sont systématiquement encadrés par des passages fantaisistes ou caricaturaux»<sup>18</sup>: l'auteur annihilant ainsi les pseudo-réalités pour *re-sombrer* dans la loufoquerie et les frasques de ses personnages. L'œuvre n'en perd pas pour autant toute sa gravité, au contraire, cette dernière est soulignée par cette alternance entre les modes poétiques et les modes pratiques, «la grande beauté de l'œuvre, son caractère attachant, ne lui viennent pas d'une harmonie supérieure où se fondaient les discordances, mais de cette dramatique cohérence de cauchemar»<sup>19</sup>. Vian insiste sur le rétrécissement, l'amoindrissement de tout ce qui entoure Colin, et sur le fait que sa vie elle-même n'est que néant. La dégradation des lieux est tout d'abord remarquée par la souris: elle «eut un geste de dégoût et montra les murs. – Oui, dit Nicolas. C'est pas ça. Avant ça allait mieux, je ne sais pas ce qu'il y a»<sup>20</sup>; l'ambiance matrimoniale se révèle rapidement pesante. Chloé aussi réalise combien son univers a changé: «il fait moins jour que d'habitude»<sup>21</sup>. Le peu de désir de la part de Colin l'accable; délaissée, la jeune fille tombe malade, et son effacement va transformer le monde parfait de Colin qui décline et sombre navrement dans la déchéance.

Un parallélisme croisé règne sur la maison du couple. De moins en moins lumineuse, elle rétrécit au jour le jour, alors que croît le nénuphar dans la poitrine de Chloé. Les objets sont les premiers touchés, ils disparaissent ou se feutrent, «est-ce que le tapis n'était pas en laine, avant? demanda Chick. Celui-là a l'air en coton. – C'est le même... dit Colin. Non, je ne crois pas qu'il soit différent»<sup>22</sup>. «Il n'y avait pas un tableau, ici?»<sup>23</sup> demande Alise à Nicolas qui répond «je ne me rappelle plus»<sup>24</sup>. Depuis leur mariage, symbole officiel d'une résolution à grandir et à assumer socialement leur rôle de couple au milieu de la société, rien ne va plus. «C'est drôle, dit Chick. On a l'impression que le monde s'étripe autour de soi»<sup>25</sup> et pour le moment, les murs se rapprochent les uns des autres, mais bientôt, ce sont les êtres qui vont disparaître et laisser Colin à sa solitude. «Le plafond avait baissé notablement et la plate-forme où reposait le lit de Colin et de Chloé n'était plus très loin du plancher»<sup>26</sup>. La maladie a contaminé toute la maison et laissé place à une curieuse végétation, comme si la nature voulait reprendre sa place. «On ne pouvait presque plus entrer dans la salle à manger, le plafond rejoignait presque le plancher auquel il était réuni par des projections mi-végétales mi-minérales, qui se développaient dans l'obscurité humide. La porte du couloir ne s'ouvrait plus»<sup>27</sup>. Pour Alain Costes, il est évident que «tout se détraque, tout se désagrège, tout se putréfie»<sup>28</sup>, et que le processus de désintégration engagé est alors irréversible. Après l'amenuisement de l'appartement, c'est la pauvreté qui guette Colin. Celui-ci partage généreusement ses doublezons sans se soucier, «ce qui m'intéresse, ce n'est pas le bonheur de tous les hommes, c'est celui de chacun»<sup>29</sup>. Puis avec la maladie de Chloé qui progresse dangereusement, il dépense de plus en plus pour acheter les fleurs qui la maintiennent en vie, et fatidiquement, «il faut qu'il travaille, mon pauvre Colin. Il n'a plus de doublezons»<sup>30</sup>. Il va connaître l'activité détestée puis la misère, toutes deux inconnues jusqu'alors. Mais parce qu'il

n'a jamais eu besoin d'être productif, Colin n'est pas accoutumé au monde «réel», il perd son premier emploi, puis un autre, avant d'obtenir une dernière place, offerte par l'Administration: «il devait maintenant monter chez des gens tous les jours, on lui remettait une liste, il annonçait les malheurs un jour avant qu'il n'arrive»<sup>31</sup>. Sa ténacité est finalement confrontée au mur infranchissable de la pénible réalité, «il cherchait sur la liste le nom suivant, et vit que c'était le sien»<sup>32</sup>.

La maladie de Chloé survient dès l'officialité de leur bonheur, juste après la cérémonie: «ils sortirent tous de l'église en jetant un dernier regard aux fleurs de l'autel et sentirent l'air froid les frapper au visage en arrivant sur le perron. Chloé se mit à tousser»<sup>33</sup>. Mais, si la jeune épouse se meurt, c'est un peu par vengeance contre le désintérêt de Colin. En effet, très vite «Colin et Chloé s'ennuient ensemble et le héros ne peut réussir à cacher son désappointement. La jeune femme le sent bien et son instinct lui souffle une solution désespérée»<sup>34</sup>. Elle souffre tout d'abord de maux de poitrine, et cette «métaphore métonymique de la neige pulmonaire» serait à rattacher «à une possible frigidité de Chloé, elle-même liée aux froideurs de Colin»<sup>35</sup>. Michel Maillard lui trouve les mots justes: «si je deviens faible, si je tombe malade, peut-être mon mari s'intéressera-t-il davantage à moi»<sup>36</sup>. Chloé ne se sent pas assez désirée, pas assez aimée. La déchéance de son désir se confond avec la dégressio de son espoir de survie, elle se sait condamnée parce que Colin ne peut pas, ne *veut* pas la sauver. La présence de Chloé dans le monde de Colin bouleverse l'ordre des choses, elle s'inscrit comme un élément perturbateur, déclencheur de drames. Le roman est écrasant de réalité malgré une beauté et une légèreté des personnages et de leur comportement caricatural. Ils sont trop jeunes, trop beaux, certains trop riches, d'autres trop pauvres pour être vrais – l'absence de nom de famille, et de famille tout court ne fait que confirmer cette assertion. Colin va tenter de résister à la destinée qui lui est promise aux dépens de sa santé morale et physique pour une peine que l'on sait vainqueur, puisqu'il va finir par devoir annoncer lui-même son propre malheur: «alors, il jeta sa casquette et il marcha dans la rue, et son cœur se fit de plomb, car le lendemain, Chloé serait morte»<sup>37</sup>. La tragédie est à son comble et la déchéance du microcosme social où évolue Colin se parfaît dans le cauchemar. Si les personnages sont tous jeunes, le cuisinier va prendre de l'âge et ainsi échapper au triste sort de ses cadets. L'incohérence des repères spatio-temporels autour de cet appartement curieux rappelle les aléas de la Zone orphique; Nicolas est le seul à ne pas y errer et de ce fait, à vieillir, à vivre tout simplement.

- J'ai l'impression que je vieillis.
  - Montre ton passeport, dit Alise [...] Quel âge avais-tu demanda-t-elle à voix basse.
  - Vingt-neuf ans... dit Nicolas.
  - Regarde...
- Il compta cela faisait trente-cinq.<sup>38</sup>

Encore, Colin lui fait remarquer: «– Tu as vieilli de dix ans depuis huit jours. – De sept ans, rectifia Nicolas»<sup>39</sup>. Même sa grande gastronomie n'est plus ce qu'elle était, quand la maison se comprime, la cuisine de Nicolas n'est pas épargnée, «le four s'avachissait un peu sur le dessus

et les tôles mollissaient, prenant la consistance de tranches de gruyère minces [...] il est en train de se transformer en marmite à charbon de bois»<sup>40</sup>. Habitué des grandes recettes de Gouffé, le chef hors pair se met à la cuisine rapide:

- Qu'est-ce que c'est, ça, Nicolas, demanda Chick.
- Une soupe au Kub et à la farine de panouilles, répondit Nicolas. C'est super.
- Ah! dit Chick. Vous avez trouvé ça dans Gouffé.
- Pensez-vous! dit Nicolas. C'est une recette à de Pomiane. Gouffé, c'est bon pour les snobards. Et puis il faut un tel matériel, pour ça.<sup>41</sup>

Colin lui reproche son relâchement, «tu négliges ta cuisine. Tu te laisses aller [...] tu ne t'habilles plus le dimanche, et tu ne te rases plus tous les matins»<sup>42</sup>. Il y a jusqu'à son langage qui se dégrade, «c'est dégueulasse de ta part, dit Nicolas. J'ai l'air de foutre le camp comme un rat»<sup>43</sup>. Critères sociaux, habillement, politesse et maniérisme sont remis en cause. Tout s'écroule autour de Colin, plus aucun de ses repères n'ont de valeur, il erre dans ce qui lui reste de ce monde, jadis son *connu*.

De son côté, Chick se saborde, malgré l'amour d'Alise, malgré l'argent de Colin, rien ne lui suffit. Il accumule les dépenses futiles et n'en paie pas plus ses dettes à l'Etat; l'Administration prépare sa revanche, «recouvrement d'impôts chez le sieur Chick, avec saisie préalable, dicta son chef. Passage à tabac de contrebande et blâme sévère. Saisie totale ou même partielle compliquée de violation de domicile»<sup>44</sup>. La fin de Chick est prévisible; dans la violence d'une bagarre il trépasse au milieu de ses Partre que les flics piétinent dans un dernier souci de nuisance<sup>45</sup>. Alise, qui n'a plus rien à attendre de la vie, décide de se venger de celle des autres et de supprimer tout d'abord Partre par qui le malheur est arrivé. Quand Chick la quitte, elle s'adresse directement à l'auteur, «il ne veut plus que je vive avec lui, alors je vais vous tuer, puisque vous ne voulez pas retarder la publication»<sup>46</sup>. A son refus, et pareillement armée que Chick, «Alise rassembla ses forces, et d'un geste résolu, elle planta l'arrache-cœur dans la poitrine de Partre. Il la regarda, il mourait très vite»<sup>47</sup>. Elle fait de même avec les libraires complices, avant de mettre le feu à chacune des librairies, et orchestre déjà sa propre mort. La déchéance humaine dans toute sa splendeur est incarnée dans le personnage du protagoniste naïf et insouciant, puis désemparé et impuissant, qui se heurte aux remparts d'une société indifférente. Le climat qui s'assombrit, le fanatisme de Chick et la maladie de Chloé qui s'intensifient, l'impuissance de Colin et d'Alise nous permettent de détailler cette image – presque vision puisque Colin peut annoncer le futur – tel le voyant rimbaudien.

Il est donc de conclure que la présence du poète s'inscrit dans l'ambivalence d'un monde surgit de son imagination. Lui-même y participe, y apporte ses espoirs et ses échecs, son énergie et son imagination. Après Baudelaire et Rimbaud, Cocteau et Vian n'auront pas hésité à emprunter et à développer de nouvelles techniques. Le premier mélange réalité et fiction, magie et sentiments pour fonder une métapoétique adoptée aussi admirablement par Vian. On se laisse perdre dans leurs labyrinthes et mondes parallèles. Leurs univers tragiques ressemblent au nôtre, et leurs dénouements irréversibles représentent l'usure de nos vies, l'écumé de nos jours, transposée ironiquement dans ce rapetissement des personnages, de la souris, de l'argent, de

la maison. Le sort a raison du bien-être initial fictif et achève de plonger le poète dans la déchéance extrême. De l'autre côté du miroir, les frontières franchies, seuls le sang et la violence imposent leur loi mais consacreront leur auteur, enfin, au firmament de sa gloire posthume.

## NOTES

- <sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Voyage*, v. 144.
- <sup>2</sup> Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, 1970, p. 242-243.
- <sup>3</sup> Marielle, Wyns, «Orphée de Jean Cocteau: Pour une écriture de la mort». *Lettres Romanes* 52: 3-4 (Aug-Nov 1998), p. 287.
- <sup>4</sup> *Idem*, p. 286.
- <sup>5</sup> Jean Cocteau, *Beauty and the Beast*. Ed. Robert M. Hamond. New York: New York University Press, 1970, p. 35.
- <sup>6</sup> Larry Gates, "The Two Worlds of Cocteau's Orpheus". *Journal of Evolutionary Psychology* 12.1-2 (March 1991), p. 44.
- <sup>7</sup> Jean Cocteau, *Orphée, The Play and the Film*. Ed. E. Freeman. Oxford: Basil Blackwell, p. 79.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, p. 100.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, p. 101.
- <sup>10</sup> Evans Lansing Smith, "Framing the Underworld: Threshold Imagery in Murnau, Cocteau, and Bergman". *Literature/Film Quarterly* 24.3 (1996), p. 246.
- <sup>11</sup> Marielle Wyns, *op. cit.*, p. 286.
- <sup>12</sup> René Gilson, *Jean Cocteau: an Investigation into His Films and Philosophy*. New York: Crown, 1969, p. 86.
- <sup>13</sup> Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 64.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, p. 103.
- <sup>15</sup> Evans Lansing Smith, *op. cit.*, p. 248.
- <sup>16</sup> Freddy, De Vrée, *Boris Vian, essai*. Paris: Éditions le Terrain vague, 1965, p. 22.
- <sup>17</sup> Gilbert, Pestureau, «Un miracle poétique». *L'Écume des jours*. Ed. Gilbert Pestureau et Michel Rybalka. Paris: Bourgois, 1994, p. 12.
- <sup>18</sup> Marguerite Nicod-Saraiva, «L'Écume des jours, un univers stratifié». *Colloque de Cerisy – Boris Vian* 1. Paris: Unité Générale d'Editions. 1977, p. 145.
- <sup>19</sup> Boris Vian, *Oeuvres Complètes* 2. *Oeuvres romanesques* 2. Marc Lapprand, Gilbert Pestureau, et Michel Rybalka eds. Paris: Fayard, 1999, p. 148.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, p. 99.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, p. 125.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, p. 139.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, p. 132.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 133.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, p. 140.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, p. 135.
- <sup>27</sup> *Ibidem*, p. 190.
- <sup>28</sup> Alain Costes, «L'Écume du corps». *Lecture plurielle de L'Écume des jours*. Collectif dirigé par Alain Costes. Paris: Union Générale d'Editions, 1979, p. 139.
- <sup>29</sup> Vian, *op. cit.*, p. 66.
- <sup>30</sup> *Ibidem*, p. 134.
- <sup>31</sup> *Ibidem*, p. 192.
- <sup>32</sup> *Ibidem*, p. 192.
- <sup>33</sup> *Ibidem*, p. 82.
- <sup>34</sup> Michel Maillard, «Colin et Chick ou la quête impossible – Lecture sémio-critique de *L'Écume des jours*». *Lecture plurielle de L'Écume des jours*. Collectif dirigé par Alain Costes. Paris: Union Générale d'Editions, 1979, p. 265.
- <sup>35</sup> *Ibidem*, p. 266.

- <sup>36</sup> *Ibidem*, p. 265.
- <sup>37</sup> *Ibidem*, p. 192.
- <sup>38</sup> Boris Vian, *op. cit.*, p. 133.
- <sup>39</sup> *Ibidem*, p. 143.
- <sup>40</sup> *Ibidem*, p. 152.
- <sup>41</sup> *Ibidem*, p. 140.
- <sup>42</sup> *Ibidem*, p. 153.
- <sup>43</sup> *Ibidem*, p. 143.
- <sup>44</sup> *Ibidem*, p. 178.
- <sup>45</sup> *Ibidem*, p. 187.
- <sup>46</sup> *Ibidem*, p. 181.
- <sup>47</sup> *Ibidem*, p. 182.

## BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

- Cocteau, Jean. *Orphée, The Play and the Film*. Ed. E. Freeman. Oxford: Basil Blackwell, 1976.
- Idem, *Beauty and the Beast*. Ed. Robert M. Hamond. New York: New York University Press, 1970.
- Costes, Alain. «L'Écume du corps». *Lecture plurielle de L'Écume des jours*. Collectif dirigé par Alain Costes. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979. 127-64.
- De Vrée, Freddy. *Boris Vian, essai*. Paris: Éditions le Terrain vague, 1965.
- Gates, Larry. "The Two Worlds of Cocteau's Orpheus". *Journal of Evolutionary Psychology* 12.1-2 (March 1991): 44-51.
- Gilson, René. *Jean Cocteau: an Investigation into His Films and Philosophy*. New York: Crown, 1969.
- Maillard, Michel. «Colin et Chick ou la quête impossible – Lecture sémiocritique de *L'Écume des jours*». *Lecture plurielle de L'Écume des jours*. Collectif dirigé par Alain Costes. Paris: Union Générale d'Éditions, 1979. 194-286.
- Nicod-Saraiva, Marguerite. «*L'Écume des jours*, un univers stratifié». *Colloque de Cerisy – Boris Vian* 1. Paris: Unité Générale d'Éditions, 1977. 139-148.
- Pestureau, Gilbert. «Un miracle poétique». *L'Écume des jours*. Ed. Gilbert Pestureau et Michel Rybalka. Paris: Bourgois, 1994.
- Smith, Evans Lansing. "Framing the Underworld: Threshold Imagery in Murnau, Cocteau, and Bergman". *Literature/Film Quarterly* 24.3 (1996): 241-54.
- Vian, Boris. *Œuvres Complètes* 2. *Œuvres romanesques* 2. Marc Laprand, Gilbert Pestureau, et Michel Rybalka eds. Paris: Fayard, 1999.
- Wyns, Marielle. «*Orphée* de Jean Cocteau: Pour une écriture de la mort». *Lettres Romanes* 52: 3-4 (Aug-Nov 1998): 285-97.

**Loyola Marymount University, Los Angeles, California**