

**La Mort sous la forme d'une jeune femme chez Cocteau**  
**— sur la genèse du personnage de la Princesse du film *Orphée* —**

Kazuyuki MATSUDA

Dans le film *Orphée* (1950), Maria Casarès joue le rôle de la Princesse dont l'attribution n'a pas été très facile; Jean Cocteau pensait d'abord aux grandes actrices étrangères, comme Marlène Dietrich et Greta Garbo. Cette anecdote même en dit long sur l'importance et la particularité de ce rôle. En effet, l'héroïne de cette nouvelle histoire orphique n'est plus Eurydice, femme d'Orphée, mais la Princesse qui est, selon l'expression de Christian Bérard, un camarade irremplaçable de Cocteau, « la femme la plus élégante du monde puisqu'elle n'est occupée que d'elle-même »<sup>1)</sup>.

La plus grande originalité de ce film consiste sans aucun doute dans le caractère énigmatique de ce personnage. Dans ce film orphique, chose étonnante, le poète décrit la Mort sous les traits de « la femme la plus élégante » : c'est la Princesse. Mais elle n'est pas la Mort symboliquement représentée par une jeune femme élégante ; dans le commentaire précédant le scénario du film, en parlant de son héroïne, Cocteau dit : « La princesse ne symbolise pas la mort puisque le film [*Orphée*] est sans symboles. Elle n'est pas plus la mort qu'une hôtesse de l'air n'est un ange. Elle est la mort d'Orphée. » (*OR II*, p.9) D'où vient ce caractère tout à fait particulier de la Princesse? En jetant un coup d'œil sur les œuvres antérieures de Cocteau et en les feuilletant, on peut découvrir qu'elle n'est en aucun cas une mutation brusque chez notre poète. Nous tenterons dans cette étude d'éclaircir la genèse du personnage de la Princesse.

On sait bien qu'avant le film en question, Cocteau a déjà traité le thème orphique au théâtre : en 1925, Cocteau écrit une pièce intitulée de même *Orphée*, qui est représentée pour la première fois le 15 juin 1926. C'est en remaniant cette tragédie en un acte qu'il écrit en décembre 1947 le scénario du film *Orphée* dont la conception initiale remonte à l'été 1946 ; le tournage de ce film ne commence

---

*Remarque préliminaire* : Nos références dans ce texte aux œuvres de Cocteau renvoient aux éditions suivantes : *Orphée* (en abrégé, *OR I*) dans *Œuvres complètes de Jean Cocteau*, volume V, Marguerat, 1948 ; *Orphée* (*OR II*), Editions J'ai lu, 1988 ; *La Difficulté d'être* (*DE*), Editions du Rocher, 1983.

1) Cf. J.-J. Kihm, E. Sprigge et H. C. Béhar, *Jean Cocteau — l'homme et les miroirs* —, La Table Ronde, 1968, p.315.

qu'en août 1949, et le 1<sup>er</sup> mars de l'année suivante, il est projeté à Cannes en marge du Festival.

*Orphée* (1950) n'est pas une simple transposition d'*Orphée* (1926). Bien qu'on retrouve dans le film certains éléments de la pièce, parfois métamorphosés avec une grande facilité, il offre, par rapport à l'original, des différences significatives : ce qui nous semble le plus important, c'est le changement d'identité du personnage féminin représentant la mort. Notons que ce personnage qui tient, nous l'avons dit, le rôle principal dans le film *Orphée*, apparaît déjà dans le premier *Orphée*. La Mort y était représentée sous les traits d'« une jeune femme très belle en robe de bal rose vif et en manteau de fourrure » (*OR I*, p.14) ; comme les autres personnages de la pièce, elle était habillée par Coco Chanel. Pour qualifier la Mort de la pièce, on pourrait employer également les mots de Bérard que nous avons cités ci-dessus : « la femme la plus élégante du monde puisqu'elle n'est occupée que d'elle-même ». Il est à remarquer ici l'affinité d'apparence entre la Mort et la Princesse à qui vont très bien des robes magnifiques ; mais ce qui est encore plus remarquable, c'est que les rôles qu'elles jouent, chacune dans son *Orphée*, sont assez différents.

La Mort de la pièce de 1926 apparaît seulement dans la scène VI, à caractère plutôt épisodique, sans avoir aucun rapport avec Orphée lui-même : elle n'entre en scène qu'afin d'enlever Eurydice, héroïne tragique de la pièce, dans l'au-delà. Il est à noter que c'est un être impersonnel dont le devoir consiste à donner la mort à n'importe qui. Certes, son apparence est tout à fait différente de celle de la Mort que tout le monde imagine sous la forme d'« un squelette avec un suaire et une faux », mais il n'y a pas de très grande différence entre leurs tâches. L'originalité de la Mort dans la pièce se limite, nous semble-t-il, à ses apparences inattendues. Il est vrai que c'est une tentative assez révolutionnaire de représenter la mort sous la forme d'une jeune femme élégante, mais dans son nouvel *Orphée*, Cocteau ira encore plus loin.

Dans le film de 1950, comme nous l'avons vu, ce n'est plus la Mort en général dont il s'agit, mais la Mort d'Orphée en la personne de la Princesse : la Mort universelle de la pièce s'est changée, dans le film, en Mort propre au héros. Morte depuis peu, la Princesse n'est maintenant qu'« une des innombrables fonctionnaires de la mort » (*OR II*, p.9) qui a pour tâche de donner la mort à Orphée ; et c'est Orphée seul, faut-il le dire, qu'elle a le droit d'emporter dans l'au-delà. Et, selon Cocteau, il n'y a pas qu'Orphée qui forme un couple justement fatal avec sa propre mort.

Dans le commentaire sur son film, dont nous avons déjà cité quelques phrases, Cocteau nous fait découvrir, en parlant de la Princesse, une de ses idées personnelles sur la vie et sur la mort : « Chacun de nous, dit-il, possède sa mort qui le surveille depuis sa naissance. » (*OR II*, p.9) Nous trouvons presque la

même phrase dans son essai *Du cinématographe*<sup>2</sup> ; il est incontestable que cette idée qui nous fait penser, au premier abord, à l'ange gardien catholique a hanté le poète à cette époque-là. Pour mieux comprendre sa pensée sur la vie et sur la mort, il faut tenir compte du fait qu'avant *Orphée* (1950), ou plus précisément, entre les deux *Orphées*, Cocteau l'a déjà développée par un autre moyen d'expression. C'est-à-dire que chez Cocteau, il y a une autre œuvre dans laquelle apparaît aussi la Mort sous la forme d'une jeune femme élégante.

A la danse, notre poète, doté de dons multiples, consacre plusieurs œuvres, parmi lesquelles *Le Jeune Homme et la Mort*, donné au Théâtre des Champs-Élysées, le 25 juin 1946 ; c'est le jeune Roland Petit qui a réglé la chorégraphie avec succès. Selon Cocteau, cette œuvre qui est devenue aujourd'hui une pièce essentielle du répertoire pour les danseurs ambitieux n'est pas un ballet mais « un mimodrame où la pantomime exagère son style jusqu'à celui de la danse » (*DE*, p.205). On en trouve le scénario détaillé dans *La Difficulté d'être*, essai à la Montaigne, écrit presque en même temps que ce mimodrame.

Dans un atelier de peintre, un jeune homme qui porte une combinaison bleu marine tachée de couleurs attend quelqu'un dans un état d'angoisse, d'énervement et d'abattement; dans cet atelier misérable, entre « une jeune fille brune, élégante, sportive, sans chapeau, en petite robe jaune pâle, très courte (le jaune Gradiva) et gants noirs » (*DE*, p.199) ; provoqué par cette fille énigmatique, le jeune artiste s'emporte et s'élançait vers elle qui le repousse et s'enfuit, le laissant seul dans cet atelier sinistre où est installé, chose curieuse, un gibet ; la souffrance conduit le peintre à se pendre. Et après un brusque changement de lumière et de décor, l'histoire prend une tournure tout à fait imprévue : dans la scène dont le fond de toile représente maintenant la vue nocturne de Paris, apparaît un troisième personnage : « Par les toits, la mort arrive. C'est une jeune femme blanche, en robe de bal, juchée sur de hauts patins. Un capuchon rouge enveloppe sa petite tête de squelette. Elle a de longs gants rouges, des bracelets et un collier de diamants. Sa traîne de tulle pénètre après elle sur le théâtre. » (*DE*, p.201) A peine la mort claque-t-elle des doigts que le jeune homme dégage sa tête du nœud coulant et descend du gibet ; « La mort ôte son masque de squelette et son capuchon. C'est la jeune fille jaune. » (*DE*, p.201) C'est ainsi que se révèle le vrai caractère de la jeune fille qui a disparu après avoir insulté le jeune peintre : c'est la Mort. « Elle met le masque au jeune homme immobile » (*DE*, p.201) et l'emmène, par les toits, vers le monde des morts.

Tel est, dans ses grandes lignes, le scénario du *Jeune Homme et la Mort*. Ce qui nous intéresse tout d'abord, c'est que la Mort dans ce mimodrame est

---

2 ) Francis Steegmuller, *Cocteau* (traduit de l'anglais par Marcelle Jossua), Buchet/Chastel, 1973, p.338.

représentée, elle aussi, sous les traits d'une jeune femme élégante. Examinons attentivement les portraits de la Mort que nous venons de citer : lorsque la Mort entre en scène pour la première fois, elle porte une petite robe courte et agit comme une jeune fille sportive, tandis que c'est en robe de bal à traîne qu'elle réapparaît après le changement de décor. En effet, il y a une certaine différence entre ces deux portraits de la Mort, mais on pourrait la réduire à la différence d'âge entre « jeune fille » et « jeune femme » ; observons qu'en décrivant la Mort à deux reprises, Cocteau choisit ces deux mots avec précaution. Essentiellement, la Mort n'a pas changé : elle est toujours « jeune » et « élégante ».

Rappelons-nous ici le portrait de la Mort d'*Orphée* (1926) et celui de la Princesse d'*Orphée* (1950), qui coïncident presque trait pour trait. Le portrait d'une jeune femme élégante y présente une ressemblance frappante avec celui de la Mort du mimodrame. Il est évident maintenant qu'il y a une certaine parenté entre ces trois Morts. Leurs affinités sont, bien sûr, remarquables, mais ce qui nous semble encore plus significatif, c'est leur différence. En dépit de leur ressemblance d'apparence, il existe certainement une différence fondamentale, comme nous l'avons déjà remarqué, entre la Mort de la pièce et la Princesse. De ces deux Morts d'*Orphée*, à laquelle ressemble plus la Mort du *Jeune Homme et la Mort*? Est-elle la Mort allégorique ou bien la Mort propre au jeune homme? Pour y répondre, supposons-nous, il faut porter notre attention sur le masque de squelette.

En effet, ce qui suscite vivement notre curiosité, c'est que Cocteau fait porter un masque de squelette par la Mort du mimodrame. Pourquoi ce masque de squelette? Grâce à cet objet sinistre, les spectateurs comprennent mieux que c'est la Mort qui est entrée en scène sous la forme d'une jeune femme en robe de bal : sans quelques accessoires comme le squelette et la faux, il serait extrêmement difficile de représenter la Mort sur une scène de ballet, où on ne peut pas recourir aux paroles. Il est donc tout naturel que Cocteau ait fait apparaître la Mort avec un masque de squelette. Mais n'est-ce pas une façon un peu trop banale de représenter la Mort par une tête de squelette?

Il est intéressant de noter ici que dans les deux *Orphée*, Cocteau fait mention de ce portrait assez traditionnel de la Mort : la Mort de la pièce de 1926 dit ainsi à un jeune mort, son aide : « Il y a encore une semaine vous pensiez que j'étais un squelette avec un suaire et une faux. [...] Tous le croient. Mais, mon pauvre garçon, si j'étais comme les gens veulent me voir, ils me verraient. Et je dois entrer chez eux sans être vue. » (*OR I*, pp.47-48) Et la Princesse reprendra ces propos dans le film de 1950 (*OR II*, p.66). Il semble certain que notre poète a été bien conscient de la banalité de ce masque de squelette.

Pourquoi Cocteau s'est-il permis d'introduire un masque grotesque et plutôt démodé qui ne va pas du tout avec la tenue très élégante de la Mort? C'est peut-

être parce qu'il avait un autre but : le rôle du masque de squelette, à notre sens, ne se limite pas à symboliser la mort. Rappelons ici que la Mort a ôté son masque de squelette pour le mettre au jeune artiste pendu. Comment interpréter ces actions inattendues de la Mort? Bien sûr, la tête de squelette, mise sur le visage du jeune homme, indiquerait symboliquement le fait qu'il est déjà mort. Mais laissons de côté le dessin du masque, c'est-à-dire le squelette ; l'important, c'est l'action même d'ôter et de mettre le masque. Généralement parlant, le masque est un objet amovible dont on se couvre le visage ; et on peut ôter son masque pour le mettre à un autre, comme le fait la Mort du *Jeune Homme et la Mort*. En profitant de ce trait caractéristique du masque, Cocteau décrit symboliquement les rapports si particuliers entre les trois personnages du mimodrame : le jeune homme, la jeune fille (femme) et la Mort.

L'identité de la jeune fille (femme) avec la Mort apparaît d'une manière éclatante, lorsque la Mort ôte son masque de squelette ; il serait facile de schématiser ainsi leur relation : la jeune femme = la Mort. Notons encore qu'à la fin du mimodrame, Cocteau dévoile la relation non moins significative entre le jeune homme et la Mort, d'une façon un peu moins explicite. Ce qu'il a essayé d'exprimer en faisant passer le masque de squelette du visage de la Mort à celui du jeune homme, c'est, à notre avis, le fait que le jeune homme est au fond identique à la Mort. On pourrait donc présenter leur relation par un simple schéma : le jeune homme = la Mort. D'où il s'ensuit qu'en ce qui concerne la relation entre le jeune homme et la jeune femme, on pourrait les réunir eux aussi par le signe égal : le jeune homme = la jeune femme. C'est justement pour suggérer leur relation extraordinaire que Cocteau n'en fait aucune mention dans le scénario si détaillé du mimodrame qui fait partie de *La Difficulté d'être*.

*Le Jeune Homme et la Mort* est une œuvre tout à fait particulière, à la fin de laquelle tous les personnages se révèlent identiques. Cocteau décrit leur identité au moyen d'un masque de squelette, symbole typique de la Mort, qui passe du visage de la jeune femme à celui du jeune homme. Que signifie cette expression d'égalité : le jeune homme = la jeune femme = la Mort? A cette interrogation, Cocteau répond lui-même dans *La Difficulté d'être* écrite parallèlement à la genèse du *Jeune Homme et la Mort*. Dans le chapitre de cet essai intitulé *De la mort*, le poète développe en toute franchise son point de vue sur la vie et sur la mort ; il importe ici d'en citer un passage très révélateur.

Sur le chapitre de la mort, il me reste beaucoup à dire, et je m'étonne que tant de gens s'en affectent puisqu'elle est en nous chaque seconde et qu'ils devraient la prendre en résignation. En quoi aurait-on si grande peur d'une personne avec laquelle on cohabite, étroitement mêlée à notre substance? Mais voilà. On s'est habitué à en faire une fable et à la juger du dehors.

Mieux vaudrait se dire qu'en naissant on l'épouse et s'arranger de son caractère, si fourbe soit-il. Car elle sait se faire oublier et nous laisser croire qu'elle n'habite plus la maison. Chacun loge sa mort et se rassure par ce qu'il en invente, à savoir qu'elle est une figure allégorique n'apparaissant qu'au dernier acte. (*DE*, p.116)

Cette citation nous sert à mieux comprendre ce que Cocteau a voulu exprimer à travers les trois personnages du *Jeune Homme et la Mort*. Ici, il décrit la Mort comme « une personne avec laquelle on cohabite, étroitement mêlée à notre substance ». Quelle intimité avec la mort! N'est-ce pas cette idée de l'intériorité de la mort que notre poète a exprimée d'une manière symbolique dans le mimodrame? Le temps est venu maintenant de répondre à la question que nous avons posée plus haut. La Mort du *Jeune Homme et la Mort*, est-elle la Mort universelle ou bien la Mort propre au jeune homme? Certainement, elle est cette dernière.

Quatre ans avant le film *Orphée*, Cocteau a déjà exploité sous forme de mimodrame cette idée que « chacun de nous possède sa mort qui le surveille depuis sa naissance ». On pourrait donc dire que la Mort du mimodrame a des liens plus étroits avec la Mort d'*Orphée* (1950) qu'avec celle d'*Orphée* (1926). Nous considérons *Le Jeune Homme et la Mort* comme une œuvre-clef de l'évolution d'*Orphée*. Mais son importance ne s'arrêterait pas là.

D'entre ces trois œuvres destinées au monde du spectacle, ce n'est autre que *Le Jeune Homme et la Mort* qui reflète le plus explicitement les idées de l'auteur sur la vie et sur la mort : on peut facilement imaginer que dans un mimodrame simple joué pratiquement par deux danseurs, Cocteau pouvait les exprimer plus directement que dans un film où il doit être obligé d'attacher une importance considérable à son côté boulevardier.

Dans le mimodrame, Cocteau développe d'une façon presque mathématiquement logique sa pensée qu'on ne fait qu'un avec sa propre mort surgissant sous la forme d'une jeune femme. Alors comment lui est venue cette idée vraiment impressionnante? Il serait extrêmement difficile ou presque impossible d'y répondre avec certitude. Mais il est intéressant ici de se reporter à la remarque de Francis Steegmuller concernant *Le Jeune Homme et la Mort* ; dans son étude intitulée *Cocteau*, il cite les paroles d'un médecin adressées au jeune Cocteau : « Nous vivons tous avec un squelette, mais nous, c'est à l'intérieur<sup>2</sup> », en nous faisant remarquer l'influence de ces paroles sur la conception du mimodrame. Steegmuller dit que le médecin possédait effectivement un squelette lors de son entretien avec Cocteau. Il serait donc facile d'imaginer que ses paroles étaient tellement convaincantes pour le jeune poète qu'elles se sont imprimées dans sa mémoire.

Quant à l'apparence féminine de la Mort chez Cocteau, nous savons qu'il y a un récit allemand dont l'héroïne a exercé une grande influence sur la Mort du *Jeune Homme et la Mort*. Portons à nouveau notre attention sur la description de la jeune fille faite dans le scénario du mimodrame ; ce qu'il faut remarquer, c'est l'expression entre parenthèses : « le jaune Gradiva ». « Gradiva » est le titre d'un récit de Wilhelm Jensen, écrivain allemand, publié en 1903 ; ce titre est tiré du surnom de l'héroïne. Cocteau compare ici la robe jaune de la Mort à celle de Gradiva.

On retrouvera encore une fois le nom de Gradiva dans le scénario d'*Orphée* (1950), ou plus exactement, dans l'indication scénique concernant « la zone ». En décrivant ce « no man's land entre la vie et la mort », le poète emploie l'expression « semblable à quelque Pompéi de Gradiva » (*OR II*, p.80) ; il fait mention ici des ruines de Pompéi décrites dans *Gradiva*.

Dans le récit de Jensen, un jeune archéologue allemand est obsédé par l'image de la jeune femme romaine représentée sur un bas-relief antique dont il a acquis la reproduction ; il lui a donné le nom de Gradiva. Dans un rêve, il voit cette jeune femme dans Pompéi à l'époque de la destruction de la ville ; il la considère comme une jeune Romaine ensevelie sous les cendres du Vésuve. Mais quand il voyage en Italie, il retrouve, au milieu des ruines de Pompéi, Gradiva en chair et en os, qui se révélera peu à peu à lui comme une compagne d'enfance.

Jensen décrit son héroïne comme une jeune femme élégante qui porte une longue robe jaune à plis. Certainement, il y a quelque similitude entre Gradiva et les Morts chez Cocteau. Il est incontestable que Cocteau a dans la tête l'image élégante de l'héroïne énigmatique de *Gradiva* quand il écrit le scénario du *Jeune Homme et la Mort* (1946) et celui d'*Orphée* (1950). Nous ne savons pas quand le poète a lu *Gradiva* pour la première fois. Probablement a-t-il lu la traduction française de l'abrégé de cette œuvre fait par Sigmund Freud ; le récit de Jensen est devenu célèbre grâce à l'étude du psychanalyste autrichien, *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen* (1907). C'est en 1931 que les éditions Gallimard l'ont publiée dans la traduction française de Marie Bonaparte, une des très rares amies de Freud<sup>3</sup>). Mais il se peut que Cocteau ait été informé auparavant de l'histoire de Gradiva, compte tenu de son amitié avec cette disciple freudienne ; ajoutons que c'est elle qui a conduit le jeune poète chez le médecin que nous avons mentionné plus haut.

La corrélation entre Gradiva et la Mort d'*Orphée* (1926) reste incertaine<sup>4</sup>) ;

---

3 ) Il est communément admis que le personnage de la Mort de la pièce a été inspiré par Vander Clyde, alias Barbette, l'équilibriste travesti en femme ; ce jeune Américain a débuté sur la scène en France à l'automne 1923. Cf. J.-J. Kihm, E. Sprigge et H.C. Béhar, *op. cit.*, p.179.

4 ) Marie Bonaparte s'est consacrée à la traduction française des œuvres de Freud, qu'elle publiera d'abord dans la *Revue française de psychanalyse*, puis en volume aux éditions Gallimard. C'est en 1915 qu'elle a fondé à Paris le premier Institut français de psychanalyse.

mais, de toute façon, nul doute que l'héroïne de *Gradiva* n'ait joué un rôle non négligeable au cours du développement de l'image de la Mort chez Cocteau. En particulier il est impossible de voir la scène du film où la Princesse se trouve dans « la zone », sans la superposer à Gradiva qui marche dans les ruines de Pompéi.

En examinant ainsi la genèse du personnage de la Princesse du film *Orphée*, nous avons constaté l'importance capitale du *Jeune Homme et la Mort* : sans réfléchir sur la signification de ce mimodrame, on ne pourrait pas vraiment comprendre le film de 1950. A la fin du film, la Princesse, ayant rendu Orphée à la vie, est arrêtée pour avoir gravement outragé les lois du monde des morts : du point de vue du film mélodramatique, c'est la séparation des deux amants. Mais nous savons que cette séparation n'est qu'apparente, puisque l'on ne peut pas se séparer de sa Mort, qui est « étroitement mêlée à notre substance ».

( D. 1991、福井大学助教授 )