

Tristan en pull jacquard: *L'Éternel retour* d'un mythe

Maria Eugénia Pereira

Universidade de Aveiro

Résumé: Le titre du film de Jean Delannoy, *L'Éternel retour*, dont le scénario est de Jean Cocteau, évoque la pensée de Nietzsche sur l'éternel recommencement et l'éternité des choses, appliquée à la légende de Tristan et Iseult. Les mêmes tourments sont vécus par les protagonistes modernes, la tragédie se répétant à l'insu même des siècles. Les héros s'y déplacent entre le diurne et le nocturne, entre des lieux médiévaux (le château), contemporains (le garage) et neutres (la côte maritime) et évoluent vers un destin qui, bien que connu, déroute.

Mots-clé : *L'Eternel retour*, Jean Cocteau, Nietzsche, mythe, Tristan et Iseut

Resumo: O título do filme de Jean Delannoy, *L'Éternel retour*, cujo argumento é de Jean Cocteau, é uma evocação ao pensamento de Nietzsche sobre o eterno recomeço e a eternidade das coisas, aplicando-o à lenda de Tristão e Isolda. Os protagonistas modernos vivem os mesmos tormentos, repetindo-se a tragédia apesar dos séculos. Os heróis movem-se entre o diurno e o noturno, entre lugares medievais (o castelo), contemporâneos (a garagem) ou neutros (a montanha e a costa marítima) e vão em direção a um destino que, mesmo sendo conhecido, desconcerta.

Palavras-chave : *L'Eternel retour*, Jean Cocteau, Nietzsche, mito, Tristão Isold

Nietzsche est par excellence le philosophe qui conçoit le bonheur comme réconciliation avec le malheur. Selon lui, la souffrance et la mort font partie de la vie et, par conséquent, il faut la vivre telle qu'elle est, l'aimer dans tous ses aspects, c'est-à-dire dans ce

qu'elle offre de meilleur et de pire (cf. 1941). Le bonheur n'est possible que dans cet acquiescement à la vie, que dans le consentement du destin, de l'*amor fati*.

La vie est une répétition d'un même thème, qui revient à l'infini. Tout, selon le philosophe, est un retour à l'identique éternellement, aussi faut-il, pour être heureux, vouloir revivre chaque instant de la vie, même le plus douloureux.

Il ne s'agit pas là d'une résignation devant le destin, qui fait que la vie est vécue sous le poids de la souffrance, mais d'une acceptation joyeuse de tous les moments qui composent la vie.

L'*amor fati* se trouve en étroite relation avec l'éternel retour, dans la mesure où la croyance en ce dernier correspond à l'acceptation suprême de la vie, à un profond désir de revivre indéfiniment ce qui a déjà été vécu, à vouloir que tout revienne. Par conséquent, le fait de croire en l'éternel retour rend possible l'*amor fati*.

Cette pensée, inspirée de l'antiquité grecque, Nietzsche la réinvente pour en faire un défi, qu'il demande à l'homme de relever : Jusqu'où va son amour pour la vie ? À quel point est-il prêt que tout recommence ? Il lui faut, de surcroît, posséder une profonde responsabilité puisqu'il ne peut revenir en arrière pour se corriger ou pour changer sa vie ; il doit assumer tous ses actes, tous ses choix parce qu'aucune rédemption n'est possible. Toute résolution a été prise pour l'éternité et est, donc, irréversible. Tout n'est, en fait, que recommencement de la vie, de la même vie.

Bien que la vie soit difficile, la joie de vivre dans l'ici et le maintenant est essentielle pour que le bonheur devienne éternel. La croyance en l'éternel retour ne se concilie pas avec l'espérance d'une vie après la mort différente de celle ici-bas, avec l'espoir qu'après la vie une autre vie, meilleure cette fois, viendra. Selon la pensée nietzschéenne, la vie après la mort est la même que celle qui a été vécue.

Dans le film, *L'Éternel retour*, de Jean Delannoy, qui date de 1943, Jean Cocteau s'approprie de cette pensée de Nietzsche et l'applique à la légende de Tristan et Iseut, dans l'idée que la tragédie se répète à l'insu même des siècles. Mais nous estimons que le titre est avant tout un prétexte à un voyage dans le temps coctéen, où tout est récupéré et vécu avec une intensité maximale.

Éternel voyage du mythe de Tristan et Iseut

Cocteau, éperdument fasciné par deux grands mythes, où l'amour et la mort se trouvent combinés pour glorifier la vie, *Roméo et Juliette* et *Tristan et Iseut*, décide d'écrire le scénario d'une nouvelle version de la passion des deux amants de Cornouailles et laisse la tâche de la mise en scène à Jean Delannoy.

L'adaptation du conte médiéval, en français moderne, par Joseph Bédier, en 1900, parce qu'elle est chronologiquement contemporaine du cinéma, va prolonger cette nouvelle manière de concevoir la légende et va l'infléchir d'autres valeurs culturelles, inspirées dans la thèse défendue par Denis de Rougemont, dans *L'amour et l'occident*, en 1939.

L'ouverture du *Tristan et Iseut* de Joseph Bédier nous plonge d'immédiat dans l'attente d'un amour malheureux et mortel et nous ouvre les portes de l'illusion:

Seigneurs, vous-plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort ? C'est de Tristan et d'Iseut la reine. Écoutez comment à grand'joie, à grand deuil ils s'aimèrent, puis en moururent un même jour, lui par elle, elle par lui. (Bédier 1981: 17)

Le refaçonnement artistique de l'archétype par Joseph Bédier est, ainsi, clairement énoncé, le mythe de Tristan et Iseut servant, une fois encore, selon Denis de Rougemont, à "exprimer le fait obscur et inavouable que la passion est liée à la mort" (Rougemont 1972: 21).

Cocteau laisse, à son tour, dans le carton liminaire du film, le même message, mais il l'enrichit, dorénavant, d'une perspective nietzschéenne:

L'Éternel retour...

Ce titre, emprunté à Nietzsche, veut dire, ici, que les mêmes légendes peuvent renaître, sans que leurs héros s'en doutent.

- Éternel retour de circonstances très simples qui composent la plus célèbre de toutes les grandes histoires du cœur. (Delannoy 1943a: 00:01:41 à 00:01:56)

Ces phrases écrites par Cocteau, lors du générique du début, sont véritablement un clin d'œil au philosophe allemand et à sa pensée, l'effet de répétition du mythe au long de

l'histoire de l'humanité renvoyant à l'effet de répétition de la fatalité de l'amour et de la souffrance qui en découle. L'amour est un sentiment déclencheur de tourments, de douleur, mais il est vécu incessamment au long des siècles, avec le même degré de passion et de souffrance. C'est l'éternel retour du même à l'instar de l'époque ou de l'être qui l'éprouve.

Mais, tel que Cocteau le dit lui-même, dans *Du cinématographe*, "On devine combien il est difficile de ne pas perdre l'équilibre dans une entreprise qui consiste à doser le monde moderne et la fable" (Cocteau, 2003 : 254).



Figure 1
Bande-annonce de L'Éternel Retour
(Delannoy, 1943a : 00:02 à 00:08)

C'est pourquoi, dans la bande-annonce du film *L'Éternel retour*, l'influence tristanienne est explicitement affichée : d'abord, sur l'image montée du jardin où les deux amants se rencontrent apparaît l'indication suivante, en caractères gothiques: "La légende des amants" (fig. 1);¹ puis, en lettres qui s'évaporent: "Les mêmes légendes peuvent renaître sans que leurs héros sans doutent...", alors que nous voyons un couple, vêtu de façon moderne, qui se rejoint.



Figure 2
(idem : 00:12 à 00:18)

Un gros plan sur une figure féminine se trouve accompagné du texte suivant, qui disparaît progressivement sur l'écran: "Iseut la blonde, aux cheveux d'or, dont la beauté brillait déjà comme l'aube qui se lève" (fig. 2).

Le même procédé est utilisé lorsque surgit une figure masculine, blonde elle aussi, et les mots qui l'accompagnent sont: "Tristan si noble et si fier, large des épaules, grêle des flancs, fort, fidèle, et preux" (fig. 3).



Figure 3
(idem: 00:23 à 00:28)



Figure 4
(idem: 00:36 à 00:52)

Dans deux autres séquences, nous voyons les deux amants qui boivent, qui discutent et qui rient, alors que le texte nous dit : "ceux qui en boiront ensemble s'aimeront de tous leurs sens, de toutes leur pensée, à toujours dans la vie et dans la mort..." (fig. 4); puis, Tristan, seul, qui monte un escalier, alors que les mots laissés par Cocteau révèlent la tragédie: "Séparés, ce n'était pas la vie ni la mort, mais la vie et la mort, à la fois" (fig. 5).



Figure 5
(idem : 01:02 à 01:07)

Avec ces cinq séquences, les quatre monologues ou dialogues qui l'accompagnent et les quatre textes, le scénariste place, dès lors, l'histoire sous l'empreinte du mythe de Tristan et Iseut. En effet, une série d'autres séquences s'ensuivront et construiront un montage, de façon à rendre compte de l'objet même du film: les scènes d'ambiance, les séquences dialoguées, les monologues issus d'un dialogue du film, le texte écrit qui s'inscrit sur les images et la musique faisant office d'organisation explicative.

Le spectateur se trouve immédiatement pris au piège du mythe médiéval rénové, ses dimensions cognitive et affective ayant été réellement éveillées, sa curiosité ayant été suscitée. D'autant plus que, dans la bande-annonce, les acteurs principaux sont, d'abord, associés aux personnages légendaires (fig. 6), leurs noms médiévaux apparaissant sur l'écran avant leurs noms modernes: Patrice et Nathalie.



Figure 6
(idem : 01:35)

Les autres personnages de la légende médiévale, ceux que Cocteau qualifie d'"éternels", le nain Frocin, Le Morholt d'Irlande, le roi Marc et Iseut aux Blanches Mains sont, eux aussi, investis d'une modernité, qui teinte l'histoire connue d'une nouvelle couleur: ils deviennent, respectivement, Achille, Le Morolt, Marc et l'autre Iseut, c'est-à-

dire, l'autre Nathalie, le but étant de les rendre tout à la fois reconnaissables et méconnaissables. Vêtus à la façon des années 40, ils nous font pénétrer, en tant que spectateurs, dans un autre temps.

Lorsque le titre apparaît, il est d'emblée inscrit dans la "tentative de pensée par images [de Cocteau], de penser tout haut" (Cocteau 2003: 257), puisqu'il se trouve accompagné d'un modalisateur : "L'éternel retour / d'un éternel amour" (fig. 7). Il s'agit bien de "*L'Éternel retour* emprunté à Nietzsche² [, d'un] Éternel retour des mythes du cœur" (*idem*: 251).



Figure 7
(idem : 01:26 à 01:27)

L'éternel retour nietzschéen n'étant pas le retour de l'identique, mais, au contraire, la répétition d'une différence, Cocteau met une légende illustre au rythme de son époque, afin de prouver "que l'éternel retour de Nietzsche pouvait se traduire par l'éternel retour à travers les siècles de coïncidences, de surprises, d'obstacles et de rêves provoquant une intrigue que d'autres personnes revivent sans même s'en rendre compte" (*idem*: 259).

Cette bande annonce, à une époque où le public cherchait à s'évader des atrocités vécues par le rêve, en fonctionnant sur la logique de démonstration de l'ébauche de l'intrigue, mobilise l'attention du spectateur et le pousse à vouloir voir le film. Connaisseur de la légende médiévale, le public attend avec impatience la sortie du film, parce que celui-ci met en scène une des plus grandes histoires d'amours appartenant au monde de la littérature, mais aussi parce qu'il a compris que le scénariste et le réalisateur ont cherché à la rapprocher d'eux, en la plaçant dans une autre époque: la leur. Costumes, espaces, temps et langage la placent d'immédiat sous l'égide de la modernité.

Le mécanisme de construction du rêve



Figure 8
(idem : 00:39:13 à 00:39:18)

Dans le film, bien que l'intertexte tristanien soit véritablement actif – et je m'accapare là des idées de Mikhaïl Bakhtine (1975), de Julia Kristeva (1978) et de Gérard Genette (1982) – les personnages médiévaux sont transportés dans les années 40 et voyagent dans d'autres espaces. Tristan, en pull jacquard, et Nathalie, en robe blanche (fig.8),³ incarnent, désormais, le rêve des jeunes vivant sous l'Occupation, ils sont la représentation même du couple romantique et de l'illusion amoureuse. Plus proches du public, les spectateurs s'identifient à eux et se retrouvent dans leurs désirs, leurs fantasmes, leurs désespoirs et leurs inquiétudes.

Jean Delannoy explique que:

Le trait essentiel de cette époque, c'est d'avoir essayé soi-même et aussi dans l'intérêt du public de faire oublier ce qu'il y a d'affreux, d'abaissant et de terrible à ce moment-là (...). Pourquoi a-t-on fait *L'Éternel retour*? Pourquoi a-t-on fait *Les Visiteurs du soir*? Eh bien, toujours pour la même raison, essayer de faire s'évader les gens de la vie courante qui était pleine de coercitions et d'obligations. (apud Bertin-Maghit 1978)

Ainsi placés sous le temps de l'Occupation,⁴ les héros légendaires parlent à la jeunesse française et la font rêver.

Le lyrisme exacerbé des propos qu'ils tiennent les renvoie bien au Moyen Âge, mais, à plus d'une reprise, lors du contact avec les autres, ils sont ancrés dans une réalité autre, coincée entre l'époque médiévale et la contemporanéité. Par exemple, la séquence de l'affrontement entre Morolt et Patrice (fig. 9) se passe dans une taverne et le géant médiéval

est transformé en un pêcheur ivrogne, en une brute qui terrorise l'entourage et Nathalie, ce qui fait que le personnage médiéval a perdu toute son épaisseur. Le réalisateur, semble avoir voulu donner une tonalité réaliste à cette scène, dans la mesure où il l'a tournée sans grands artifices et sans grandes techniques.



Figure 9
(idem : 00:16:08 à 00:17:29)

Par ailleurs, parce que Patrice et Nathalie ne se connaissent pas encore, cette dernière appartient, exclusivement, au domaine du réel: elle possède les caractéristiques banales d'une femme soumise qui souffre aux mains de son compagnon. Rien, dans cette scène n'est, apparemment, de l'ordre du merveilleux, le ravissement, comme nous le dit Jean Cocteau, dans *La Difficulté d'être*, étant "provoqué de manière inexplicable par une brèche qui s'ouvre à l'improviste" (1989a: 68): la blessure de Patrice, provoquée par la dispute avec Morolt, va permettre que l'amour naisse entre Nathalie et lui et que celle-ci entre dans le domaine du rêve. Toute la scène se déroule dans les fins fonds obscurs d'une taverne, néanmoins, une lumière illumine les cheveux de Nathalie et se charge de la rendre singulière au milieu de cette familiarité quotidienne (fig. 10).



Figure 10
(idem : 00:16:44)

Parce que le terrain d'ombre est propice au surgissement de l'inattendu, le clair-obscur qui modèle son visage, fait ressortir ses traits et nous comprenons qu'en fait elle n'est pas de l'ordre du réel.

Nathalie a su, à son tour, reconnaître que Patrice "n'est pas une figure d'Ici" (Delannoy 2003: 00:20:02) et que l'inattendu est au détour du chemin. L'amour qui, dans la version de Bédier, n'existe qu'après la prise du philtre par ces deux êtres, est présent dès la première rencontre de ceux-ci, ce qui cause une constante ambiguïté quant aux réels pouvoirs du filtre d'amour sur la passion de notre couple. Nathalie semble troublée par Patrice, bien avant l'absorption de la boisson aux vertus magique: en effet, lorsqu'elle le soigne, elle se montre vexée lorsqu'il tente de la jeter dans les bras de son oncle. En somme, l'être issu d'un ailleurs, Patrice, pénètre dans le monde quotidien de Nathalie et va transformer sa réalité. Par ailleurs, lors du voyage vers le château de Marc, une réplique de Patrice laisse, clairement, entrevoir qu'ils sont déjà pris aux rets d'un amour impossible: "Nathalie, j'ai... j'ai encore quelque chose à vous avouer. Vous allez me trouver tellement grotesque... quand vous êtes partie de la chambre en claquant la porte... et que je suis resté seul... j'ai cru... enfin je... enfin j'ai été assez bête pour croire que... que vous aviez compris qu'il ne s'agissait pas de mon oncle... qu'il s'agissait de moi" (*idem*: 00:28:39 à 00:29:08). L'expression faciale de Nathalie, bien qu'elle réponde "Vous avez cinq ans!" (*idem*: 00:29:09), fait bien comprendre le type de sentiment qui unit ces deux êtres: c'est bien à un amour humain, naturel et sincère que nous avons affaire (fig. 11).



Figure 11
(*idem* : 00:29:08)

Contrairement à la légende, la scène où ils boivent le philtre est allégée de tout effet tendant à souligner la teneur surnaturelle de leur lien, mais suggère plutôt qu'il y a une

prise de conscience de l'amour. Jusqu'à cet instant, Patrice et Nathalie ont su retenir leur sentiment, mais un jeu de séduction prend place avant même qu'ils ne boivent le philtre. Une atmosphère surnaturelle baigne les deux amoureux, puisque l'orage se fait entendre et que des éclairs illuminent, à plusieurs reprises, Nathalie et, au moment où ils boivent la boisson magique, les deux (fig. 12).



Figure 12
(idem : 00:41:11 et 00:42:23)

La magie de l'amour existait déjà, mais la potion leur fait prendre conscience de la liaison qui les unit, définitivement, l'un à l'autre. Le spectateur se trouve donc pris dans les filets de Cocteau, qui joue sur le doute et l'indécision: le couple est-il réellement victime des forces magiques de la potion ou est-il en proie à un sentiment sincère? Cocteau ne vient aucunement en aide au spectateur et le laisse dans le doute: Patrice et Nathalie "se transfigurent dès qu'ils boivent le philtre, [mais] l'ont-ils bu ou ont-ils cru le boire?" (2003: 255). Il reste, néanmoins, indéniable, qu'à partir de ce moment-là, leur destin se trouve tracé et que le récit filmique va suivre le récit littéraire.



Figure 13
(idem : 00:02:02 et 00:07:27)

Or, s'il est vrai que Nathalie est, d'abord, ancrée dans le réel, dans le quotidien de la première moitié du XX^{ème} siècle, le héros masculin est, lui, dès l'ouverture du film, placé dans un univers moyenâgeux, puisqu'il arrive à cheval, tel un preux chevalier, et qu'il se dirige vers son château (fig. 13). La première image du film est, précisément, celle d'un plan général, où on distingue un château et son paysage environnant – une forêt. Delannoy a choisi ce plan pour créer le contexte de l'action, pour donner une atmosphère féérique au film, mais aussi pour que le spectateur puisse imaginer qu'il va retrouver la légende arthurienne. La musique de Georges Auric aide à créer l'atmosphère menaçante et angoissante qui envahit le château.



Figure 14
(idem : 00:07:41)

Toutefois, Jean Delannoy et Jean Cocteau cherchent à renforcer l'identification du spectateur au héros mythique, c'est pourquoi ils lui font prendre l'allure d'un beau jeune homme des années 40, au port athlète et à la chevelure blonde⁵ (fig. 14). Par ailleurs, et pour le rendre plus humain, ils le font accompagner d'un chien, Moulouk.⁶ Le héros légendaire devient, ainsi, peu à peu, un proche. En étant replacé dans le temps du cinéaste, il est forcément plus évocateur et s'adresse directement à la jeunesse française, mais sans que, toutefois, trop de vie réelle ne hante l'écran. Les deux Jean, Cocteau et Delannoy, jouent avec le réalisme poétique pour transposer le mythe et le placer sous l'Occupation. L'intrusion du rêve dans la vie réelle se faisant sans que le spectateur s'en aperçoive consciemment, mais de façon à ce qu'il se sente voyager dans un univers entre le réel et l'irréel, qui lui permet de s'évader.

Jean Marais et Madeleine Sologne formeront donc, pour toute la jeunesse de l'époque, une sorte d'idéal romantique: leur *look* très travaillé (la décoloration blonde, le pull jacquard de Jean Marais et les robes blanches évanescentes de Madeleine Sologne) les place entre passé et présent, réalisme et féerie. Mais le directeur de la photographie, Roger Hubert, a sa part de responsabilité, puisque, avec le jeu de l'ombre et de la lumière, il aide à créer cette aura angélique et mystérieuse (fig. 15)



Figure 15
(idem : 00:21:06 et 00:22:66)

Delannoy et Cocteau créent d'autres séquences où le spectateur semble être revenu au cadre original du conte, comme, par exemple, celle où Patrice et Nathalie arrivent à cheval au château et celle où ils se rencontrent, en secret, en pleine nuit, dans le jardin, la majesté du décor, réel ou factice, nous plongeant dans une féerie intemporelle (fig. 16).



Figure 16
(idem : 00:29:15 et 00:52:10)

Toutefois, ces séquences se trouvent alternées avec d'autres d'inspiration plus contemporaines – le garage – et plus neutres, mais choisies pour leur nature idyllique ou romantique – le chalet en montagne et la côte maritime au petit matin – (fig. 17).



Figure 17
(idem : 01:11:38, 01:02:51 et 00:28:18)

Cette œuvre cinématographique, par son côté hors norme, déroute le spectateur, le réalisme d'un garage, d'un chalet en montagne ou d'une côte maritime s'alternant avec l'illusion la plus pure, l'insolite, le plus saugrenu. Cocteau dit, d'ailleurs, à ce sujet, dans *La difficulté d'être*, que "Dans *L'Éternel retour*, le château des amants leur semble propre à la poésie. Le garage du frère et de la sœur, impropre ; ils le condamnent. Étrange sottise. Car c'est justement dans ce garage que la poésie fonctionne le mieux" (1989: 71). Il dira la même chose lorsqu'il tournera *La Belle et la Bête*, la maison de Belle répondant mieux à sa conception de poésie que le château de Bête. Nous sommes d'accord avec Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, lorsqu'ils nous disent que:

La poésie dans le film surgit effectivement dans ces moments de mise en sommeil de la mise en scène et de ses lourds procédés poétiques : filtres, flous, clairs-obscurs modelant à l'excès les visages, décors d'opérette, cadrages légèrement penchés comme marques terminales d'un vieil expressionisme allemand feutré... (Azoury / Lalanne, 2003: 45).

Cocteau embrouille les époques en voyageant dans l'espace, il construit ses espaces mentaux à partir d'éléments vrais et crée la poésie. Sa puissance poétique envahit le film, mais ce parce que Delannoy a su mettre en images ses désirs, l'inquiétante étrangeté qu'il recherche tant. En somme, dans *L'Éternel retour*, le mythe est recadré, recentré, tout est transformé à la lumière de Cocteau.

Dans son entreprise, Cocteau veut doser monde réel et légende, mais la tâche n'est pas simple, d'autant plus qu'il n'est pas, lui-même, le réalisateur. Il nous dit, d'ailleurs, dans *Du cinématographe*, qu'il a dû insister, auprès de Delannoy, pour imposer des passages plus réalistes, pour articuler moment prosaïque et moment où le banal et le quotidien dominant (cf. 2003). En tant que poète cinématographe, il vise le rêve, et celui-ci, selon lui, ne peut être trouvé que dans la familiarité quotidienne, que dans l'insolite qui surgit du banal. Son idéal étant la réalité féerique, son âme "est envahie par des termes et par des objets qui ne présent[ent] pas un aspect féerique ou un aspect qui perm[et] de s'évader]" (Cocteau 1988: 155) et non pas de fantaisies.

Entouré de techniciens et de spécialistes, il leur demande l'impossible, "ils le rendent possible et d'une sorte qu'on ne leur a pas appris" (*idem*: 50). Leur génie inventif dominant leur respect pour la technique.

L'exemple sublime de cette poésie cinématographique se trouve dans la dernière séquence du film, lors de la mort des deux amants. Eduardo Serra nous dit que "Dans cette époque de la fin du noir et blanc, dans les années 40, 50, l'objectif du cinéma français c'était quand même, disons, au sens large, le réalisme poétique, la transposition poétique des choses", donc ça n'allait pas "dans le sens d'une brutalité, d'une violence de l'image" (Serra 2005: 00:36:08 à 00:37:14), et cette séquence de la mort des deux amants est un exemple paradoxal de la poésie de cinéma de Cocteau.

En effet, la poésie se dégage de l'image et c'est cette manière de faire du cinéma qui va être la future marque du réalisateur Cocteau. Dans son cinéma de poésie, le texte est bien peu de chose, puisqu'il importe de le rendre invisible ; la première place étant attribuée à l'image qui, bien que réaliste, crée un monde irréel.



Figure 18
(idem : 01:45:09)

Delannoy a su comprendre l'intention de Cocteau et il s'est approprié d'effets visuels capables de servir son univers de rêve. Roger Hubert a su donner à la mort de Patrice une dimension surnaturelle, dans la mesure où il joue sur le clair-obscur, sur le noir et le gris, sur une lumière diffuse pour filmer, en gros plan, le visage de Patrice (fig. 18). La lumière sculpte son visage et fait ressortir une beauté qui n'est plus, déjà, celle du monde ici-bas. Le directeur de la photographie, dans son désir de faire du film une écriture en images, utilise l'ombre et la lumière pour rehausser le côté surnaturel du personnage. Le plan montre, comme un documentaire, le passage de la vie à la mort et, à peine Patrice prononce-t-il la fameuse phrase inspirée chez Tristan "Je ne peux pas retenir ma vie... plus longtemps" (cf. Bédier 1981: 182), les lignes de son visage se détendent, se fixent, "prennent le large comme une grande épave" (Cocteau 1989b: 101).



Figure 19
(idem : 01:47:08)

Il en est de même, lorsque Nathalie rejoint Patrice pour mourir, elle aussi. Du plan d'ensemble, filmé en plongée et dans l'obscurité, ne ressortent que les visages et le manteau qui recouvre Nathalie (fig. 19). C'est dans le contraste entre le blanc, le gris et le noir que le jeu de lumières est le plus révélateur de sens, dans la mesure où il met en valeur les deux amants et la pureté de leur amour.

Puis, le *travelling* vertical haut semble accompagner leurs âmes unies qui s'envolent. Les deux amants, allongés sur une barque renversée, prennent le large en direction à l'éternité (fig. 20). Enfin, dans le plan final (fig. 20), les objets de la vie réelle, les filets, les barques, les cordes, etc., qui participent au merveilleux de la scène, disparaissent, les amants se trouvant, désormais, dans le vide, mais, à leurs pieds, Moulouk, continue, fidèlement, à les accompagner.



Figure 20
(idem : 01:47:21 et 01:47:35)

Le trucage utilisé, pour faire disparaître tous les objets, semble vouloir suggérer que rien ne subsiste au sortilège de l'amour. Cette image de Patrice et de Nathalie morts, étendus côte à côte, fait écho à celle des *Visiteurs du soir*, qui, figés dans la pierre, continuent à s'aimer.

Pour Cocteau, rien n'est plus beau que l'écriture d'un poème en images et, s'il avait commencé cette tâche avec *Le Sang d'un poète*, en 1930, c'est avec *L'Éternel retour* qu'il devient le prestidigitateur cinématographique de *La Belle et la Bête*.

L'Éternel retour est, surtout, pour Jean Cocteau, la prise de conscience du calvaire que va être l'image dans son cinéma:

(...) bien que filmées, mises en scène, décorées, éclairées, héroïquement jouées, ses images ne gagnent jamais en matière. Elles restent des apparitions. Transparentes, idéalement translucides, comme si Cocteau avait pris très au sérieux la matière même de la pellicule, comme si cette nouvelle peau, qui venait remplacer le papier, qui est uniface et opaque, l'enchantait pour sa réversibilité : l'endroit et l'envers de deux mondes, miroir à deux faces, harmonisant des mouvements que l'on peut tout aussi bien démonter (...), un corps enfin qui ne réfléchit que lorsqu'il est traversé de lumière. (Azoury, Lalanne 2003: 15)

L'image, ainsi envisagée dans son éternité, dans son voyage dans le temps, possède les qualités du mythe, tel que l'envisage Cocteau. Son retour n'est jamais acquis, ne serait-ce que par la différence de la répétition. Elle renaît à chaque fois sous une lumière différente et dans un espace et un temps autre. Son voyage n'est donc, jamais, le retour du même, mais le

retour dans le dépaysement. Elle circule dans et pour l'éternité, chez et par les autres, à l'intérieur et à l'extérieur de la pellicule.

Par conséquent, chez Cocteau, le voyage dans l'espace est toujours un voyage dans le temps, un jeu aux règles anachroniques, un mouvement toujours poussé vers l'avenir. *L'Éternel retour* est à la fois plongé dans le temps et plié dans un froissement du temps et, par conséquent, il rejoint ce que *La Machine infernale* avait déjà révélé, que "Le temps des hommes est de l'éternité pliée" (Cocteau 1934: 72).

Bibliographie

Azoury, Philippe, Lalanne, Jean-Marc (2003), *Cocteau et le cinéma – Désordres*, Paris, Cahiers du cinéma.

Bakhtine, Mikhail (1987), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard [1975].

Bédier, Joseph (1981), *Le roman de Tristan et Iseut*, Paris, Héritiers Bédier.

Bertin-Maghit, Jean-Pierre (1978), "Propagande sociologique dans le cinéma français de 1940 à 1944", *La revue du cinéma/Image et son*, dans http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/histoire_du_cinema/propagande_et_cinema.htm (consulté le 20 octobre 2013).

Cocteau, Jean (2003), *Du cinématographe*, Monaco, Du Rocher [1973].

-- (1989a), *La difficulté d'être*, Monaco, Du Rocher [1983].

-- (1989b), *Journal 1942-1945*, Paris, Gallimard.

-- (1988), *Entretiens avec André Fraigneau*, Paris, Du Rocher.

-- (1934), *La machine infernale*, Paris, Grasset.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Kristeva, Julia (1978), "Le mot, le dialogue et le roman", in *Semeiotikè*, Paris, Seuil.

Nietzsche, Frédéric (1941), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Mercure de France.

Rougemont, Denis de (1972), *L'amour et l'occident*, Paris, Plon.

Filmographie:

Delannoy, Jean (2003a), *Bande-annonce de L'Éternel retour*, Les classiques français SNC.

Delannoy, Jean (2003b), *L'Éternel retour*, Les classiques français SNC.

Serra, Eduardo (2005), "La Belle et la Bête: Champ de Bataille et Champ d'Amour", in Maillet, Dominique (réal. et prod.). Mac Guffin Distribution - Studio Canal.

NOTES

¹ La reproduction des images de la bande-annonce et du film est de la responsabilité de l'auteur de cet article.

² Le sort que Nietzsche a réservé à l'éternel retour, ne peut être compris sans l'arrière-fond stoïcien des trois ordres – cosmologique, ontologique et éthique –, à partir de la volonté puissante d'accepter ce qui arrive, plutôt que de craindre et de fuir tout ce qui se produit.

³ Le succès du film fut grandiose et cela fit en sorte que le pull jacquard et que la couleur et la coupe de cheveux de Madeleine Sologne soient devenus un phénomène de mode pour la jeunesse française.

⁴ La réception du film, à Londres, ne fut pas sans critiques: Cocteau fut accusé de s'être inspiré de la blondeur germanique et de l'opéra de Wagner. Voyons, à ce sujet, ce que, par exemple, Campbell Dixon, du *Daily Telegraph*, écrivit:

Il est dommage que M. Cocteau et ses collaborateurs aient souillé ce film avec des marques de l'idéologie allemande aussi criantes que des croix gammées. Ce que certaines personnes trouveront inexcusable, c'est la tentative pour germaniser les amants, pour leur donner les qualités physiques et morales si chères à la fiction nazie. (apud Chardère 2003: 63)

Jean Cocteau nie toutes les accusations qui lui furent faites et explique qu':

(...) on ne se représente pas plus Tristan et Yseut bruns qu'on ne se représente Carmen blonde. J'appartiens à la génération qui luttait contre le wagnérisme. J'ai maintenant, et je m'en félicite, l'âge où l'on dépose les armes. Je me laisse porter par les vagues de Wagner, je laisse agir son philtre. Ce n'est donc pas par un anti-germanisme ridicule mais par respect pour son œuvre que je n'ai même pas songé à m'en servir. (Cocteau 2003: 259).

⁵ La critique anglaise ne pardonna pas à Cocteau cette apparence arienne de Patrice.

⁶ Moulouk était, en fait, le chien de Jean Marais. Cocteau a choisi de lui donner un rôle parce que la relation qui les unissait était intense et que cela allait jouer sur l'émotion du public.