

[Demoiselle Ying-Ning]¹: un petit conte merveilleux, érotique et humoristique de Jean Cocteau sur les thèmes du double, du travestissement et de l'homosexualité

[Demoiselle Ying-Ning]: an erotic and humorous tale by Jean Cocteau on the topics of doubles, transvestism, and homosexuality

CATALINA GONZÁLEZ MELERO
Universidad de Sevilla
cgonzalez3@us.es

Resumen

De 1913 a 1939, Jean Cocteau se dedica en gran parte a la escritura narrativa. Se aleja de la novela mimética o realista para ofrecer nuevas propuestas formales partiendo de sus antecedentes y nutriéndose de sus contemporáneos. Construye un conjunto ficcional coherente en torno a una poética de lo maravilloso basada en una estética de la brevedad y de la sorpresa. Desconocemos la fecha de elaboración del cuento [Demoiselle Ying-Ning], sin embargo, un estudio intratextual e intertextual muestra su pertenencia a lo que Cocteau denomina “poésie de roman”. En efecto, contribuye a su coherencia por su escritura, por los temas transversales que aborda -la figura del doble, el travestismo y la homosexualidad- por los elementos sobrenaturales que presenta y el tono erótico y humorístico con el que logra sorprender al lector. Este breve relato refuerza el papel del poeta como catalizador de lo maravilloso oriental y occidental, de la tradición y de la vanguardia.

Palabras claves

homosexualidad, erotismo, humor, cuento, fábula, Jean Cocteau.

Abstract

From 1913 to 1939, Jean Cocteau devoted most of his time to narrative writing. He moved away from the mimetic or realist novel to offer new formal proposals based on his antecedents and drawing on his contemporaries. He constructs a coherent fictional whole around a poetics of the marvellous based on an aesthetic of brevity and surprise. We do not know when the story [Demoiselle Ying-Ning] was written, but an intratextual and intertextual study has shown that it belongs to what Cocteau calls “poésie de roman”. Indeed, it contributes to its coherence by its writing, by the cross-cutting themes it deals with, the figure of the double, transvestism, and homosexuality, by the supernatural elements it presents and the erotic and humorous tone which surprises the reader. This short story reinforces the role of the poet as a catalyst of the marvellous Eastern and Western, of tradition and the avant-garde.

Key-words

homosexuality, eroticism, humour, tale, fable, Jean Cocteau.

1 Le manuscrit du texte analysé dans cet article est conservé sans date ni titre par la Bibliothèque historique de la ville de Paris (cote MS-FS-05-1425). Pour notre exégèse, nous avons choisi la version incluse dans les *Œuvres romanesques complètes* aux éditions Gallimard (Cocteau, 2006: 879). Par commodité, nous conserverons le titre [Demoiselle Ying-Ning] donné par l'éditeur de l'ouvrage, Serges Linares.

1. Introduction

L'époque comprise entre la Première et la Deuxième Guerre mondiale représente un tournant dans l'intense production artistique de Jean Cocteau. Il se consacre à l'écriture romanesque et cherche à renouveler le genre sans perdre de vue les classiques. Ce que le poète nomme "poésie de roman"¹ constitue un cycle délimité dans le temps par l'année de création du *Potomak*, en 1913, et celle de *La Fin du Potomak*, en 1939. Au sein de cette sorte de récit cadre se situent des textes majeurs tels que *Le Grand Écart* (1923), *Thomas l'imposteur* (1923), *Le Livre blanc* (1928) et *Les Enfants terribles* (1929). Cinq textes brefs indépendants peuvent être rattachés à l'ensemble en raison de leur style commun, marqué par un retour à l'ordre classique, des sujets abordés et de leurs dates de création. Certaines sont connues, c'est le cas du *Carnet de l'amiral X...* composé en 1924, du *Fantôme de Marseille* en 1933 ou du conte "Le Cadeau du Mikado" en 1936. La date de la genèse du texte bref qui nous occupe [Demoiselle Ying-Ning] ne nous est pas connue.

Cocteau cherche à dévoiler la vérité cachée qui jaillit de la réalité et dont la beauté nous échappe. Pour ce faire, il construit une poétique du merveilleux axée sur l'effet de surprise et véhiculée par une esthétique de la brièveté: il s'agit de faciliter l'accès direct à l'objet poétique ainsi dévoilé. Son œuvre romanesque répond à cette volonté d'écrire juste et constitue un système narratif cohérent articulé autour de certaines figures et thèmes transversaux.

La vérité que l'auteur essaie de mettre en lumière ici est celle d'une homosexualité naturelle et non déréglée. Pour l'exprimer, il choisit une forme brève, un conte ou une fable, un style humoristique et un espace et un temps fictionnels lointains, probablement la Chine à l'époque des empereurs. Le récit raconte comment le page Ying-Ning se fait passer pour une jeune fille pour vérifier l'homosexualité d'un autre page, Chang. Devenue Demoiselle Ying-Ning, elle demande à Chang de lui montrer son sexe. Ce dernier obéit et lorsque Ying-Ning le prend dans sa main, tous deux se surprennent de constater que Chang est sensible au sexe féminin. Mais, coup de théâtre: Ying-Ning enlève sa robe et montre sa vraie nature. C'est au tour de Chang, voire du lecteur, d'être surpris. La farce termine avec l'acte sodomite entre les deux personnages démontrant ainsi que la nature, elle, ne peut être trompée et que l'homosexualité fait partie de l'ordre naturel des choses.

Notre objectif sera de montrer comment le conte [Demoiselle Ying-Ning] s'intègre dans cette "poésie de roman", comment il reprend certains thèmes de la poétique coctalienne comme le double, le travestissement et l'homosexualité, et présente les caractéristiques formelles et les éléments de sa poétique du merveilleux. L'esthétique de la brièveté chère au

1 Dans la préface de sa pièce de 1922, *Les Mariés de la tour Eiffel*, Jean Cocteau accole pour la première fois le terme de poésie à celui de théâtre. À partir de 1925, il présente sa production artistique comme un ensemble cohérent échappant à la distinction des genres et uni par la poésie. Il distingue: "Poésie", "Poésie de roman", "Poésie critique", "Poésie de théâtre" et "Poésie graphique". Au début des années trente, le poète ajoute la rubrique "poésie cinématographique".

poète se place ici au service de l'érotisme et de l'humour afin de créer un lien spécial avec le lecteur.

Suivant la démarche d'une analyse intratextuelle et intertextuelle, nous essaierons de confirmer l'incorporation du récit dans les limites temporelles du cycle romanesque. Dans un premier lieu, nous survolerons l'œuvre de Cocteau afin de repérer dans le conte les thèmes transversaux tels le double, le travestissement et l'homosexualité. L'analyse du temps, de l'espace et des personnages du récit nous permettra de le situer dans la vie et au sein de l'œuvre de Cocteau. Pour terminer, l'étude de la présence des éléments du merveilleux dans [Demoiselle Ying-Ning] confirmera son adhésion à la poétique du merveilleux coctalien.

2. L'expression de l'homosexualité, de l'androgynéité, du double et du travestissement dans l'œuvre coctalienne

Au début du siècle passé, la jeunesse parisienne est choquée par la mort en 1900 d'Oscar Wilde condamné à la prison pour sodomie². L'écrivain anglais devient le référent d'un groupe de jeunes mondains maniérés et excentriques, dont Lucien Daudet, Reynaldo Hahn, François Mauriac, Maurice Rostand, René Rocher, Jacques Renaud et Jean Cocteau. C'est pour ce dernier l'époque d'avant sa "mue"³ (Cocteau, 2006: 6) artistique, soit celle qui précède le premier *Potomak* édité en 1919. Malgré la publication de certaines œuvres abordant l'homosexualité comme *Les Plaisirs et les Jours* (1896) de Marcel Proust ou *Le Corydon* (premier tirage privé en 1911) d'André Gide, la société de ce début de siècle est assez hostile envers les invertis et Cocteau le sait, puisque son oncle Raymond Lecomte est "[...] publiquement accusé d'entretenir des relations coupables avec le prince Eulenburg, le favori de Guillaume II, l'empereur d'Allemagne [...]" (Arnaud, 2003: 36). Enfin, pour notre poète, c'est aussi le temps de ses premiers amours hétérosexuels. Entre 1908 et 1910, il maintient une liaison avec l'élève de conservatoire d'art dramatique, Christiane Mancini, et avec l'actrice, Madeleine Carlier.

2 Comme le souligne Thierry Pastorello (2010: en ligne), "Le terme 'homosexualité' est né à la fin du XIX^e siècle. [...] Il y a une différence fondamentale au niveau épistémologique entre ces deux termes de 'sodomie' et 'homosexualité'. Cependant, il faut souligner ce glissement vers la fin du XVIII^e siècle dans l'emploi du terme 'sodomie', qui finira par désigner essentiellement l'homosexualité masculine. De plus, cette évolution est marquée par l'emploi de plus en plus courant à la fin du XVIII^e siècle du terme 'pédéraste' devenant le terme emblématique dans le langage courant qui signifiera homosexuel masculin. Le crime de sodomie fut donc appliqué surtout à des homosexuels masculins [...] car la sodomie signifiait pénétration".

3 Cocteau considère que les années qui précèdent la genèse du *Potomak* (1919), soit de 1908 à 1913, constituent un faux départ dans sa vocation de poète. Il s'agit des nouvelles de jeunesse telles que *Le Pigeon*; *Amitié vénitienne*; *L'Éternelle Rengaine*; *L'Étrange Collaboratrice de H.-C. H., poète*; *Comment mourut M. de Trèves*; *Sébyllane*; *Les Trente Bergers à la guerre*; *Mon pauvre ami Rex*; *Les Pseudonymes. La Nymphe et le Cor*; *Venise vue par un enfant* et *Bonjour*; *Victor* (Cocteau, 2006: 811-860), et les recueils poétiques *La Lampe d'Aladin* (1909), *Le Prince frivole* (1910) et *La Danse de Sophocle* (1912). C'est après la découverte des Ballets russes de l'impresario Diaghilev et surtout après que ce dernier lui lance le fameux défi "Étonne-moi!" (Cocteau, 2003c: 45), que Cocteau se place au service d'une poésie qu'il considérera un "sacerdoce" (Cocteau, 2006: 1040). Le premier *Potomak* écrit en 1913 est pour lui la première œuvre de cette transformation ou "mue" (Cocteau, 2006: 6).

En ce début de siècle et comme le montre Wendy Prin-Conti (2019: en ligne), certains jeunes poètes tels que Maurice Rostand, François Mauriac et Jean Cocteau mettent en place des stratégies littéraires pour manifester leur homosexualité. Dans son recueil *Poèmes* (1911), Rostand développe une “stratégie de déplacement” (*ibid.*: en ligne). D’une part, il s’adresse à sa mère en utilisant un vocabulaire propre à une femme adorée; de l’autre, il justifie l’homosexualité en invoquant une tradition qui remonte dans le temps pour évoquer un “[...] homoérotisme antique hérité de l’Esthétisme [...]” (*ibid.*: en ligne). Dans *Les Mains jointes* (1909), François Mauriac manifeste clairement son rejet des relations hétérosexuelles qui s’avèrent impossibles pour exprimer son homosexualité en “métaphoris[ant] ce qu’il ne peut dire” (*ibid.*: en ligne). Les poèmes du *Prince frivole* (1910) de Cocteau abordent aussi ses relations hétérosexuelles, certes, mais à partir d’un sentiment de déception et de fracas. Si le poète parle de relations homosexuelles, il le fait par personnages interposés: Shakespeare dans le poème “Mr. W. H.” (Cocteau, 1999: 1356) ou deux lesbiennes dans “Lettre de la jeune fille de province à la jeune fille de Paris” (*ibid.*: 1366-1367). Or signalons que dans le premier recueil de sa trilogie poétique de jeunesse, *La Lampe d’Aladin* (1909), certains poèmes comme “Sadisme” (*ibid.*: 1298) surprennent par le sentiment de cruauté envers sa dédicataire, Mancini. Dans le troisième de ces recueils, *La Danse de Sophocle* (1912), Cocteau montre ouvertement son attirance pour le corps masculin dans “Les Archers de saint Sébastien” (*ibid.*: 1443-1446).

Cette sensation d’être en quelque sorte coincé entre ses relations hétérosexuelles malheureuses et son homosexualité non avouée en ce début du siècle sera présente dans les ouvrages en prose qui vont suivre. Davantage que la femme, c’est l’essence ou le principe féminin que semble rechercher Cocteau, ce que Jung (1995: 31) nomme l’ “*anima*” qui est présent aussi bien chez l’homme que chez la femme. *Le Potomak* (1919) sera l’occasion pour Cocteau de montrer sous les traits d’Argémone une figure féminine dont l’ “*animus*” l’emporte sur l’ “*anima*”. Elle représente la voix de la rationalité et de l’incrédulité qui freine les élans du poète. Puis, avant qu’il ne vive sa première grande passion homosexuelle avec le jeune poète, Raymond Radiguet, sa relation hétérosexuelle malheureuse avec Madeleine Carlier lui inspire la liaison entre les deux protagonistes du *Grand Écart* (1923): Jacques (son *alter ego*) et Germaine. La seule relation homosexuelle décrite dans le roman est celle interprétée par Louise et Germaine (Cocteau, 2006: 310), scène reprise par Jeanne et Berthe dans *Le Livre blanc* (*ibid.*: 512). Observons comment le narrateur définit son homosexualité à partir de cet amour lesbien:

Pour raviver mon amour, il fallut m’apercevoir que Jeanne me trompait. Elle me trompait avec Berthe. Cette circonstance me dévoile aujourd’hui les bases de mon amour. Jeanne était un garçon; elle aimait les femmes, et moi je l’aimais avec ce que ma nature contenait de féminin. Je les découvris couchées, enroulées comme une pieuvre.

Par la suite, dans certains textes anonymes probablement postérieurs à 1928 comme le conte [Demoiselle Ying-Ning] par exemple, le poète par l'intermédiaire de son narrataire montre sans détour les "vives jouissances" (*ibid.*: 879) que procure l'homosexualité acceptée et naturelle, par opposition à une hétérosexualité décevante.

Jean-Marie Magnan (1993: 29) observe une androgynéité instable mais féconde chez Cocteau: "De cet équilibre toujours au bord du déséquilibre toujours menacé, entre l'élément mâle et l'élément femelle dans une même personne, Cocteau ne cessera pas d'estimer par de subtiles évaluations le rapport de forces". L'androgynie est un des thèmes majeurs de la poésie coctalienne, car pour le poète son sexe est "le sexe surnaturel de la beauté" (Cocteau & Steegmuller, 1980: 30). Sa figure est faite soit de l'union du côté masculin et du côté féminin au sein d'un seul être, soit d'un couple indivisible formé par deux êtres de sexes différents. Ces personnages doubles appartiennent aussi bien à la réalité qu'à la fiction. "[...] [I]ls constituent la transposition des incertitudes affectives de Cocteau, la transposition de cette indécision qui le pousse tantôt vers un sexe tantôt vers l'autre, et qui paraît mener toujours à l'échec" (Kihm, Sprigge & Béhar, 1968: 196). En ce sens, sa quête de l'amour et du beau ressemble à l'énergie qui, dans l'amour platonicien, pousse chacun des trois genres (le mâle, la femelle et l'androgynie) coupé et dédoublé par Zeus à chercher sa partie complémentaire (Platon, 1992: 29-30).

Dans la vie, l'androgynéité est représentée par les peintres Valentine Gross et Jean Hugo que le poète considère ses "frère-sœur" (Du Chambon, 2001: 219); le couple formé par son propre frère Paul et sa sœur Marthe; et les Bourgoingt qui inspirent les personnages de fiction Paul et Élisabeth des *Enfants terribles* (1929). Pierre Dargelos, un condisciple du lycée Condorcet, représente en même temps l'image du double et de l'androgynie. Il exerce un tel effet sur Cocteau qu'il en fait une des figures mythiques de ses œuvres. Il est présent dans *Le Livre blanc* (1928), *Les Enfants terribles* (1929), *Le Sang d'un poète* (1930), *Portraits-Souvenir* (1935) et *La Fin du Potomak* (1940).

Corollaire de celle de l'androgynie, la figure du double est souvent liée à celle du travesti et de la métamorphose dans l'œuvre de Cocteau. C'est le thème principal des récits *Le Fantôme de Marseille* (1933) et *Numéro Barbette* (1926), réunis en 1947 sous le titre de *Deux travestis*. Achille et Barbette, les personnages principaux des deux récits, illustrent la métamorphose par le travestissement comme métaphore du poète devant se cacher derrière le mensonge pour mieux transmettre son message. En d'autres termes, *Deux travestis* éclaire le fameux oxymore qui symbolise le poète, soit "le mensonge qui dit toujours la vérité" (Cocteau, 1999: 540). Cet élément du merveilleux coctalien permet d'atteindre la perfection et la beauté, c'est-à-dire l'essence de la poésie.

Dans [Demoiselle Ying-Ning], le narrateur ne fournit pas d'éléments descriptifs des personnages. Les rares détails physiques, comme les organes sexuels masculins et l'élément vestimentaire des robes, nous parviennent par l'intermédiaire du regard et des actions des

deux personnages. Ainsi, nous ne pouvons affirmer que la ruse de Ying-Ning se base sur son apparence androgyne ou sur le déguisement, ou sur les deux. Quoiqu'il en soit, certains éléments extralittéraires peuvent expliquer le malentendu. Au sujet des vêtements utilisés aussi bien par les hommes que par les femmes à l'époque des empereurs, Gulik (2000: 307) indique:

Las pinturas y también las estatuillas funerarias de esta época dan una idea general de la vestimenta del periodo T'ang. La prenda externa principal, tanto para los hombres como las mujeres, era la misma que se utilizó en períodos anteriores, es decir, una bata larga suelta en verano y forrada en invierno. Debajo de ésta ambos sexos llevaban pantalones.

De même, les deux sexes portaient les cheveux longs “[...] recogidos en un moño alto y sujetos con horquillas” (*ibid.*: 312).

C'est à nouveau à l'ombre d'une relation homosexuelle, cette fois-ci celle qu'il vit avec Jean Desbordes, un jeune admirateur que Cocteau pensait être un nouveau Radiguet, que le poète compose *Le Livre blanc*. Or si l'influence de ce dernier provoque un retour à l'ordre ancien après son expérience Dada et un stimulus à la création romanesque du couple⁴, sa relation avec Desbordes stimule “une poétique de l'aveu” (Du Chambon, 2001: 353). Pour ce dernier, cet aveu revêt la forme de l'ouvrage *J'adore* (1928) et pour Cocteau, *Le Livre blanc* (1928).

Or, bien qu'il s'agisse du premier récit où Cocteau parle ouvertement de son homosexualité par l'intermédiaire du narrateur, *Le Livre blanc* est publié de façon anonyme. Probablement la rencontre de Jacques Maritain en 1924 y est pour quelque chose. Après la mort de Radiguet en 1923, le philosophe est devenu le guide spirituel du poète. Cependant, entre 1927 et 1931, lors du soutien manifeste de Cocteau à *J'adore* de Desbordes et surtout après la publication du *Livre blanc*, leur relation se détériore. Dans la lettre LXXXIX du 6 juillet 1928 écrite par Maritain à Cocteau, nous pouvons lire:

Il ne s'agit pas de juger Desbordes, je laisse cela à Dieu. Je juge ce qui est écrit, ce que vous communiquez aux âmes, vous et lui. Il s'agit de savoir si l'onanisme et l'amour pédérastique forment une châsse convenable pour les Noms de Jésus, de la Vierge et des saints. Il faut avoir perdu la tête pour s'imaginer que je verrais cela sans indignation (Cocteau & Maritain, 1993: 180).

Or, Cocteau prépare en silence *Le Livre blanc*. Dans sa correspondance avec le philosophe de l'année 1927 (*ibid.*: 143-161), nous ne trouvons pas de référence à sa genèse. En outre, à cette incompréhension manifeste envers l'homosexualité, s'ajoute chez Maritain une préoccupation de nature poétique. Alors qu'il voyait en Cocteau la possibilité de participa-

4 Encouragé par Cocteau, Radiguet écrit les chefs-d'œuvre *Le Diable au corps* (1923) et *Le Bal du comte d'Orgel* (1924), alors que Cocteau compose *Le Grand Écart* et *Thomas l'imposteur* (tous deux publiés en 1923).

tion dans un mouvement de rechristianisation de la jeunesse, l'artiste avant-gardiste manifeste une tendance à se détacher de Dieu, voire à le dépasser en tant que poète. Le 11 août 1927, Maritain (*ibid.*: 153-154) s'adresse à Cocteau en ces termes: "En poésie vous avez à créer le monde. Dans la vie vous êtes dans un monde déjà fait, là il n'y a qu'un poète. Si vous méprisez les lois de son œuvre vous gâchez son œuvre, il n'y a pas moyen de faire mieux que lui".

À cet éloignement du philosophe et du catholicisme, s'ajoute la volonté chez Cocteau de ne pas choquer sa mère. Dans sa lettre du 22 décembre 1927 (Cocteau, 2007: 437), sorte de bilan de l'année, le poète, satisfait de son travail, lui raconte qu'il a rédigé la conférence "Autour d'*Orphée* et d'*Œdipe*", fait les corrections du *Mystère laïc* (1928), terminé *La Voix humaine* (1927), mais il ne fait aucune allusion au *Livre blanc* (1928).

En 1930, les éditions du Signe publie toujours sans nom d'auteur *Le Livre blanc* précédé d'un frontispice et illustré par dix-sept dessins beaucoup plus explicites que le texte (Cocteau, 2006: 535-551). Par la suite, Cocteau écrit quatorze textes brefs en prose et en vers restés inédits du vivant du poète et publiés pour la première fois par Milorad (Cocteau, 1981: 99-135). Parmi ces documents qui reprennent le thème du *Livre blanc* se trouve le texte bref ["Bonjour, Victor"]⁵ (Cocteau, 2006: 859). Selon Linares (*ibid.*: 1082) et à la lumière de son style "[...] de facture plutôt décadente, à la façon de Jean Lorrain (1855-1906) [...]", il fut probablement composé entre 1908 et 1913. Or, sa forte intensité érotique l'assimilerait à [Demoiselle Ying-Ning]. Les deux textes commencent par le même geste: un personnage prend dans sa main le membre de l'autre. Dans les deux récits, Cocteau insiste sur les attributs sexuels des personnages et décrit leurs relations intimes ainsi que la jouissance qu'elles leur procurent: Victor est "fessu à souhait" et "les francs voyous" avec qui il partage "[...] des jeux où se mêlaient en quels contournements jolis et comme antiques d'athlètes adolescents leurs membres bien musclés et *culottés* par le hale" font dire à ce dernier "J'aime leurs culs, ils sentent la mer" (*ibid.*: 859). De même, dans [Demoiselle Ying-Ning], Chang a "un membre d'étalement" qui semble satisfaire le "robuste page" Yin-Ning une fois "[...] plant[ée] sa queue entre les fesses" (*ibid.*: 879). Un *Cahier intime*⁶, écrit vraisemblablement en 1936, fait partie de cet ensemble. Il comprend aussi les textes en prose et en vers, "L'élève Dargelos" et "La mort de Dargelos", sans doute contemporains de *La Fin du Potomak*⁷; les poèmes "Invite" et "Été" écrits après 1950; la *Traduction d'un texte de Peter Doyle à Walt Whitman*; et [Demoiselle Ying-Ning].

Dans les années trente, Cocteau vit une relation hétérosexuelle avec Natalie Paley.

5 Le manuscrit du texte analysé dans cet article est conservé sans date ni titre par la Bibliothèque historique de la ville de Paris (cote 2-MS-FS-05-0124). Pour notre exégèse, nous avons choisi la version incluse dans les *Œuvres romanesques complètes* aux éditions Gallimard (Cocteau, 2006: 859). Par commodité, nous conserverons le titre ["Bonjour, Victor"] donné par l'éditeur de l'ouvrage, Serges Linares.

6 Il s'agirait d'une fiche cartonnée à en-tête (Hôtel Martinez, Cannes) avec annotations manuscrites intitulées *Cahier intime* qui se trouve à la Bibliothèque universitaire Lettres de Montpellier (cote COCM VAR 4-6).

7 L'élève Dargelos est le personnage principal de "Cadence" (Cocteau, 2006: 747-754), un texte qui fut inclus dans l'édition originale de *La Fin du Potomak*, mais qui fut supprimée par l'auteur dans celle de 1947.

Mais tout comme Mancini et Carlier, elle aurait avorté de son enfant. À propos de ces deux dernières, Cocteau affirme “Deux dames qui, se faisant avorter, me privant de fils et me contraignant à m’en choisir adultes, m’ont donné momentanément jadis une crise de misogynie” (Youssef, 2001: 36-37). Cette misogynie est manifeste dans *La Fin du Potomak* (1940) où Paley est représentée par la princesse Fafner, un type de femme qui “[...] renverse les lois de la nature” (Cocteau, 2006: 695). Dans le *Cahier intime*, Cocteau (1981: 141) distingue l’amour des femmes de celui des hommes de la façon suivante:

Aimer la femme stérilement est absurde. L’amour des femmes, c’est l’instinct de conservation, l’instinct secret de se perpétuer, de ne pas mourir. L’amour stérile n’est acceptable que s’il s’adresse au jeune homme – à un objet qui excite le sens de la beauté sans que l’instinct de conservation intervienne. *Jouir de*. Il n’y a pas vice. Il n’y a vice que dans l’emploi stérile d’un corps qui féconde.

Dans [Demoiselle Ying-Ning], l’idée de la relation hétérosexuelle, mise au service d’une finalité supérieure comme la reproduction de l’espèce, est bafouée avec humour par la subversion de l’heureux dénouement typique des conte de fées: “Et ils n’eurent pas beaucoup d’enfants” (Cocteau, 2006: 879). L’auteur semble nous dire ainsi que, dans ce nouvel univers instauré par son conte, la plénitude de l’être peut être atteinte grâce à l’homosexualité.

Cocteau, bien que toujours dans l’anonymat, continue à écrire sur l’homosexualité. Sur un autre manuscrit conservé par la Bibliothèque historique de la ville de Paris (cote MS-FS-05-1414), nous pouvons lire: “Dans l’homosexualité véritable l’efféminement n’entre pas en ligne de compte”. Puis, plus loin: “Ainsi faite l’homosexualité ressemble à l’art primitif ou suprême qui consiste à s’écarter de la norme et de la nature afin de produire de la beauté [...]”.

3. La place de [Demoiselle Ying-Ning] dans la vie et l’œuvre de Cocteau

Dans le conte [Demoiselle Ying-Ning], Cocteau construit un univers fictionnel dans l’éloignement géographique, la Chine, mais aussi temporel, probablement dans la cour d’un empereur de la période comprise entre la dynastie Han (vers 220 avant J.-C. à 220 après J.-C.) jusqu’à la dynastie Ming (1644 après J.-C.), époque où l’homosexualité était acceptée (Gulik, 2000: 96-97).

Si la rédaction du *Cahier intime* avait bien eu lieu en 1936 comme le suggère Milorad (Cocteau, 1981: 21), elle coïnciderait avec l’édition de *Mon Premier Voyage. Tour du monde en 80 jours*, une série de reportages publiés dans *Paris-soir* du 1^{er} août au 3 septembre de la même année racontant le voyage qu’il réalise avec son propre Passepartout, le jeune Marcel Khill. Durant ce voyage, il fait deux escales brèves en Chine: le 9 mai à Hong Kong et le 12 à Shanghai 1936 (Cocteau, 2009: 140-163). Remarquons que cette œuvre est aussi le récit-cadre d’un petit conte à thématique orientale qu’il écrit pour amuser le cinéaste Charlie Chaplin rencontré à bord d’un vieux cargo japonais, “Le cadeau du Mikado” (*ibid.*: 191-192).

Mais dès *Le Potomak* (1919) et *Le Grand Écart* (1923), nous retrouvons dans la prose coctalienne des références très claires à la Chine et au merveilleux oriental dont la métamorphose et la transformation sont des éléments fictionnels constitutifs⁸. Dans la première œuvre, se trouve l’ “Apologue du papillon” (Cocteau, 2006: 30-31), où un artiste chinois appelé à tour de rôle Pa-Kao-Tsai, puis Chou-To-Tsé, met toute sa vie pour peindre un papillon. Le poète fait ici certainement référence aux valeurs taoïstes, en particulier au quiétisme, ainsi qu’à l’idée du poète-pygmalion très chère à Cocteau. De même, dans *Le Grand Écart*, il est question de la transformation d’un enfant par un magicien chinois (*ibid.*: 283). La scène représente la “mue” (*ibid.*: 6) du personnage principal Jacques, *alter ego* de Cocteau.

Un autre lien entre Cocteau et la Chine s’établit à travers l’opium que le poète commence à consommer à partir de la mort de Radiguet. Dans le texte bref inclus dans le cycle romanesque coctalien et écrit en 1924, *Carnet de l’amiral X...*, l’auteur nous parle de

[...] l’opium rouge, l’opium spécial de l’Empereur de Chine. Grâce à cette drogue qu’on supporte à la longue, il se promène, mange, bavarde avec les morts. Ils lui disent que tout est pareil, qu’ils vivent aussi près de nous que le côté pile d’un dollar du côté face, et que simplement son opium rend la matière du dollar transparente (*ibid.*: 865).

Observons ici une possible allusion à la dialectique des contraires à la base du taoïsme, le yin et le yang, que nous reprendrons *infra*.

Cependant, durant son voyage autour du monde, Cocteau est déçu par “[l]a magnificence sordide et la pompe théâtrale de Hong Kong” (Cocteau, 2009: 142), par la Shanghai si différente à celle de ses rêves (*ibid.*: 163). Même l’opium a été remplacé par un artifice à la mode, “le bonbon rose” (*ibid.*: 146).

À son retour du tour du monde, Cocteau est interviewé par Pierre Lagarde pour *Les Nouvelles littéraires* le 30 janvier 1937. Le journaliste lui demande dans quel pays il aimerait vivre et le poète répond sans hésiter “En Chine. En Chine, parce que, [...], j’évite toujours le pittoresque et l’excentricité” (Cocteau, 2003c: 32). Malgré tout, le poète garde en lui l’image de l’ancienne Chine du temps des empereurs. Xi Xu (2018: 75) signale que dans une autre interview accordée à *Comœdia* le 19 juillet 1936, Cocteau évoque l’importance dans ce pays des “hygiènes et du cérémonial” (Cocteau, 2003c: 21) et en particulier il utilise la formule “Rétrécis ton cœur” (*ibid.*: 21) qui, selon Xu (2018: 75) est “[...] une interprétation de la pensée taoïste qui consiste à conserver la tranquillité du cœur en abandonnant les désirs, comme moyen de s’entretenir pour accéder à la sagesse et jouir d’une vie plus longue”. Comme l’indique Xu (*ibid.*: 75-76), par la suite nous trouverons des références au taoïsme dans *La Difficulté d’être* (Cocteau, 2003b: 49) et dans *Journal d’un inconnu* (Cocteau, 1953: 144),

8 Il existe une légende très populaire en Chine construite sur le thème du déguisement. Il s’agit d’une balade folklorique anonyme, *Mulan shi* ou *La Balade de Mulan*. La plus ancienne version écrite figure dans une anthologie composée au XIIIe siècle durant les dynasties de Nord. C’est l’histoire d’une jeune fille qui réussit des exploits militaires déguisée en homme (Dong, 2011: 2).

deux de ses œuvres majeures dans le domaine de sa poétique. Dans les années 1946 à 1949, Cocteau présente son film *La Belle et la Bête* (1946) à Shanghai. À cette occasion, Cocteau (2003a: 189) écrit une lettre à l'acteur chinois, Mei Lan Fang, où il exprime son amour pour la Chine: "Si je n'étais pas né en France, la Chine serait ma patrie. J'aime et je respecte toutes les forces par lesquelles son âme s'exprime. S'il m'arrive de les mal comprendre, je les devine avec mon cœur".

La prononciation et la signification⁹ du prénom épïcène du personnage principal, Ying-Ning¹⁰, évoquent la dualité qui se trouve à la base du yin et du yang et de la complémentarité entre les deux sexes. En effet, "[...] yin et yang désignent l'aspect obscur et l'aspect lumineux de toutes choses; l'aspect terrestre et l'aspect céleste; l'aspect féminin et le masculin; c'est en somme l'expression du dualisme et du complémentarisme universel" (Chevalier & Gheerbrant, 1996: 1032). La version féminine du prénom Ying-Ning¹¹ et sa version masculine Ying-Ning¹² ont en commun le deuxième élément Ning qui signifie paix, tranquillité. Le premier élément Ying¹³ du féminin signifie talent exceptionnel, intelligence, alors que dans le prénom masculin, Ying¹⁴ veut dire réponse.

Observons maintenant la ressemblance phonétique entre ce premier élément du nom composé masculin et le premier nom des éléments de la philosophie taoïste, yin¹⁵. Dans yin et yang, yin signifie noir, nuageux et représente le côté féminin, alors que yang¹⁶ signifie blanc, ensoleillé et représente le côté masculin. L'élément Ying du prénom masculin Ying-Ning semble être en relation avec le côté féminin yin du yin et yang, "[...] dos potencias cósmicas gemelas, el yin y el yang, que se engendran mutuamente en un movimiento circular renovado mediante la comunicación constante entre ambas" (Ferré, 2022: 4). Le conte [Demoiselle Ying-Ning] présente une structure circulaire qui commence par le geste de Chang qui "rel[ève] sa robe" et termine avec le même geste de la part de Ying-Ning. Ainsi chaque action (intervention, demande ou geste) de la part d'un personnage entraîne la réaction de l'autre (surprise, aveu ou acte sexuel) pour terminer avec leur union parfaite.

4. Les éléments du merveilleux dans [Demoiselle Ying-Ning]

9 L'écriture en chinois mandarin du nom Ying-Ning et de yin et yang, leurs équivalents en pinyin, ainsi que leur transcription phonétique internationale ont été facilités par Qi Wang, professeure attachée à la faculté de philologie de l'université de Séville (département d'études de l'Asie orientale).

10 Il existe un conte populaire chinois, "Ying Ning o la belleza sonriente" (Wilhelm (éd.), 1998: 119-129) où le personnage Ying Ning était né garçon puis par un sortilège avait été transformé en fille. Remarquons qu'ici, malgré le fait que ce prénom ait la même forme au masculin qu'au féminin, la dualité du personnage n'est pas construite sur la question du sexe, mais sur son caractère. En effet, son rire effronté et arrogant cache en réalité une grande bonté.

11 Chinois mandarin: 颖宁; pinyin: Yǐng-Níng (/ɿŋ214/ /nɿŋ35/)

12 Chinois mandarin: 应宁; pinyin: Yīng-Níng (/ɿŋ51/ /nɿŋ35/)

13 Chinois mandarin: 颖; pinyin: Yǐng (/ɿŋ214/)

14 Chinois mandarin: 应; pinyin: Yīng (/ɿŋ51/)

15 Chinois mandarin: 阴; pinyin: Yīn (/ɿn55/)

16 Chinois mandarin: 阳; pinyin: Yáng (/jaŋ35/)

Le conte et la fable constituent deux espaces privilégiés pour l'expression du merveilleux, ainsi que pour l'écriture du bref. Comme nous allons le voir, [Demoiselle Ying-Ning] présente des éléments communs à ces deux types de récits.

4. 1. *Un conte*

Dès la première phrase du conte, “Demoiselle Ying-Ning dit alors à Yang [...]”, un pacte de lecture est instauré entre un narrateur hétérodiégétique omniscient et un lecteur complice. Cette sorte de jeu génère un espace idéal pour l'épanouissement de l'érotisme et de l'humour. Le récit commence *in media res* sans description des personnages ou sans données spatio-temporelles. L'adverbe “alors” (Cocteau, 2006: 879) de la première phrase remplace tout ce non-dit et invite le destinataire du conte à faire appel à son savoir et à reconstruire l'incipit habituel des contes, “Il était une fois”. La première phrase annonce par la présence du verbe “dit” (*ibid.*: 879) le début d'un récit de paroles. Sa répétition, ainsi que d'autres verbes locutoires comme “répondit” (*ibid.*: 879) marquent la présence de la voix du narrateur. Ses interventions portent les marques de l'oralité et rythment les différentes parties du conte, à savoir l'élément perturbateur, les péripéties, l'élément résolutif et la situation finale.

Faisant écho à cet incipit suggéré au lecteur, la fin du conte présente aussi la formule finale habituelle des contes, mais biffée et renversée. En effet, la conclusion connue de tous “Ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants” a été remplacée par “Et ils n'eurent pas beaucoup d'enfants” (*ibid.*: 879). Cette subversion contredit la logique des contes et instaure une logique contradictoire, car un énoncé et sa négation ne peuvent être vrais en même temps. Avec ce raccourci placé en position finale, la brièveté du conte, soulignée par l'usage du passé simple et les adverbes “alors, aussitôt, bien vite” (*ibid.*: 879), est poussée à son paroxysme. La facétie consiste ici à “[...] déconsidérer le fonds d'une sagesse immémoriale soit en l'associant à une histoire immorale, soit en la faisant déboucher sur un calembour approximatif [...]” (Grojnowski, 1997: 138), ici sur une formule de conte de fées approximative et subvertie.

Mais malgré sa brièveté, [Demoiselle Ying-Ning] présente de nombreux éléments du domaine du merveilleux. Un des éléments constitutifs de l'élément perturbateur du conte est la “robe jaune merveilleuse” (Cocteau, 2006: 879) de Chang. En effet, après avoir constaté la perfection du jeune homme “[...] beau et fort, et [...] port[ant] une robe jaune merveilleuse” (*ibid.*: 879), Demoiselle Ying-Ning rompt l'équilibre narratif en lui disant: “Mais j'aimerais voir ce que cette robe cache, et si votre membre est digne de votre figure” (*ibid.*: 879). Soulignons que la “robe” (*ibid.*: 879) est un *topos* des mythes et des contes qui dote de pouvoir celui ou celle qui la porte ou qui la reçoit en don. Ici la “robe” (*ibid.*: 879) est un objet magique qui place le merveilleux au service de l'érotisme puisqu'elle cache le “membre” (*ibid.*: 879) de Chang. Enfin, nous avons la couleur “jaune” (*ibid.*: 879) qui renvoie au sacré: “El amarillo es

el color de la tierra fértil; los días en que la luna y el sol se unen también se llaman ‘amarillos’, *huang-tao*” (Gulik, 2000: 462).

Les deux péripéties du conte sont construites autour d’un élément qui vertèbre la poétique du merveilleux coctalien, à savoir la métamorphose par le travestissement. Dans la première péripétie, la métamorphose est possible grâce à un adjuvant (Greimas, 1986: 179), il s’agit de la “main” (Cocteau, 2006: 879) de Demoiselle Ying-Ning. Celle-ci “[...] prit [le membre] dans sa main, soupesant le double sac des testicules. Bien vite, le membre doubla, tripla et devint un braquemard énorme à gland écarlate” (*ibid.*: 879). Cette première péripétie provoque la surprise de Demoiselle Ying-Ning, de Chang et du lecteur, la surprise étant un des ressorts du merveilleux.

La deuxième péripétie fait aussi intervenir la métamorphose par le travestissement, mais inversée. Le sentiment de surprise est cette fois-ci ressenti par Chang et par le lecteur qui, après le déshabillage de Demoiselle Ying-Ning, découvrent “un robuste page de l’empereur” (*ibid.*: 879).

La structure double mais inversée des deux péripéties, la coïncidence dans une même phrase de la marque du féminin et du masculin “elle était un robuste page” (*ibid.*: 879), le prénom Ying-Ning épiciène, la couleur “jaune” de l’harmonie sexuelle entre les deux sexes, tout contribue à l’élément résolutif heureux: “[Chang] ne fut pas long à retourner le jeune drôle et à lui planter sa queue entre les fesses” (*ibid.*: 879). La violence qui pourrait être suggérée par la relation de sodomie est neutralisée ici par l’intervention du narrateur. L’expression “avec délices” (*ibid.*: 879) souligne l’érotisme de la scène et le plaisir de Chang et la qualification de “jeune drôle” (*ibid.*: 879) attribuée à Demoiselle Ying-Ning, insiste sur le côté humoristique de l’espièglerie.

Néanmoins, la subversion de [Demoiselle Ying-Ning] ne détruit pas les lois du conte, au contraire, elle se construit à partir d’un héritage, le conte de fées et de sa structure. Cocteau puise dans une longue tradition de contes parodiques et licencieux qui va des fabliaux du Moyen âge aux œuvres du Marquis de Sade, en passant par celles de La Fontaine. En 1665, 1666 et 1671, ce dernier publie d’ailleurs ses fameux contes licencieux, *Contes et Nouvelles en vers*.

4.2. Une fable

La Fontaine est un des auteurs classiques de référence de Cocteau. Il en fait mention à sa mère dans une lettre datant de 1923 (année de publication du *Grand Écart* et de *Thomas l’imposteur*): “Je retape le roman de Radiguet et je lis les fables de La Fontaine” (Cocteau, 2007: 270). Il montre son admiration envers son écriture brève et précise dans une préface à l’édition de 1961 de *20 Fables*: “[...] cet air d’éviter le luxe du verbe qui est le comble de l’élégance [...]” (La Fontaine, 1961: s.p.)¹⁷.

17 Un exemplaire d’artiste est conservé au fonds Jean Cocteau de la Bibliothèque universitaire Lettres de Montpellier (cote COCC 248).

Comparons les deux premiers paragraphes du récit [Demoiselle Ying-Ning] de Cocteau (2006: 879):

Demoiselle Ying-Ning dit alors à Chang: “Certainement vous êtes beau et fort, et vous portez une robe jaune merveilleuse. Mais j’aimerais voir ce que cette robe cache, et si votre membre est digne de votre figure.”

Aussitôt, le jeune Chang releva sa robe, et Demoiselle Ying-Ning vit des jambes superbes soutenir comme les colonnes d’un temple un membre d’étalon.

“Votre membre est digne de votre figure”, dit-elle, et le prit dans sa main, soupesant le double sac des testicules.

avec les vers 1 à 12 de la fable “Le Corbeau et le Renard” de La Fontaine (1867: 7-8):

Maître Corbeau, sur un arbre perché, / Tenait en son bec un fromage. / Maître Renard, par l’odeur alléché, / Lui tint à peu près ce langage: / “Hé! bonjour, Monsieur du Corbeau. / Que vous êtes joli! Que vous me semblez beau! / Sans mentir, si votre ramage, / Se rapporte à votre plumage, / Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.” / À ces mots, le Corbeau ne se sent pas de joie; / Et pour montrer sa belle voix, / Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie. / Le Renard s’en saisit [...]

Leur schéma narratif similaire comprend quatre parties. La première est une introduction du discours direct par un narrateur hétérodiégétique omniscient qui inclut la présentation des deux personnages A et B: Ying-Ning (A) et Chang (B) dans le conte de Cocteau et Maître Renard (A) et Maître Corbeau (B) dans la fable de La Fontaine. La deuxième partie représente l’injonction du personnage A; la troisième, la réaction du personnage B; et la quatrième, l’obtention de l’objet convoité par le personnage A.

Dans le récit de Cocteau, la partie qui introduit le dialogue des deux personnages, soit “Demoiselle Ying-Ning dit alors à Chang” (Cocteau, 2006: 879), est plus concise que celle de la fable de La Fontaine (1867: 7): “Maître Corbeau, sur un arbre perché, / Tenoit en son bec un fromage. / Maître Renard, par l’odeur alléché, / Lui tint à peu près ce langage”. Cette dernière décrit la position dans l’espace des personnages, leur attitude, voire leur état physique.

Dans la deuxième partie, l’injonction du personnage A a comme objectif que le personnage B donne au personnage A l’objet convoité: le “membre” (Cocteau, 2006: 879) de Chang et le “fromage” (La Fontaine, 1867: 7) de Maître Corbeau. Pour ce faire, les deux personnages A emploient la flatterie. Demoiselle Ying-Ning veut obtenir de Chang qu’il montre ce que la “robe jaune merveilleuse” (Cocteau, 2006: 879) cache, alors que Maître Renard défie Maître Corbeau de lui montrer que son “ramage” (La Fontaine, 1867: 7) est à la hauteur de son “plumage” (*ibid.*: 7) afin qu’il lâche le fromage.

La troisième partie des deux fragments comparés décrivent la réaction du personnage B: Chang montre à Demoiselle Ying-Ning son “membre d’étalon” (Cocteau, 2006: 879) et Maître Corbeau, “sa belle voix” (La Fontaine, 1867: 8).

Dans la quatrième et dernière partie des deux fragments, l'objet convoité par le personnage A est obtenu: Demoiselle Ying-Ning "pr[en]d [le membre] dans sa main, soupesant le double sac des testicules" (Cocteau, 2006: 879) et dans la fable de La Fontaine (1867: 8), "Le Renard s[e] saisit [du fromage]". La seule différence est que dans [Demoiselle Ying-Ning], ce sont les deux personnages qui jouissent de l'objet de convoitise, puisque dès que Ying-Ning "[...] quitta sa robe [...] [Chang] ne fut pas long à retourner le jeune drôle et à lui planter sa queue entre les fesses" (Cocteau, 2006: 879). Dans la fable de La Fontaine (1867: 8), le Renard est satisfait, mais "Le Corbeau, honteux et confus, / Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendroit plus".

Si dans la fable de La Fontaine, la morale est exprimée clairement par Maître Renard en ces termes "Apprenez que tout flatteur / Vit aux dépens de lui qui l'écoute [...]" (*ibid.*: 8), la leçon à retenir du texte [Demoiselle Ying-Ning] est laissée au lecteur. Ayant lu la phrase finale "Et ils n'eurent pas beaucoup d'enfants" (Cocteau, 2006: 879), ce dernier serait amené à conclure qu' "[i]l n'y a pas vice" dans "l'amour stérile", seul "*Jouir de*" (Cocteau, 1981: 141). Le travestissement rétablit ainsi l'ordre naturel des choses dans l'univers coctalien.

5. Conclusion

[Demoiselle Ying-Ning] est un conte de Jean Cocteau dont la date est inconnue. Un des exégètes du poète et éditeur de la version de 1981 du *Livre blanc*, Milorad, suggère que le manuscrit conservé à la Bibliothèque historique de la ville de Paris (cote MS-FS-05-1425) date de 1936. Notre analyse philologique, dont l'objectif principal est de définir la place du texte au sein de la vie et de l'œuvre de Cocteau, a tenté de confirmer cette date. En même temps, nous avons essayé de démontrer que le récit, malgré sa brièveté, son érotisme et son ton humoristique, contribue à la cohérence de la poétique du merveilleux coctalien dont le but est de surprendre le lecteur et de lui dévoiler une vérité invisible à ses yeux blasés. Le conte illustre ainsi le fameux oxymore, définition de la fonction du poète: "Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité" (Cocteau, 1999: 540). En tant qu'homme, Cocteau se reconnaît lui-même comme un "mensonge social" (Cocteau, 1953: 16), mais il sait que sa poésie est d'une "vérité singulière" (*ibid.*: 16).

Notre étude emprunte deux axes: l'homosexualité et la Chine. Dans une première partie, l'analyse de l'expression de l'homosexualité dans son œuvre a suivi un parcours diachronique partant de l'époque où Cocteau se consacre à l'écriture d'une poésie aux accents symbolistes et décadents (de 1909 à 1912) jusqu'à la période où il compose son cycle romanesque (de 1913 à 1939). La publication du *Livre blanc* (1928) marque un tournant dans sa stratégie littéraire. Si avant cette date sa poésie exprimait l'expérience d'une hétérosexualité décevante, avec *Le Livre blanc*, il avoue ses penchants homosexuels tout en restant dans l'anonymat. Après 1928, nous découvrons un Cocteau affranchi dans ses manuscrits, parmi lesquels se trouve [Demoiselle Ying-Ning]. L'ensemble de sa prose romanesque montre

néanmoins une vision singulière du féminin et du masculin: une figure féminine survole ses œuvres romanesques et tisse un lien entre le merveilleux chrétien, païen, oriental et occidental; une androgynéité, où le côté masculin et le côté féminin se juxtaposent comme au sein du personnage de Dargelos dans *Le Livre blanc* (1928), *Les Enfants terribles* (1929), *Le Sang d'un poète* (1930), *Portraits-Souvenir* (1935) ou *La Fin du Potomak* (1940); et une figure du double unie au travestisme et à la métamorphose qui symbolise l'invisible qui se cache sous le visible comme dans *Le Fantôme de Marseille* (1933), *Le Numéro Barbette* (1926), et bien sûr dans [Demoiselle Ying-Ning]. Le lecteur, surpris par le merveilleux que le rapport de force entre les deux pôles (le masculin et le féminin) engendre, accède ainsi à la vérité véhiculée par le message poétique.

La deuxième partie de notre travail s'est penchée sur l'espace et le temps du conte. Les éléments textuels analysés suggèrent que l'action se déroule en Chine à l'époque des empereurs. L'étude intertextuelle a montré l'empreinte de la culture et de la religion chinoise dans sa vie et dans son œuvre, et en même temps a validé la date de genèse du conte [Demoiselle Ying-Ning] proposée par Milorad.

La troisième partie de notre exégèse est consacrée à la forme et au style du récit. Les éléments du merveilleux repérés dans le texte et sa brièveté attestent une structure commune à un conte ou à une fable, deux espaces littéraires privilégiés pour l'expression du petit et du bref. Son style, d'une simplicité apparente et d'une signification multiple propre à la poésie, rejoint en bien des points le refus du roman traditionnel de Cocteau et des auteurs avant-gardistes, mais en même temps il manifeste la volonté d'écrire juste des auteurs classiques. L'étude comparative du conte [Demoiselle Ying-Ning] avec la fable de La Fontaine "Le Corbeau et le Renard" a confirmé cette influence. En réalité, après son expérience dadaïste et en particulier à partir de ses deux premiers romans publiés en 1923, *Le Grand Écart* et *Thomas l'imposteur*, Cocteau se soucie d'écrire sans ornements:

Être assez aigu, assez rapide, pour traverser d'un seul coup le drôle et le douloureux, c'est à quoi je m'exerce. Je sais que cela me vaut d'être pris pour un acrobate, pour un clown. Peu importe. Puissé-je avoir l'âme aussi bien faite que ces saltimbanques ont le corps (Cocteau, 2006: 459).

Pour conclure, les thèmes présents dans le texte tels le double, le travestissement, l'homosexualité, la Chine et le taoïsme, ainsi que les éléments du merveilleux affichent un poète dont la fonction est de faire converger artistiquement, géographiquement et intertextuellement le merveilleux oriental et le merveilleux occidental, mais aussi la tradition et l'avant-garde. En plus, dans [Demoiselle Ying-Ning] l'érotisme et l'humour s'allient pour exprimer les tabous et pour créer un univers où l'homosexualité est synonyme de bonheur et de beauté.

Cocteau est un touche-à-tout comme la critique souvent proclame, mais un touche-à-

tout cohérent. En effet, sa poétique qui concerne tous les genres artistiques tels que la poésie et la prose romanesque abordés dans notre étude, mais aussi le théâtre, le cinématographe ou le dessin, suivent une “ligne” (Cocteau, 2003b: 187) que le poète s’oblige à suivre et qui n’est autre que le merveilleux menant à la vérité poétique.

En 2004, l’éditeur de la revue *Schucheng (Cité des livres)* présentait en ces termes le poète aux lecteurs chinois: “Selon une appellation de l’antiquité chinoise, c’est un ‘caizi’ (homme de talent), versé dans l’art du violon chinois, du jeu d’échecs, de la calligraphie et de la peinture” (Xu, 2018: 80). Cocteau aurait été certainement fier de cet hommage.

Références bibliographiques

- ARNAUD, Claude. 2003. *Jean Cocteau*. Paris, Gallimard (coll. NRF biographies).
- CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT. 1996 [1969]. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont; Jupiter (coll. Bouquins).
- COCTEAU, Jean. 2009 [1936]. *Tour du monde en 80 jours: mon Premier Voyage*. Paris, Gallimard (coll. L’imaginaire).
- COCTEAU, Jean. 2007. *Lettres à sa mère II. 1919-1938*. Édition de Jean Touzot. Collaboration de Pierre Chanel. Paris, Gallimard.
- COCTEAU, Jean. 2006. *Œuvres romanesques complètes*. Édition de Serge Linares. Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de La Pléiade, 524).
- COCTEAU, JEAN. 2003A [1973]. *Du cinématographe*. Édition d’André Bernard et de Claude Gautéur. Monaco, Éditions du Rocher.
- COCTEAU, JEAN. 2003B [1947]. *La Difficulté d’être. Préface de François Nourissier*. Monaco, Éditions du Rocher.
- COCTEAU, Jean. 2003c. *28 autoportraits écrits et dessinés (1928-1963)*. Édition de Pierre Caizergues. Paris, Écriture.
- COCTEAU, Jean. 1999. *Œuvres poétiques complètes*. Édition de Michel Décaudin. Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de La Pléiade, 460).
- COCTEAU, Jean. 1981. *Le Livre blanc suivi de quatorze textes érotiques inédits*. Préface de Milorad. Paris, Persona.
- COCTEAU, Jean. 1953. *Journal d’un inconnu*. Paris, Bernard Grasset.
- COCTEAU, Jean & Jacques MARITAIN. 1993. *Correspondance (1923-1963). Avec la “Lettre à Jacques Maritain” et la “Réponse à Jean Cocteau, 1926”*. Édition de Michel Bressolette et Pierre Glaudes. Paris, Gallimard (coll. Cahiers Jean Cocteau, 12).
- COCTEAU, Jean & Francis STEEGMULLER. 1980. *Le Numéro Barbette*. Photographies inédites de Man Ray. Paris, Jacques Damase.

DONG, Lan. 2011. *Mulan's Legend and Legacy in China and the United States*. Philadelphia, Pa. Temple University Press.

DU CHAMBON, Bernard. 2001. *Le Roman de Jean Cocteau*. Paris, L'Harmattan (coll. Critiques littéraires).

FERRÉ, Juan Francisco. 2022. *Yin y Yang. El poder de Eros en las literaturas de Oriente y de Occidente*. Granada, Editorial Comares (coll. Renacimiento de Asia Oriental XIX).

GREIMAS, Algirdas Julien. 1986 [1966]. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris, Presses Universitaires de France (coll. Formes sémiotiques, nº 5).

GROJNOWSKI, Daniel. 1997. *Aux commencements du rire moderne: l'esprit fumiste*. Paris, José Corti.

GULIK, R. H. van. 2000. *La vida sexual en la antigua China*. Traduction de Rosario Blanco Facal. Madrid, Siruela.

JUNG, Carl Gustav. 1995 [1966]. *El hombre y sus símbolos*. Collaboration de Marie Louise von Franz, Joseph L. Henderson et Jolande Jacobi. Barcelone, Paidós.

KIHM, Jean-Jacques, Elizabeth SPRIGGE & Henri BÉHAR. 1968. *Jean Cocteau. L'homme et les miroirs*. Paris, La Table ronde (coll. Les vies perpendiculaires).

LA FONTAINE, Jean de. et al. 1961. *20 fables: Illustrées par 20 peintres, Buffet, Carzou, Leonor Fini, Foujita....* Monaco, Jaspard, Polus & Cie.

LA FONTAINE, Jean de. 1867. *Fables de La Fontaine*. Avec les dessins de Gustave Doré. Tome 1. Paris, Librairie Hachette.

MAGNAN, Jean-Marie. 1993. *Cocteau, l'invisible voyant*. Paris, Marval.

PASTORELLO, Thierry. 2010. "L'abolition du crime de sodomie en 1791: un long processus social, répressif et pénal" in *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, nº 112-113: <<https://doi.org/10.4000/chrhc.2151>> [08/06/2023]

PLATON. 1992 [1929]. *Œuvres complètes*. Tome IV. 2^e partie. *Le Banquet*. Édition et traduction de Paul Vicaire avec le concours de Jean Laborderie. Notice de Léon Robin. Paris, Les Belles Lettres (coll. Universités de France).

PRIN-CONTI (2019). "Écrire l'homosexualité en 1910. Stratégies croisées de trois jeunes poètes: Jean Cocteau, François Mauriac et Maurice Rostand" in *Littératures*, nº 81: <<https://doi.org/10.4000/litteratures.2468>> [31/03/2023]

WILHELM, Richard (éd.). 1998. *Cuentos chinos II: Ying Ning o la belleza sonriente y otros relatos populares y fantásticos*. Barcelona, Paidós.

XU, Xi. 2018. "Cocteau et la Chine: un aperçu" in Gullentops, David & Hiroyuki Kasai (dirs.). *Jean Cocteau et l'Orient*. Paris, Non Lieu (coll. Cahiers Jean Cocteau, 16), 73-84.

YOUSSEF, Ahmed. 2001. *Cocteau l'Égyptien: la tentation orientale de Jean Cocteau*. Préface de Jean Lacouture. Monaco, Éditions du Rocher.

