

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1989/1-2, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1989.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1989_1_2_000_.pdf

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par l'**Université Libre de Bruxelles** et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir\(at\)ulb.ac.be](mailto:bibdir(at)ulb.ac.be)).

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

Composé par Albert Mingelgrün

Jean Cocteau



Editions de l'Université de Bruxelles

Jean Cocteau

1989/1-2

*Publié avec le concours
du Ministère de la Communauté française de Belgique*

Revue de l'Université de Bruxelles

**Comité de rédaction
de la revue de l'université**

Directeur

Jacques Sojcher

Comité de rédaction

Paul Bertelson

Jean Blankoff

Jean Pierre Boon

Gilbert Debusscher

Jacques Devooght

Jean-Christophe Geluck

Michel Hanotiau

Hervé Hasquin

Ernest-Alfred Sand

Christian Vandecasserie

Pierre Van der Vorst

Secrétaire de rédaction

Adolphe Nysenholc

Rédaction

2, place Leemans

B-1050 Bruxelles

Secrétariat

26, avenue Paul Héger

B-1050 Bruxelles

Tél. 02/642.37.99

Sommaire

Albert Mingelgrün Lire Cocteau en 1989	5
Bernard Valette Modernité du mythe chez Jean Cocteau	7
Hélène Dumarty Le mythe dans l'œuvre de Jean Cocteau. La rencontre d'un signe et d'une intention	23
Olivier Bivort Cocteau et le poème en prose : l'énigme et son texte dans <i>Poésie 1920</i>	41
Robin Lefere Les « contes romanesques » de Jean Cocteau	51
Charles Scheel Jean Cocteau et Franz Kafka : écriture de la métamorphose et métamorphose de l'écriture	65
André Helbo La « théâtralité » chez Jean Cocteau	79
Eveline Hurard-Viltard Jean Cocteau et la musique à travers <i>Le Coq et l'Arlequin</i> (du manuscrit à l'œuvre publiée)	85
Serge Dieudonné Un journal en noir	101

Roland Mortier Cocteau à l'Académie	111
---	-----

Jean Pierre Boon Correspondance 1952-1954	119
---	-----

Pierre Jahan Iconographie et textes de Jean Cocteau	137
---	-----

Albert Mingelgrün

Lire Cocteau en 1989

Si l'année du centenaire de la naissance de Cocteau a donné lieu à des célébrations circonstanciées, plus ou moins pieuses et factices et à de multiples expositions et spectacles, elle a vu aussi, et surtout, paraître et reparaître des textes en partie inédits ou épuisés : *Lettres à sa mère* et *Correspondance avec Anna de Noailles* (Gallimard), *Correspondance avec Lucien Clergue* (Actes Sud) et *Lettres de l'oiseleur* (éd. du Rocher), *Journal 1942-1945*⁽¹⁾ et *Le Passé défini III (1954)* (Gallimard); *Entretiens avec André Fraigneau* (éd. du Rocher); Textes et découpages du *Testament d'Orphée* et du *Sang d'un poète*, *Journal de la Belle et la Bête*, *La Difficulté d'être*, *Appogiatures* et *Paraprosodies* (même éd.); bio-bibliographie par Jean Touzot, avec de nombreux textes inédits (La Manufacture)...

L'évaluation critique n'est pas demeurée en reste puisqu'on annonce la publication des œuvres dans la *Bibliothèque de la Pléiade* et qu'on doit rappeler ici le colloque international *Cocteau aujourd'hui* qui s'est tenu au mois de mai, à l'Université de Montpellier.

Les rapports entretenus par Cocteau avec la Belgique ont fourni l'occasion à la *Revue de l'Université de Bruxelles* de consacrer une de ses livraisons à l'écrivain.

Le lecteur trouvera à ce propos une mise au point précise de la «réception» de *J. Cocteau à l'Académie Royale* par R. Mortier ainsi qu'une *Correspondance* avec un jeune étudiant belge, et futur physicien, J.P. Boon.

Occasion dis-je, et certes bien venue, mais non prétexte à simple commémoration.

Sans viser à l'exhaustivité, les collaborateurs que j'ai rassemblés ici se sont en effet entendus pour approcher et considérer, avec la plus grande rigueur possible, un certain nombre de traits et d'aspects précis de l'œuvre abordée.

Les deux premières études du recueil s'attachent ainsi à cerner et à clarifier, à travers un parcours d'ensemble, la notion de mythe, point de passage obligé, au centre des préoccupations de Cocteau.

(1) Voir la contribution de S. Dieudonné.

Tout en le comparant à ses pairs en esthétique, B. Valette met en évidence le « bon usage » de la mythologie que pratique notre auteur, dont les textes illustrent la persistance de trames archaïques, extrêmement pures et empreintes de leur efficacité d'origine, sous les habits brillants d'actualité des objets et des situations qui les revêtent.

Pour sa part, dans le cadre ainsi établi, H. Dumarty expose et décrit la quête toujours recommencée d'une langue et d'une écriture nouvelles où mythe et poésie pourraient coïncider.

Les essais qui suivent se présentent comme autant de coupes privilégiées dans le tissu même de l'œuvre.

O. Bivort et R. Lefere analysent ce qu'on nommerait volontiers les hybrides dans la production de Cocteau : *poème en prose* et *contes romanesques* tandis que Ch. Scheel examine un autre croisement, lequel, sans négliger la notion de genre littéraire, ressortit principalement à l'intertextualité, rapprochant les mutations du *Potomak* de la *Métamorphose* de Kafka.

Le théâtre et la musique constituent les dernières prises du « sujet » avant l'évocation des attaches belges.

A. Helbo démontre que le théâtre de Cocteau met à l'épreuve la *théâtralité* elle-même ; de son côté, E. Viltard fait apparaître le rôle de catalyseur et d'explicateur qu'il tint dans la musique française contemporaine, à travers une lecture du *Coq et l'Arlequin*.

Ce parcours de quelques arêtes vives du paysage coctélien se double de l'évocation de l'auteur par illustrations interposées.

Ma gratitude toute particulière va à M. Pierre Jahan et aux Editions Marval qui m'ont donné la possibilité de publier plusieurs photographies extraites d'un recueil paru cette année même, constitué à partir des archives personnelles de P. Jahan : *Un anniversaire de Jean Cocteau...*

Puissent textes et images figurer ainsi une « re-connaissance » partielle, mais authentique de ce dernier...

Bernard Valette

Modernité du mythe chez Jean Cocteau

L'expression «modernité du mythe» peut sembler surprenante, sinon contradictoire, car le propre du mythe est d'apparaître comme intemporel. Ni ancien ni moderne, le récit mythique se réfère à un acte fondateur, incessamment rappelé, actualisé, éternisé : il est contemporain de l'humanité. Pourquoi, dans ces conditions, maintenir une formulation antithétique à la limite du sophisme ? Nous voudrions montrer que ce paradoxe correspond précisément à une des stratégies essentielles de Jean Cocteau, créateur, visionnaire, poète. Son inspiration allie en effet le goût de la nouveauté, de la mode, de l'actualité la plus récente ou la plus choquante — le modernisme — à une pensée «sauvage», souvent considérée comme archaïque ou irrationnelle — l'imaginaire mythique — dont Léone, Heurtebise ou Orphée sont parmi les figures les plus remarquables.

La fascination de Cocteau pour le mythe apparaît dès la simple lecture du titre de quelques-unes de ses œuvres maîtresses. Certaines s'inscrivent dans la tradition des légendes médiévales : *Les Chevaliers de la Table ronde*, *L'éternel Retour*, *Renaud et Armide* ; d'autres s'inspirent de couples hautement symboliques : *Roméo et Juliette*. *La Belle et la Bête* ; enfin les emprunts directs à la mythologie antique orientale, grecque ou chrétienne sont omniprésents dès le début de la carrière littéraire — ou plutôt poétique puisque celle-ci recouvre l'ensemble de l'œuvre — de Jean Cocteau. Simultanément l'attrait pour le monde moderne et la vie contemporaine se manifeste à travers des pièces qui ont pu, du fait même de leur nouveauté, provoquer le scandale : *Parade*, *Les Mariés de la tour Eiffel* ou *La Voix humaine*.

Auteur classique ou poète d'avant-garde, amuseur mondain ou mystique méconnu, provocateur dadaïste et académicien : on reconnaît dans ces jeux d'oppositions l'ambiguïté d'un personnage dont la fantaisie, si elle a parfois défrayé la chronique, a toujours dérouté les critiques. La magie verbale de Jean Cocteau, l'étonnement qu'il suscite ont tantôt été loués, tantôt violemment critiqués. On a parlé de frivolité, de prestidigitation, de badinage... A l'inverse, on a pu tenter de décrypter les sources gnostiques de l'œuvre poétique. De fait les réminiscences occultistes abondent et il n'est pas ridicule d'attribuer une signification ésotérique à tel ou tel passage de «Clair-

obscur», « Cherchez Apollon », « Le chiffre sept » ou « Requiem ». Mais ce type d'interprétation n'est-il pas valable pour tout poète digne de ce nom, habitué à suggérer le sens spirituel — à travers la polysémie des connotations — de la réalité concrète ? Nerval, Baudelaire, Rimbaud ou le Victor Hugo des *Contemplations* sont familiers de l'autre monde : l'univers étrange, ineffable de l'esprit auquel on peut donner, suivant les modes ou les options philosophiques, le nom de *surnature*.

Mythe, mystère, mystification : dans quelle mesure Cocteau est-il sérieux lorsqu'il résout une énigme métaphysique en se réfugiant derrière les archétypes de la culture classique ou de la théologie populaire ? Est-ce pur refus du réel ou volonté de l'inscrire dans une dimension supérieure dont le simple témoignage de nos sens et nos réflexes rationalistes nous privent habituellement ?

Exprimée dans l'immense et raisonné dérèglement d'*Une saison en enfer*, la formule de Rimbaud : « Il faut être absolument moderne », à la fois manifeste poétique et déclaration de guerre à toutes les formes de soumissions intellectuelles, va trouver une résonance accrue au XX^e siècle. Les bouleversements sociaux et politiques n'y sont peut-être pas plus importants qu'à une autre époque. Ils ne sauraient en tout cas pas justifier le discours de crise dont on les entoure aujourd'hui, soucieux que nous sommes d'expliquer les causes de la Grande Guerre ou le krach boursier. Néanmoins, le mélange d'espoir et d'inquiétude lié à l'apparition d'une technoculture prenant une ampleur jusque-là inconnue, l'effondrement progressif des certitudes positivistes (ou leur maintien artificiel dans l'idéologie dominante) joint à une interrogation croissante sur le sens de la civilisation, semblent susciter un climat favorable à une mise en question de la modernité.

Le concept de modernité est, malgré les apparences, difficile à définir. Il varie suivant les disciplines, les époques et les cultures.

Pour les historiens, les temps modernes attestent le début d'une période — la nôtre — et l'avènement de celle-ci serait marqué par la naissance du Christ et l'extension de l'Empire romain avec ses institutions, son administration, sa politique centralisées. Certains, préférant ignorer l'obscurantisme médiéval qui a longtemps régné sur tout l'Occident, voient dans la Renaissance et la révolution copernicienne le véritable point de départ de l'ère moderne, héliocentrique, humaniste et dominée par l'esprit critique. Mais d'autres encore, comme Chateaubriand, situent sous la Régence le point de départ de la pensée moderne, enracinée dans une société ordonnée,

hiérarchisée, mais où la liberté individuelle et l'évolution des mœurs sont les signes d'une civilisation avancée.

Du point de vue philosophique, les deux critères essentiels de la modernité sont sans doute l'émergence de la Raison et l'apparition du sens de l'historicité : Descartes, Newton et les Lumières d'une part; la substitution d'une évolution chronologique au temps cyclique des rituels religieux d'autre part. En ce sens le mythe s'oppose à l'histoire comme le sacré au profane : les thèmes des paganismes antiques, de la mythologie gréco-romaine ou de la culture biblique se situent hors du temps humain.

Sur le plan des Beaux-Arts, écrivains et théoriciens, esthètes et créateurs, critiques normatifs ou avant-gardistes iconoclastes se rangent depuis longtemps dans des camps antagonistes qui se livrent une guerre farouche. Sans entrer dans les détails de la Querelle des Anciens et des Modernes qui a agité les académies du XVII^e siècle et dont les enjeux politiques restent encore à élucider, il est à noter que le sentiment d'appartenance à une époque nouvelle, radicalement supérieure aux temps qui l'ont précédée se manifeste sous Louis XVI, période bénie de l'absolutisme, de la contre-réforme et du conservatisme : on voit la difficulté de faire coïncider l'évolution des mentalités avec des repères historiques précis.

La révolution de 1789, cependant a pu apparaître *a posteriori* comme le moment d'une rupture définitive entre le passé — désormais appelé l'Ancien Régime — et les temps modernes. Au cours du XIX^e siècle le concept de modernité semble trouver chez de nombreux artistes, notamment des poètes, ses fondements théoriques, voire sa justification idéologique. Victor Hugo met un bonnet rouge au vieux dictionnaire et part en croisade contre le classicisme. Il définit le romantisme comme un «93 littéraire». Mais ces propos terroristes ne sont peut-être que le reflet d'un tempérament opportuniste ou du besoin de scandaliser le bourgeois. Plus décisive est la position de Baudelaire.

Dès le *Salon de 1846*, il définit le romantisme comme l'art moderne par excellence. En 1863 il salue Constantin Guys comme le *Peintre de la vie moderne*. De même que Camus créera le «héros absurde», Baudelaire tente de cerner «l'héroïsme de la vie moderne». Il découle de cette analyse toute une théorie poétique qui, de Rimbaud au futurisme et à l'Esprit Nouveau, fera école. Pour Baudelaire, l'immersion de la vi(lle) moderne passe par une prise de conscience du présent de l'histoire, une appréhension tragique du transitoire (cf. «A une passante»), du discontinu (cf. «L'homme des foules»), de la dérélition (cf. «L'Etranger», «L'albatros»). Aussi l'artiste,

prisonnier de l'actualité — et donc du mal — doit-il à la fois porter un témoignage sur la réalité et en même temps la transcender car sinon comment serait-il ce héros, ce « phare », cet alchimiste capable de transmuter la boue en or ? Cette situation paradoxale engendre le refus de la mimésis classique, une haine obstinée de la nature vue sous l'angle rousseauiste d'un providentialisme bienveillant et, par conséquent, un recours permanent à l'art et aux artifices, au maquillage et à la drogue qui permettent de se libérer des préjugés comme des limitations de notre condition. Le poète devient alors un *visionnaire* : c'est son monde intérieur qu'il décrit. Au trompe-l'œil de la réalité, il substitue la vérité du sujet. N'est-ce pas à une semblable inversion des apparences et des valeurs que l'on assiste, sous d'autres formes, chez Jean Cocteau ?

Le début du XX^e siècle est marqué par une volonté certaine de renouveler l'écriture poétique, les sources de l'inspiration, et d'élaborer une philosophie de l'art novatrice. Il serait vain d'énumérer tous les mouvements qui, de l'héritage de Walt Whitman à la naissance de la peinture non figurative, en passant par Cézanne et — en vrac — le simultanésisme, l'unanimisme ou dada, inscrivent le siècle naissant dans une attitude de refus à l'égard du millénaire écoulé. Nous retiendrons simplement deux jalons particulièrement explicites. En 1920, Paul Klee, réfléchissant sur les débuts de l'art abstrait, notait dans *Confession créatrice* :

L'art ne restitue pas le visible. Le graphisme, par essence, mène tout droit à l'abstrait, et à bon droit... Plus le travail tendra vers le graphisme pur (c'est-à-dire plus l'accent portera sur les éléments constitutifs et formels de l'expression graphique), plus aussi se réduira l'appareil propre à l'expression réaliste des choses du visible.

Même sentiment de rupture radicale chez Apollinaire avec le poème bien connu *Zone* (« A la fin tu es las de ce monde ancien... ») dont l'esprit coïncide avec le manifeste futuriste de 1913. La modernité s'y définit non dans l'aboutissement d'une évolution mais dans l'urgence d'une révolution esthétique, morale et peut-être politique. Le premier acte de cette révolte s'exprime évidemment à travers la subversion des valeurs établies. Dans le *Manifeste synthèse*, Apollinaire dit MERDE aux « critiques, pédagogues, professeurs, musées, quatrecentistes, dixseptième-siéclistes, ruines, patines, etc. » et ROSE aux « Marinetti, Picasso, Max Jacob... ». Les institutions sont vouées aux gémonies tandis que le génie des jeunes loups se trouve bruyamment proclamé. Il ne s'agit pas seulement de prendre la place du père et de s'attribuer le pouvoir symbolique. Il s'agit aussi de contester toutes les hiérarchies et d'affirmer parallèlement la relativité des valeurs. Dans le poème d'Apollinaire précité, à l'évocation de la tour Eiffel — symbole obligé de la modernité — succèdent

aussitôt l'image de l'aviation, puis du pape, enfin des prospectus publicitaires et, pêle-mêle, les directeurs, les secrétaires, les inconnus. La poésie est faite de ce désordre démocratique où chaque opinion, chaque croyance vaut une autre, où chaque objet, élevé à l'existence par le hasard de l'écriture, rejoint le vide d'où il est tiré.

Maint poème de Cocteau semble obéir à cette logique de la déconstruction dont la conséquence ultime est la déclaration, fort souvent agressive, de la *liberté individuelle*. En effet, dans son œuvre en vers, Jean Cocteau se permet toutes les licences qu'autorisent précisément la fantaisie et l'ironie de la poésie moderne en rupture avec le carcan de la tradition et du classicisme. Les métaphores, les comparaisons saugrenues, les traits d'esprit, même s'ils nous paraissent parfois d'une préciosité naïve, n'ont pas qu'une fonction linguistique. Ils permettent de traquer l'invisible, de métamorphoser les objets, qu'il s'agisse de la mer :

Une petite vague fume
Sa première pipe d'écume

ou de la ville :

Je ne me sentis à mon aise qu'au retour,
En revoyant Paris fait comme un tour de cartes,
Les boulevards, la Seine petite et la Tour
Eiffel qui les jambes écarte.

(«Trilles» et «Le Parisien» dans *Vocabulaire*)

La vision poétique concourt à transformer la réalité. Typique du surréalisme, cette démarche correspond certainement chez Cocteau à une double nécessité : dévoiler le monde sous un jour nouveau et ouvrir les portes de l'inconnu. On osera à peine rappeler *Le Secret professionnel* :

Mettez un lieu commun en place, nettoyez-le, frottez-le, éclairez-le de telle sorte qu'il frappe avec sa jeunesse et avec la même fraîcheur, le même jet qu'il avait à sa source, vous ferez œuvre de poète.

Tout le reste est littérature.

Il suffit de citer telle strophe de *Vocabulaire* pour voir déjà apparaître le besoin de s'évader de la prison des mots comme de la pesanteur des choses :

Les anges, quelquefois, tachés d'encre et de neige
Car ils font leur journal à la polycopie,
Leurs ailes sur le dos, s'échappent du collège,
Volant un peu partout, plus voleurs que des pies.

(«A force de plaisirs»)

Piteries de jongleur, lazzi de mauvais goût? Peut-être. Jean Cocteau, comme le montre sa *Lettre à Jacques Maritain*, n'ignore ni la

réputation qu'on lui prête, ni même sa difficulté à exister sans le soutien de sa propre légende :

Imaginez qu'il me faut sans cesse me maintenir en l'air et m'exercer au vol. C'est ainsi que je donne le change et que j'imité la vivacité d'esprit. Car, à moins de tomber directement sur les choses, je suis incapable de les atteindre par les détours normaux. Vous, vous ne trichez pas ; vous n'évitez aucun détour. Vous vous élevez lorsqu'il vous plaît, d'où il vous plaît. Vous ne montez pas par machine. Vous montez comme un liège vers les régions qui vous exigent. Moi je vole par machine et je procède par chutes.

Cependant le (men)songe du langage — ou plutôt son indéfinie vérité — à travers l'homonymie, la pluralité des sens, propres ou figurés, les effets paronomastiques (cf. le signe obsessionnel du *coq* par consonance avec *Cocteau*) est une des voies qui permettent d'accéder à un autre monde, l'univers orphique. La clé semble en être donnée dès *Plain-chant* :

Lorsque nous serons tous deux sous la terre,
[...]
Tout sera changé de ce que nous sommes,
Oui, tout à l'envers.
Et les murs épais du sommeil des hommes,
Nous seront ouverts.

Ce royaume d'Orphée où se meut l'ange gardien est-il celui de la mort ou de la spiritualité ? Il est en tout cas celui du sommeil, du rêve et de l'idéalisation.

On voit ainsi comment s'élabore une sorte de mythologie personnelle qui s'abreuve à la fois aux sources de la poésie moderne et à celles de l'imaginaire judéo-chrétien et pagano-hellénique.

Léone, écrit en 1942-1944 : ce rêve éveillé illustre l'enchevêtrement des réseaux thématiques autour desquels se cristallisent les angoisses du poète. Apparaissent en même temps une tentative de réponse et une sorte de recensement des thèmes religieux ou littéraires, des mythes qui pourraient apporter, sinon une solution à la « difficulté d'être », du moins le réconfort d'une certaine universalité.

L'imagerie surréaliste est évidemment omniprésente : transfiguration des arcades du Palais-Royal ; évocation métaphorique de la guerre (« Il fallait éviter la ronce en fil de fer ») ; transposition du réel en un univers féerique qui échappe aux lois de la raison pure. Mais d'autres configurations, plus secrètes, sont aussi plus intéressantes. Nous nous contenterons d'une allusion discrète aux récurrences du sang, de la maternité, de la tête d'Holopherne et de l'inceste : il faudrait toute la science et le tact du psychanalyste pour tenter d'affronter ces associations castratrices. Retenons simplement

les principaux points d'appui qu'effleure Léone dans son ample démarche. Sphinge des temps modernes, elle est à la fois gracieuse et inquiétante. Née du rêve, elle est comme lui appelée au néant. Son apparition est indissociable des monstres qui sont le produit d'une culture populaire et déjà industrielle : Fantomas ou Belphégor, souvenirs d'enfance. Dans ce contexte *Gradiva*, source d'inspiration principale, rejoint le mystère de *La Vénus d'Ille*, de la statue du Commandeur ou du spectre d'Elseneur. Insistant sur cette sorte de bric-à-brac culturel, Cocteau cite d'une traite :

Hérodiade Elsa Thaïs Isolde Elvire

et sans crainte d'anachronisme, les Pharaons suivent de bien près.

Des cyclistes tout nus trainant des femmes peintes

Ce sont, il est vrai, des « anges sans ailes ». Face à cette énumération qui marque l'irrespect du poète à l'égard des jalons de l'histoire officielle, on comprend son impatience, son sentiment de rébellion :

Laissez-moi ! J'écrirai les strophes que je veux.
N'avez-vous pas fini d'arracher mes cheveux
De les nouer de force au sommet de la lyre ?

La modernité s'inscrit bien ici, comme chez Prévert ou Aragon, sous la forme d'un inventaire anarchique qui place sur un même plan les héros des légendes antiques et ceux d'une culture infralittéraire que l'on appellera plus tard le pop'art. Renaud et Armide, pas plus qu'Hamlet ou Tristan, Antigone ou saint Sébastien n'échappent à cette érosion des valeurs ; prises dans le maelström du relativisme culturel, la Vierge et Minerve sont entraînées dans une curieuse sarabande où seule Léone, muse explicitement comparée à une Ménade, semble avoir un rôle à jouer.

Léone permet sans doute de passer en revue diverses figures de l'œuvre éveillée du dormeur : *Antigone*, *L'éternel Retour*, *Le Sang d'un poète*, *Renaud et Armide*. Mais Léone, en transgressant les barrières du visible, invite au vol, avec son inévitable jeu de mots :

Léone se mouvant sur des pieds de voleur.

Elle fraye le chemin

Qui mène à votre seuil coulisses de l'enfer.

Le thème du théâtre, de la mise en scène, de l'irréalité est amorcé, avec peut-être une pointe de culpabilité :

Ainsi marche la mort ainsi marche Antigone
La hautaine insolente inaccessible aux lois.

En effet ce monde à l'envers débouche-t-il sur autre chose que la désolation? L'appel à Dieu (cf. le rêve de Jacob) semble sous-jacent dans tel distique :

Car Léone sachant que le miroir renverse
Montait à reculons l'échelle de l'averse.

Le poète à beau affirmer :

Ma patrie après tout est autre que la terre.
Je cherche à la rejoindre aux portes de mystère

le doute est au rendez-vous du «grand sommeil». Il reconnaît aussitôt :

Prends garde. Le dormeur peut se perdre en rêvant.

Où le jeu mène-t-il? Comment faut-il comprendre ce brutal alexandrin :

Car la fausse Léone est Léone la vraie

ou encore :

Messieurs votre écrit est un faux?

Si un des signes de la modernité est le passage du religieux au culturel, ce poème marque bien, avec l'ambiguïté, voire la déception que son interprétation suscite, le besoin de chercher dans un «ailleurs» un sens à la vie. Artificielle, meublée des images d'une culture en détresse, cette quête reste vaine : le dormeur doit-il prolonger son rêve? La voie lactée, déplacement cosmique du lait maternel, ne semble pas apporter une protection suffisante et l'écriture elle-même est illusion sinon trahison :

Ainsi allait Léone ainsi Léone allait
Sous un ciel d'encre bleue éclaboussé de lait.
Les amants allaités par ce ciel des mansardes
Déjouaient de la nuit les portes et les gardes.

Léone, héros énigmatique suggéré par une discrète allusion à l'étymologie :

En posant sur la nuit ses pattes de lionne

n'a pas livré son secret. Le sphinx reste muet.

1926 : *Orphée* (théâtre); 1930 : *Le Sang d'un poète*; 1950 : *Orphée* (film); 1960 : *Le Testament d'Orphée*. Ce cycle conduit le lecteur/spectateur de la simple allégorie de l'inspiration poétique aux vastes mystères de l'initiation orphique. Si Cocteau récuse justement le terme de symbole, il admet cependant l'existence de plusieurs thèmes qui appartiennent soit à la fable antique, soit à la mythologie moderne.

Les hantises personnelles sont plus que jamais présentes. Cocteau lui-même s'en explique. La naissance du poème «L'Ange Heurtebise» (1925) serait due à une sorte de prédestination sémantique à laquelle nous a davantage habitués un Francis Ponge :

La similitude entre les mots ange et angle, le mot ange devenant le mot angle si on y ajoute l (ou aile), est un hasard de la langue française, si tant est que le hasard existe en pareilles matières. Mais je savais que ce hasard cesse d'en être un en hébreu, où le mot ange et le mot angle sont synonymes.

(*Journal d'un inconnu*)

Quant à la genèse d'*Orphée* (la pièce de 1926), Cocteau dévoile aussi bien les tribulations de l'ange Gabriel-Heurtebise que la transformation d'une fable biblique en drame du néo-paganisme :

Ma pièce *Orphée* devait être primitivement une histoire de la Vierge et de Joseph, des ragots qu'ils subirent à cause de l'ange (aide-charpentier), de la malveillance de Nazareth en face d'une grossesse inexplicable, de l'obligation où cette malveillance d'un village mit le couple de prendre la fuite.

L'intrigue se prêtait à de telles méprises que j'y renonçai. Je lui substituai le thème orphique où la naissance inexplicable des poèmes remplacerait celle de l'Enfant Divin.

L'ange y devait jouer un rôle, sous l'aspect d'un vitrier. Mais je ne devais écrire l'acte que beaucoup plus tard [...]. Quelques années après, il cessa d'être ange et fut un jeune mort quelconque, chauffeur de la princesse, dans mon film.

(*Ibid.*)

Contemporain des *Enfants terribles*, *Le Sang d'un poète* (1930) met en scène la mythologie fantastique de la mémoire. Faux mensonges et souvenirs-écrans s'élaborent à partir de vrais traumatismes (l'enfant blessé par une boule de neige, la séduisante tyrannie du chef de la bande) qui n'excluent pas les clins d'œil ironiques :

(Voix off)

L'élève Dargelos

était le *coq* de la classe.

(*Le Sang d'un poète*)

Comment mieux exprimer la complaisance narcissique nécessaire à l'éclosion du génie ?

Bien sûr, pour accéder à la vraie vie, la mort du vieil homme est inévitable. Aussi le poète est-il mortellement blessé. L'image, éculée, de la souffrance rédemptrice (cf. le pélican de Musset, la mort du loup de Vigny, le pin des Landes de Gautier, etc.) est rajeunie par une désacralisation du topos littéraire. Un personnage secondaire joue le rôle des grotesques et énonce sur le ton anonyme et inhumain caractéristique du matérialisme moderne le mode d'emploi du suicide :

(Voix de la vendeuse)

«Armer. Poser l'index sur la gâchette

Appuyer le canon contre la tempe, tirer.»

Plan du poète à la taille, cruellement éclairé par des lampes à arc. Coup du revolver (comme un coup de canon) qu'il appuyait à sa tempe. Il lâche l'arme. Une couronne de laurier pousse sur sa tête. La sang gicle de sa tempe et coule sur le torse, devient une étoffe qu'on devine rouge et qui le drape.

(Scénario de *Le Sang d'un poète*)

Ne nous livrons pas à une exégèse pachydermique de cette simple image : l'œuvre littéraire qui a su conquérir la faveur du public est promise à la gloire. L'éternité est retrouvée. Pour la représenter, quoi d'étonnant à ce qu'un mythe primitif, profondément enraciné dans les structures anthropologiques de l'imaginaire, vienne spontanément s'offrir à l'œil de la caméra ?

Cependant, s'ils appartiennent à l'inconscient collectif, les objets magiques qui entourent le chantre de Thrace coïncident aussi avec l'univers intérieur de l'auteur. Citons d'abord le miroir. Objet privilégié de cette thématique, outre qu'il s'agit d'un truquage cinématographique facile, il permet à la fois l'accomplissement du rituel de passage et de l'inversion. Il donne accès à un autre monde qui est tantôt (ou à la fois) :

- l'envers du nôtre. On y entre à reculons mais ses lois en sont identiques : il s'agit d'un simple reflet ;
- l'espace imaginaire de la vie après (ou à côté de) la mort ;
- le spectacle de la vie psychique libérée des contraintes de la conscience diurne ;
- la métaphore du désir : ludique et libre, le rêve ne se soumet plus aux tabous de la réalité mais à la seule logique du plaisir.

Notons enfin un jeu de mots qui revient fréquemment sous la plume de Jean Cocteau : «les miroirs réfléchissent». Cette remarque insistante ajoute à leur polyvalence une dimension anthropomorphique qui souligne l'importance de leur fonction psychique. Le miroir est le lieu où prend naissance un autre mode de pensée :

L'invisible a ses chemins et nous avons les nôtres.

(«Dérive», dans *Journal d'un inconnu*)

De nombreux autres objets fétiches appartiennent au répertoire du merveilleux. Il est impossible de les énumérer tous. Certains, comme les statues animées, les gants ou la rose — qui deviendra un hibiscus, véritable mythogramme du *Testament d'Orphée* — se retrouveront jusque dans *La Belle et la Bête*. Leur signification n'est pas univoque. Emblème de la sexualité, la fleur coupée peut être aussi bien le signe du destin, élection ou fatalité.

Animaux ou êtres zoomorphes jouent un rôle tout à fait classique dans le contexte de la fable, plus particulièrement lorsqu'il s'agit d'Orphée, l'enchanteur. L'étrangeté un peu effrayante de leur appa-

rence en même temps que le prestige dont la tradition animiste les entoure accentuent la mystérieuse ambivalence de toute créature. Les bêtes légendaires — comme les hommes chevaux ou la caricature d'Anubis dans *Le Testament d'Orphée* — sont même une des façons courantes de représenter la divinité.

Plus surprenante est la création d'une mythologie nouvelle fondée sur l'exploitation des produits de la technologie la plus récente, détournés de leur fonction utilitaire. Motocyclettes, voitures qui parlent, téléphone, radio deviennent les actants de notre enfer quotidien et prennent la place des vieilles théogonies dont ils délogent les monstres chthoniens. C'est dans *Orphée* (le film) que leur présence est la plus spectaculaire. Les messages de l'au-delà ne sont plus transmis par un cheval frappeur comme dans *Orphée* (la pièce) mais captés sur le poste de radio d'une voiture : aussi Orphée, en bon héros du XX^e siècle, s'enferme-t-il dans son garage. Casqués, bardés de cuir, les acolytes de la Mort font de terrifiantes apparitions sur leurs motos. Bacchantes modernes sous la houlette d'Aglaonice, les bruyantes suffragettes qui ont entraîné Furydice trouvent plus confortable et plus voyant de militer en décapotable. Comme dans *La Voix humaine* le téléphone joue un rôle important de dénonciation des moyens de communication. Contrairement au gant, à l'anneau magique ou à la clef d'or qui peuvent avoir une fonction positive malgré leur inquiétante étrangeté, tous les objets nés du « progrès » technique sont associés à la thématique du cauchemar, de l'angoisse et de la mort. Les médias (au sens médiumnique du terme) modernes aident moins Orphée à communiquer qu'ils ne l'aliènent et le réifient en le privant de ses propres sources d'inspiration. Les voix qu'il entend sont les messages codés de la radio d'occupation. Le secret poétique n'est plus qu'un cryptogramme militaire et l'inspiration divine un langage chiffré parmi d'autres.

A cette incursion près dans les mythes du monde moderne, l'originalité de Cocteau consiste essentiellement à utiliser les séquences narratives de la fable antique en les adaptant à la fois à ses obsessions personnelles et aux besoins d'une pensée qui ne peut s'exprimer qu'à travers le miroir déformant des images. Tandis que les frontières artificielles du rationalisme s'estompent, le réel perd sa crédibilité et l'art permet de rendre l'irréel de plus en plus présent :

C'est avec la fable que le mensonge prend ses titres de noblesse. Il ne faudrait pas la confondre avec les ragots. Il y a de la grandeur dans ses chimères. Sans elle, nous ne serions pas charmés par Pégase, par les sirènes, et un enfant ne m'aurait pas dit, avant de me conter une histoire d'animaux : « c'était du temps où les animaux parlaient encore ».

(*Journal d'un inconnu*)

On peut d'ailleurs remarquer qu'à chaque étape du cycle d'Orphée, c'est un même récit qui se trouve profondément enrichi de motifs parfois hétéroclites sans que la structure originelle, archétypique du mythe soit altérée. Fantaisiste dans les variations qu'il se permet, Cocteau respecte cependant avec fidélité les événements de l'histoire primitive et leur chronologie tels qu'ils sont rapportés par exemple dans une encyclopédie des croyances collectives :

Orphée. Héros grec, poète, chanteur et musicien. On lui attribue l'invention de la lyre à neuf cordes. Ses chants incantatoires charmaient les plantes, apprivoisaient les bêtes sauvages et adoucissaient les hommes les plus farouches. Pour retrouver sa femme Eurydice il descendit aux Enfers. Cette catabase a été le fondement d'une véritable théologie païenne, l'orphisme, qui précisa les conceptions grecques sur l'origine de l'âme et sur la vie dans l'au-delà après la mort. Son influence fut très grande sur le monde hellénistique, et Orphée sera considéré comme l'une des préfigures païennes de Jésus.

(Michel Meslin, *Le Merveilleux*, Bordas 1984).

Ainsi Cocteau aura trouvé dans la légende d'Orphée et son polymorphisme même la meilleure incarnation de sa propre façon de concevoir le poète maudit, appelé malgré lui à un destin qui le dépasse. Il serait tentant de voir là la manifestation du classicisme de Cocteau ou, si c'était encore nécessaire, la preuve de la vitalité de la mythologie gréco-latine comme source d'inspiration artistique. Mais ce serait ignorer ce que Cocteau doit au mythe en tant que système conceptuel, pensée vivante et, si l'on ose paraphraser le prologue de *La Belle et la Bête*, en tant que «sésame ouvre-toi» de l'intelligence.

Outre ses fonctions religieuses et politiques, le mythe avait à l'origine une valeur essentiellement philosophique. Il proposait une légitimation et une explication de l'ordre du monde. Cet aspect cosmogonique et théologique n'existe plus lorsque le mythe prend le sens de fiction mensongère : le mythomane est celui qui se meut dans l'univers *faux* de ses créations imaginaires. Est-ce à dire que le mythe auquel on ne croit plus s'abâtardit en fable, en simple discours pittoresque et que les personnages du polythéisme ne servent plus qu'à l'ornementation de la littérature et des Beaux-Arts? Certes Lédà, Endymion, Hercule, Apollon, Bacchus et ses compagnons, Achille ou les héros de la Guerre de Troie sont les motifs incontournables de notre paysage décoratif au même titre qu'Adam et Eve, les dieux du christianisme et leur cortège de saints. Le jugement de Pâris traverse tout le Moyen Age. L'image de saint Georges terrasant le dragon supplante difficilement la figure de Persée délivrant Andromède. Baignant dans la culture romaine, la Renaissance n'est qu'une vaste paraphrase de la mythologie païenne. La quasi-totalité des œuvres de Racine s'inspire des modèles grecs. Aucun peintre

du siècle des Lumières ne pourra éviter les Enlèvements d'Europe, les Vénus et Vulcains et autres sujets tirés de l'Olympe. Plus près de nous, l'imaginaire de Rodin est pétri de souvenirs classiques (Pygmalion et Galatée, la mort d'Adonis, Triton et Néréïdes...) et Picasso retrouve dans le Minotaure puis César dans le Centaure les signes de la puissance créatrice. Mais alors que jadis peindre Polyphème sur un rocher était une façon de justifier un paysage ou que les nombreuses Naissances de Vénus autorisaient à représenter le nu féminin, l'émancipation de la modernité a permis d'échapper à l'alibi du sujet historique ou mythologique. Degas reconnaît que, deux cents ans avant, «Intérieur» aurait été «Tarquin et Lucrece», ou qu'il aurait dû intituler telle étude de nu «Suzanne au bain». De nos jours le mythe est devenu un langage symbolique plus «parlant» que le langage verbal du fait de la polyvalence de ses signifiants : ses attributs emblématiques sont fortement codés, mais restant des représentations imagées, ils n'imposent pas des signifiés univoques. Hédi Kaddour résume cette évolution dans un poème plein d'humour au titre lui-même polysémique :

La Mosaïque

Il paraît qu'on y voyait Apollon, des scènes multiples, et pointaient parfois hors d'un bosquet les jambes de Daphné, tendues par le plaisir. Il y avait aussi de l'eau, avec des dauphins dans les angles ; il s'y passait des choses agrestes et très théocratiques. La suite est assez compliquée : il y eut ces histoires de révélation, de livre, le règne de l'unique. Bref on a mis Daphné, Apollon et quelques autres à la porte des images ; à la place il y a de la pure géométrie, on n'a gardé que les dauphins, devenus purs symboles, mais on peut encore parfois sourire, car ceux-là continuent à beaucoup en raconter, par le simple fouetté de leur queue.

(*La Fin des vendanges*, Gallimard).

Le recours à la pensée mythique n'est donc pas chez Cocteau le résultat d'une simple actualisation ou modernisation de l'arsenal classique de nos rêves et fantasmes. Il correspond à une volonté délibérée de refuser l'anecdotique et le quotidien pour se tourner vers d'autres sources du savoir. Cocteau rejette la tradition de l'analyse réaliste et souligne que la psychologie de ses personnages est en quelque sorte *héraldique* :

Elle n'a pas plus de rapport avec la psychologie proprement dite que les animaux fabuleux (Lion qui porte sa bannière, Licorne qui se mire dans une glace) n'offrent de ressemblance avec des animaux véritables.

(Préface de *L'Aigle à deux têtes*).

De même il établit un rapport, qui ne nous paraîtra plus surprenant, entre *mythe* et *vérité* :

La mythologie grecque, si l'on s'y plonge, nous intéresse davantage que les déformations et simplifications de l'Histoire, parce que ses mensonges restent sans alliage de réel, alors que l'Histoire est un alliage de réel et de mensonge. L'irréel de la fable devient vérité. Pas de mensonges possibles dans le mythe même si l'on dispute sur tel ou tel des travaux d'Héraclès et s'il les fit par amour d'Eurysthée ou par servitude. [...]

Le mythe a des racines plus noueuses que celles de l'Histoire et plus profondes. Lorsque nous apprenons que les Danaïdes inventèrent une machine de canalisations, il est admirable de voir cette machine s'amplifier jusqu'au supplice.

Le voyage des Argonautes m'attache plus que n'importe quel voyage qui découvre les Amériques. Je suppose que cette Toison d'or n'était autre que la chevelure de Médée, ce que Jason ni ses camarades n'avaient su comprendre. J'aime mieux les crimes dont on accable Médée, la traitant d'empoisonneuse et de calamiteuse, et la découverte qu'il n'en était rien, que le doute en ce qui concerne la culpabilité de Catherine de Médicis ou son innocence.

(«De la prééminence des fables» dans *Journal d'un inconnu*).

Moderne, le mythe l'est alors doublement. D'abord dans la mesure où Cocteau retrouve dans les figures de l'antiquité l'expression la plus adéquate de son monde intérieur, ensuite parce qu'il permet de poser quelques-unes des grandes questions qui hantent l'homme du XX^e siècle.

On ne peut manquer d'être frappé par l'homologie qui semble s'établir dès le début du siècle entre la pensée mythique et le développement de la psychanalyse (que l'on songe aux «complexes» d'Œdipe, d'Electre ou de Jocaste). Marqué par le «retour du tragique», l'entre-deux-guerres est aussi l'époque où vont renaître les mythologies de l'angoisse ou de la frustration chez Giraudoux, Anouilh et Sartre, tandis que Prométhée ou Sisyphe refléteront le sentiment de l'absurde généré par le non-sens du progrès et la planétarisation de la barbarie au moment de la seconde guerre mondiale.

Monstrueux, transcendants, les mythes retrouvent leur place auprès de l'homme contemporain, plus que jamais prisonnier de ses terreurs millénaires. Avec autant d'amertume que d'ironie. Cocteau peut constater :

Le mythe nous arrive avec le même silence que les soucoupes volantes.

(*Journal d'un inconnu*).

Au terme de cette étude, il semble que l'on puisse dégager plusieurs aspects de la modernité dans l'œuvre de Jean Cocteau. Tout d'abord un modernisme daté qui coïncide avec l'Esprit Nouveau tel qu'il est prôné par les poètes futuristes. Il s'accompagne d'une destruction de la langue poétique traditionnelle et de désinvolture à l'égard des

vestiges du classicisme. Cocteau fait acte d'allégeance à ce mouvement lorsqu'il nous avoue dans *Plain-Chant* :

J'ai peine à soutenir le poids d'or des musées,
Cet immense vaisseau.
Combien me parle plus que leurs bouches usées
L'œuvre de Picasso

lorsqu'il présente la Mort sans les attributs que lui prête le folklore :

La Princesse :

Eh bien, Cégeste. Pourquoi faites-vous cette figure? Vous vous attendiez sans doute à me voir travailler avec un suaire et une faux. Mais, mon garçon, si j'apparaissais aux vivants comme ils me représentent, ils me reconnaîtraient et cela ne faciliterait pas ma tâche.

(*Orphée*, film).

ou encore quand la protectrice d'Athènes apparaît dans un curieux accoutrement :

Minerve appuyée sur sa lance, porte le bouclier à tête de Gorgone et le casque à col de cygne. Elle porte l'étrange gaine noire et luisante des pêcheurs sous-marins.

(*Le Testament d'Orphée*).

Cette libre utilisation des formes littéraires préexistantes témoigne moins d'une volonté de désacraliser le mythe que de le laïciser. Alfred Jarry nous en avait déjà donné l'exemple avec *Ubu roi*. Mais cette pièce est parodique, comme *Le Lutrín*, alors que Cocteau, s'il cultive l'anachronisme et ne garde de ses illustres modèles que leur aspect païen, se maintient dans le registre du drame sérieux. La profanation burlesque, sensible dans *Orphée* (la pièce), où l'acrostiche formé par la phrase inspirée du poète («Madame Eurydice Reviendra Des Enfers») fait une allusion directe au mot de Cambronne, est absente des œuvres ultérieures : c'est à un véritable rituel d'initiation que nous conviera *Le Testament d'Orphée*.

S'identifiant au mythe romantique du poète maudit, Cocteau projette celui-ci sur la légende thessalienne et transforme ainsi son destin individuel en une tragédie universelle où se mêlent les images de l'annonciation, des épreuves valorisantes, de la crucifixion, du démembrement, de la renaissance, le tout présenté comme une révélation *onirique* et ce en plein XX^e siècle. Etrange époque où, à quelques années de distance, Sartre fonde *les Temps Modernes* et Barthes fait l'inventaire sémiologique de nos *Mythologies*!

Certes, le substrat mythique n'est jamais absent des œuvres littéraires, fussent-elles réalistes. Henri Mitterand a montré leur rôle chez Zola («Une anthropologie mythique : le système des personnages dans *Thérèse Raquin* et *Germinal*», *Le Discours du roman*, P.U.F.) Jean Molino a étudié leur influence jusque dans la théorie politique

(*Dictionnaire des mythologies*, Flammarion). Les romans de V. Hugo, E. Leroy ou Balzac sont parcourus de réminiscences religieuses et il serait aisé de voir en Vautrin la réincarnation d'un héros tutélaire, initiateur maléfique du jeune Rastignac. Mais le propre de Cocteau — son originalité et sa modernité — est de se référer *explicitement* (si l'on peut se permettre une telle alliance de mots) aux *mystères* qui tentent, depuis la nuit des temps, de donner un sens à l'aventure humaine en lui faisant parcourir symboliquement les différentes étapes du drame cosmique.

Oserons-nous voir dans *Le Testament d'Orphée* les ingrédients typiques du post-modernisme, selon le mot — sinon l'idée — que nous emprunterons à J.-F. Lyotard? La variété du style, la marque d'un individualisme farouche caractéristique d'une œuvre de la maturité, les emprunts à des sources culturelles diverses (entre autres : rites funéraires égyptiens, Bible, légendes populaires grecques, initiation tibétaine) témoignent d'une grande liberté à l'égard des religions comme des mythes. Si la condition post-moderne se définit par le syncrétisme esthétique, c'est bien dans ce film-testament que Cocteau peut apparaître comme un des précurseurs de ce mouvement honni par ceux qui, comme Alain Finkielkraut, y voient la dissolution de toutes les valeurs, pour les autres, comme Gilles Lipovetsky, apothéose du libre-arbitre enfin débarrassé des scories de la pensée officielle et dogmatique.

Quoi qu'il en soit, le mythe chez Jean Cocteau est saisi dans son passage du religieux au culturel. Il permet à ses fantasmes oniriques et à ses thèmes obsessionnels de prendre corps à travers le langage imagé de la fable dont il ressuscite les épisodes et les personnages les plus chargés d'impact émotif. Ainsi la théologie se métamorphose en mythologie; la création poétique en est l'ultime avatar : l'art devient le dernier refuge du sacré.

New York University in France, Paris.

Hélène Dumarty

Le mythe dans l'œuvre de Jean Cocteau

La rencontre d'un signe et d'une intention

Aux frontières du visible et de l'invisible, l'œuvre littéraire a pour mission délicate d'être un discours venu d'un singulier et destiné à un pluriel. Or, dans l'œuvre de Cocteau, le mythe suit étrangement le cheminement inverse : représentation collective à l'origine, discours pluriel, langue ancienne signifiante au plus grand nombre, le mythe devient dans l'œuvre du poète un langage singulier porteur de ses angoisses, de ses sentiments, de sa « difficulté d'être ». Etrange cheminement en effet pour une œuvre que Cocteau souhaitait destiner au plus vaste public ! Par le phénomène de l'écriture celle-ci se singularisait, rompait avec le système signifiant qu'elle semblait véhiculer, faisant du mythe le plus simple un signifiant complexe, nouveau, animé de l'intérieur par la puissance mystérieuse du « je ».

C'est donc toute une métamorphose que le mythe subit dans l'œuvre du poète.

Conçu d'abord comme type d'énonciation aisément compréhensible et rapidement séduisant pour tous, le mythe fut utilisé par Cocteau comme système signifiant pluriel. En effet, c'est au cœur de nous tous que parlent Antigone, Orphée ou Eurydice. Des siècles durant, la fable grecque a résumé « un nombre infini de situations plus ou moins analogues », de même qu'elle a permis de « savoir d'un coup d'œil certains types de relations constantes »⁽¹⁾. Cocteau parut particulièrement attiré et séduit par cet aspect constant et universel de certaines données mythologiques. Lorsqu'on se rappelle avec quelle intensité il souhaitait communiquer avec son public de tous les temps, on comprend aisément qu'il ait pu être enthousiasmé par tout objet littéraire qui pût appartenir au patrimoine commun. C'est précisément, mû par ce très vif désir de communiquer, que Cocteau utilisa d'abord le mythe avec la conviction profonde que, puisque « le temps n'est que de l'éternité pliée »⁽²⁾, l'éternel retour est infiniment possible. Ainsi le mythe était « la propriété indivise des

(1) Denis de ROUGEMONT, *l'Amour et l'Occident* (Plon, Paris, 1939), p. 5.

(2) Paroles d'Anubis dans *la Machine Infernale* (Grasset, 1934), Acte II, p. 124.

hommes et non pas des écrivains (...) objet social par définition, non par élection»⁽³⁾.

Tout aussitôt cependant Cocteau devait reconnaître les limites de cet objet social et les insuffisances de ce discours pluriel. Il ne s'en accommoda pas et, en cela très proche de Rimbaud, tenta de les outrepasser. Le mythe dans son œuvre ne fut pas davantage un jeu qu'une forme esthétique, il fut une marche vers l'infini, un désir d'Eternité, une expression de sa sincérité. Cocteau croyait à tous les possibles et il a donné au mythe la fonction de porter à la vie tous les possibles, tous les désirs, tous les fantasmes de sa conscience et de son inconscient. Qu'on se souvienne des vers si célèbres du jeune Rimbaud :

*Elle est retrouvée
Quoi? l'Eternité
C'est la mer allée
Avec le soleil*

Le miracle de l'Eternité comme la magique confusion de la mer avec le soleil sont toujours possibles. S'ils ne se réalisent pas toujours, ils sont néanmoins toujours attendus par Cocteau. Leur appartenance à ce monde révèle du possible et le poète y croit. En vérité puisqu'ils font partie de la réalité, si le quotidien ne les réalise pas, l'œuvre littéraire doit assurément y pourvoir. La confiance de Cocteau n'a d'égale que sa sincérité. C'est mû par elle, et en son nom, qu'il réalise finalement son œuvre. Et parce qu'il dépasse la simple forme intellectuelle du mythe en l'animant de l'intérieur par ses intentions, Cocteau peut révéler les vérités les plus essentielles.

Ainsi, de système signifiant qu'il était pour une conscience collective, le mythe est devenu dans l'œuvre de Cocteau un signifié chargé de messages sous-jacents produits, et pas toujours dominés, par leur créateur.

C'est au nom de la vérité d'une âme et de sa création qu'il paraît essentiel d'étudier les tourments du poète et les mélodies inquiètes de son œuvre. Tous les thèmes, si différents soient-ils, s'imposent comme un principe d'explication et constituent à la fois le miroir du poète et le style même de toute sa création. Ils se rejoignent dans un fil directeur, le mythe.

Or, c'est ici que nous retrouvons Cocteau comme une conscience tout à fait singulière et unique dans son époque. En effet, si son utilisation du mythe ressemble parfois à celle de ses contemporains,

(3) Roland BARTHES, *le Degré zéro de l'écriture* (Seuil, 1953 et 1972), p. 11.

le plus souvent elle l'en distingue fondamentalement. Pour Cocteau, le mythe est avant tout la vérité d'un univers intégral où régnait, en des temps immémoriaux, l'unité absolue entre les dieux, les êtres et les choses. Son œuvre se présente alors comme l'effort surhumain de réintégrer cet univers définitivement perdu pour l'homme et auquel il ne pourra atteindre à nouveau qu'en retrouvant sa nature vierge d'être «mythique» d'avant le mal, d'avant la faute. Ceci explique parfaitement la présence tellement constante et diverse de tous les enfants et de tous les jeunes héros qui courent de bout en bout dans l'œuvre de Jean Cocteau. Mieux que tout autre ils sont par nature vierges, purs et, comme Dargelos, restent «le type de tout ce qui ne s'apprend pas, ne s'enseigne pas, ne se juge pas, ne s'analyse pas, ne se punit pas, de tout ce qui singularise un être»⁽⁴⁾.

Le héros mythique est à la fois innocence et cruauté, il porte tous les contraires et vit aux confins de deux mondes auxquels il appartient également : le nôtre et celui de l'au-delà. Sans cesse il voyage de l'un à l'autre, conséquence inévitable de sa double nature. C'est Antigone aimant Hémon et choisissant la mort. C'est Thomas porteur d'un mensonge qui devient une vérité ; c'est aussi Raymond Radiguet, fascinant et terrible ; c'est encore Jacques Forestier, héros du *Grand Ecart*, qui se sent «en exil» dans ce monde lourd d'habitudes et d'erreurs et qui convoite l'univers supérieur de la Beauté auquel par nature il appartient aussi.

Mais le premier de tous les héros de Cocteau, celui qui sans doute aura exprimé avant tous les autres la vérité profonde de son créateur, c'est Potomak «carrefour d'infinis et carrousel de silences». Il est déjà une forme singulière, image première de ce que Cocteau entendait par le mythe : rencontre d'une forme «significans» et d'une intention «significatum», langage en soi, non pas comme un «ensemble de règles morphologiques et syntaxiques mais comme la réplique d'une ontologie»⁽⁵⁾. Le Potomak en effet n'avait aucune morphologie précise et rapidement identifiable. Corps étrange et fantastique, ectoplasme vivant dans l'aquarium de la Place de la Madeleine, il était pour Cocteau ce que le mythe est pour sa création : l'expression du monde poétique par excellence dont les mécanismes sont hors d'atteinte et les potentiels infinis.

En sortant ainsi des formes habituelles du discours, le mythe devenait poésie.

(4) *Portraits-Souvenirs*, p. 14.

(5) La définition choisie ici pour le mythe est empruntée à l'étude de Julia Kristeva. C'est la définition qu'elle-même donne au langage du Moyen Age «écho d'un sens transcendantal». *Le langage cet inconnu* (Seuil-Points), p. 324.

Il faut ici entendre par poésie un verbe nouveau qui transgresse les formes traditionnelles par lesquelles jusqu'à Lautréamont ou Mallarmé, le poète et son écriture obéissaient à un ordre, répondaient à des codes, se soumettaient à une rhétorique. Par le mythe Cocteau réinventait un langage animé d'énergie pulsionnelle, de désirs, de véhémence, de craintes et d'intentions.

En conséquence, le mythe ou signe — dans son acception classique — partait à la rencontre d'un être et de ses secrets, ne se soumettant jamais pleinement à une structure donnée et prédéterminée. Le mythe est devenu dans l'œuvre de Cocteau un langage aux signifiés et aux formes multiples, et c'est dans cette démarche qu'il est devenu poésie.

Or, par le mythe-poésie, Cocteau a voulu «mettre de la nuit en lumière», c'est-à-dire révéler les profondeurs de l'être humain comme les miracles et les enchantements du réel et du quotidien. C'est Orphée à l'écoute de son poste ou de son cheval, les Enfants Terribles à l'écoute des chiffres et des choses ou les mariés séduits, par l'autruche sortie, comme «le petit oiseau», de l'appareil du photographe. Toutes les figures mythiques viennent de ce monde inaccessible aux philosophes et aux savants où seul le poète peut librement vagabonder. Elles ne correspondent en rien aux reflets de notre monde perçu dans la fadeur du quotidien. Elles témoignent de l'existence d'une autre réalité à laquelle la foule le plus souvent reste aveugle. Elles s'appellent Eugène, Mortimer, Léone ou Heurtebise. L'œuvre écrite, au travers de laquelle leurs silhouettes se précisent et s'affirment comme existences réelles et preuves indubitables d'un autre monde, est en même temps leur révélateur et leur créateur.

Ainsi le mythe réinventé par Cocteau s'anime «d'une liberté infinie et s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles». Il est devenu l'expression de toutes les intentions et de toutes les magies, faisant entrer l'œuvre de son créateur dans la Modernité. Écoutons Roland Barthes : «Sous chaque mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et dans la poésie classique».

Cependant il convient ici de noter que Cocteau refuse absolument et délibérément l'écartèlement du signe qui, dans la poésie moderne, donne jour à une «parole terrible et inhumaine». Il refuse ce «discours plein de trous et plein de lumière, plein d'absences et de signes surnourrissants, sans prévision ni permanence d'intention et par là

si opposé à la fonction sociale du langage»⁽⁶⁾. C'est pour cela qu'il sauve le mythe, comme seul signe capable à ses yeux — sinon de donner forme à toutes les intentions de l'être — du moins d'établir un pont entre les aspirations de l'individu et la totalité du cosmos. Cocteau n'enlève pas au mythe son volume d'intentions. Il sauve, par le mythe, le discours comme liaison de l'homme avec ses semblables et par là refuse l'autonomie du langage qui voudrait, privé de toute permanence d'intention, s'ériger en objet nouveau, inattendu, en quantité absolue ouvrant sur tous les champs sémantiques possibles. Pour Cocteau, le langage, l'écriture, la littérature sont autant de liens tendus entre les êtres, entre les consciences, entre l'homme et son univers.

Si Cocteau rejette en quelque sorte le discontinu du nouveau langage poétique, c'est qu'il refuse en vérité la conception nouvelle d'une nature interrompue qui ne se révèle que par blocs. Il ne croit pas que la nature soit «ce discontinu d'objets solitaires et terribles (...) qui n'ont que des liaisons virtuelles»⁽⁶⁾. En effet dans cette conception nouvelle, «la nature devient une succession de verticabilités, dit R. Barthes, l'objet se dresse tout d'un coup, emplî de tous ses possibles : il ne peut que jalonner un monde non comblé et par là même terrible». Et c'est de ce monde vertical et terrible précisément que Jean Cocteau se garde : d'ailleurs il n'y croit pas. L'univers que son œuvre révèle est justement celui du continu où les hommes vivent avec les dieux, où les animaux ont une voix humaine, où les anges, comme beaucoup d'autres héros de son théâtre ou de ses romans, participent d'une égale nature androgyne abolissant les distances et les différences. C'est avant tout Dargelos qui incarne magnifiquement «le sexe surnaturel de la Beauté». «A la fois force mâle et élément femelle, il est l'enfance du monde, c'est-à-dire hésitation sexuelle précédant le tohu-bohu du cosmos et les deux sexes conjugués dans le corps des préadamites, bloc sans cassure, mariage total»⁽⁷⁾. Ce «bloc sans cassure» est encore réalisé par Paul et Elisabeth, heureux «enfants terribles», vivante image de l'unité reconquise. Entre eux, aucune distance, aucune gêne même : «Ils vivaient, se lavaient, s'habillaient comme deux membres d'un même corps»⁽⁸⁾. Le héros mythique, c'est Orphée capable de passer au travers du miroir, c'est la fée Oriane dans *Renaud et Armide*, c'est l'enchanteur Merlin, ou le fantôme du roi Laïus qui se laisse voir et entendre dans *La Machine Infernale*. Ce héros participe des deux mondes qu'il traverse avec une égale ingénuité. C'est Jean Des-

(6) Roland BARTHES, *op. cit.*, pp. 38-39.

(7) *La Corrida du 1^{er} Mai* (Grasset, 1957), p. 98.

(8) *Les Enfants Terribles* (Grasset, 1929), p. 46.

bordes ou Radiguet, «gant du ciel», «un de ces gants que le ciel met pour nous toucher afin de ne pas se salir» dira Cocteau à Jacques Maritain. C'est aussi toute une farandole d'êtres étonnants comme ce professeur qui, dans *Le Testament d'Orphée*, est présenté dans une scène tel un poupon dans les bras de sa jeune mère et mourant comme un vieillard quelques images plus tard. Ajoutons que dans cet espace où le merveilleux habite, les êtres humains deviennent ombres ou voix et disparaissent avec le plus grand naturel pour reprendre forme humaine à nouveau dans les endroits les plus inattendus. Ainsi, dans *Le Testament*, Cégeste «recule, recule, devient translucide et disparaît» pour se matérialiser ensuite dans les rochers et finalement s'en détacher avant de s'approcher du poète. De même, le poète, atteint par la flèche de Minerve, tombe foudroyé par la mort aussi naturellement qu'il se redresse tout droit, sans fléchir les genoux, quelques minutes plus tard seulement.

Les personnages de Cocteau évoluent donc tout naturellement dans cet univers à multiples dimensions où tout élément participe du cosmos tout entier, où le réel et le quotidien voisinent avec le surnaturel et le miracle. Dans l'œuvre de Cocteau tout est continuité et la féerie atteint son apothéose quand fiction et réalité ne forment plus qu'un, faisant de Guillaume Thomas, Guillaume de Fontenoy, neveu du Général. Voilà exprimée cette «géologie existentielle» dont parle Roland Barthes. «C'est le moment où la biche se change en princesse. Guillaume tué net, c'est l'enfant qui joue au cheval, devenu cheval»⁽⁹⁾.

† Pour Cocteau, le mythe est le langage devenu vérité existante et concrète.

Nul mieux que Thomas ne peut l'illustrer, lui dont la fable s'est faite au moment où il lui donne vie en l'énonçant avec foi. Le nom usurpé peut devenir sa véritable identité car c'est toujours intimement qu'il adhère à son mensonge. Des mots, des sons, des abstractions du langage à la vérité concrète et existante, la distance est souvent nulle dans l'œuvre de Cocteau. Dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, par exemple, le photographe annonce : «un petit oiseau va sortir» et de son appareil sort un oiseau.

De la sorte, par le mythe, Cocteau retrouve la puissance du verbe, de la fable «faite chair», de la parole faite réalité. Et le poète devient lui-même cette bouche et cette langue par qui la vérité cachée est révélée aux hommes. Là réside toute la force des très célèbres calembours et des jeux de mots de la poésie qui, tout

(9) *Le Rappel à l'Ordre* «Autour de Thomas l'imposteur», pp. 266-267.

comme l'énigme que le sphinx pose à Œdipe ou que l'au-delà transmet à Orphée par la voix de son cheval, donnent jour à une vérité nouvelle.

Ce faisant, le mythe échappe à la linguistique car, au-delà de l'énoncé (discours pluriel — langue de communication), il est un signifié réanimé par la conscience singulière d'un être. Ainsi Cocteau, au travers de sa création poétique, sauve son identité, sa singularité, et le mythe, au travers de cette œuvre singulière, trouve une autonomie nouvelle, une épaisseur de sens jusqu'alors insoupçonnés.

Comprenons bien qu'il convient de cerner dans les mythes de Cocteau l'unicité d'un langage poétique, réseau complexe et stratifié de niveaux sémantiques multiples, tous dépendant de cette « difficulté d'être » dont le poète a tant souffert. Et, à la lecture des sens supplémentaires qu'y dépose celui-ci, nous trouvons dans le mythe de nouveaux messages réorganisant, dans des structures anciennes, une nouvelle scène signifiante. Celle-ci est une somme de désirs, de souffrances et d'intentions. A sa rencontre le mythe s'inscrit dans une nouvelle syntaxe et aborde une nouvelle aventure : la reconquête de l'innocence primordiale du paradis perdu.

La poésie devient alors « oracle », exploratrice de l'inconnu.

Mais il paraît ici important de souligner que, dans cette démarche poétique, le créateur qui détourne le mythe — ou signe — de sa fonction classique de communicant offrant l'image d'un salut collectif, se condamne à la solitude. Le poète devient cet « être singulier que le pluriel persécute ». Immanquablement en effet l'acte poétique consacre la solitude du poète. Tant qu'il se contentait d'être un simple phénomène de langue, le mythe reflétait et suivait un certain ordre social commun à tous. Il créait la réalité pour qu'elle ne soit plus mystérieuse ni absurde. On comprend que cette forme d'expression fut une tentation immense pour Cocteau. Mais son but était plus élevé.

« J'avoue avoir souvent voulu sauter le quatrième mur mystérieux sur lequel les hommes écrivent leurs amours et leurs rêves », dit le poète. Et au-delà du quatrième mur se trouve l'univers mythique par excellence, le monde de la Poésie, de l'absolu, de l'unité enfin retrouvée. Ici se pose à nouveau avec acuité le douloureux problème du langage qui conduit jusqu'aux portes de la Terre Promise sans réussir le saut ultime, celui qui permettrait l'expression intégrale du miracle. « C'est il me semble la tâche du poète que traquer l'inconnu, dit Cocteau, et si l'inconnu le pipe comme il pipe Orphée, par le

cheval de ma pièce et par la Rolls de mon film, Orphée ne s'en trouve pas moins engagé dans son règne»⁽¹⁰⁾.

Voilà précisément exprimé le tourment du poète déchiré entre deux univers qu'il sait intimement ne faire qu'un. Son drame intime reste que, parmi tous les êtres existant au monde, il est le seul sur lequel se décharge l'inconnu. Il ne saurait lui être permis, dans ces conditions, d'échapper à l'impératif catégorique d'en rendre compte et de formuler dans un langage particulier l'infini et la transcendance dont il est le dépositaire⁽¹¹⁾.

Ainsi pour dépasser ce problème d'expression et de communication il reviendrait au poète de créer un «*métalangage*», sorte de parole transparente qui serait l'instrument de la transcendance. Mais là se dresse une évidente difficulté que Cocteau ne cessera jamais d'affronter : «Il arrive que l'encre m'écœure, dira-t-il. La poésie s'exprime comme elle peut, je lui refuse des limites (...) j'ai fait un film (...) j'ai sauté le mur des langues»⁽¹²⁾. Mais en vérité, l'insatisfaction est au terme de toutes ses expériences.

Pour Cocteau, l'expérience mythique c'est la traversée de la zone pour Orphée. Dans cette aventure les deux poètes trouvent des messages qui leur étaient jusque-là inconnus et de la même manière ils se heurtent à l'attrait immense du surnaturel. Orphée a été attiré par les pièges de la Princesse. Cocteau a été séduit par les attraits de la transcendance. Mais ni l'un ni l'autre ne sauraient y atteindre sans passer par la mort. Comme Orphée, il est finalement renvoyé chez les hommes après avoir parcouru l'univers surnaturel où se trouvent abolis l'espace et le temps. Son exploration du surnaturel est toujours limitée, c'est pourquoi sa démarche est celle du boiteux qui a un pied dans l'au-delà et un pied sur la terre ici-bas.

Un pied dans le vide un pied sur le sol
Le poète vainqueur boite
Pareil aux enfants qui jouent
Au bord des trottoirs de leur ville...

(*le Requiem*)

A ce propos nous pouvons remarquer que pas une de ses créations importantes ne se situe en dehors des deux univers du visible et de

(10) *Journal d'un Inconnu* (Grasset, 1953), p. 118.

(11) «Toute ma poésie est là : je décalque
L'invisible (invisible à vous)» *Opéra*
ou encore :

Le poète au professeur dans le *Testament d'Orphée* (Ed. du Rocher, 1961), p. 24 : «Les poètes savent pas mal de choses... redoutables».

(12) *Poésie Critique* (Grasset), p. 157.

l'invisible dont elles manifestent la jonction. Mais peut-être mieux que toute autre, les *Chevaliers de la Table Ronde* se présentent comme une œuvre charnière entre le mystère laïc et le mystère sacré. Galaad est une sorte d'ange, de messie qui à la fin du dernier acte révèle qu'il est poète : «Incapable de voir le Graal il est celui qui le fait voir aux autres»⁽¹³⁾.

Échec d'un poète, échec d'un langage incapable de passer «ce quatrième mur mystérieux sur lequel les hommes écrivent leurs amours et leurs rêves»? Il paraîtrait sans doute quelque peu exagéré de parler ici d'un échec. Bien sûr Cocteau refusa le discours d'un pluriel et c'est pourquoi mal compris, mal aimé, il occupa toujours une situation ambiguë dans la société littéraire de son temps. Difficilement en paix avec lui-même, il fut en outre très rarement en paix avec la société qui le récupéra «in extremis» dans les mailles de son filet d'honneurs sur le tard de sa vie. De nos jours encore, Cocteau est un déclassé, un vagabond des Lettres, que l'on sait mal situer entre le funambule et le faux mathématicien. S'il avait été un vrai «Littérateur», un véritable esthète, perfectionniste du chiffre et de la forme, alors il serait de nos jours beaucoup mieux reconnu. Lorsque «l'écrivain donne à la société un art déclaré, visible à tous dans ses normes (...) en échange la société peut accepter l'écrivain»⁽¹⁴⁾. Mais souvenons-nous, si Cocteau est un adepte de la discipline et de l'ordre, il est aussi le farouche défenseur de la désobéissance libératrice : «Et si vous n'obéissez pas à l'ordre de désobéir vous resterez esclaves du deux et deux font quatre»⁽¹⁵⁾. Cocteau ne voudrait pas ainsi, par l'écriture artisanale, se replacer à l'intérieur du patrimoine bourgeois qu'il a définitivement quitté avec le *Potomak*. C'est pourquoi, animé du très vif désir d'atteindre le monde primitif de la poésie absolue et vraie, il a souhaité entrer en possession de cet «objet absolument privé d'Histoire (et), retrouver la fraîcheur d'un état neuf du langage». C'était arriver au bord d'une mystique, mais peut-être aussi au suicide de la littérature, celui que Roland Barthes présente en ces termes : «Le silence y est un temps poétique, homogène qui coince entre deux couches et fait éclater le mot moins comme le lambeau d'un cryptogramme que comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté»⁽¹⁶⁾. Ce langage mallarméen, c'est Orphée qui ne peut sauver ce qu'il aime qu'en y renonçant, et qui se retourne tout de même un peu ; c'est la littérature amenée aux portes de la Terre Promise, c'est-à-dire aux portes d'un

(13) Clément BORGAL : *Cocteau - Dieu - la Mort - la Poésie* (Ed. du Centurion, 1968), p. 125.

(14) Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 48.

(15) *Sept Dialogues* (Ed. du Rocher, 1958), 4^e dialogue, p. 12.

(16) Roland BARTHES, *op. cit.*, pp. 54-55.

monde sans littérature, dont ce serait pourtant aux écrivains à porter témoignage. Cette « lumière, ce vide, ce meurtre, cette liberté » sont les constituants mêmes de la nature du Potomak. Avec ce corps étrange et fantastique, le poète aspire vraiment à se confondre. Il le regarde, le convoite, souhaite se perdre en lui pour mieux l'aimer. Mais à la dernière visite : « un mur et sur le mur une affiche :

Fermé pour cause
de saisie ».

Désarroi du poète qui s'étouffe en ce cri d'amour : « Potomak ! Mon Potomak ! Je te retrouverai vite. (...) Potomak, je regrette l'aquarium de la place de la Madeleine, mais je vais te rejoindre ailleurs »⁽¹⁷⁾. Certes, il est clair ici que le poète était arrivé au bout de l'impasse, celle où déjà Orphée avait perdu Eurydice. Mais fallait-il qu'ici s'arrête cette folle aspiration d'intercepter « le flux et le reflux de vagues antédiluviennes, le silence des météores »⁽¹⁷⁾ ?

En vérité Cocteau ne se contraint pas au silence. Par la poésie qui est « oracle » il croit enserrer le surnaturel et l'exprimer au travers des mythes où s'inscrit comme en filigrane le paradis perdu.

Faire référence à Rimbaud paraît inévitable ici tant se révèle séduisant le parallèle entre ces deux Orphée. Comme Rimbaud par « l'alchimie du verbe », Cocteau, par le mythe, a opéré « une espèce de transmutation, une décantation spirituelle des éléments de ce monde. Dans ce besoin de s'évader qui ne lâche qu'à la mort, dans ce désir de « voir » qui, tout enfant, lui faisait écraser son œil avec son poing (...), il y a bien autre chose que la vague nostalgique romantique. « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde ». Ce n'est pas de fuir qu'il s'agit, mais de trouver le lien et la formule, « l'Eden », de reconquérir notre état primitif de « Fils du Soleil »⁽¹⁸⁾.

Une nouvelle fois nous pouvons nous demander si cette tentative n'est pas vouée à l'échec. Ce « lien », cette « formule » tant souhaitée par Rimbaud, ce qu'en d'autres termes nous avons appelé la rencontre d'un signe et d'une intention, est-ce un rêve, une douce illusion de poète ? Faut-il vraiment considérer que cette expérience relève du sacré et que le mythe atteint ici ses propres limites, abandonnant le Poète au seuil de son désir ?

Cocteau lui-même fut bien souvent la proie de déceptions douloureuses, constatant les distances entre les objets, les signes, leur sens

(17) *Le Potomak*, pp. 329-330.

(18) Paul CLAUDEL, Préface à *Œuvres Complètes* de Rimbaud.

émis ou reçu et les intentions qui les nourrissaient. Mais que se réalise le rencontre du signe et de l'intention, et voilà que naîtrait cette langue nouvelle, celle de la Poésie particulière à Cocteau. Laissons à Rimbaud le privilège d'avoir prophétisé l'avènement de cette langue nouvelle et d'avoir avant l'heure compris déjà Cocteau : «Donc le poète est vraiment voleur de feu. (...) Il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue.

Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra. (...) Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant.»⁽¹⁹⁾. C'est bien ce que Cocteau souhaitait.

Il nous faut remarquer que depuis *Le Potomak* jusqu'à *Léone* ou jusqu'au *Requiem*, l'écriture de Cocteau a évolué et sa foi dans le mythe, dans la poésie, dans le signe, a changé. Il l'a, au cours des ans, peu à peu investi de charges nouvelles et jusqu'à son dernier souffle il a cru — même avec des moments de doute ou de scepticisme — tout autant pouvoir livrer son être conscient et inconscient au travers du mythe, que donner la pleine mesure des oracles et de l'inconnu dont il se disait le dépositaire.

Lorsque Cocteau réinvestit les plus anciennes structures des mythes : Orphée, Œdipe, Antigone ou les Chevaliers de la Table Ronde, ce n'est pas absolument au nom de «l'éternel retour». Toute son œuvre se tourne vers le futur et non vers le passé, vers des interprétations nouvelles et non vers le décodage de signes déjà usés. C'est pourquoi le lecteur ne pourra aimer et véritablement comprendre Cocteau que s'il fait l'effort d'aller à sa rencontre. Or «la poésie est un monde fermé où l'on reçoit très peu et où il arrive même qu'on ne reçoive personne», dit-il. Et il avait déjà affirmé dans *Opium* : «Un poète (...) ne doit compter que sur les lecteurs qui connaissent sa langue, l'esprit de sa langue et l'âme de sa langue»; et ceux-ci sont peu nombreux. C'est bien ce qui explique tant d'incompréhension, de critiques et de condamnations pour un poète finalement resté inconnu.

Il est ici tout à fait séduisant de retrouver l'étude que Gilles Deleuze faisait de Proust. (*Proust et les signes*, PUF, 1964). En effet, ses affirmations pourraient dans leur ensemble être appliquées à Jean Cocteau. Dans son avant-propos — 2^e édition — il remarque : (...)

(19) Rimbaud. Lettre du poète à Paul Demeny, datée Charleville 15 mai 1871.

«il nous a semblé que toute l'œuvre de Proust était commandée par une expérience des signes qui mobilisait l'involontaire et l'inconscient». Voilà bien ce que pour Cocteau nous disions peu avant. Et il ajoute : «L'œuvre d'art n'interprète pas seulement, elle n'émet pas seulement des signes à interpréter; elle les produit par des procédés déterminables». Et c'est exactement comme productrice de signes toujours nouveaux et toujours à interpréter, que l'œuvre de Cocteau dérouté le lecteur et s'élève au même instant dans l'ordre supérieur de l'art et de la vérité. Maintes fois Cocteau met en garde son lecteur contre la tentation de la facilité, du conformisme, des traditions ou de l'intelligence :

«Beaux esprits cartésiens
Méfiez-vous de Descartes
Lorsque le diable joue aux cartes
Il a plus d'un tour dans son sac»⁽²⁰⁾.

ou dans *Le Potomak* :

«ne sois pas trop intelligent
car tu verrais quelle indigence!»⁽²¹⁾.

Comme Cocteau devant son public, Jocaste aussi s'exclame devant Tiresias : «Dieux! Que vous êtes insupportable. Insupportable et trouble-fête. Toujours vous arrêtez l'élan, vous empêchez les miracles avec votre intelligence et votre incrédulité»⁽²²⁾.

Il serait intéressant de mettre encore en parallèle le jeu et la fonction de la réminiscence dans l'œuvre de Proust et du mythe dans l'œuvre de Cocteau. L'un comme l'autre fonctionnent comme «signes» et appartiennent au mouvement créateur comme éléments inhérents au discours lui-même, comme «actes intérieurs à ce discours» dirait Barthes⁽²³⁾.

La réminiscence dans *Le Temps Retrouvé* comme le mythe dans toute l'œuvre de Cocteau n'appartiennent plus au monde référentiel comme nous pourrions au prime abord le croire et c'est là l'originalité fondamentale de Cocteau. R. Barthes écrit : «Ce dont Proust a besoin, c'est d'un élément proprement poétique (au sens que Jakobson donne à ce mot)»⁽²⁴⁾. Le besoin est identique pour Cocteau et il le comble par le mythe. Celui-ci est bien entendu conçu comme un signe apte, non plus seulement à raconter, à identifier une situation, ou à désigner des individus, mais bien plus à signifier au-delà

(20) *Le Requiem* (Gallimard, 1962), p. 163.

(21) *Le Potomak*, p. 15.

(22) *La Machine Infernale*, op. cit., p. 57.

(23) R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 123.

(24) *Ibidem*, p. 124.

des situations proposées et des vérités intelligibles et habituellement reconnues et formulées.

C'est à ce point de notre étude et au terme de la vie du poète que l'on trouve le mieux réalisées les aspirations que nourrissait Cocteau depuis son *Potomak*. Il voulait trouver une langue nouvelle. Il voulait atteindre la vérité supérieure, celle à laquelle les poètes tentent tous de donner forme. Certes son périple a été tourmenté et le signe n'a pas toujours répondu à ses intentions !

Parti du mythe — fable grecque, signifiant pluriel, il s'est rapidement élevé au mythe-forme multiple, chargé de messages sous-jacents. Mais là encore, nous l'avons vu, l'insatisfaction l'attendait.

A l'opposé du discours moderne, considéré comme éclat neuf et rupture, Cocteau imposait le mythe comme élément de l'unité, expression a-temporelle d'une vérité unique et absolue, sise entre le quotidien et le miracle, entre l'ordinaire et le surnaturel.

Il fallait désormais que le signe puisse contenir l'intention. Est-ce vraiment une gageure ?

Il semble en vérité que Cocteau soit allé plus loin. Non seulement le signe est devenu lui-même langue nouvelle, oracle répondant à l'ordre du «seigneur inconnu qui est en nous», mais encore dans cette métamorphose a-t-il lentement perdu sa nature première pour n'être plus qu'intention. Dans cette mutation s'est opérée cette étrange conversion des valeurs qui fait d'une vérité un mensonge et d'un mensonge la plus éclatante des vérités à l'instant où le frappe le sceau impérieux de la Poésie. Ce qui passait pour faux dans l'univers conventionnel du groupe, triomphe en vrai dans la solitude créatrice de l'individu. Cette stupéfiante aventure est la réalisation même du mythe, l'instant où celui-ci se métamorphose en l'intention qui le faisait naître.

C'est la transmutation du signe en langue nouvelle, œuvre suprême de la Poésie.

Par elle, «les mots doivent devenir âme, la forme doit devenir esprit, la parole mensongère du Poète ne se métamorphosera en vérité qu'alors qu'une architecture rigoureuse en soutiendra le verbe hasardeux»⁽²⁵⁾. Or, cette vérité, ce verbe nouveau, c'est la «monstruosité sémantique» dont parle R. Barthes, nantie des plus inattendus caractères, pourvue des plus multiples charges sémantiques et pouvant «exister et fonctionner hors de toute règle projective. C'est là

(25) *Cahiers Jean Cocteau* n° 8, «Le poète imposteur», S. Dieudonné.

le prix — ou la rançon — du phénomène d'«hypersémanticité» dont il est le siège, et qui l'apparente, bien entendu, de très près, au mot poétique»⁽²⁶⁾. Ici le signifié se distingue absolument et totalement du référent d'origine. Le Mythe ou signe est métamorphosé par l'intention qui lui fournit son dynamisme interne et donne à son créateur le pouvoir de faire naître aussi de nouvelles formes mythiques.

Animée de l'intérieur par «l'intention» du poète, l'image sémantique traditionnelle et culturelle ne désigne plus les mêmes réalités et le véritable signifié reste pour le lecteur à explorer. Dans cette métamorphose le mythe qui puise dans le mystère, dans l'au-delà, sa force, son sens et sa forme devient lui-même mouvement, chiffre, création infinie se nourrissant d'elle-même pour produire d'autres mythes, d'autres signes s'effaçant indéfiniment devant de nouvelles intentions. *Le Sang d'un poète* trouve un prolongement dans le *Testament d'Orphée*, comme *Vocabulaire* devient plus tard *Le Requiem*, ou *La Difficulté d'Etre*, *La Crucifixion*. Le simple titre des œuvres est en lui-même révélateur de ce glissement du verbe vers une vérité plus haute, du signe vers l'intention qui le porte.

La recherche du poète s'est élevée à la recherche de cet étonnant langage qui nous parle d'une zone inhumaine située aux confins du silence, mais qui n'est pas silence. C'est le langage du chiffre.

«Ecoutez-moi derrière le silence
Ecoutez-moi par-dessus le silence»

supplie Cocteau⁽²⁷⁾.

Mais qu'est-ce que ce langage du chiffre? «La poésie considérée en tant qu'algèbre»⁽²⁸⁾ devient une sorte d'exactitude, forme concise plus apte que tout autre langage à formuler l'absolu et l'univers de la totalité transcendante. C'est parce que l'expérience poétique de Cocteau s'affirmait rebelle par essence à toute formulation, parce que le signe restait le plus souvent en-deçà de l'intention, que l'écriture du poète gagna peu à peu les caractères de l'abstraction. «De langue à part», elle deviendra «mathématique sans preuve», affirme P. Macris⁽²⁹⁾.

Pour Cocteau, comme pour l'enfant, le chiffre est un facteur d'équilibre, un mode de vie, un code humain qui conduit droit au surhu-

(26) R. BARTHES, *op. cit.*, p. 126.

(27) *Le Cap de Bonne Espérance*.

(28) *Opium* (Stock, 1930), p. 230.

(29) In *La Revue des Lettres Modernes*, n°s 298-303 (1972), Article «l'Ange et Cocteau» par Pierre Macris.

main, un rite supplémentaire qui ouvre la voie du sacré. « Il s'agit de sauvegarder un équilibre mystérieux, d'encombrer sa vie de rites sans être vu, tels que calculs d'après l'âge, les dates ou les numéros des immeubles, nombres de pas comptés entre les becs de gaz ou les arbres »⁽³⁰⁾, véritables astuces pour reculer les limites du réel et de l'habitude. Ainsi venu tout droit d'un mode d'être au monde, — celui de l'enfant, ou du primitif —, le chiffre et ses mystérieux pouvoirs se métamorphosèrent dans l'œuvre en type d'écriture, en force poétique. « Renonçant à la rime et nous refusant aux agréables désordres du vers libre, il fallut bien les remplacer par quelque chose. Ce quelque chose ressemblait pas mal aux tics cérébraux dont l'enfance est presque toujours victime »⁽³¹⁾ et conduisait le plus naturellement possible à cette poésie des profondeurs et de l'intégrité primordiale que Cocteau a toujours recherchée. Mais il est étonnant que toute l'œuvre de Cocteau qui aspirait depuis 1917, et sa première aventure poétique, à retrouver cet infini chiffré dont la gélatine du Potomak était déjà l'image, n'y parvint très expressément que dans les dernières œuvres, et particulièrement dans ce recueil de poèmes qui a pour titre explicite « le chiffre sept ».

Il ne s'agit là ni d'un rêve ni de la folie ultime d'un malheureux poète désespéré par les limites de son langage. Il faudrait bien plutôt y admirer la découverte d'un nouveau langage conduisant au sacré, « car la poésie est une science exacte et la science, une poésie. C'est même un signe de notre âge qu'il soit difficile d'épouser l'une de ces sœurs siamoises sans épouser l'autre. En ce qui me concerne, je ne saurais concevoir la moindre fantaisie dans notre sacerdoce », affirme Cocteau⁽³²⁾. Le voilà donc, semble-t-il, sorti de cette impasse littéraire dont on parlait peu avant avec Roland Barthes. Cocteau n'a plus désormais à « se débattre contre les signes ancestraux et tout-puissants » d'un langage aujourd'hui inadapté aux nécessités de la poésie. Il a trouvé son style, c'est son chiffre.

Mais ne nous trompons pas encore sur la nature de ce chiffre. C'est une algèbre, certes, mais qui ne procède pas d'un ailleurs du langage. Elle reste toujours une question de vocabulaire, et non seulement le poète donnera ce titre même, « vocabulaire », à l'un de ses plus importants recueils poétiques, mais il réaffirmera cette idée à multiples reprises.

(30) *Le Rappel à l'ordre* (Stock, 1948), p. 212. C'est très exactement à cette magie du chiffre qu'a recours Elisabeth pour charmer Paul agonisant dans *les Enfants Terribles* : « Elle calculait, calculait, récitait... augmentait le vide (...) Elle découvrait les arcanes. Elle dirigeait les ombres ». Cf. *Journal d'un Inconnu, op. cit.*, p. 84.

(31) *Le Rappel à l'Ordre, op. cit.*, p. 212.

(32) Discours de Réception à l'Académie Française in *Poésie Critique II* (Gallimard, 1960), p. 150.

En vérité le mythe, tel que Cocteau l'utilise et le perçoit, a sa prolongation dans le chiffre qui en puissance le dépasse, mais ne le détruit pas. Là est bien la preuve que l'algèbre de Cocteau n'est jamais celle du deux et deux font quatre. Le Seigneur Inconnu des *Sept Dialogues* l'a rappelé. S'il s'agissait en effet de cette algèbre trop simple, qui dépouille par son intelligence appauvrissante le monde infini du poète, le mythe n'y survivrait pas. «Ce qui périclète par un peu plus de précision est un mythe», rappelle Paul Valéry. La seule science qu'accepte Cocteau est celle qui permet la révélation de tous les mystères de notre existence. Elle est pour lui un moyen et non une fin. Elle est un mode de locomotion vers plus de mystère et plus de vérité.

Il ne faudrait donc pas réduire l'activité poétique de Cocteau à une trop simple arithmétique. Lui-même nous met en garde contre le danger qu'il devine : «Le poème n'est pas un automate en qui quelque magicien fixe une seule pensée mais un organisme apte à mettre au monde des significations»⁽³³⁾. Les poèmes de Cocteau se présentent comme autant de figures tracées et développées «dans le cadre d'une géométrie variable et multi-dimensionnelle»⁽³⁴⁾.

S'il est bien certain que notre poète ne s'enferma jamais dans la triste mathématique du chiffre exact et du postulat, il n'en reste pas moins qu'il parut ne pas pouvoir échapper à d'autres limites, qui sont précisément celles de tous les hommes. Comme Orphée ne ramena jamais de l'au-delà son Eurydice, Cocteau ne ramena pas davantage l'absolu dans le quotidien. Au mieux il semble avoir pu obtenir l'expérience suprême de la poésie qu'en s'y perdant. Les dates mêmes auxquelles furent écrites ses dernières œuvres poétiques, les plus ambitieuses et les plus mystiques, telles *Léone*, le *Requiem* ou les *Sept Dialogues*, sont significatives de cette abnégation de l'être qui approche lentement de la mort. Cocteau mourra en 1963, or *Paraprosodies* et le *Requiem* sont écrits en 1959. Très malade Cocteau se croyait d'ailleurs sur le point de mourir. Nous pourrions remarquer que le poète confondait souvent la mort et la Poésie. Et malheureusement cette similitude ne tient pas seulement aux possibilités que ces deux états peuvent offrir, elle est liée aussi à leur nature qui exige l'abnégation des êtres qu'elles assimilent. Ainsi il semblerait que l'expérience de la poésie doive se solder par une aliénation, sorte de fusion du moi dans ces nombres qui sont l'Être, qui sont le Temple, «car il y a des livres qui mangent les hommes et mon livre vous mangera mais à seule fin de consommer

(33) *Le Cap de Bonne Espérance*.

(34) *Cahiers Jean Cocteau n° 6* (Gallimard, 1977), p. 135.

vosre métamorphose, dit le Seigneur Inconnu. Car vous deviendrez chiffres et nombres et vous serez les colonnes du Temple qui portera le nom Poésie parce qu'il ne saurait porter d'autre nom»⁽³⁵⁾.

Nous voilà désormais bien loin de l'univers mythique empli de signes communs à tous. Cocteau ici navigue seul dans le royaume de l'intention, de la Poésie, aux portes de la vérité certes, mais aussi de la mort. Et, parce qu'il s'était ainsi éloigné dans «la solitude grammaticale» des poètes, «La vraie, l'inévitable solitude des poètes»⁽³⁶⁾, et qu'il ne mesurait pas pleinement le chemin parcouru, il fut seul à s'étonner que le *Requiem* par exemple, ne fut pas plus lu, commenté, reconnu par le public comme une œuvre importante. Jacques Brosse explique ce phénomène d'abandon populaire par le fait que cette expérience ne pouvait qu'échapper au commun des mortels : «Jean était déjà trop haut et trop loin, trop engagé dans le labyrinthe de sa propre mort, c'est-à-dire de sa propre éternité, sa voix ne portait plus. Ou, pour le dire plus littéralement, plus littérairement, Cocteau ne se rendait pas compte que ce poème, à la fois clair et obscur, dont on pourrait presque dire que les clartés sont obscures, parce que indéchiffrables, et les obscurités claires, car elles résonnent spontanément dans l'obscur de nos consciences, ce poème dont le cours apparemment régulier et limpide cache des abîmes, constituait une sorte de leurre, de piège terriblement équivoque»⁽³⁷⁾.

Dans le *Requiem* bien évidemment, Cocteau avait perdu l'usage du signe et ne se mouvait plus qu'au travers d'intentions.

Ainsi, dans ses dernières œuvres, en même temps que dans ses dernières années de vie, Cocteau semble être parvenu au terme de sa démarche artistique et sacrée, entreprise un certain jour de 1914 alors qu'il commençait à écrire le *Potomak* et qu'il consignait ainsi ses premières expériences : «Je devins lucide. Une lucidité de plante et d'animal (...) j'appris l'échelle des valeurs secrètes, où on s'enferme avec soi-même, vers le diamant, vers le grisou»⁽³⁸⁾. Au sommet de cette échelle, en 1960, il peut très simplement s'adresser, dans le *Requiem*, au diamant, au grisou, au Dieu suprême qu'il trouve en lui : «O vous Seigneur obscur dont je suis l'habitable»⁽³⁹⁾, s'écrie-t-il peu avant de constater enfin : «Et j'entendis le rire des

(35) *Sept Dialogues*, op. cit., deuxième dialogue, p. 1.

(36) «Ce n'est pas sans mélancolie que je le découvre : (...) sans doute les forces qui me manœuvrent, même si je cherche à prendre le large, me commandent-elles de soumettre les plus insignifiantes de mes paroles à cette solitude grammaticale. La vraie, l'inévitable solitude des poètes». Préface au *Requiem*, p. 11.

(37) *Cahiers Jean Cocteau n° 6*, Article «Autour du *Requiem*», Jacques Brosse.

(38) *Le Potomak*, op. cit., p. 17.

(39) *Le Requiem*, op. cit., p. 145.

anges. C'était l'envers du silence et leur troupe nidifiait sur les corniches du temple et le temple s'appelait Poésie parce qu'il ne pouvait avoir d'autre nom ⁽⁴⁰⁾.

Parvenu à «l'envers du silence», dans «le rire des anges», Cocteau a désormais atteint le royaume supérieur de la Poésie et de la connaissance. Il peut ainsi

«marcher libre entre les bras ouverts du monde,
au-dessus
des muettes sirènes du vertige»⁽⁴¹⁾.

Le mythe s'est bien définitivement dématérialisé, se hissant hors des formes et des données traditionnelles ou archétypiques. Il a ainsi quitté sa gangue de signe pluriel, de signifié collectif pour voler «au-dessus des muettes sirènes du vertige». Avec Cocteau le mythe a abandonné sa forme de parabole expliquant à chacun le destin de tous pour devenir Poésie, élan sémantique indéfiniment renouvelé au flux et reflux d'une âme singulière et particulièrement complexe. Le mythe est devenu, dans les dernières œuvres de Cocteau, une intention à l'état pur.

Or, c'est dans ces métamorphoses que fut vécue l'aventure d'une double rencontre : celle du signe et de l'intention, et celle du Poète et de la Poésie.

S'il faut malheureusement remarquer qu'il existe une corrélation entre l'effacement du signe et la mort du Poète, il faut aussi reconnaître qu'en glissant dans l'Eternité Cocteau nous laissait sa Poésie comme une conquête, au terme d'un long périple vécu avec le risque permanent de l'échec et du désespoir.

Ce fut néanmoins une merveilleuse aventure que cette rencontre du signe et de l'intention qui résume plus fidèlement que tout exercice d'exégèse ou de psychanalyse la profonde «difficulté d'être» d'un poète.

Alliance Française, Madagascar

(40) *Les Sept Dialogues, op. cit.*, p. 17. Septième et dernier dialogue, sorte d'aboutissement qui consacre l'atteinte définitive du Temple absolu des anges et de la Poésie.

(41) *Le Potomak, op. cit.*, p. 258.

**Cocteau et le poème en prose :
l'énigme et son texte dans *Poésie 1920***

Si l'on considère l'ensemble de son œuvre poétique et la diversité des modes et des techniques d'expression qui la caractérisent, il est un fait que Cocteau a peu pratiqué le poème en prose. Cependant, la période où naît pour lui le genre, féconde entre toutes pour le poète, voit, après la coupure radicale opérée par *Le Potomak* en 1919, éclater avec toute sa fougue et son enthousiasme l'éclectisme coctélien, et l'on peut penser que cette approche nouvelle réunit en elle au moins une partie des recherches artistiques du Cocteau des années vingt, essentielles dans son itinéraire poétique. C'est dans le *Discours du grand sommeil* (1920) qu'apparaît pour la première fois, dans un volume de vers, une longue pièce en prose, intitulée *Visite*, « lettre-poème »⁽¹⁾ plutôt que poème en prose. Le pas est pris et, la même année, on peut lire une série de poèmes en prose parmi les vers de *Poésie 1920*; *Vocabulaire*, l'année suivante, en contiendra deux et enfin c'est *Opéra*, en 1927, qui fera la plus grande place au poème en prose, toujours dans un recueil mixte. Il faudra attendre ensuite 25 ans et le recueil d'*Apoggiatures* (1953) pour que Cocteau revienne au genre, sans pour autant qu'il le redécouvre, puisque dans sa dédicace du recueil à Henri Parisot, il assurera avoir poursuivi le « ton » des poèmes d'*Opéra*. Suivront encore quelques rares textes, disséminés ci et là dans des recueils postérieurs, dans des publications posthumes. Il semble bien pourtant que Cocteau lui-même ait accordé à ces diverses tentatives un certain intérêt ; preuve en est la publication, en 1951, de sa propre *Anthologie poétique*. De *Poésie 1920*, il reprend en effet 7 des 16 poèmes en prose qui s'y trouvent à l'origine et choisit le même nombre de poèmes en vers, trois fois plus nombreux dans le recueil. De même, il sélectionne 12 des 19 poèmes en prose que contient *Opéra*, parmi lesquels une section complète, *Le Musée secret*, composé de 7 pièces. Et pourtant, la critique a peu concentré son attention sur cette dimension de la poésie de Cocteau ; on n'en donnerait comme exemple qu'un article récent où l'auteur, dans son classement de toutes les formes poétiques de l'œuvre, ignore le poème en prose⁽²⁾. Ainsi, un

(1) Claude Michel CLUNY, préface à *Faire-part, Poèmes 1922-1962*, Paris, Poésie 1, 1969, p. 6.

(2) Georges LAFLY, « Cocteau poète », *Jean Cocteau, Nouvelle revue de Paris*, Ed. du Rocher, n° 16, 1989, pp. 21-44.

tel objet d'étude se donnerait pour but de comprendre, dans la mosaïque complexe de l'œuvre, la portée de ces petites pièces épar-
sées, de savoir de quelle manière y passe cette «électricité poétique»,
dont, à leur propos, parlait Suzanne Bernard⁽³⁾.

Trois questions me semblent devoir appeler des réponses si l'on
désire isoler le poème en prose dans sa spécificité générique : que
signifient ces poèmes ? Comment signifient-ils ? En quoi leur qualité
de poème en prose répond-elle aux sens qu'ils véhiculent ?

L'antipoétisme

Un des motifs récurrents de la poétique coctélienne quant aux choix
des contenus, réside certainement dans l'attraction qu'exerce le quo-
tidien sur l'écriture. Les faits divers, le sens commun, les banalités,
les objets anodins sans autre intérêt particulier que leur seule existe-
nce sont au principe de la création : c'est de la concaténation de
ces éléments disparates et de leur traitement verbal que doit surgir
l'image poétique, inédite et étonnante. «Mettez un lieu commun en
place», dit Cocteau, «nettoyez-le, frottez-le, éclairez-le de telle sorte
qu'il frappe, avec sa jeunesse et avec la même fraîcheur, le même
jet qu'il avait à sa source, vous ferez œuvre de poète»⁽⁴⁾. Ainsi les
épigraphes du *Cap de Bonne-Espérance* et d'*Opéra* ne sont-ils que
des faits divers, dont la sordide brutalité alliée à l'éloignement
contextuel laissent s'ouvrir des perspectives inattendues, telles que
l'importance relative des actes sociaux dans l'un, ou la maîtrise des
ambivalences du langage dans l'autre. *Cartes postales*, *Photogra-
phies*, *Timbre-poste*, *Chromo*, *Locutions*, autant de titres de poèmes
(en vers) évocateurs de cet attrait pour la banalité⁽⁵⁾. Si la réalité
antipoétique fournit à Cocteau nombre de ses thèmes, la parole
écrite entre également en jeu dans ce projet ; de la plaque gravée
des ascenseurs Heurtebise aux étiquettes des pots de pharmacie qui
fourniront les noms des personnages du *Potomak*⁽⁶⁾, l'intertextualité
elle-même prend racine hors de la littérature, dans le fond commun
de la chose écrite : «mes poètes furent : Larousse, Chaix, Joanne,
Vidal de la Blache. Mes peintres : l'afficheur»⁽⁷⁾. Ainsi, dans le
poème en prose, le langage déroule-t-il des clichés, à la recherche
du bon morceau dans un fond de commerce inépuisable :

(3) Le chapitre «Cocteau et l'électricité poétique» dans *Le Poème en prose de Baudelaire
jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, pp. 690-698.

(4) *Le Secret professionnel*, dans *Poésie critique*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1959, p. 50 (Publié
en 1922).

(5) *Poésie 1920*, dans *Poésie 1916-1923*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1925. (Publié en 1920).

(6) En note dans *Le Potomak*, *Œuvres complètes*, vol 2, Genève, Marguerat, 1947, p. 37.

(7) *Prospectus 1916*, dans *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 17.

Défense d'afficher. Défense de déposer des ordures. Défense de stationner. (*L'Exécution, Poésie 1920*).

Ne mets pas tes doigts dans ta bouche.

Ne touche pas ta figure avec tes mains sales.

Laisse ça tranquille.

Qui est-ce qui m'a donné un enfant pareil?

ou

La maison n'est pas une auberge. (*Madone, ibid.*).

On pense ici à telle utilisation surréaliste des lieux communs à l'œuvre dans les *152 proverbes mis au goût du jour* par Paul Eluard et Benjamin Péret, à cette *Poésie involontaire* où Eluard reprendra, entre autres exemples didactiques, une phrase du *Théâtre grec d'Opéra*; c'est que Cocteau, malgré les différends qui l'opposent à Breton et à ses adeptes (il est plutôt du côté de *Rose Sélavy* que des *Champs magnétiques*), partage avec l'avant-garde des références communes dans l'histoire littéraire : «une poésie s'ébauche, plus simple, plus construite. Elle se passe d'intermédiaires, note des faits, s'inspire des cartes postales, des livres à trois sous, des chansons des rues, des «surprises» de Bonne-Aventure. Tout cela «vu», aimé, transposé, avec une délicatesse, une grâce du XVIII^e siècle»⁽⁸⁾. C'est bien sûr l'art poétique du Rimbaud de *Délires II Alchimie du verbe (Une saison en enfer)* qui est évoqué en transparence dans ces lignes, art poétique justement repris par Eluard en exergue de *Poésie involontaire, poésie intentionnelle*⁽⁹⁾. Assumer une paternité rimbaldienne n'est certes pas chose aisée, et, de fait, celle-ci se réduira, comme l'a montré André Guyaux, à une relation plutôt de type mythologique qu'à une filiation littéraire⁽¹⁰⁾; néanmoins, on ne peut nier qu'un des aspects de l'œuvre de Rimbaud, entre autres décrit par le poète de Charleville, soit opérant à plus d'un titre dans l'œuvre de Cocteau, à savoir l'antipoétisme originel de l'objet littéraire.

Le hasard

Le deuxième aspect de la poétique de Cocteau qui nous retient ici réside dans la nature des liens qui unissent les mots aux choses et, subsidiairement, les mots aux mots. Si le recours à Rimbaud se fait

(8) *Carte blanche*, dans *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926, p. 117. La citation est datée du 23 juin 1919.

(9) «J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.» *Une saison en enfer*, dans Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 106.

(10) André Guyaux, «Jean Cocteau et le premier des «enfants terribles»», à paraître dans *Rimbaud à la loupe*, Actes du colloque de Cambridge des 10-12 septembre 1987.

à nouveau sentir chez Cocteau pour légitimer une idée qui lui tient à cœur d'un bout à l'autre de son œuvre⁽¹¹⁾, en l'occurrence celle que « la poésie, au lieu d'orner de vocables certaines idées, puise sa pensée dans les vocables [et qu'] elle trouve d'abord et cherche après »⁽¹²⁾, on peut ici avancer l'idée d'un certain dévoiement de la pensée de l'auteur des *Illuminations*. En effet, ce renversement des perspectives de la connaissance va amener Cocteau à construire une poétique ludique où les jeux du signifiant prendront bien souvent le pas sur les contenus : si une simple méprise verbale (« voler et voler » dans *Nuit blanche* ou *Pigeon terreur*, l'encre pour l'ancre dans *A l'encre bleue*, ou la droite pour la gauche dans *No man's land*, tous poèmes en prose du recueil *Opéra*) peut être à l'origine d'une déviation dans la diégèse et amène effectivement un plaisant bouleversement sémantique, certaines suites verbales ne parviennent pas à dépasser, par contre, le stade de la gratuité phonique :

Versailles, dit-il (?) était le temple du goût, de Louis et de l'odorat. L'odorat signifiait encore un nom : Lodora. Louis et Lodora. (*Cocasseries tragiques du sommeil, Opéra*)

ou encore :

G touchant G sans avoir l'R. Selle et faix de mon âne archi-tranquille. Jean chante. Aïssé toussé. Mon chant sera la bourrée jusqu'à la faim. (*Blason-oracle, Ibid.*).

Quoi qu'il en soit, le calembour, on le sait, est partie intégrante de l'œuvre de Cocteau⁽¹³⁾, et si ce dernier exagère un tant soit peu sa portée « magique », il répond à cette philosophie du désordre organisé qui préside à la conduite poétique de l'artiste :

« amalgamez, dit-il, les premières lettres des mots et des noms, et, — s'il est temps encore — formez avec le mot Avril 1939 ».

Ainsi, c'est plutôt d'un hasard concerté qu'il s'agit ici (« la poésie est un tour de cartes exécuté par l'âme »)⁽¹⁴⁾ et la croyance en l'autonomie du verbe, leurre ou non, est à considérer dans le système opératif de la composition, puisque c'est sous son couvert que s'articule, en partie, la succession du discours. En effet, on pourra voir dans la suite la façon dont Cocteau utilise ce second principe, dans

(11) « Depuis Rimbaud, le verbe a cessé d'être au service de la pensée, que la pensée, mystérieusement, s'est mise aux ordres du verbe », *Discours sur la poésie*, dans *Poésie critique*, vol. 2, *Monologues*, Paris, Gallimard, 1960, p. 204. (Discours prononcé à Bruxelles, le 19 septembre 1958).

(12) *Le Discours d'Oxford*, dans *Poésie critique*, vol. 2, *op. cit.*, p. 177. (Discours prononcé le 14 juin 1956).

(13) « Sans calembours, sans devinettes, il n'y a pas d'art sérieux », *Le Mystère laïc*, dans *Poésie critique*, vol. 1, *op. cit.*, p. 166. (Texte de 1932).

(14) *D'un ordre considéré comme une anarchie*, dans *Poésie critique*, vol. 1, *op. cit.*, p. 84. (Discours prononcé au Collège de France le 3 mai 1923).

une direction beaucoup plus subtile que celle du jeu de mot ou des comptines enfantines, en élargissant son champ d'action au poème entier, puis au recueil.

L'énigme

C'est de la rencontre du fortuit et du banal que naît ce qui pour Cocteau constitue une des clés — et une des qualités fondamentales du discours poétique « moderne » — : l'énigme. Ainsi, cette rencontre qui, au départ, devait donner, à un niveau inconscient, un jour nouveau au sens de l'expression, va être quasi systématiquement « énigmatisée ». On peut suivre aisément cette évolution à travers le discours critique, depuis *Le Secret professionnel* (1922, à entendre comme une profession du secret) jusqu'au *Discours d'Oxford* (1956) : si, pour le premier Cocteau, le rôle de la poésie est de « dévoiler »⁽¹⁵⁾, dès 1923, il affirme le détachement de la poésie de l'immédiateté du sens, prenant parti pour une obscurité déclarée : « imaginez combien seraient fastidieuses des œuvres exprès directes, exprès compréhensibles, exprès blanches, exprès sobres, exprès « comme tout le monde »⁽¹⁶⁾. Ce parti pris est clairement énoncé dans le discours poétique, comme un signal invitant le lecteur à décoder les textes ; en ce sens, l'exemple d'*Opéra* est significatif : Cocteau n'a que trop insisté sur le caractère « oraculeux » de son recueil⁽¹⁷⁾ ; tout, dans ces poèmes en prose, est d'ailleurs si ouvertement occulté que la lecture en devient vite lassante, créant une barrière décourageante devant cette paradoxale confession du sens caché. Les titres, du *Musée secret* à *Allégorie* en passant par le *Blason-oracle*, le lexique, les énigmes (« Résoudre ce problème exige une certaine connaissance des propriétés mystérieuses du marbre », *Le Buste* ; « je suis le personnage à clef d'une histoire étonnante qui se passe au ciel », *Oh ! la la !*, etc.) affaiblissent le système et l'écriture devient toujours plus composée, truquée, orgueilleuse d'elle-même : « tout chef-d'œuvre est fait d'aveux cachés, de calculs, de calembours hautains, d'étranges devinettes », finira par écrire Cocteau en 1932⁽¹⁸⁾.

(15) « Voilà le rôle de la poésie. Elle dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement. », *Le Secret professionnel*, dans *Poésie critique*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 49-50. (Texte de 1922).

(16) *D'un ordre considéré comme une anarchie*, dans *Poésie critique*, vol. 1, *op. cit.*, p. 78.

(17) « *Opéra*. Je trouvai le titre de mes poèmes à Villefranche. C'était un livre oraculeux. Il fallait ce jeu de mots, une exactitude pédante évoquant aussi du rouge et de l'or », *Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat*, dans *Poésie critique*, vol. 1, *op. cit.*, p. 181. (Texte de 1932).

(18) Dans *Le Mystère laïc*, *Poésie critique*, vol. 1, *op. cit.*, p. 166.

Poésie 1920

Le moment est venu maintenant de s'interroger plus particulièrement sur le poème en prose, à la lumière des considérations théoriques qui précèdent. On a souvent — et c'est sans doute un détour obligé — opposé, pour mieux le définir, le poème en prose au poème en vers. Tant dans *Poésie 1920* que dans *Opéra*, l'un et l'autre genre se croisent, s'interpénètrent. Le poème en prose coctélien garde une des dimensions traditionnelles du genre : la concision. On a voulu le rattacher à Gilde⁽¹⁹⁾, mais ce style de « notations », ces phrases synthétiques, voire paratactiques, sont une des caractéristiques historiques du poème en prose, depuis le *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand. Surgit alors le problème du sens : de quelle manière s'exprime-t-il dans ces phrases courtes à l'aspect énigmatique ? On a vu que, de *Poésie 1920* à *Opéra*, l'énigme, ce passage nécessaire de la réalité à l'art, devenait toujours plus évidente ; elle est cependant bien présente dans le premier recueil, de manière implicite ; c'est pourquoi j'ai porté mon choix d'analyse sur celui-ci, publié à un moment particulièrement fécond pour Cocteau, et avant que la finesse d'une nouvelle technique ne devienne, par la suite, une habitude d'auteur.

On s'aperçoit rapidement à la lecture du recueil que les thèmes sont peu nombreux et qu'un ballet continu de « petits tableaux », d'idées, de clichés y est à l'œuvre, sans cesse répétés, bouleversés ; Cocteau, apparemment avare en thèmes, ne néglige pas non plus l'auto-citation. Les poèmes n'étant pas groupés par genre, il est nécessaire, dans un premier temps, de considérer, avec les récurrences thématiques, l'ordre de composition du recueil, toutes pièces confondues. En effet, il n'est pas rare que tel vers d'un poème en vers soit en directe relation avec un poème en prose successif ; ainsi, les deux derniers vers de *Sobre las olas*, « le printemps / au fond de la mer », annoncent le titre du poème suivant, en prose celui-là : *Le Printemps au fond de la mer*. De même, tel titre de poème en prose, *Soleils*, précède un poème en vers qui lui est lié thématiquement, *Cadran solaire* ; telle phrase de *La Fête du renard*, « le vent haut déforme l'albâtre », précède un poème en vers intitulé *Vent debout*. Il semble donc que Cocteau ordonne à dessein ses poèmes plutôt qu'il ne les regroupe thématiquement ou chronologiquement, et il apparaît vite qu'une lecture linéaire du recueil s'avère nécessaire, sinon indispensable, pour la bonne intelligence du texte. Parce que le poème en prose est, par essence, un exercice de synthèse, il développe des

(19) C'est l'avis, p. 78, de Jean-Jacques Kihm, Elizabeth Sprigge et Henri C. Behar, dans *Jean Cocteau : l'homme et les miroirs*, Paris, La Table ronde, coll. Les Vies perpendiculaires, 1968.

syntagmes elliptiques, des tours concis, des phrases brèves. Les liaisons entre les parties sont ténues et la tendance à une lecture fragmentaire, voire fragmentée, n'en est que plus sollicitée. Pourtant, un poème comme *Touriste*, qui présente toutes ces caractéristiques en une suite de notations apparente, nécessite une lecture élargie pour livrer son sens. En voici, comme exemple, le premier paragraphe :

Ce relief n'est pas pour mains. La toison pèle en
pente douce. Désordre dur. Le peuple hébreu se
lamente. Les derviches mangent du verre, cet âne
un chardon plus défendu autour qu'un trésor.

C'est *Lainage*, le poème en vers immédiatement précédent, qui donne en partie son sens au poème. Le dernier vers, détaché du corps du texte, «Le peuple hébreu», se retrouve tel quel dans une des phrases les plus mystérieuses de *Touriste*. Ce vers est une métaphore qui prend son essor au début du poème : «la mer déborde/ et fait mille moutons;/ leur figure de cadavre en pierre/ inspecte Jérusalem». Mais ce fragile fil sémantique ne suffit pas encore à décoder la figure, et il faut remonter au poème intitulé *Naples*, pour y lire en vers le premier terme de la comparaison : «Les chèvres au profil de juives,/ montent sur les maisons cassées». De même, si «ce relief n'est pas pour mains», c'est qu'il est en *Trompe l'œil* : «Montagnes au-dessous du niveau de la mer./ Un cheval mange sur le toit./ Pente raide; la vache à l'aise/ comme une mouche,/ caressons-la./ Tiens! elle est à deux kilomètres». Ainsi, Cocteau développe insidieusement dans ses poèmes en vers les images qu'il présentera mystérieusement dans les poèmes en prose, par petites touches autonomes, synthèse énigmatique de sa pensée poétique. Dans *Soleils*, une phrase obscure comme «ici c'est un autre genre : le soleil s'arrête à douze et on gagne un vase bleu» est développée en vers dans *Cadran solaire* : «Êtes-vous assez innocent/ pour avoir votre nom écrit/ sur un vase de loterie?», et l'on comprend la métonymie soleil/roue de la fortune; de même, telle phrase de *Physique amusante* («Au retour on vous donnera un bock fraîchement tiré d'une vache»), «incongruité» pour Suzanne Bernard⁽²⁰⁾, n'est autre que la concrétion prosaïque de trois vers de *Vent debout* : «bock écumeux;/ la mousse vole;/ vache debout».

L'incitation à la recherche, quelquefois évoquée dans *Poésie 1920*, rend le jeu d'autant plus justifiable qu'il s'insère dans une problématique déclarée, celle du décryptage. C'est le cas de *Le Secret du bleu*, où la composante «cachée» est énoncée plusieurs fois, outre

(20) Et «la sensation d'un monde différent, où les mots n'ont plus le même sens», *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 694.

dans le titre : «le secret du bleu est bien gardé», «en réalité, on ne sait rien», et la fin du poème :

Mais ici tout est mystère. Mystère le saphir, mystère la Sainte-Vierge, mystère le siphon, mystère le col du marin, mystère les rayons bleus qui rendent aveugle et ton œil bleu qui traverse mon cœur.

Lisons maintenant *Résultat complet des courses* :

Dans les cafés-bars, on voit
on voit des siphons, du bleu
de l'eau qui fait les miracles,
on voit la Sainte-Vierge, on voit des cous nus
on voit des pompons
et un accordéon.

Le Secret du bleu est également révélé dans la série des poèmes en vers suivante, intitulée *Cartes postales* :

Le beau temps c'est la Sainte-Vierge
Qui reçoit en robe bleue. (*Lourdes*).
Aix. Un aveugle croit qu'il pleut.
Mais s'il pouvait voir sans sa canne,
Il verrait cent fontaines bleues
Chanter le louange de Cézanne. (*Aix*).

Un dernier exemple de ce système généralisé est illustré par *Conte*, le poème le plus innocent peut-être parmi ces facéties. Ganymède y est enlevé par un oiseau sortant de l'objectif du photographe, durant ses noces sur une île de la Marne. En mettant à part la composante étiologique basée ici sur un fait de langue, lieu commun verbal («le petit oiseau va sortir», Ganymède fut enlevé par Zeus, métamorphosé en aigle), il faut lire *Iles*, poème anecdotique, pour comprendre l'enchaînement des idées de *Conte* :

Je ne connais qu'une île
Au milieu de la Marne
Elle est petite, en tôle
Comme un tir de la foire;
Mon cœur est l'œuf qui danse
Sur le haut du jet d'eau.
Monsieur le photographe,
Un oiseau va sortir,
La noce qui s'embarque...
Je reste seul sauvage.

Conte est véritablement une réécriture postérieure d'*Iles* : «Mais l'oiseau *n'est plus un œuf* et il a disparu avec sa proie derrière les peupliers» (je souligne). Mais si *Iles* précède *Conte*, il suit un autre poème en prose, *La Malle des Indes*, avatar anticipé du thème où, sous forme de photographie, la scène est vue cette fois par le petit bout de la lorgnette, c'est-à-dire inversée; le sens dépendant toujours de la lecture, cette fois postérieure, d'*Iles* :

Voici deux Marne les bras autour d'une île. La noce en carton est assise. La traîne debout à gauche fait l'angle où le fleuve bifurque et ne bouge plus. Ne bougeons plus, car c'est Dimanche.

Tout est à l'envers dans ce fleuve.

Cocteau, en utilisant donc le poème en prose comme support à une mise en abîme synthétique de ces thèmes, a privilégié une des composantes historiques du genre, l'ellipse. Une douce ellipse : au niveau de la phrase, on l'a vu, mais aussi au niveau du texte, véritable réceptacle des poèmes en vers. Ainsi, c'est finalement le Texte, ici le recueil, qui donne sa solution à l'énigme et l'unique solution à la poésie réside dans la poésie elle-même. Paradoxalement, le vers déplie, et la prose concentre : c'est que le *travail poétique* est bien là qui construit l'œuvre, et Suzanne Bernard a raison de distinguer «la différence entre Jean Cocteau et les Surréalistes : autant la poésie surréaliste est une poésie involontaire, dictée de l'inconscient», écrit-elle, «autant celle de Cocteau est volontaire, lucide, construite»⁽²¹⁾. C'est dans *Poésie 1920* que ce travail est le plus subtil ; le poème en prose crée la surprise, et celle-ci est d'abord admiration devant le jeu poétique ; mais les pions sont bien là qui forment les figures : aux éclats des vers répond la prose, clin d'œil lumineux du poète.

Università di Verona

(21) *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 693.

Robin Lefere

Les «contes romanesques» de Jean Cocteau

«Il faut être léger comme l'oiseau et non comme la plume» (P. Valéry).

En dépit de leurs différences (*Thomas l'imposteur* — «Histoire» — s'opposerait ainsi à *Le Grand Ecart* — «roman»⁽¹⁾), les récits fictionnels à Histoire⁽²⁾ de Jean Cocteau — à savoir : GE⁽³⁾ (1923), TI (1923)⁽⁴⁾, *Les Enfants terribles* (1929), *Le Fantôme de Marseille*

(1) Cf. COCTEAU, *Le Rappel à l'ordre*, in O.C. IX, Marguerat, 1946-1951, pp. 228-229.

(2) Cette détermination suffit à distinguer les quatre récits regroupés dans le volume I de l'édition Marguerat des *Potomak* (que Cocteau qualifia lui-même de «Préface, flanquée elle-même de pas mal d'autres», LP, p. 13) et du *Livre blanc*. Dans la suite de l'article, nous dirons indifféremment «récits» ou «romans», jusqu'à la spécification finale («contes romanesques»).

(3) Les œuvres de Cocteau seront généralement désignées par les lettres suivantes. Sauf indication contraire, nous nous sommes référé à l'édition des «Œuvres complètes de Jean Cocteau» chez Marguerat, Genève, 10 volumes parus.

CBE : *Le Cap de Bonne-Espérance*, in O.C. III.

CTR : *Les Chevaliers de la Table ronde*, in O.C. VI.

DA : *Discours de réception de M. Jean Cocteau à l'Académie française*, Gallimard, nrf, 1955.

DE : *La Difficulté d'être*, Union générale d'éditions, Coll. 10/18, 1957.

ET : *Les Enfants terribles*, in O.C. I.

FM : *Le Fantôme de Marseille*, in O.C. I.

GE : *Le Grand Ecart*, in O.C. I.

JI : *Journal d'un inconnu*, Bernard Grasset, 1953.

MO : *Les Monologues de l'oiseleur* (in *Le Secret professionnel*, suivi de), Paris, Sans Pareil, 1925.

O : *Opium* (Journal d'une désintoxication), Paris, Stock, 1930.

PT : *Les Parents terribles*, in O.C. VII.

PV : *Paul et Virginie* (en collaboration avec R. Radiguet), J.C. Lattès, Ed. Spéciale, 1973.

RA : *Renaud et Armide*, in O.C. VI.

RO : *Le Rappel à l'ordre*, in O.C. IX.

TI : *Thomas l'imposteur*, in O.C. I.

Nous avons également abrégé :

CJC : *Cahiers Jean Cocteau*, Gallimard.

CM : Claude Mauriac, *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*, Paris, Leutier, 1945.

Dans les citations, le trait continu distingue ce qui est souligné (au propre/italique) dans les livres.

(4) GE et TI ont été respectivement écrits vers juillet et octobre 1922, lors d'une retraite dans le Midi avec R. Radiguet (voir Milorad, «Romans jumeaux ou de l'imitation», in CJC VIII, 1979, pp. 87-107).

(1933) — témoignent d'une incontestable unité thématique et formelle; c'est la spécificité même de cette forme (i.e. : ensemble de formes signifiantes), ainsi que le contraste entre celle-ci et la gravité du propos (lui-même original), qui constituent véritablement leur originalité (l'origine aussi de bien des malentendus), et leur confère une place singulière dans l'histoire du roman : en tant que, proposons, « contes romanesques ». C'est ce que nous voudrions montrer.

Les quatre récits illustrent bien cette idée que l'écrivain, au fond (se) raconte toujours la même histoire, affronte les mêmes conflits. Ils présentent en effet, en des héros divers, et parfois démultipliée au sein du livre, une unique Figure (le rêveur, l'enfant... le poète)⁽⁵⁾, dont ils déroulent le drame : une « chute horizontale » (O, p. 39) exceptionnellement rapide, fatale.

Cependant, les modalités diffèrent, d'une façon significative; la réflexion s'aiguise.

Jacques est victime de sa nature dans la mesure où celle-ci le fait trop vulnérable : son « cœur trop gros » (GE, p. 103), naturellement étranger — « Forestier » — à la ville et aux autres, sera brisé par Paris et ses femmes. Tentative de suicide. Le roman se termine sur une note minimalement volontariste (« CA, je peux éviter »), et prévoit un avenir difficile.

Plus abstrait, *Thomas l'imposteur* est plus simple et plus complexe. On y voit la trajectoire d'un adolescent inspiré qui joue inconsciemment avec l'Histoire⁽⁶⁾, laquelle n'est pas sérieuse, mais tue. La mort de Thomas, mascotte des inconscients fusiliers marins, tue, fraîchement éveillée au rêve de l'amour, Henriette, ainsi que la princesse (et l'espoir de Pesquel-Duport) dans ce qu'elle avait de divin : sa jeunesse, sa poésie. Par rapport à GE, on observe un renforcement du schéma dramatique par la figuration d'autres victimes du « rêve »⁽⁷⁾; le drame est aussi moins anecdotique : Thomas est face

(5) Les romans (surtout GE et TI) contiennent, on l'a souvent montré, maintes circonstances autobiographiques. On verra, d'un point de vue moins anecdotique, qu'ils sont le lieu d'une autobiographie spirituelle (singulièrement prospective).

(6) Le sous-titre « Histoire » désigne, aussi bien que l'histoire de Thomas, l'Histoire humaine dans laquelle celui-ci s'embarque. Cette ambiguïté délibérée, qui préfigure celle d'un titre de Claude Simon (*Histoire*, 1967), n'est qu'un indice d'une « modernité » multiforme, qu'un prochain article devrait mettre en évidence.

(7) A vrai dire, Cocteau tend toujours à faire proliférer les rêveurs, qui le sont cependant à des degrés divers (cf. note 15) : même une M^{me} Berlin « poursuivait son roman » (p. 82). Dans GE encore, on remarque, en contrepoint discret du destin de Jacques, celui de Petitcopain, d'abord victime de ses jeux enfantins (p. 23) puis de son amour pour Stopwell : « Petitcopain et Jacques sont de la race noyée » (GE, p. 95). Cocteau apporte beaucoup de soin dans la composition thématique de ses romans (cf. encore note 10 et les « échos », pp. 7, 16 du présent article).

à l'Histoire, et sa mort semble moins contingente que conséquence logique de son mode d'être, fatalité d'une nature. Du coup, il ne s'agit plus de s'adapter tant bien que mal à une vie pour laquelle on n'est pas fait (le dernier Jacques), mais d'aimer un destin⁽⁸⁾ qui me précipite à la mort et dont celle-ci devient, de façon ambiguë (appel à quel divin, auquel font écho les multiples lignes de vie), l'apothéose. Enfin, et le récit transcende par là⁽⁹⁾ définitivement les poncifs romantiques ou mélodramatiques, se fait jour dans TI ce soupçon : le rêve (le « jeu ») est meurtrier. Thomas se tue et, quoique indirectement, tue ; on l'a vu plus haut, mais songeons encore à la mort-suicide de Roy, dont le jeu avec une lampe de poche avait tué Pajot⁽¹⁰⁾.

Les Enfants terribles (et leur variante théâtrale : *Les Parents terribles*) transforment ce soupçon en certitude : pour préserver la chambre, et possédée par le génie de celle-ci, qui ne serait que le sien propre si le décor n'était agissant⁽¹¹⁾, Elisabeth est poussée à tuer, de ses propres mains (« ses mains effrayantes », p. 270), aussi fatalement qu'elle se tuera elle-même. Dans cette perspective moralement angoissante, où l'intransigeante pureté du rêve (dont Elisabeth est la gardienne, qui ravit ultimement Paul)⁽¹²⁾ mène à l'impureté suprême, l'apothéose finale⁽¹³⁾, multipliée et magnifiée dans les édi-

(8) TI atteste ici un moment et un aspect de la méditation de Cocteau : s'affirme, dans une perspective peu orthodoxe, le mouvement nietzschéen de l'« amor fati » ; on pourrait à ce propos montrer que Cocteau songe parfois à une bienveillance d'un destin par ailleurs mauvais : « La persécution dont il fut victime nous a valu ses meilleurs livres » (*Rousseau*, in O.C. IX, p. 391) ; « (...) qu'une destinée curieuse ait trouvé le moyen de mettre hors d'atteinte le véhicule que je suis » (JI, p. 20).

(9) En ce double sens :

– il introduit un élément qui transforme un schéma manichéen en problématique.

– si le mélodramatisme est, d'une certaine manière, accru, il est ici métaphysique ; le goût de Cocteau pour le mélodrame, souvent dénoncé, procède directement d'une philosophie pessimiste.

(10) Le drame avait été prévu : « Il était périlleux de jouer à l'ange dans ces parages, où la moindre lampe risquait de vous faire fusiller comme espion » (pp. 120-121). Composition et philosophie s'harmonisent.

(11) C'est le « génie de la chambre » qui aurait, par l'intermédiaire d'une écharpe furieuse, étranglé Michaël (p. 251). Déterminé par le personnage, le lieu devient déterminant ; mieux : tout (Elisabeth, chambre, voiture, écharpe) se confond en instrument du destin. De façon générale, Cocteau valorise l'espace, et souvent confère à tels lieux une valeur particulière : Paris et l'inferral « skating » (GE), le secteur mensonger des dunes (TI), la chambre-roulotte (ET, PT), le « cercle » (FM).

(12) Autant que par sa sœur/le rêve, Paul est attiré par la mort. Il est vrai que le rêve implique la mort, et ce n'est sans doute pas son moindre prestige. La fascination (attraction-répulsion) de la mort est très forte chez Cocteau ; elle se révèle, entre autres (cf. la fréquence des suicides, la transfiguration ; Elisabeth épouse Michaël « pour sa mort », p. 255), et merveilleusement, dans la rêverie sur la boule de poison (ET, pp. 273-274). La mort est d'abord angoisse et, dans un deuxième temps, espoir (la fin de ET, PV) — espoir angoissé, voire désir.

(13) Le récit est en fait jalonné d'apothéoses discrètes : Gérard « emportait » « dans une zone d'extase » un Paul grandi (p. 199), et la voiture « continuait en plein ciel » (p. 200) ; la neige

tions illustrées par l'auteur, prend tout son sens : plus qu'une image euphorique de la mort, en laquelle symboliquement un « désir d'ailes » (LP, p. 119) s'accomplirait et se rêverait la survie, apothéose rédemptrice qui, par-delà bien et mal, soustrait au jugement des hommes la race des rêveurs — la belle Elisabeth, Paul qui en ce « monstre » reconnaît sa vérité —, garantit son ineffable pureté⁽¹⁴⁾.

Les Parents terribles font ressortir que si, comme on a pu le dire, *Les Enfants terribles* sont un roman de l'enfance ou de l'adolescence, ce n'est que secondairement. Son vrai sujet, c'est l'enfance en tant que catégorie ontologique⁽¹⁵⁾, atemporelle, et son destin. En dépit du temps qui passe (insensiblement d'ailleurs), Elisabeth reste enfant, car elle *est* enfant. Yvonne et Georges, quoique officiellement parents, sont en vérité des enfants. Michel le dit : « Les classiques de Papa, c'est Jules Verne. Il a dix ans de moins que moi » (p. 170). Et Léo : « Georges est un enfant » (p. 236). Dans le film, Jean Marais s'exclame : « Écoutez mes enfants !... Oh, pardon ! ».

L'Enfant : l'enfant, le rêveur, le fou, le poète, l'artiste, l'ange... « Terrible » parce qu'inhumain (ou surhumain) : naïvement amoral, fraîchement cruel, monstrueux, bestial, végétal, lunaire (sec et froid, quoique violemment passionné); inconscient et irresponsable; non viable, fait pour la mort, l'amour pur (la mort d'Yvonne — monstrueuse mais charmeuse, prestigieuse « Sophie » — est une nouvelle

« suspendait en l'air » le salon (p. 208); Dargelos « décollait, montait au ciel de la chambre » (p. 215), et Agathe « au ciel de son enfer » (p. 243); Elisabeth était « volante », les chevilles environnées du bouillonnement des « personnages surnaturels » (p. 263). On en trouve une analogie au début de GE : « il croyait revoir Idgi avec sa robe de Sainte-Vierge dans le cadre éclairé de l'ascenseur, entre le groom et Tigrane, montant au ciel soutenue par les anges » (pp. 16-17).

(14) Il faut bien se représenter que l'homme qui invente ceci souffre d'un complexe de culpabilité que ses contempteurs ont cruellement aiguisé, en même temps qu'augmenté d'une relative paranoïa (cf. les références à Rousseau, au Christ...). Tantôt Cocteau plaide non-coupable (cf. JI, DE, etc.), tantôt il plaide coupable : s'expriment alors soit le désir de « payer » (cf. CTR, p. 283, PT, pp. 246-247, RA, pp. 399 sq.) — et dans quelle mesure ses provocations mêmes n'étaient-elles pas finalisées par lui? —, soit la non-responsabilité (ses héros sont « inconscients », « irresponsables ») et même, c'est le cas dans ET, la non-culpabilité ultime (p. 284). A ce propos, sur TI, cf. S. Dieudonné, « Le poète imposteur », in CJC VIII, 1979, pp. 73-82.

Tout ceci devrait évidemment être précisé et développé dans le cadre d'une psychologie de l'homme-écrivain (cf. Starobinski sur Rousseau).

(15) « En ce monde, il y a les enfants et les grandes personnes. Je me compte, hélas, parmi les grandes personnes » (Léo, PT, p. 100). Dans les faits, la distinction n'est pas aussi nette : sous le coup de l'amour, Léo elle-même accède à la terrible enfance (pp. 149-150), et le pragmatique Pesquel-Duport se voit « fou d'une folle » (TI, p. 172); Michel, être « de la boue » (PT, p. 296), attiré par Madeleine comme Paul par Agathe (en qui celui-ci rêve le type Dargelos, il est vrai), suit ultimement « Sophie » comme Paul Elisabeth. Il y a la race des Enfants, mais chacun a passé par l'enfance (pour l'homme normal : le moment où il est le plus proche de l'Enfant), en a gardé un plus ou moins petit/grand quelque chose (nos rêves, ainsi le nid d'amour de l'industriel Maréchal), et peut même, relativement (notamment à l'occasion et dans les limites du sentiment amoureux), en retrouver la violence primitive.

apothéose mystique). L'Enfant est figure métaphysique : il n'est pas terrestre. Etranger aux autres, météorique, et terriblement « bien sensible à l'inhumain » (CBE, p. 31), lequel serait terrible : aussi, de ce point de vue, Elisabeth ne serait-elle que le monstrueux relais d'une monstruosité métaphysique.

L'Enfant, le héros de plus en plus trouble des romans (de toutes les œuvres ?) de Cocteau, c'est Cocteau tel qu'il s'appréhende (et se rêve) dans sa spécificité ontologique et le destin que celle-ci, pour son malheur, impliquerait : mort précoce, culpabilité morale (dénoncée et plaidée), auto-duperie (le fait d'être dupe de ses fictions).

Celle-ci, particulièrement inquiétante pour qui recherche lucidité et vérité, est incessamment dénoncée dès GE⁽¹⁶⁾. *Le Fantôme de Marseille* la souligne dans son titre, qui condense l'aventure de « pauvres enfants » (pp. 294, 296) « à cheval sur la mort » (p. 296) — sans plus d'apothéose. Si Achille, naturellement fabulateur (p. 292), se prend de plus en plus au jeu (quittant le lieu convenu, jouant « à merveille » l'explorée, etc.), sans en être vraiment dupe (mais l'auto-duperie ne commence-t-elle pas avec la complaisance dans l'imposture ? Ou même avec le simple goût du mensonge ?)⁽¹⁷⁾, Maréchal, comme Renaud (l'aimé est toujours hanté par la ou les choses que j'aime en lui), « aime un fantôme » (« adore une idole » ; pp. 293, 297)⁽¹⁸⁾ : la jeune fille foncièrement pure que lui a inventée Achille et en qui — ici triomphe l'auto-duperie — il refuse de voir apparaître l'homme⁽¹⁹⁾.

(16) Parmi cent, citons :

– « Elle adorait en son fils sa ressemblance avec une grand'mère, en son mari le père de Jacques » (GE, p. 34).

– « Elle feignait même de croire que sa mère exagérait, s'affolait pour rien » (GE, p. 59).

– « Au lieu de se dire qu'il aimait Henriette, ce qui sortait de son jeu, il s'hypnotisait sur ce jeu et attribuait son malaise à l'inaction, au manque d'aventures » (TI, p. 146).

– Et cf. ET, pp. 270-271 (notamment : « C'est par intérêt, par passion qu'elle en avait fait ses victimes (...) Il le fallait »), PT, pp. 106, 245 (« Tu ne vas pas croire au fantôme que tu as inventé ? »).

Le « Cocteau » que dénonçait Claude Mauriac, Cocteau le connaissait mieux que personne.

(17) Thomas raconte mal Reims : « La vérité lui donnait les malaises du mensonge », p. 137. Dans ET : « L'étoffe rouge colorait la face du malade, trompait Elisabeth comme le reflet des pompes avait trompé Gérard, rassurait cette nature qui ne se nourrissait plus que de mensonges » (p. 272 ; noter la composition attentive). Elisabeth avait été séduite par des « violettes de Parme artificielles dans un carton » (p. 213).

(18) Le fantôme, outre la valeur de représentation psychologique que nous avons ici privilégiée, a celle de définition ontologique : l'Enfant, être métaphysique vivant entre chien-et-loup, présent-absent, est « fantôme ». Dans DA, Cocteau évoque la « famille un peu fantôme et transparente » des artistes (p. 12). Achille est deux fois fantôme.

(19) Le récit est ici ambigu, et pourrait dissimuler une autre auto-duperie : n'est-ce pas en vérité le garçon qui dès le début le séduisit en « elle » (cf. p. 291 : « le *profil* et la *silhouette* suggestifs de sa victime »), et qu'il est sincèrement incapable de reconnaître ? Victor et Martha (ne) s'y trompent (pas). Dans TI, la « merveille » Elisabeth était « un vrai garçon, un diable » (pp. 178-179).

Les romans de Cocteau attestent donc l'unité d'un travail et sa gravité, toutes deux à juste titre défendues par l'auteur : du *Grand Ecart* au *Fantôme de Marseille* (de 1922 à 1933, et *Les Parents terribles* sont montés puis filmés respectivement en 1938 et 1948), c'est la même problématique (la nature et le destin mystérieux de l'Enfant), qui révèle un investissement vital de l'auteur⁽²⁰⁾; les variantes thématiques témoignent, elles, de la vitalité d'une réflexion.

Néanmoins, on a longtemps vu dans Cocteau un « faux profond » et un vrai frivole, un fantaisiste, un prestidigitateur, voire un clown. Pour comprendre ce que, pour notre part, nous jugeons de l'incompréhension, il ne suffit pas d'évoquer l'obstacle d'une personnalité mondaine et scandaleuse, et de naïvement opposer celle-ci au Cocteau « profond », travailleur de fond (scaphandrier, mineur). Récemment encore, un poéticien, Henri Godard, présentait un « romancier pressé »²¹, écrivant des récits charmants mais au charme volatil. C'est un avis dont il faut tenir compte, et qui a sans doute sa pertinence. Plaçons la discussion sur le plan de l'esthétique.

Le livre refermé, le lecteur reste sur l'impression d'un récit brillant (même si « comme une larme », MO, p. 104), léger (quoique non sans substance), avec quelque chose en plus : de la « poésie », du « mystère », et comme une « morale ». C'est qu'effectivement, en dépit d'une intrigue toujours dramatique et, moins évidemment, d'une « écriture » existentielle, le ton est plus léger (imagé, spirituel, ironique)⁽²²⁾ que tragique. Ce contraste réel entre style narratif et contenu humain constitue un paradoxe esthétique⁽²³⁾ dans lequel nous voyons l'origine des griefs de « légèreté », qui apparaissent donc aussi vrais que faux. Précisons :

1) que Cocteau, parfaitement conscient de ce paradoxe, revendiquait une « gravité véritable » (qui a l'élégance de ne pas se faire remarquer⁽²⁴⁾, cf. DA, p. 22), celle « que j'aime, que Gide me refuse, gravité qui m'est propre et qui ne cadre pas avec celle qu'on a coutume d'appeler par ce nom ». (DE, p. 25);

(20) Il s'agit de l'investissement direct d'un homme débattant des conflits affectifs et intellectuels qui le tourmentent; bien plus pertinent à notre avis que l'« investissement » au sens psychanalytique (cf. le *Cocteau* de Milorad, lu par le complexe d'Edipe).

(21) Henri Godard, « Un romancier pressé », in *Magazine littéraire*, 199, oct. 1983.

(22) Ces traits seront précisés dans la suite. Le lecteur qui aurait quelque doute n'a qu'à retourner aux romans.

(23) Paradoxe relatif, dont le modèle se trouve dans l'esthétique classique et que développe volontiers le roman ironique.

(24) Cocteau a pu défendre une esthétique de la dissimulation. Dans une dédicace de TI, il écrivait : « Mon travail actuel est de montrer comment nous savons écrire lisiblement, mais avec tout le reste en puissance derrière » (CJC, 2, 1971, p. 95).

2) que ce contraste est lui-même un style au sens fort du terme : il dérive d'un tempérament et résulte d'un choix esthétique. Cocteau n'est pas foncièrement grave et superficiellement léger mais⁽²⁵⁾ naturellement, nerveusement, et conflictuellement, exubérant et allègre à force de vitalité (dont l'ivresse mondaine est une manifestation au même titre que la fameuse conversation, l'anarchie ou la créativité), «poétique», mélancolique et tourmenté, réfléchi et métaphysique (jusqu'à la froideur, la sécheresse, cf. le goût du chiffre, du schéma, de la machine). Toujours lucide, Cocteau s'est lui-même décrit «pessimiste-optimiste» (JI, p. 36); ses enfants terribles, il les qualifiait d'«âmes tragiques et légères» (ET, p. 236). Dans l'édition Stock, GE porte en épigraphe : «Tout riait de travers.»

Ecrivain, quelle que soit la gravité de sa problématique, il est donc naturellement porté au lyrisme de l'image, à l'éclat du jeu de mots⁽²⁶⁾. Cette tendance, légère si l'on veut⁽²⁷⁾, légère comme le papillon, Cocteau l'assume comme choix, parmi d'autres choix (cf. infra), au nom d'un classicisme pour qui «légèreté» est le contraire non de «profondeur» mais de «lourdeur» — bref : «pudeur française qui habille le sublime» (RO, p. 228). A vrai dire, si le cœur «s'exprime avec réserve» (RO, p. 205), et même, on le verra, avec une ironie constante, c'est, probablement, plus que par pudeur et autant peut-être que par esprit de légèreté (celle de l'oiseau, donc⁽²⁸⁾), par humour philosophique : la fatalité pèse, mais la foudre est espiègle, et les dieux farceurs, à tel point qu'on ne sait plus — «Je ne sais pas si c'est un drame ou un vaudeville» (PT, p. 147) — s'il faut pleurer ou rire.

Le roman de Cocteau est donc délibérément d'une «légèreté profonde» (dédicace d'O à Jean Desbordes), qui dissimule une gravité foncière. Cette singularité irrite. N'est-elle pas d'une pertinence douteuse, puisqu'elle en arriverait à occulter l'essentiel de l'œuvre ? Les romans ne sont pas hermétiques : le gros de leur problématique est perceptible en tout cas dès la seconde lecture, et la «légèreté» qui médiatise celle-là (et non pas : la voile) relève d'un éclairage significatif, aussi essentiel que l'éclairé.

(25) Ce qui suit est évidemment schématique et n'a pas de valeur d'analyse psychologique.

(26) «Le jaillissement d'une verve intarissable entoure de gerbes éblouissantes sa gravité et la plupart de ses lecteurs en sont dupes» (CM, p. 27).

(27) Se justifiant, Cocteau sera amené à faire la différence entre «imager» et «l'image pour l'image» (RO, p. 228).

(28) Une étude sur le modèle de Bachelard montrerait combien l'élément aérien — et notamment l'oiseau avec tout ce qu'il implique de légèreté, de mobilité, d'insaisissabilité — polarise l'imaginaire et la pensée de Cocteau. Le simple déterminant «léger» contient déjà, en puissance, une apothéose : la chambre «légère» est, deux pages plus loin, «envolée» (ET, pp. 283-285).

Orientons-nous maintenant, avec Henri Godard, vers des reproches plus techniques. Le principal concerne le temps :

«Cocteau parvient mal à se soumettre au temps qui fait le roman. Il y a très peu chez lui de ces moments où le récit donne l'illusion de se rapprocher de la durée des personnages et de raconter une scène au rythme où ils sont censés la vivre. (...) il a tôt fait de repasser à un récit qui résume toute une période de l'histoire ou synthétise une série d'expériences identiques. Rares aussi les indications chronologiques capables de situer l'histoire fictive dans le temps et ses moments successifs les uns par rapport aux autres» (p. 29).

L'observation nous paraît très juste, mais non le jugement de valeur qui s'y attache. Si nous refusons son point de vue normatif (le roman «réaliste»), nous retenons ce fait : Cocteau ne se soumet pas au temps du roman réaliste, préférant le «sommaire» ou l'«ellipse» à la «scène»⁽²⁹⁾ (Genette), et plaçant l'histoire dans une relative atemporalité.

A notre avis, ce fait est un choix, qui ne peut se comprendre que par rapport à d'autres choix, lesquels constituent une esthétique cohérente qui n'est pas celle du roman réaliste⁽³⁰⁾ mais, quoique romanesque à maints égards, participe plutôt du conte. Le réalisateur de «La belle et la bête», l'amant des fées (cf. CTR, RA, TI, pp. 135/173, FM, p. 292), a lui-même défini *Thomas l'imposteur* comme une «féerie» (RO, p. 230), et *La Princesse de Clèves* à laquelle si volontiers il se réfère un «conte de fées» (RO, p. 153). Jean Cocteau fonderait donc, dès *Le Grand Ecart*, et avec lui le plus parfaitement peut-être, ce que nous appellerions le «conte romanesque».

Afin d'explicitier et justifier notre définition typologique, examinons quelles sont les caractéristiques formelles (largo sensu, mais dans la perspective et les limites qui sont les nôtres) permanentes de ces romans. Le mieux nous semble de les énumérer en donnant au besoin⁽³¹⁾ quelques exemples, et en proposant une première rationalisation ; nous les discuterons ensuite.

1. L'élément tragique : le héros victime ; le destin (et cf. les «de-
vait», *GE*, pp. 23, 46 ; l'amplification, voir infra ; les commentaires du narrateur).

2. L'élément philosophique : les propos philosophiques, la maxime, l'apologue (*GE*, p. 22).

(29) Plus précisément : le narrateur utilise la scène et la pause, mais respectivement pour ses dialogues et ses commentaires (+ quelques descriptions).

(30) Au sens de : roman qui vise à faire adhérer le lecteur à l'histoire (y participer, y croire).

(31) Nous ne disposons pas de la place nécessaire pour illustrer par plusieurs exemples chaque trait formel. Notre étude s'adresse au demeurant à des connaisseurs... mais tout lecteur, une fois averti, retrouverait vite dans les livres les traits en question.

3. L'élément merveilleux : l'ange de la mort (*GE*, *TI*), la boule de neige et la boule de poison (*ET*), l'apothéose, l'androgynisme fabuleux (*FM*).

4. L'élément symbolique : notamment le symbolisme des lieux (cf. note 11), les dessins (l'étoile et l'ancre dans *TI*).

5. La transfiguration poétique : l'image, souvent filée (*GE*, p. 78), la transposition (les noyées de Lesbos, *GE*, p. 70) : le morceau poétique (le « tour du monde » dans *GE*, la guerre dans *TI*).

6. La typification :

– le type humain : l'Enfant (et celui-ci par opposition aux autres), l'aventurier (*TI*, p. 121), l'homme d'action (Osiris, Pesquel-Duport, Michaël, Fabre-Maréchal); les « races » (*GE*, pp. 77, 95, *ET*, p. 237); le type ethnique (l'Anglais Stopwell, le Turc Mahieddine...),

– le type mythique : Nestor Osiris et son frère Lazare (*GE*), Achille et Rachel (*FM*)...³².

7. Le temps : sommaire et ellipse (cf. *ET*, p. 236); relative atemporalité.

8. L'amplification : l'écho (les craintes de M^{me} Forestier, pp. 19 et 27; la « main chaude » et le « geste immense », *ET*, pp. 192-200 et 195-285); l'interpolation (*GE*, p. 74); le dessin.

9. La distanciation :

a) la distanciation ironique vis-à-vis du personnage :

– la pseudo-psychologie⁽³³⁾ : déterminisme grossier (cf. le syllogisme de *TI*, p. 109), psychologie imagée (*GE*, p. 39),

– la transposition ironique : « Héliogabale, dans ses pires caprices, n'en exigeait pas tant ». (*GE*, p. 18); « Mais, comme Jésus ressuscite un pécheur, sa présence ressuscita Louise ». (*GE*, p. 71),

– la moquerie directe : « Il professait à la Sorbonne, jouait aux cartes au café Voltaire et rentrait dormir » (*GE*, p. 24); ou le boyau du Colonel (*TI*, p. 150).

(32) Cette transposition, généralement ironique (cf. trait 12), n'est pas insignifiante. Voir notre article : « Du métaphysique dans les contes romanesques de Jean Cocteau ».

(33) Henri Godard parle de « refus de la psychologie traditionnelle ». « La maxime, ici, est plus souvent l'expression de l'irrationnel que du rationnel. Comparaisons, et mieux encore : images, tiennent constamment lieu de raisons » (*op. cit.*, p. 26). Nuançons : la complémentarité psychologique qu'évoque le façon imagée *GE* (la moitié d'ombre et la moitié de lumière, p. 20 notamment) est jungienne; Cocteau se plaît à souligner la relation simplicité-profondeur/extra-lucidité (cf. *TI*, p. 139, *ET*, p. 219) : aussi constamment et subtilement que l'autoduperie (cf. note 15), il dénonce la médiatisation (qui peut être l'amorce) :

– « Tout homme porte sur l'épaule gauche un singe et, sur l'épaule droite, un perroquet » (*TI*, p. 138).

– « Aussi Henriette ressemblait-elle à ces épouses qui reçoivent, après le spectacle, des marques de tendresse que leur mari destine à la danseuse étoile » (*TI*, p. 140).

– Elisabeth imite les actrices américaines (p. 230) tandis que Paul, que Gérard cherchait à étonner (p. 199) comme Paul Dargelos (p. 195), cherche les filles baudelairiennes (p. 235).

b) la distance narrative : phrases courtes et très ponctuées ; pudeur ostensible de l'expression (cf. le soldat aux mains arrachées, *TI*, p. 126) ; la comparaison dédramatisante (« On dut laisser la gangrène l'envahir comme le lierre une statue », *TI*, p. 132) ; l'ellipse (« Louise était belle et le canapé sans issue. Ils trompèrent l'Arabe », *GE*, p. 30 ; *ET*, p. 251) ;

c) la relative discontinuité du fil narratif : composition typographique (paragraphe, interlignes) ; interpolations (*GE*, pp. 33, 34, 80) ;

d) les commentaires de l'auteur :

– le détour par le général :

– « Nous sommes pleins de choses qui nous jettent à la porte de nous-mêmes. Depuis l'enfance, il ressentait (...) » (*GE*, p. 15),

– « *Mille routes desvoient du blanc*, dit Montaigne, *une y va*. Jacques allait au blanc ». (*GE*, p. 52 ; cf. encore pp. 14, 32, 33, 46, 49, etc.),

– le commentaire métadiégétique : sur l'intrigue (*GE*, p. 38 et *TI*, p. 121 ; *ET*, p. 246, *FM*, pp. 290, 293) ; sur les personnages (*GE*, pp. 11-14, *TI*, p. 118, *ET*, p. 200),

– le commentaire métadiscursif : « Les mots fleuve, diamant, vitre, sirène, sont des fétiches nègres. Mieux vaudrait un signalement (...) » (*GE*, p. 96). Ironiquement : « Les spéculations de cette envergure (...) » (*GE*, p. 92) ;

e) les jeux de mots du genre « il tua un peu le temps qui le tuait beaucoup » (*GE*, p. 83) ou « accusant son teint de juge anglais » (*GE*, p. 61) ; la formule définitionnelle, du genre « Londres ce pavot qui endort » (*GE*, p. 43).

Il va de soi que ces formes se combinent, que si elle fait suite à une image poétique⁽³⁴⁾, l'ironie, par exemple, est d'autant plus distanciatrice :

(...) quelquefois elles faisaient à pleines mains sauter leur pied en l'air comme un bouchon de champagne et la mousse des dessous les inondait. La naissance de Vénus n'agite pas plus d'écume (*GE*, p. 73).

Autre extrait...

Une nuit, en étreignant Germaine, il lui chuchota qu'il souhaitait un enfant. Germaine lui avoua que cette douceur lui était interdite.

— J'en aurais déjà un, dit-elle, si c'était possible. Je me console en élevant des fox-terriers.

(34) Et, dans l'exemple, ironique à force de l'être. On trouve plusieurs exemples de distanciation par soudain glissement du point de vue ; cf. encore « Héliogabale (...) » (*GE*, p. 18), ou : « Jacques ne voyait pas davantage les ficelles que les enfants qui applaudissent. Il est déjà beau de faire applaudir les enfants » (p. 52).

La pêche raconte son vers. Presque toutes en cachent. Pauvre Jacques (...) (GE, p. 96).

... qui unit remarquablement distance narrative (jusqu'à l'ironie), ironie envers Germaine (et quelque malice dans le choix du chien), commentaire métadiégétique : détour imagé par le général, compassion ironique elle-même (ne fût-ce que par le contexte ; le « pauvre » est stéréotypé chez Cocteau).

Il devrait être clair maintenant que si Cocteau « ne se soumet pas au temps qui fait le roman », c'est un choix essentiel⁽³⁵⁾. Sa façon de privilégier le sommaire et l'ellipse s'harmonise avec d'autres formes — toutes celles de la transposition et de l'ironie (y compris donc la transfiguration poétique, le type mythique, le détour par le général, les interpolations, les jeux de mots...), mais aussi, déjà, et dans ce contexte, la distance narrative et la composition typographique — pour déconcrétiser et alléger (constituer comme léger), voire spiritualiser (cf. l'esprit de légèreté), le récit.

A l'opposé de l'esthétique réaliste, tout aussi loin du simple « roman de l'évasion »⁽³⁶⁾, ce récit pourrait se rapprocher, par son ironie constante, laquelle le distingue du roman poétique (cf. *Le Grand Meaulnes* de Alain Fournier), du roman ironique (cf. *Les Célibataires* de H. de Montherlant) ; l'en écartent cependant les éléments merveilleux et poétique, ainsi que sa « moralité » telle que l'imposent — légèrement — les commentaires métadiégétiques d'un narrateur omniprésent. Récits relativement simples (histoire linéaire, centrée sur la figure de l'Enfant) aux personnages typés, récits finalisés qui, condensant un destin, entraînent rapidement, « ne s'embarrassant pas de contingences »⁽³⁷⁾, les héros vers leur fin, récits empreints de poétique et de merveilleux, récits « légers » enfin mais fortement moralisés et d'une valeur exemplaire, les romans de Cocteau sont, essentiellement, des contes.

Il est d'ailleurs frappant de constater avec quel bonheur ces récits, à l'instar des contes et à l'inverse des romans en général, s'accommodent et même s'enrichissent des illustrations ; Cocteau dessinateur les a multipliées, dans des éditions devenues malheureusement

(35) a) Le « choix » ressortit davantage à l'intuition qu'à la raison.

b) Essentiel car il contribue à l'essentielle légèreté du récit mais avant tout parce que la vitesse de narration fait sentir la vitesse d'une vie (d'une chute), et embrasser celle-ci comme destin (à cet égard, la nouvelle se rapproche du conte).

(36) C'est parmi ceux-ci que le classe Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Collin, coll. U., pp. 138-140.

(37) H. Godard, *op. cit.*, p. 27.

introuvables⁽³⁸⁾. Le dessin, comme les interpolations et les échos, amplifie le discours, faisant résonner ce qu'il illustre (cf. notamment les nombreuses représentations tournant autour de la mort de Thomas, ou la boule de neige et l'apothéose dans ET); de plus, bien qu'il introduise un nouvel élément de distraction ou de distanciation, il a ce mérite de rapprocher le lecteur de l'intrigue, lui offrant, sans plus d'ironie, support et temps de rêverie dans un récit sinon trop rapide. Enfin, l'histoire étant constituée de personnages-types et d'événements/situations qui sont autant d'étapes dans le déroulement nécessaire d'un drame, elle tolère parfaitement l'illustration qui vient fixer tel personnage/telle étape, sans qu'en soit frustrée l'imagination du lecteur — au contraire.

Il nous reste à préciser que ces contes se distinguent par leur composante romanesque : ils mettent en scène et font parler dans un monde qui est le nôtre des personnages vraisemblables sinon crédibles, analysent leur psychologie (une description rigoureuse doublant un discours souvent fantaisiste, cf. note 30); GE suggère aussi une phénoménologie de l'amour et de l'intoxication par la drogue, tandis qu'ET propose la description d'intoxiqués au naturel; on retrouve cette observation scrupuleuse, proprement romanesque, dans des descriptions modernement réalistes :

Elisabeth traversa la salle à manger et entra dans le salon. La neige y continuait ses prodiges. Debout derrière un fauteuil, l'enfant regardait cette pièce inconnue que la neige suspendait en l'air. La réverbération du trottoir d'en face projetait au plafond plusieurs fenêtres d'ombre et de pénombre, une guipure de lumière sur les arabesques de laquelle les silhouettes des passants, plus petites que nature, circulaient. (...)» (ET, p. 208).

L'extrait (écourté) mêle admirablement merveilleux (prodiges transcendants d'une neige aux doigts de fée) et rigueur flaubertienne (ou néo-romanesque) pour fonder dans la description attentive d'une perspective insolite l'apothéose désirée, et ici suggérée.

Ce qui fait *Les Enfants terribles* bien plus romanesque (au sens «réaliste») que *Le Grand Écart*, c'est que Cocteau y a voulu moindrer cette autre composante capitale de ses récits, laquelle les met à cent lieues du conte merveilleux : l'ironie; aussi la distanciation ironique peut-elle y détonner : «Pour vider une cuve dans une autre (...)»

(38) Nous avons pu consulter à la Bibliothèque Royale de Bruxelles :
Le Grand Écart, Roman illustré par l'auteur de 22 dessins dont 11 en couleurs, Stock, Paris, 1923.

Thomas l'imposteur, Histoire et Dessins par Jean Cocteau, Paris, nrf, 1927.

Les Enfants terribles, Roman, orné de quinze dessins de l'auteur, La Guilde du Livre, Lausanne, Paris, Bruxelles, Milan, New York, 1929.

Les Enfants terribles, Editions du Frêne, Bruxelles, 1929.

(ET, p. 257). Mieux équilibré à cet égard, plus romanesque d'autre part que *Thomas l'imposteur* (lequel, plus abstrait, offre néanmoins de la guerre, mais à distance, des scènes «naturalistes») ou *Le Fantôme de Marseille* (dont la condensation est extrême), *Le Grand Ecart* réalise parfaitement le type du conte romanesque que créa Cocteau.

Concluons. Après avoir montré l'unité et la spécificité thématiques des récits de Cocteau, ainsi que l'implication directe de l'auteur en eux, nous avons soulevé le paradoxe du traditionnel reproche de «légèreté». Nous en avons vu l'origine dans le fait que ces récits profondément graves se caractérisent par un style (largo sensu) où la légèreté est dominante. Nous avons cependant pu montrer que cette «légèreté» même était «profonde» (motivée, délibérée, signifiante) et, choix parmi d'autres choix, ressortissait à une esthétique cohérente, laquelle constitue le «conte romanesque». De celui-ci nous avons énuméré et discuté les traits formels qui l'élaboraient et en faisaient, ensemble, l'originalité ; nous avons notamment souligné l'importance d'une ironie multiforme, artisan principal de la légèreté des récits, et de la non-adhésion du lecteur (conseillons encore les éditions illustrées)... Toute esthétique est esthétiquement légitime, pour autant qu'elle soit cohérente ; autre chose est sa réception. Au terme de cette étude, si le lecteur ne peut plus simplement taxer les «contes romanesques» de «légèreté», libre à lui, en revanche, de n'aimer toujours pas cette «légèreté profonde»... qu'aima tant Jean Cocteau.

F.N.R.S., Belgique.

Charles Scheel

Jean Cocteau et Franz Kafka : écriture de la métamorphose et métamorphose de l'écriture

A l'occasion du centenaire de la naissance de *l'homme* Jean Cocteau, notre contribution se limitera à étudier une seule facette de son œuvre narrative à la lumière des développements actuels dans le domaine de la critique littéraire. Le sous-titre de notre étude évoque clairement la fameuse nouvelle de Kafka (rédigée en 1912); il veut aussi évoquer un texte de Cocteau presque contemporain, *Le Potomak* (rédigé entre 1913/14), dont le thème est explicitement celui de la mue. Mue ou métamorphose, comment s'écrit-elle dans ces œuvres? Est-elle l'objet du récit ou le récit est-il le sien?

Avant de répondre à ces questions il convient sans doute de justifier plus amplement le choix des auteurs réunis dans notre titre. Que peuvent bien avoir en commun l'un des princes de la vie culturelle française de la première moitié du vingtième siècle et l'obscur fonctionnaire pragois, mort prématurément en 1924, que seules les publications posthumes ont immortalisé? Tout semble opposer le premier — souvent considéré comme l'incarnation de la frivolité — au second — communément perçu comme le chantre du pathos et de l'angoisse. On admettra néanmoins qu'au-delà des similitudes purement biographiques⁽¹⁾, les deux hommes ont — chacun à sa façon — marqué notre siècle du sceau du modernisme : Cocteau ayant été rapproché du surréalisme et Kafka de l'expressionnisme.

Mais ce qui nous a frappé plus particulièrement c'est de relever que dès les années trente, en Argentine, on réunissait les deux auteurs sous l'étiquette du *réalisme magique* :

La première fois que j'entendis [le terme de *Realismo Mágico*] appliqué à un roman fut en 1928 quand mon ami Anibal Sanchez Reulet — du même âge que moi — me recommanda de lire *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau : «Pur réalisme magique», me dit-il. Dans le cercle de mes amis, ensuite, on parlait du réalisme

(1) Cocteau et Kafka sont nés à six années de distance seulement en pleine Belle Epoque, sous le signe du Cancer; ils souffraient tous deux d'une faible constitution physique; ni l'un ni l'autre ne s'est marié ou n'a eu d'enfant.

magique de Jean Cocteau, G.K. Chesterton, Franz Kafka, Massimo Bontempelli, Benjamin Jarnès, etc. »⁽²⁾.

Si ce sont *Les Enfants terribles* qui ont fait passer le terme de réalisme magique du monde de la peinture à celui de la littérature, *La Métamorphose* quant à elle est devenue — depuis sa traduction en espagnol par Borges vers 1933 — un véritable *Urtext* du *realismo mágico* latino-américain, tant pour les écrivains que pour les critiques⁽³⁾. Pour les écrivains d'Amérique latine ce concept permettait donc d'associer Cocteau et Kafka. Mais ce rapprochement intrigant n'a-t-il pu se faire que grâce à la distance séparant les cultures européennes et américaines ou offre-t-il encore un intérêt aujourd'hui? telle est la question que nous nous posons.

Le réalisme magique, longtemps négligé — sinon ignoré — par la critique littéraire européenne, est d'actualité. Au moins deux ouvrages importants lui ont été consacrés récemment : l'étude d'Amaryll B. Chanady, *Magical Realism and The Fantastic*⁽⁴⁾, ainsi que le premier Cahier du Centre d'Etudes des Avant-Gardes littéraires de l'Université de Bruxelles⁽⁵⁾. D'autre part au cours du printemps passé la controverse internationale autour des *Satanic Verses* de Salman Rushdie a également suscité l'emploi — parmi bien d'autres — de l'adjectif réaliste magique⁽⁶⁾ pour décrire un roman dont l'intertextualité avec *La Métamorphose* crève les yeux. Il ne peut être question ici de donner une définition de ce concept et on se limitera à observer de façon très approximative qu'au cours des dernières décennies la discussion dans le domaine de la critique littéraire a vu le réalisme magique osciller entre :

- «la réflexion» dans une œuvre d'une qualité magique attribuée à la réalité physique d'un environnement (comme dans le cas du *real maravilloso* qu'un Alejo Carpentier voit dans le continent latino-américain),
- un mélange de réalisme et de merveilleux ou de surnaturel dans la thématique d'une œuvre,
- un mode d'écriture ou de représentation dont la qualité essentielle

(2) Enrique Anderson IMBERT, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila Editores, 1976, pp. 11-12. Nous traduisons.

(3) Cf. l'article-clé d'Angel FLORES : «Magical realism in Spanish American Fiction». *Hispania*, 38, mai 1955.

(4) Garland Publishing, Inc., New York & London, 1985.

(5) *Le Réalisme Magique : Roman, Peinture et Cinéma*. Publié sous la direction de Jean Weisgerber, l'Age d'Homme, Lausanne, 1987.

(6) Cf. Michico KAKUTANI : «Truth Through Fantasy : Rushdie's Magic Realism», *The New York Times*, 24 février 1989. La nouvelle de Kafka continue manifestement de jouir d'une grande popularité. Pour autres témoins on ne citera que les récentes mises en scène, dans le rôle de Gregor Samsa, du cinéaste Roman Polanski à Paris et du danseur-chorégraphe Mikhail Barishnikov à New York.

est une hésitation constante entre une vision objective et subjective du monde (comme Chanady tente de le définir par opposition au registre d'écriture du fantastique).

C'est vers ce dernier aspect narratologique que s'orientent les études les plus récentes. Comme elles nous attacherons à situer les récits de nos deux auteurs par rapport au réalisme magique et aux notions voisines de surréalisme, d'expressionnisme et de fantastique. A cet effet on rappellera, avec Gérard Genette⁽⁷⁾, que tout récit est le résultat de la fusion de deux éléments : l'histoire (au sens de suite d'événements fictifs ou réels) et l'énonciation (ou narration) de cette histoire. L'objet de l'analyse textuelle est d'étudier les rapports entre ces éléments et de trouver dans la spécificité du mode d'énonciation une définition des différents registres (ou modes) narratifs qui nous intéressent.

La narration dans Cocteau

Si malgré la variété des œuvres de Cocteau réunies sous l'étiquette *poésie de roman* la critique a souvent relevé l'homogénéité du style de leur auteur, du point de vue du mode d'énonciation elles peuvent être réparties en trois catégories : les deux *Potomak*, *Le Livre blanc* et les trois titres restants, *Le Grand Ecart*, *Thomas l'imposteur* et *Les Enfants terribles*. Pour ces derniers on peut parler d'une narration conventionnelle de type réaliste à la troisième personne : le narrateur est exclu du cercle des personnages et il intervient de temps à autre de façon «classique» par des commentaires sur l'histoire, préfacés par des «on», des «nous», des «je», qui restent anonymes mais que rien n'empêche d'assimiler à l'auteur dont le nom est imprimé en page de garde. Le ton de ce narrateur est d'ailleurs volontiers hugolien, ou balzacien, dans des apostrophes au lecteur et des affirmations du genre : «Vous voyez de quelle race d'imposteurs relève notre jeune Guillaume. Il faut leur faire une place à part» ou «La Pologne est le pays des pianistes»...⁽⁸⁾.

Ce sont de telles intrusions — par le biais du commentaire d'un narrateur personnifié mais anonyme — qui ne permettent plus aujourd'hui de qualifier l'écriture des *Enfants terribles* de réaliste magique. Car si les hommes de lettres de la Buenos Aires des années trente avaient évidemment raison de souligner le mélange fascinant de réalisme urbain et de magie de l'univers dans lequel vivent les personnages du roman, l'effet de ce mélange est grandement compromis par le narrateur qui — bien que complice bienveillant du

(7) Gérard GENETTE, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 72.

(8) *Thomas l'imposteur*, pp. 28/11, éd. Folio.

«jeu» des personnages — le détruit justement par le commentaire explicite. Dans la définition du registre réaliste magique offerte par Chanady par exemple, la narration des *Enfants terribles* ne satisfait pas deux des trois traits distinctifs nécessaires : d'abord il n'y a pas à proprement parler d'éléments surnaturels dans le roman (la magie n'est qu'un jeu d'adolescent) et surtout la fusion des éléments de magie et de réalisme est compromise par le manque de «retenue» du narrateur qui, par le biais du commentaire omniscient, souligne constamment la distinction entre l'aire magique particulière au jeu et la réalité prosaïque environnante. On n'en donnera qu'un exemple : «Dans le monde singulier des enfants, on pouvait faire la planche et aller vite...»⁽⁹⁾. Les mêmes réflexions valent pour *Thomas l'Imposteur*, œuvre dans laquelle le monde du rêve habité par le héros est clairement établi comme tel par le narrateur qui exclut par conséquent le facteur d'indécision entre le réel et le surnaturel nécessaire à une écriture réaliste magique⁽¹⁰⁾.

***Le Potomak*⁽¹¹⁾ : une écriture composacée**

Si nous avons pu parler d'une narration conventionnelle pour les trois œuvres mentionnées ci-dessus, *Le Potomak* (et *La Fin du Potomak* en partie également) se distingue très nettement non seulement par sa thématique mais aussi par d'importants aspects narratifs qui rendront une confrontation avec l'écriture kafkaïenne plus intéressante. On ne peut guère parler de récit dans le cas de ce texte qui anticipe par tant d'aspects sur les œuvres surréalistes. Le jeune Cocteau souligne — avec un mélange de timidité et de fierté — l'audace de sa conception narrative :

Tout ce livre — est-ce bien un livre? — son verbiage noir, ses contradictions... (p. 157).

Il n'y a pas eu de livre ; tout au plus une feuille de température. (Dédicace, p. 36).

J'ai vu que ce n'était pas un livre, mais une préface. Une préface à quoi? (p. 37).

... et j'eusse été séduit de tout reprendre, si cette laideur gauche, parallèle à, par exemple, tels «vers libres» du texte, n'était le livre même et la preuve de ce qu'il prouve. (Prospectus, p. 31).

La particularité la plus évidente de l'œuvre est d'être construite autour d'une bande dessinée, *L'Album des Eugènes*, fantastiques créatures anthropophages venues d'ailleurs et qui s'implantent dans l'univers réaliste d'un brave couple de touristes, les Mortimer. Un

(9) *Les Enfants terribles*, Le Livre de Poche, p. 74.

(10) C'est pour des raisons analogues sans doute qu'Albert Mingelgrün aussi a préféré exclure *Thomas l'Imposteur* du domaine de la narration réaliste magique. (Cf. chapitre VI, Le Domaine français, dans *Le Réalisme Magique*, op. cit.).

(11) Nous nous référons au volume II de l'édition des œuvres complètes, Marguerat, Genève, 1947.

aspect frappant de la narration de cette bande dessinée est la rupture qu'elle présente dans le scénario : les Mortimer, qui ont été assaillis et vidés littéralement de leur substance par les Eugènes, terminent tout à coup leur voyage de la façon la plus bonhomme du monde. Ont-ils été victimes d'un cauchemar? le narrateur/dessinateur ne propose aucune explication. Facétie toute rimbaldienne? Le lecteur est perplexe quant à la signification du récit. Par voie de conséquence l'attention passe de l'énoncé à l'énonciation : c'est déjà du nouveau roman...

Des constatations analogues s'imposent pour l'ensemble du texte qui ne s'offre nullement à la lecture linéaire d'un récit conventionnel. L'aspect fragmentaire et décousu de la syntaxe narrative du *Potomak* évoque de prime abord un collage bout à bout de notes éparses — ainsi que le narrateur le souligne dans le premier chapitre, «Après coup» — mais nous lui préférons l'image d'un *texte artichaut*⁽¹²⁾ constitué de couche sur couche de notes/feuilles/pétales autour du cœur narratif que représente la bande dessinée, tant sur le plan de la réalité physique du livre que sur celui de l'inspiration de l'auteur : «J'ai d'abord connu les Eugènes...»

Ces notes/feuilles constituent un ensemble hétérogène de réflexions personnelles, de souvenirs, de lettres, attribuables tantôt à l'auteur ou à son dédicataire, Igor Stravinsky, tantôt à un narrateur, tantôt à des personnages aux noms bizarres d'herbes pharmaceutiques, dont l'un, Persicaire, fonctionne comme *alter ego* du narrateur, ainsi que l'indique une note de bas de page à la fin de la lettre/chapitre de Persicaire au narrateur :

Cette réponse de Persicaire m'étonna. (Et même l'écrivant moi, je ne devinai pas sa raison d'être.) Ces symptômes de mue nous les crûmes, d'abord, un subterfuge pour employer des souvenirs de jeunesse.

Persicaire et le narrateur sont deux volets de la même personne qui emploient effectivement des souvenirs de Cocteau (ils réapparaîtront plus tard de manière plus explicitement autobiographique dans *Portraits-Souvenirs*). Autant dire que dans *Le Potomak* la notion de narrateur est allègrement déconstruite en un jeu réflexif permanent, véritable mise en abyme illustrée visuellement (dans «Le Postambule») par l'image du voyageur assis dans le train, réfléchi dans les

(12) Gageons que Cocteau aurait souri de cette espièglerie... L'artichaut, de la famille des composacées, est «une plante dicotylédone à fleurs groupées en capitules» (*Petit Robert*), c'est-à-dire que les feuilles sont soudées autour d'un cœur à double lobe, tout comme les notes du *Potomak* sont regroupées en chapitres autour de la voix de Cocteau, dédoublée en couples variés de locuteur-interlocuteur «transdiégétiques», c'est-à-dire passant d'un niveau à l'autre de la narration (auteur-dedicataire; auteur-narrateur; narrateur-personnage...).

jeux de miroirs des vitres du compartiment où «les plans se déplacent et s'échangent».

L'objet des discussions entre les personnages, le narrateur et l'auteur est la mue : «Persicaire, dans ce livre un soprano se brise, un animal sort de sa peau, quelqu'un meurt et quelqu'un s'éveille.» Elle est vécue dialectiquement entre la créature d'avant et celle d'après, entre :

- le Persicaire/Cocteau qui, après le flirt avec les Parnassiens découvre «sous une reliure laide, *Les Illuminations*» (c'est à les lire qu'il «a tout compris»);
- le Potomak/Cocteau qui a été envoûté par *Le Sacre du Printemps*, *L'Oiseau de feu* et *Pétrouchka*, mais qui digère encore Wagner;
- le narrateur/auteur écartelé entre la désapprobation d'Argémone : «Qu'est-[ce livre]? Entre les dessins et le texte aucun rapport et jamais une ligne à l'autre ne s'accouple», et l'encouragement de Canche : «Vous avez plein vos poches des allumettes et sans jamais vous en servir».

Par l'interrogation, l'observation et le dialogue, la mue dans *Le Potomak* est donc la métaphore d'une métamorphose psychique, mais elle est en même temps une métaphore de la métamorphose de l'écriture : à tous les niveaux la narration se montre du doigt alors qu'elle est en train de se faire. Ainsi la quête du moi s'accomplit dans et par une narration-exorcisation : dans le numéro de strip-tease de l'artichaut *Potomak* l'art d'écrire s'effeuille avec non moins de coquetterie que l'homme Cocteau ne s'y exhibe.

Cette nouvelle écriture de l'introspection dans *Le Potomak* se veut réceptive à l'inconscient et privilégie à cet effet l'irruption du rêve favorisé par la léthargie, le demi-sommeil, l'hypnotisme :

[Le presse-papier de cristal] n'était plus pour moi du cristal... un cube... six faces... un presse-papier... non. Mais un carrefour d'infinis, un carrousel de silences.» (p. 17).

Je me couche comme on prend un livre. Je me couche quelquefois dix minutes, une heure, tout habillé sous mes draps. Ainsi je prolonge et retarde ma course, car la vie du rêve ouvre la boîte des dimensions humaines. [...] Des rêves me dirigent et je dirige mes rêves. (p. 117).

Le demi-sommeil et le rêve du narrateur produisent des mots et des paragraphes comme le Potomak produit des bulles. Les allusions à la psychanalyse foisonnent. A la vie en surface bien connue et aisément interprétable par tous, Place de La Madeleine, fait pendant l'univers souterrain et aquatique du Potomak⁽¹³⁾. Tout comme le

(13) Milorad a présenté une analyse freudienne des *Potomak* dans le numéro 8 des *Cahiers Jean Cocteau*, Gallimard, Paris, 1979. Selon lui le Potomak «première version» représente le *subconscient* de Cocteau alors que celui — devenu invisible — de *La Fin du Potomak* représente l'*inconscient* profond.

«doux monstre», «l'énigmatique créature», digère un phonographe dans son aquarium, le narrateur digère ses rêves, ses souvenirs d'enfance, ses lectures, ses poètes, ses peurs et ses fantasmes. Autant dire qu'il s'auto-analyse par l'écriture : «C'est mon livre, Argémone./ C'est moi dehors./ J'élimine.» (p. 121). Exemplaaires de cette activité d'écriture analysante sont les passages décrivant la façon dont les Eugènes se sont imposés à l'auteur par le biais du «dessin automatique» et de l'insomnie. Cocteau annonce ici l'engouement des surréalistes pour l'exploration de l'inconscient, sans pour cela que l'imagination créatrice de l'un ou des autres puisse être réduite à l'application de telle ou telle méthode psychanalytique. On remarquera à quel point *Le Potomak* correspond à la description suivante de l'écriture surréaliste :

L'imagination, libérée par le mouvement, ne saurait se laisser brider, dans quelque texte que ce soit. Si chaque narration se caractérise par une structure spécifique, un style exprimant la personnalité de l'auteur, elles ont toutes un point commun : focaliser l'attention sur le narrateur qui est au centre du discours. Non point narrateur de fiction, mais foyer vivant de la parole⁽¹⁴⁾.

Toute cette imbrication entre l'expérience vécue, le texte et l'auto-analyse chère aux surréalistes est à l'évidence déjà le principe narratif essentiel du *Potomak* qui rejette la division classique arbitraire entre «le réel» et «l'imaginaire» selon des critères purement rationnels, excluant la voix de l'inconscient exprimée par l'émotion, l'instinct et le rêve :

Je vous vois sourire, Axonge. Que répondre à votre gravité savante?

Là où un mur oblige les philosophes et les savants à des haltes méticuleuses débute le poète.

La science ne sert qu'à vérifier les découvertes de l'instinct. (p. 50).

Une telle attitude n'est pas nouvelle en littérature, mais elle avait été considérée jusqu'alors comme l'apanage du seul Poète — celui avec un «P majuscule» — auquel on accordait le statut spécial de l'homme inspiré par les dieux ou les muses. Ce que Cocteau revendique dès *Le Potomak* c'est le statut de poète pour l'auteur narratif, un statut qu'il étendra plus tard à toute son activité artistique. Il fait ceci par le biais d'une remise en cause de l'idée reçue de genre littéraire en posant une œuvre totalement neuve et hybride. La seule étiquette fournie par l'auteur est celle de «livre», qui a le mérite évident d'occulter la question abstraite du genre en mettant le doigt sur la face concrète du *signe* livre. Or c'est ici le même phénomène que nous avons signalé dans la technique narrative de l'œuvre : le

(14) Henri BEHAR et Michel CARASSOU : *Le Surréalisme, Textes et débats*, Paris, Le Livre de Poche, 1984, p. 384.

refus d'assigner un rapport conventionnel entre les mots et une structure cohérente, homogène, reconnaissable d'emblée, provoque un effet de surprise qui détourne l'attention du lecteur vers le signifiant et le force ainsi à considérer le texte non pas dans sa fonction normale de communication d'un contenu, mais dans sa fonction métalinguistique, c'est-à-dire dans sa *poéticité*.

Le désir, le dire, l'indicible : du *Livre Blanc* de Cocteau aux petits points blancs de *La Métamorphose* de Kafka

Narration conventionnelle de *Thomas*, des *Enfants*, du *Grand Ecart* ; narration surréaliste du *Potomak* ; que dire de celle du *Livre Blanc* ? Ce petit volume est un pavé dans la mare des bonnes mœurs à cause de sa thématique homosexuelle désinhibée, mais son écriture est celle toute conventionnelle d'une confession à la première personne, où chronologie et causalité ont repris leurs droits. Il est d'autant plus intéressant de constater que l'auteur a préféré ne pas signer l'ouvrage, pour les raisons si subtilement expliquées dans la petite note jointe aux dessins homoérotiques qu'il avait accepté de fournir, par contre, pour une réédition illustrée. Coquetterie ou auto-censure ? peu importe. Il nous suffit de souligner que le problème de la signature de l'œuvre est lié à la fusion dans le texte des voix de l'auteur, du narrateur et du héros. Vérité, exagération ou affabulation ? peu importe encore, mais il est clair que ce petit ouvrage représente la quintessence du désir coctélien : désir de vivre, désir érotique et désir de dire/écrire confondus. En ce sens *Le Livre blanc* est la racine enfouie (si peu : sous l'absence d'une signature, du renom devenu tout à coup indicible...) de l'immense plante qu'est l'œuvre entier. Chaque pièce, poème, dessin, essai, article, etc., n'étant qu'un voile plus ou moins opaque autour de cette mise à nu par les mots.

Si dans *Le Potomak* de Cocteau, la mue est la double renaissance de l'écriture et de la personne de l'auteur, il y a dans *La Métamorphose* de Kafka une double mort du héros. Dans les deux cas une vieille peau ou une carapace est rejetée, mais alors que le héros du premier en est sorti tout neuf et luisant, celui du second a disparu comme par enchantement. Au strip-tease extroverti de l'un répond la passion solitaire d'un « chemin de poubelle en trois stations » de l'autre. Sur le plan du succès auprès du public, il faut constater qu'on ne lit plus guère le texte de Cocteau alors que celui de Kafka doit être la nouvelle la plus connue au monde. *La Métamorphose* a suscité des montagnes de commentaires, dont le but est presque toujours d'exorciser l'effet magique produit dès la première phrase :

«Lorsque Gregor Samsa sortit un matin de rêves agités, il se trouva dans son lit, métamorphosé en une monstrueuse vermine⁽¹⁵⁾.

Il est remarquable de constater à quel point on a pu tourner doctement autour du pot pour rationaliser cette surprenante transformation du héros, en négligeant le facteur de l'indicible dans le contexte culturel de l'époque. Pourtant la suite du texte donne suffisamment d'indices pour interpréter ce qu'on a qualifié ailleurs «d'apparente absurdité», de «métamorphose au sens délibérément obscur», ou de «symbole d'une affirmation rebelle de désirs libidineux inconscients». Oui, la métamorphose affirme des désirs libidineux (mais pas inconscients du tout); elle n'est en effet absurde qu'apparemment et elle est délibérément obscure pour la bonne raison qu'il y avait, en 1912, des choses qu'on ne pouvait appeler impunément par leur nom, la censure impériale ne badinant pas avec certaines transgressions de la morale publique⁽¹⁶⁾. Si les lois se sont beaucoup assouplies dans ce domaine la critique demeure volontiers assez pudique, semble-t-il, dans l'interprétation des textes. La promotion de Kafka au firmament de la grande (et donc sérieuse...) littérature a eu pour corollaire une angélisation de l'œuvre comme de l'homme. Ainsi a-t-on ignoré avec un ensemble touchant, d'expliquer *les petits points blancs sur le ventre* qui démangent l'insecte Gregor Samsa alors qu'il est dans son lit et qu'il n'a plus de *main* pour l'aider à se retourner, et qu'il vient d'avoir des *rêves agités* et de connaître *une douleur inconnue jusqu'alors* en regardant la photo de la *jolie femme à la fourrure* à côté de son lit... Osons donc voir un peu de plaisir dans cette douleur et des gouttes de sperme dans ces points blancs, d'autant plus qu'on n'a pu éviter de relever une autre allusion bien plus claire à «l'auto-érotisme» dans la scène où l'insecte ressent du *soulagement* en se frottant le ventre sur le verre froid de la même photo... Pollution nocturne ou masturbation matinale, voilà une situation ou une activité qui, en ces temps encore bien victoriens, était considérée une vilaine perversion⁽¹⁷⁾. Dans le milieu judéo-chrétien germanophone de Kafka, le coupable d'un tel acte était à même d'être qualifié de *Ungeziefer* ou de *Mistvieh*, c'est-à-dire de sale bête, de vermine, de bousier. La mystérieuse situation initiale de la nouvelle c'est Gregor Samsa, grand adolescent attardé, se

(15) Notre traduction. Ailleurs cette «vermine» devient : «hanneton, bousier, punaise, scarabée, coléoptère, cafard», ... bref, quelque hideux insecte.

(16) Egon Schiele venait justement d'être arrêté pour outrage aux mœurs dans ses dessins.

(17) Il suffit de se rapporter au contexte culturel de l'époque pour constater la vogue de la libération du corps (Kafka aussi a pratiqué le nudisme) et de la sexualité. Dans l'art expressionniste les allusions plus ou moins voilées à la masturbation abondent chez un Schiele, un Kokoschka, un Kubin (que Kafka rencontre à Prague en 1912) ... Rappelons aussi que Kafka disait dans sa lettre du 23 novembre 1912 à Felice que *La Métamorphose* était «une histoire dégoûtante» mais que l'écrire était «une affaire jouissante». Notre traduction.

réveillant un beau matin avec la conscience d'être un sale parasite (à ses yeux et/ou aux yeux de sa famille) pour cause de jouissance illicite⁽¹⁸⁾.

Ainsi Martin Greenberg ne croyait peut-être pas si bien dire quand il affirmait que :

«*La Métamorphose* est un récit particulier en ce sens que son point fort a lieu dès la première phrase [...] et que le reste de la nouvelle opère une descente depuis ce sommet de l'étonnement en un long soupir ponctué par trois sous-apogées (les trois saillies de l'insecte hors de la chambre)»⁽¹⁹⁾.

Le mot anglais *climax* que nous avons traduit en «point fort» veut aussi dire *orgasme* : le récit va en effet de l'explosion de la petite mort initiale à la mort par implosion ou combustion interne. Voilà les deux morts que nous mentionnions plus haut. Quant aux deux métamorphoses, il y a celle qui a fait couler tant d'encre et dont nous venons de parler, qui est tout bonnement constatée par le narrateur dans la première phrase, puis celle qui est en fait l'objet du récit (excepté l'épilogue des trois dernières pages), c'est-à-dire la lente agonie de l'insecte-héros Gregor Samsa.

S'il y a eu tant d'interprétations différentes possibles du sens de la nouvelle⁽²⁰⁾, c'est que Kafka a créé un mode de narration entièrement nouveau qui continue manifestement à fasciner et à confondre les lecteurs. On a beaucoup écrit sur la mystérieuse instance narratrice (parler d'un *narrateur* serait trop personnaliser le phénomène) focalisée en permanence dans Gregor, analysant ses activités et ses perceptions d'insecte tout en présentant ses pensées et ses sentiments d'être humain. Kafka a recours ici à la fraude la plus commune en littérature, qui est l'emploi d'une voix narrative omnisciente à la troisième personne, pour dire ce qui ne peut être dit qu'à la première. C'est-à-dire qu'il objective un discours essentiellement subjectif. Il le fait si bien qu'au lieu de lire dans le texte la vision hallucinatoire du seul héros-narrateur en train de s'adonner à l'es-pèce de rêve éveillé où l'on s'imagine martyrisé par ses proches,

(18) L'image de Gregor se réveillant dans son lit avec des taches blanches sur le ventre rappelle la scène dans *Le Livre blanc* où le héros décrit ses bains de soleil : ... «soudain il m'arrivait de revenir à moi, stupide, le ventre inondé par un liquide pareil aux boules du gui». (p. 84, éd. Erotika Biblion, Paris, 1970).

(19) «Gregor Samsa and Modern Spirituality», p. 19 dans *Franz Kafka's The Metamorphosis*, ed. Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York, 1988. Nous traduisons.

(20) Angel FLORES souligne que «Presque chacun qui lit Kafka, sans parler de ceux qui ne le lisent pas, semble n'avoir le moindre doute qu'il le comprend parfaitement et, de plus, qu'il est le seul à le comprendre...» p. IX, *The Kafka Problem*, Octagon Books, New York, 1963. Notre traduction.

que nous connaissons probablement tous, beaucoup continuent d'essayer de le lire sur le mode objectif «réaliste»⁽²¹⁾.

Cette persistance dans la fusion objective/subjective de la narration — à aucun moment il n'y a d'intrusion du narrateur ou de l'auteur pour commenter les événements de l'histoire par exemple, ou pour apporter l'explication tant attendue — que Kafka a réussi avec un génie d'alchimiste, s'est imposée depuis comme le principe de base de l'écriture réaliste magique, en particulier en Amérique Latine. Ainsi lorsque Floyd Merrell dit au sujet de *Cent Années de solitude* que :

Le tabou [l'inceste] est violé jusqu'à ce que finalement, de façon toute rimbaldienne, la puissance de la métaphore humaine [une progéniture à queue de cochon] triomphe et une nouvelle réalité est «créée»⁽²²⁾,

nous reconnaissons le parallélisme avec la *Métamorphose* où la transformation de Gregor en vermine est une métaphore du viol du tabou de l'onanisme, «filée» jusqu'à ce que mort s'ensuive... Mort du héros, mais aussi mort de la métaphore. Il ne s'agit pas — sous prétexte d'avoir souligné quelques éléments de sexualité — de s'arrêter à une interprétation réductrice. Aussi convient-il de souligner l'attrait de la pénétrante étude de Gilles Deleuze et Félix Guattari⁽²³⁾ pour qui, dans les nouvelles de Kafka :

Le devenir-animal n'a rien de métaphorique. Aucun symbolisme, aucune allégorie. Ce n'est pas davantage le résultat d'une faute ou d'une malédiction, l'effet d'une culpabilité. [...] C'est une ligne de fuite créatrice qui ne veut rien dire d'autre qu'elle-même. A la différence des lettres, le devenir-animal ne laisse rien subsister de la dualité d'un sujet d'énonciation et d'un sujet d'énoncé, mais constitue un seul et même procès, un seul et même processus qui remplace la subjectivité. (p. 65).

Si la première partie de cette citation va contre tant d'idées reçues sur l'écriture kafkaïenne, la seconde nous ramène à la fusion narrative considérée dorénavant comme typique du réalisme magique. Mais Kafka était aussi un expressionniste, préoccupé de l'inadéquation fondamentale entre la conscience et sa représentation par le langage. Au-delà de l'évanescence du narrateur et du «truc narratif» consistant à prendre les métaphores à la lettre, Kafka tue la méta-

(21) Or cette confusion est à la base même de la définition suivante du réalisme magique : «Mais le récit que nous serions tentés d'appeler le plus typique est sans doute celui où rêve et réalité, sujet et objet, esprit et matière sont soudés l'un à l'autre dans un seul et indivisible contexte animiste. [...] Il n'est plus question à proprement parler d'une *confusion* entre rêve et réalité, dont le narrateur finirait pas délivrer le lecteur abusé, mais bel et bien d'une assimilation intégrale». Cf. chap. X, «Pour une poétique du réalisme magique», de Michel DUPUIS et Albert MINGELGRÜN dans *Le Réalisme Magique*, op. cit., p. 225.

(22) «Magical Realism», dans *Chasqui*, 4 février 1975, p. 10. Notre traduction.

(23) *Kafka, Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris, 1975.

phore par l'usage intensif qu'il fait de la langue — dans la droite ligne d'un Lautréamont. Pour reprendre la formulation de Deleuze et Guattari, chez Kafka l'expression précède le contenu et l'écriture y est aussi désir, vie et joie.

Coc(K.)tail de conclusion

Nous étions partis d'un rapprochement entre Cocteau et Kafka par le concept de réalisme magique tel qu'il était perçu en Argentine vers 1930. Etant donné l'orientation actuelle de la discussion de ce concept vers un registre narratif, il semble qu'aucun des textes de Cocteau réunis sous « poésie de prose » ne réponde aux critères admis. Ces textes présentent une grande diversité tant sur le plan thématique que sur celui de la technique narrative ; leur dénominateur commun est surtout le style — la phrase coctélienne ayant des affinités évidentes dans sa « lapidarité » avec la pureté de ligne des dessins issus de la même main — mais aussi la résurgence, tels des leitmotifs, d'événements-clés autobiographiques (du genre qu'André Breton appellera des « faits-glissades » et des « faits-précipices » dans *Nadja*), évoqués plus clairement dans *Le Livre blanc*.

La narration coctélienne est généralement conventionnelle — au sens où le sujet de l'énonciation est distinct de celui de l'énoncé — sauf dans *Le Potomak* où son éclatement kaléidoscopique préfigure les expériences du surréalisme et du nouveau roman : à la voix personnalisée, extrovertie, explicite, apostrophante, dialogisante, de la mue coctélienne s'oppose la voix insaisissable, fantomatique, anonyme de la métamorphose kafkaïenne. Toutes deux visent à exprimer une signification allant au-delà du rationnel par l'intégration du rêve et de l'inconscient. Chez Cocteau une telle réceptivité se traduit volontiers par le trait de dessin (qui est à la base de la structure narrative du *Potomak*) et par la prise de notes spontanées, réunies ensuite dans la structure « composacée » que nous avons essayé de mettre en évidence. Chez Kafka, dans *La Métamorphose* comme dans la plupart des autres récits, la fusion entre le rêve, la pensée et la langue est totale, et la narration se déroule avec la simplicité d'une corde de chanvre aux fils intimement tressés.

Pour Deleuze et Guattari l'art narratif de Kafka — porté à la perfection dans les romans — est l'expression même de la « machine célibataire » visant à créer un hyper-réalisme sans référence à quoi que ce soit d'esthétique, l'essentiel étant que « la machine, l'énoncé et le désir fassent partie d'un même agencement »⁽²⁴⁾. Il y a dans

(24) Op. cit., p. 148.

ces éléments de la définition d'une « littérature mineure » des échos de certains aspects du réalisme magique — l'idée par exemple que celui-ci est le produit d'un conflit interculturel — qui mériteraient d'être approfondis dans l'œuvre de Cocteau également. Mais dans le cadre de cette contribution (qui déjà étreint mal pour trop embrasser...), nous nous contenterons d'une dernière remarque sur *Les Enfants terribles*. Si nous ne croyons plus pouvoir attribuer à ce roman la qualité d'écriture réaliste magique, pour les raisons exposées précédemment, on n'en dira pas moins qu'il continue de refléter l'art poético-dramatique tout particulier avec lequel Cocteau a su capturer l'esprit moderniste de révolte de l'après-guerre contre le monde des adultes, en mettant à l'honneur la magie à la fois trouble et pure de l'enfance/adolescence. Pour décrire celle-ci, la voix de Cocteau, sujet d'énonciation, est aussi présente dans le texte qu'elle l'était sur la scène des *Mariés de la Tour Eiffel*. Qu'il soit affublé d'un porte-voix ou d'un porte-plume, c'est toujours le même Cocteau qui séduit : le magicien.

The University of Texas at Austin

André Helbo

La « théâtralité » chez Jean Cocteau

La théâtralité incarne dans tous les sens du terme le mauvais sujet de la théâtrologie. Partageant avec le concept de littérarité le statut de pierre et de boîte noire des débats fatigués, elle constitue souvent le prétexte d'une recherche à vocation esthétique, espérant cerner à tout prix le paramètre définitoire de la « qualité » théâtrale. Un numéro récent de la revue *Poétique* sacrifie à une tradition inflatoire en choisissant de régler par la problématique du genre la question de la spécificité : « Se poser la question de la théâtralité, c'est tenter de définir ce qui distingue le théâtre des autres genres, et, plus encore, ce qui le distingue des autres arts du spectacle, et tout particulièrement de la danse, de la performance et des arts multimédias. C'est s'efforcer de mettre au jour sa nature profonde par-delà la multiplicité des pratiques individuelles, des théories du jeu, des esthétiques. C'est tenter de trouver des paramètres communs à toute l'entreprise théâtrale depuis l'origine »⁽¹⁾.

Nous n'avons pas l'ambition de nous interroger ici sur le statut théorique de la théâtralité mais de décrire le fonctionnement des signes textuels (et autres) qui, chez Cocteau surdéterminent/construisent des rapports spécifiques entre fiction et performance : notre approche vise d'abord le processus théâtral, le fonctionnement signifiant, le degré d'existence de l'objet-théâtre, objet par ailleurs soumis à une mouvance culturelle et historique dont on ne peut faire l'économie.

Des chercheurs comme Michel Corvin proposent de dégager quelques traits pertinents de la théâtralité à partir du discours fonctionnel engendré : alors que le discours fictionnel en général peut opposer un modèle réel et un modèle textuel (distanciation chez Brecht par exemple) ou simuler le réel (la mimesis), les langages de la scène sont des images, des simulacres contestant la contradiction, donnant *à la fois* le vrai et le faux ; au théâtre, le vrai (réel) ne peut être que faux (représenté sur scène) « et c'est parce que le théâtre est faux qu'il peut, non pas être vrai, mais piéger le vrai, du fait même

(1) Josette FERAL, « La théâtralité », *Poétique*, 75, Paris, Seuil, septembre 1988, p. 347.

qu'il souligne son absence, son impossible présence (...) le jeu, l'écart mais l'écart invisible, telle est la théâtralité»⁽²⁾.

Le terme de théâtralité sera entendu dans les lignes qui suivent comme un mode d'énonciation centré sur la dénégation/simulation, mode dont les marques et techniques peuvent être identifiées⁽³⁾ ; ce type de procédure énonciative, qui aide à dialectiser les rapports entre réel et fiction, peut être externe (résulter d'une volonté apparente d'un énonciateur) ou interne (être inscrit dans le fonctionnement de toute pièce). Le repérage de cette théâtralité, sa prise de conscience semblent constituer un facteur essentiel de la conception que Cocteau se fait de la pratique spectaculaire. L'opérateur nous servira à éclairer en l'occurrence un aspect parfois négligé de la démarche de l'écrivain/du praticien.

Une tradition pédagogique installée dès le vivant de l'auteur, voire à l'instigation de celui-ci, insiste sur l'importance des thèmes antiques dans le théâtre de Cocteau ; chantre du sortilège, de la magie du passé, du paradoxe, Jean Cocteau, nourri par une inspiration historique multiple, aborderait tous les registres de la création : la tragédie (l'adaptation d'*Antigone*, l'opéra *Œdipe-Roi*, 1928, *La Machine infernale*, 1934, *Renaud et Armide*, 1948, etc.), le ballet (*Phèdre*, 1950, *la Dame à la Licorne*, 1953), le cinéma et le roman. L'explication du recours privilégié au mythe grec, nombre de critiques la trouvent dans les liens avec le surréalisme : tout comme la tragédie grecque fait, selon le mot de Barthes, figure de théâtre authentique, purifié des «maladies de l'historicité», Orphée par exemple constituerait pour Cocteau le symbole d'une quête poétique, la recherche de la magie de la parole, démarche surréaliste par excellence.

L'exégèse fait donc peser un double héritage sur l'œuvre théâtrale de Cocteau : celui du surréalisme et de la poésie.

La connotation surréaliste est définie dans la préface au ballet bouffe *les Mariés de la Tour Eiffel* ; en des termes rappelant les positions d'Apollinaire, l'auteur exalte le fantastique, l'absurde, la surprise ; «peindre une vérité plus vraie que la vérité» telle serait la vocation des arts du spectacle réalisée à travers une synthèse de tous les langages («danse, acrobatie, mime, satire, musique, parole»).

(2) Michel CORVIN, «Théâtralité et énonciation», in *La théâtralité en question*, colloque La théâtralité en question, Univ. Paris 8, 1-2 févr. 89.

(3) Cet article n'ayant pas d'objectif théorique, nous renvoyons pour la justification de l'hypothèse de travail, à *Théâtre, Modes d'approche*, Paris-Bruxelles, Klincksieck/Méridiens-Labor, 1986.

L'image du poète, quant à elle, hante la création de l'auteur à tel point que nombre de critiques ne peuvent échapper à la connotation lyrique lorsqu'ils abordent le théâtre de Cocteau. L'écrivain même adresse cependant à ce propos — dans la préface aux *Mariés de la Tour Eiffel* — une mise en garde qu'il convient de ne pas ignorer pour interroger la spécificité de l'œuvre : il rejette la poésie au théâtre pour revendiquer la poésie de théâtre, assumant par là une démarcation des genres souvent éludée. « La poésie au théâtre c'est trop loin, c'est invisible... Du moment qu'il se produisait quelque chose sur la scène, je ne voulais pas mettre de poésie dans les mots qui accompagnaient ce quelque chose. On dansait sur la scène, avec des costumes extraordinaires d'ailleurs de Jean Hugo, et un décor d'Irène Lagut. Tous les musiciens s'étaient réunis pour la musique et je voulais que les mots fussent comme écrits en grosses lettres et à l'encre noire»⁽⁴⁾.

Cette image du poète surréaliste dramaturge résiste-t-elle à l'analyse? N'occulte-t-elle pas une part importante de l'originalité du théâtre de Cocteau, permet-elle de définir une créativité propre, telles sont les questions dont les commémorations que nous connaissons aujourd'hui peuvent être l'occasion.

Le premier message de Cocteau homme de théâtre réside dans le plaidoyer en faveur de cette théâtralité plurielle avec laquelle notre modernité est loin d'en avoir fini ; refus de la réduction, la démarche de Cocteau inscrit la dramaturgie là où on ne l'attend guère, par exemple au cinéma, ou feint d'accepter les conventions pour mieux les éroder ; l'institution théâtrale sert alors de tremplin à l'invention de genres nouveaux ou tombés en désuétude : l'impromptu (du Palais Royal), le « théâtre de poche » consécration d'un théâtre mineur destiné à l'improvisation. Subversion très concertée et dont le produit annonce à tout coup la mise en scène de l'autoréférentialité, la volonté de créer dans l'acte même d'énonciation.

C'est le cas de *l'Impromptu du Palais Royal* : un personnage interrompt le déroulement de la fable pour s'entretenir avec les comédiens, tenir un discours sur leur jeu, substituer à l'énoncé scénique l'exhibition d'une énonciation en train de se construire. « Il est vrai », s'exclame une pseudo-spectatrice, « que je suis de la maison. Seulement j'assiste à ce spectacle en spectatrice et je profite d'une latitude que l'auteur nous laisse pour interrompre le jeu et faire en quelque sorte la salle y tenir son rôle »⁽⁵⁾. Cette interrogation du fait théâtral,

(4) Jean COCTEAU, André Fraigneau, *Entretiens*, Paris, éd. du Rocher, 1988, p. 32.

(5) Jean COCTEAU, *L'Impromptu du Palais Royal*, Paris, Gallimard, 1962, p. 17.

véhiculée par une intervention « improvisée » dont chaque mot figure paradoxalement dans le texte dramatique, porte sur la communication (et sur la relation entre spectateur et instances scéniques); Cocteau s'ingénie à multiplier l'épreuve de mille façons dans son œuvre. Tous les supports du phénomène de représentation sont soumis à pareil questionnement.

Ainsi *Les Mariés de la Tour Eiffel* convient à une réflexion sur l'identité du personnage : des phonographes humains symbolisent des comédiens chosifiés et renvoient à des personnages référant à leur tour à une convention théâtrale, celle du chœur grec.

Les pièces du *Théâtre de poche* concernent la fonction de l'acteur et rappellent à quel point l'interprétation d'un texte suffit à elle seule à transposer le réel et à le théâtraliser; entreprise expérimentale et éphémère dont *Parade* constitue le symbole paradoxal : acte sans dialogue mêlant mime, danse et musique dans un effort commun de stylisation jouée : « les gestes de la vie étant pour la première fois amplifiés et magnifiés jusqu'à la danse »⁽⁶⁾.

Dans *La Voix humaine* c'est le rapport entre la fable et la mimesis qui est mis en cause : un décor sans importance accueille une conversation téléphonique entre une femme et son amant; l'objet (le téléphone) mimétique au départ acquiert un rôle actif de plus en plus diégétique : les parasites, les coupures, les dysfonctionnements vont peu à peu infléchir le cours de la fable, suscitant la question du spectateur sur la nature même de la création théâtrale. « Il n'y a rien de plus oraculeux que le téléphone! C'est une voix qui arrive toute seule dans les maisons »⁽⁷⁾.

La Machine infernale force à redéfinir le statut de l'écriture en perturbant le clivage entre texte dramatique et texte de régie : alors que les didascalies du théâtre classique s'adressent à l'acteur ou au metteur en scène pour lui suggérer des prescriptions de réalisation, les annotations annexes de *La Machine infernale* s'adressent à un lecteur et suppléent en quelque sorte la fiction, créant une situation médiane de lecteur-acteur; c'est une véritable stratégie coopérative que définit par exemple la didascalie (113-115) « Œdipe compte. On sent qu'il se passe quelque chose. On voit qu'il lutte contre un charme »⁽⁸⁾.

L'exploitation même de l'intertexte mythique sert à interpeller la construction du phénomène dramatique : *les Mariés de la Tour Eiffel*

(6) Jean COCTEAU, *Théâtre de Poche*, Paris, éd. du Rocher, Paris, 1989, p. 12.

(7) *Entretiens*, ouvr. cité, p. 89.

(8) Jean COCTEAU, *La Machine infernale*, Paris, Grasset, 1934, pp. 113-115.

réfèrent au code de la tragédie grecque, dont la pièce présuppose la connaissance, mais dénoncent celui-ci pour interroger la mise en place de la représentation : ainsi les phonographes humains incarnant le chœur ne se contentent pas de commenter l'action (fonction que permet d'attendre l'horizon de l'hypotexte antique) ; ils prononcent les répliques de figurants muets qui se trouvent sur scène : « Ils parlent très fort... très vite en prononçant distinctement chaque syllabe. Les scènes se jouent au fur et à mesure de leur description »⁽⁹⁾. L'exploitation parodique de la convention grecque fait émerger l'hiatus entre la parole absente et la présence scénique des acteurs ; elle provoque en l'occurrence un choc entre le narratif et le dramatique.

Cette dénudation de la construction de l'énoncé dramatique aboutit dans *L'Impromptu du Palais Royal* à la question portant sur la définition de la théâtralité et vise le rapport entre le théâtral et le réel. La référence directe à Molière (auteur et acteur) s'y double d'un subtil entrecroisement entre citations historiques, explicitement ou implicitement détournées de leur contexte, et fiction ou parodies. « Notre métier », proclame une réplique du personnage-Molière, « consiste à confondre le vrai et le faux »⁽¹⁰⁾.

Faut-il rappeler l'exemple du fameux sonnet d'Alceste que Cocteau place dans la bouche du personnage-Molière et qui s'adresse non à Oronte mais au Duc ; la citation du *Misanthrope* dans *L'Impromptu* et la transformation du contexte confèrent au texte cité/parodié une toute nouvelle portée : la fonction autoréférentielle réinventée par toute représentation (chaque performance est unique et transforme les signes préconstruits) se trouve ici lourdement soulignée, même dans les cas où la référence historique (à une pièce connue de Molière) pourrait « ancrer par avance le sens » de l'énoncé.

Cocteau fait percevoir son théâtre comme un espace travaillé par la contradiction entre métalangage et langage-objet. La relation dialectique, voire le choc, entre ces deux niveaux de langue entraîne une dynamique qui ébranle l'énonciation théâtrale : à tout coup le spectacle confronte un langage théâtral dont formes et thèmes renvoient au passé (les grands mythes antiques et/ou judéo-chrétiens, tel Orphée acte censé incarner au départ la naissance du Christ, telles les références au théâtre français classique) et qui, explicitement ou non, se trouve détourné, miné par la modernité qui le contemple. L'utilisation dérisoire et corrosive des conventions théâtrales du passé instaure un nouveau rapport à la représentation centré sur

(9) *Œuvres complètes*, tome 7, Paris, Maguerot, 1921, p. 21.

(10) *L'Impromptu du Palais Royal*, ouvr. cité, p. 27.

l'acteur (nombre de pièces sont écrites pour le comédien : Marais, Piaf, Jovet, Pitoëff, Berthe Bovy, Génica Atanasiou,...).

Le théâtre constitue par essence un art de la simulation : le personnage n'est pas une personne, il feint de l'être ; le lieu scénique nous fait accroire qu'il est habitable par ses décors ; la gestuelle, la diction, l'éclairage conjuguent l'apparence et l'apparition, le vrai et le faux.

A faire percevoir tout le poids de l'illusion, Cocteau dévoile les mécanismes et les signaux de la théâtralité ; le marqueur principal est l'exhibition d'énonciateurs masqués : comédien qui montre qu'il vient d'ailleurs pour (ne pas) jouer, personnage dont le statut est mis à l'épreuve, metteur en scène placé le plus souvent hors du cadre énonciatif et qui s'y insère, dénonciation du procédé par lequel toute mimesis théâtrale se trouve diégétisée par l'introduction de chambres d'écho qui dédoublent le récit théâtral et en montrent le fonctionnement.

Pour le poète Cocteau, l'image théâtrale est «un mensonge qui dit toujours la vérité»⁽¹¹⁾ ; Cocteau dramaturge nous signifie par sa pratique que le théâtre constitue un mensonge (p)réservant la réalité, créant autour du réel un grand cercle de néant, sauvegardant, comme l'écrit Corvin, «l'existence d'un sujet d'énonciation bien réel mais qui n'existe que de ce qu'il ne saurait être montré»⁽¹²⁾.

Nous ferons nôtre cette conclusion, somme toute insolite, sur l'incompatibilité apparente du poète et de l'homme de théâtre...

Centre de Sémiologie du Théâtre, Bruxelles

(11) *Théâtre de Poche*, ouvr. cité, p. 135.

(12) Michel CORVIN, «Théâtralité et énonciation», ouvr. cité.

Eveline Hurard-Viltard

**Jean Cocteau et la musique à travers
«Le Coq et l'Arlequin»
(du manuscrit à l'œuvre publiée)**

S'il est un régal incomparable pour un chercheur, c'est bien de s'occuper du *Coq et l'Arlequin*.

D'abord les aphorismes du poète séduisent par leur verve, leur humour et leur justesse, mais aussi, les problèmes que soulève le petit livre permettent de mettre à mal un certain nombre d'idées reçues, de battre en brèche des convictions qui ont plus de 70 ans et de redonner de l'importance à des événements qui avaient été considérés comme puérils en leur temps. De plus, il reste quelques petites énigmes qui résistent aux investigations les plus sérieuses.

Enfin, il est bien agréable de montrer que le «Groupe des Six» a fait, à sa façon, une petite révolution et que Cocteau en a été l'habile «chroniqueur poétique».

En effet le rôle de Cocteau dans tout ceci est beaucoup plus important qu'on ne le croit généralement.

Il faut d'abord bien situer l'apparition du *Coq* dans le contexte historique et musical.

Nous sommes en 1918. Cocteau annonce à sa mère qu'il a fini son petit ouvrage dans une lettre datée du 4 février et la préface, écrite en dernier comme toutes préfaces, est datée, quant à elle, du 19 mars; la guerre n'est donc pas terminée.

La musique a cependant continué à faire partie de la vie parisienne et même, Wagner et les musiciens allemands ayant été chassés des programmes, les musiciens français ont pu occuper la scène et la jeune génération a pris elle aussi une place. C'est ainsi qu'un petit groupe de musiciens s'est peu à peu constitué, représentant l'avant-garde de l'époque et la chance a voulu qu'ils rencontrent deux anges gardiens de qualité : Satie et Cocteau.

Il n'est pas inutile, nous le verrons plus loin, de préciser que Milhaud et Honegger se rencontrent dès 1911 au Conservatoire et qu'ils deviennent l'année suivante les amis de Germaine Tailleferre. Trois

des Six sont donc réunis dès avant la guerre, voilà qui dément formellement le point de vue généralement admis selon lequel le Groupe des Six aurait été élaboré fortuitement par un critique en mal de copie.

Petit à petit, au gré des soirées parisiennes, celui-ci connaît celui-là qui le présente à cet autre. Quoi qu'il en soit, dès 1917 tous les protagonistes de notre histoire se sont rencontrés et l'on organise des concerts à la petite salle Huyghens, tout près de Montparnasse, cet atelier à allure de gymnase, Cocteau la célèbrera (voir les articles de *Carte blanche* dans *Paris-Midi* en 1919, publiés dans *Rappel à l'ordre*).

Ce n'est que le 4 avril 1919 que les Six seront au complet et rien qu'eux, au programme du même concert mais c'est déjà 9 mois avant qu'ils prennent le nom sous lequel nous les connaissons. Mais revenons à Cocteau.

Il nous pose ici deux énigmes qui, malgré beaucoup d'efforts, n'ont encore reçu aucune réponse.

Cocteau est né dans une famille aisée et de mœurs bourgeoises, et pourtant il n'a pas appris la musique. Ceci s'explique mal, d'abord parce qu'apprendre la musique dans ce milieu était parmi les choses que l'on se devait de faire, et ensuite parce que le propre grand-père du poète avait son quatuor à domicile et jouait avec trois amis chaque dimanche des œuvres que Cocteau a entendues dès le berceau.

Nous ne savons rien de la raison pour laquelle il n'a pas étudié lui-même l'art des sons. Lettres et mémoires sont muets, à ce jour du moins, force nous est donc de nous contenter d'hypothèses.

Personnellement, entendant Monsieur Madeline-Joly, le potier qui a travaillé avec Cocteau dans les dernières années de sa vie, me raconter comment, celui-ci aimait à mener à bien rapidement une œuvre commencée, il m'est venu à l'esprit que Cocteau n'avait peut-être pas un caractère à accepter les longues et pénibles études que requiert la musique et ne s'est sans doute pas soucié de se contraindre aux gammes et aux exercices indispensables. Bref, le voilà simple mélomane, et il fréquente les concerts dès sa jeunesse et acquiert une culture musicale indéniable. Il ne joue du piano que «d'oreille». Georges Auric nous affirme qu'il ne jouait qu'en fa majeur, d'autres qu'il arrivait à exécuter des fragments de *Petrouchka*, tout cela est un peu contradictoire, on peut donc admettre que les capacités pianistiques de Cocteau étaient celles d'un amateur doué.

Dans les années 1910-1912, il collabore au livret de *la Patience de Pénélope* avec une musique de Reynaldo Hahn puis au *Dieu bleu*, ballet du même auteur, mais sans qu'il y ait là rien de notable. Pourtant il est de ce fait en relations avec les Ballets Russes et c'est, pour ainsi dire, des coulisses, qu'il découvre *le Sacre du Printemps*.

C'est le coup de foudre, le grand choc, la révélation, nous le verrons dans *le Coq*.

Et voilà que le 27 février 1915 paraît un petit article très singulier dans un éphémère petit journal, *le Mot*. Cocteau, qui en est l'auteur, s'adresse «à de jeunes musiciens qui nous font l'honneur de nous confier leurs inquiétudes». Sur un fond de germanophobie bien compréhensible à cette date et dont Wagner fait tous les frais, l'auteur ne propose que deux remèdes, deux modèles à suivre : Schoenberg et Strawinsky, un Autrichien et un Russe, ce qui prouve bien qu'à ce moment il ne connaissait encore aucun de ceux qui deviendraient bientôt ses amis, pas même Satie ; mais ce qui prouve aussi qu'il les appelait de ses vœux.

Le texte est prophétique et sonne comme un prélude du *Coq*. Cocteau dit qu'il va s'exprimer «comme un journaliste, en coloris d'image d'Épinal» et il nous donne le premier exemple du ton qu'il ne cessera plus d'employer pour parler musique, ce ton bariolé et allusif qui exaspère les musicologues chevronnés et comble de joie les esthéticiens épris de symbolisme :

En musique, ç'avait été l'époque des entrelacs du fil mélodique, des ondulations et des nœuds du fil mélodique. Puis Debussy vint, décomposant, déchiquetant doucement le fil ; puis Ravel, jouant avec la charpie sonore et il fallut refaire du chanvre.

Le décor est planté, et Cocteau continue sur sa lancée. Ayant cité Schoenberg comme un musicien qui monte, il dit cependant :

il n'a pas de chance d'être d'Allemagne.

Non décidément, Strawinsky avec son chef-d'œuvre, *le Sacre*, est la seule voie à suivre :

Voilà la musique saine, riche et juvénile de Strawinsky. Voilà du chanvre.

Nous sommes dans le climat exact du *Coq et l'Arlequin* : le langage, les protagonistes et la musique qu'il faudrait écrire, tout y est. Le poète ne peut parler que par métaphores. Il dénonce les musiciens dangereux dont il ne faut pas imiter les œuvres (Wagner, Debussy), il sait comment doit être la prochaine musique (*saine et juvénile, solide et droite, comme du chanvre*). Mais d'où sort-il ces idées, si justes que vont y adhérer une grande partie des jeunes musiciens du temps ? Qui sont ces jeunes musiciens à qui il répond puisque

nous savons que ce ne sont pas les Six. Le seul musicien qu'il fréquentait en ce temps-là était Strawinsky et rien ne prouve que celui-ci défendait de telles idées et avec assez de force pour en convaincre Cocteau; cela ne lui ressemble pas.

Il est difficile de deviner à qui Cocteau s'adressait; on voit mal dans les jeunes artistes de ce moment qui aurait pu écrire à Cocteau. Alors? faut-il conclure qu'il a pressenti tout seul l'évolution de la musique pendant les dix années suivantes et sa rencontre avec les futurs membres du Groupe des Six? Il est bien capable de cette prescience géniale.

Alors se pose un nouveau problème. On a tellement dit que les Six ne sont pas responsables du Groupe des Six. Cocteau aurait-il fait tout seul le travail esthétique et conçu un vêtement tout fait que les jeunes gens auraient revêtu dans le discuter, se contentant de faire de la musique entrant plus ou moins bien dans le moule préparé et laissant au poète la responsabilité des idées et des théories?

Il est vrai que certains des Six, surtout Honegger, mais aussi Milhaud, ont prétendu que les affirmations de leur chroniqueur n'étaient qu'en partie, voire pas du tout, les leurs; mais là encore il faut être circonspect : la susceptibilité des créateurs les pousse à vouloir tirer de leur propre fond ce qui constitue leur œuvre et n'avoir besoin de personne pour le faire.

Quel est en définitive le rôle de Cocteau?

A mon sens, il a eu assez d'intelligence et d'intuition pour comprendre ce qui se passait, y participer, préciser des choses qui, sans lui, seraient restées implicites sans que personne en prenne clairement conscience et, ce faisant, aider les artistes à faire en connaissance de cause ce qu'ils voulaient faire instinctivement.

Ce n'est pas Cocteau qui a incité Milhaud à choisir le livret prosaïque de *La Brebis égarée* puisqu'il l'a fait à Aix en 1908 mais c'est bien lui qui lui a donné celui, non moins prosaïque du *Pauvre Matelot*. Ce n'est pas Cocteau qui a poussé Honegger à chercher l'exemple de la musique française pour tempérer sa nature germanique, portée vers l'abondance et l'obscurité, mais c'est peut-être lui, précisément, qui l'a aidé à parvenir à ses fins notamment avec *Antigone*.

Le rôle et la clairvoyance de Cocteau auprès des Six est inestimable et dépasse de beaucoup celui du faiseur de publicité bien que seul ce rôle-là lui soit reconnu par tous.

Donc, au nom de la nouvelle musique, Cocteau avait des ennemis à pourfendre. Il a dit souvent que son livre était né de conversations

avec les musiciens. Il savait bien qu'il ne pouvait pas parler technique.

Monsieur Marnold me reproche de ne parler que par métaphores de la musique. C'est pour moi le seul langage possible. Aidé par des musiciens je pourrais éblouir le lecteur crédule. Mais, outre que les musiciens tiennent les articles de techniciens pour incompréhensibles, je ne suis pas technicien et cherche avant tout à me faire comprendre.

Il juge lucidement ce qu'il a fait :

J'ai parlé un peu gros, un peu livre d'images, un peu A.B.C., un peu bête.

Et il précise encore :

Depuis que je parle musique, j'évite ce qui ne me regarde pas. Je saute les détails. Je me refuse nuances et pédales. On me reproche mon indécatesse. Que voulez-vous ? je n'ai pas une minute à perdre. Je dois aller vite, débayer, fournir un gros travail. Je laisse donc aux musicographes le soin de compter les couleurs qui orientent la perle. Je passe vite d'une table à l'autre, injuste et vrai.

Nous voilà prévenus ; *le Coq et l'Arlequin* n'est ni un traité de philosophie, ni un précis de musicologie. Il a pourtant une grande utilité, au lecteur de la découvrir.

Résultat des discussions avec les musiciens, *le Coq et l'Arlequin* a été soigneusement vérifié par eux, comme l'indiquent quelques petites erreurs techniques qui s'étaient glissées dans le manuscrit et qui ont disparu à la publication et comme le confirme une lettre à sa mère du 10 août 1918 :

Demain dimanche, déjeuner chez Auric. Verrons définitivement les épreuves de mon petit livre. Durey me l'a rapporté ce matin. Wagner qu'il convient de détester, il l'a compris et son opinion m'a ému. Je craignais un peu les terribles tentacules du wagnérisme dont je les aide à se détacher car il leur reste encore des ventouses.

Cocteau dédicace son livre à Georges Auric, «évadé d'Allemagne», ce qui symbolise beaucoup de choses à la fois.

Il y a, comme dans l'article du *Mot* beaucoup de germanophobie dans notre petit livre : il fallait s'y attendre ; mais Cocteau a beau jeu d'exprimer cette antipathie puisque, on pourrait dire par chance, Wagner est allemand.

Pourtant nous verrons plus loin que certains propos par trop excessifs contre l'Allemagne et son public aussi bien que contre l'un de ses plus grands musiciens, ont été supprimés, faisant honneur au tact de notre critique.

Il ne faut pas se choquer de certains propos tenus par Cocteau, il nous l'a dit dès sa dédicace. Il faut fuir *l'éclectisme* qui pourrait permettre d'aimer simultanément et pour des raisons diverses, Satie et Wagner.

Tout vive Un Tel comporte un à bas Un Tel. Il faut avoir le courage de cet à bas Un Tel sous peine d'éclectisme. L'éclectisme c'est la mort de l'amour et de l'injustice. Or en art, la justice c'est une certaine injustice.

Toute sa vie il s'excusera de cette injustice indispensable, surtout à propos de Debussy.

Pour en revenir à Wagner, Cocteau constate :

à Londres on donne Wagner, à Paris on regrette en secret Wagner.

Ce qui est vrai puisque, à Paris, Wagner était interdit pendant la guerre; ensuite il retrouva les programmes des grands concerts, mais on l'inscrivait à la fin de façon à permettre aux irréductibles de sortir avant : on croit rêver.

Wagner, mort 35 ans plus tôt, est donc le grand ennemi, le grand danger. Est-il à ce point à la fois haïssable et menaçant ?

Pour expliquer ce phénomène rendu paradoxal par le recul du temps, il faut remonter encore dans ce temps et comprendre quel a été l'apport de Wagner non pas seulement dans la musique mais dans la vie tout court.

Le romantisme musical avait fait, presque du jour au lendemain, du musicien-valet des grands une idole, hypnotisant les foules. Sa musique, confidentielle, racontait les amours et les peines de son auteur et la foule écoutait, subjuguée, comme invitée à partager un secret.

Le domaine de Wagner étant le théâtre, il appuya encore sur cette tendance pour le plus grand renom de ses œuvres.

Il ne lui fallut rien moins que construire un théâtre pour que sa musique puisse être donnée selon ses idées.

Il voulait créer une sorte de temple où le public pourrait être mis en condition. Il fallait pour cela instaurer un rituel, éteindre la lumière et faire le silence un quart d'heure avant de commencer, etc. On devait aller au spectacle comme à un culte, considérer la musique comme sacrée et sortir de la salle comme on descendrait du Paradis.

Cette façon de concevoir la musique eut un succès considérable auprès de la bourgeoisie française des années 1880, celle justement qui formait le public des concerts. Elle allait entendre ces œuvres en costume de soirée et l'espèce de « religion de l'art » qu'on lui proposait comblait ses vœux les plus intimes.

Tout cela dépasse de beaucoup la musique de Wagner. L'habitude d'écouter la musique de cette façon mystique était encore de mode

au moment de la sortie du *Coq et l'Arlequin*, c'est dire que l'attitude du public de Debussy est identique à celle des tenants de Wagner, ce sont d'ailleurs souvent les mêmes individus et Cocteau, qui sortait de ce milieu, voulait abolir le comportement et les convictions des bourgeois à la Proust aussi bien que l'art dont ils faisaient leurs délices. Il n'était pas le seul de cet avis, Apollinaire de son côté, avait lancé le même cri d'alarme.

Quant à Debussy, qui pourtant avait prétendu réagir contre Wagner, on lui reprochait d'avoir écrit avec *Pelléas*, une sorte d'œuvre wagnérienne à la française et on accusait toute sa musique d'être «impressionniste» et de plonger dans un climat fin de siècle évanescent et sans force qui était contemporain et de même essence que le modern-style.

Le livret de *Pelléas*, fourni par la pièce de Maeterlinck et que Cocteau lui-même réhabilitera plus tard, et les titres un peu décadents de ses *Préludes* ont bien servi les détracteurs de leur auteur.

C'est pourquoi la plupart des propos sur Wagner mentionnent également Debussy puisque tous deux sont suspects. En réalité, Cocteau les range dans une même catégorie qu'il qualifie d'une épithète imagée : se souvenant de la «religion de l'art» il appelle ces musiques des musiques «à écouter la figure dans les mains», on ne saurait être plus précis. Il dit d'abord :

La grosse brume trouée d'éclairs de Bayreuth devient le léger brouillard neigeux, tache du soleil impressionniste.

Il y revient plus loin en créant un nouveau problème :

Pelléas, c'est encore de la musique à écouter la figure dans les mains ; toute musique à écouter dans les mains est suspecte. Wagner c'est le type de la musique qui s'écoute dans les mains. On ne peut pas se perdre dans le brouillard Debussy comme dans la brume Wagner mais on y attrape du mal.

Le théâtre corrompt tout même un Strawinsky. Je voudrais que ce paragraphe n'atteignît en rien notre amitié, mais il est utile de mettre nos jeunes compatriotes en garde contre les cariatides d'opéra, ces grosses sirènes d'or déviant même un si formidable équipage. Je considère *le Sacre du Printemps* comme un chef-d'œuvre mais je découvre dans l'atmosphère créée par son exécution une complicité religieuse entre adeptes, cet hypnotisme de Bayreuth. Wagner a voulu le théâtre ; Strawinsky s'y trouve entraîné par les circonstances. Il y a une marge. Mais s'il compose malgré le théâtre, le théâtre ne lui en donne pas moins des microbes. Strawinsky nous empoigne par d'autres moyens que Wagner ; il ne nous fait pas de passes ; il ne nous plonge pas dans la pénombre ; il nous cogne en mesure sur la tête et dans le cœur. Comment nous défendre ? Nous serrons les mâchoires. Nous ressentons les crampes d'un arbre qui pousse par saccades avec toutes ses branches... Wagner nous cuisine à la longue ; Strawinsky ne nous laisse pas le temps de dire <ouf> mais l'un et l'autre agissent sur nos nerfs. Ce sont des musiques d'entrailles, des pieuvres qu'il faut fuir ou qui vous mangent. C'est la fuite du théâtre. Il y a du mysticisme théâtral dans *le Sacre*. Ne serait-ce pas de la musique qui s'écoute dans les mains ?

Que se passe-t-il? Le héros de 1913, celui grâce à qui le poète a pu s'éveiller à l'art véritable serait devenu équivoque? aurait écrit une œuvre «qui s'écoute dans les mains»?

L'évolution de Cocteau est plausible.

La musique dont il rêve doit renoncer à toute supercherie propre à envoûter. *Le Sacre* lui semble donc douteux puisqu'il fait appel à un livret quasi-initiatique et à une musique propre à hypnotiser ses rythmes incantatoires ceux qui veulent bien en accepter la puissance captivante.

C'est que les convictions de Cocteau se sont durcies en moins de 5 ans. Il a rencontré Satie et les Six, il a reconnu que la réforme prévue ne devait pas accepter de compromissions. La preuve en est que, bientôt, il tentera de se faire pardonner de Strawinsky après la découverte de *l'Histoire du Soldat*.

Ici se place une autre énigme à ne mentionner qu'en passant car elle dépasse le cadre de cette étude : quelle a été l'influence de Cocteau sur l'œuvre de Strawinsky alors que celui-ci a complètement renoncé à ses traditions slaves pour offrir au public précisément la musique dépouillée et presque déshumanisée que le poète préconisait. Les documents manquent pour en juger, il faudra donc attendre pour conclure.

Cocteau, au risque de renier des convictions récentes, a une notion claire de ce que ne doit pas être la nouvelle musique et aussi, bien sûr, de ce qu'elle doit être :

Attention, soyez bien sur vos gardes, car, seule parmi tous les arts, la musique vous tourne autour. Il faut que le musicien guérisse la musique de ses enlacements, de ses ruses, de ses tours de cartes, qu'il l'oblige le plus souvent à rester en face de l'auditeur.

Et plus loin il développe son idée :

Jouvence : Rien n'anéantit plus que de se laisser flotter longuement dans un bain tiède. Assez de musique où on se laisse flotter longuement; assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums la nuit, il faut une musique sur la terre, une musique de tous les jours. Assez de hamacs, de guirlandes, de gondoles, je veux qu'on me bâtisse une musique où j'habite comme dans une maison. ... La musique doit être construite à mesure d'homme.

Au milieu de ce flot d'images, si peu équivoques malgré leur abondance, il n'est pas difficile de comprendre où le zèle partisan des Six veut en venir. Le mot n'apparaît pas dans *le Coq et l'Arlequin* mais le fait y est à chaque page : ce que prêche Cocteau, plus ou moins mandaté par ceux des Six qui sont déjà réunis (seul Milhaud, au Brésil avec Claudel, ne participera que plus tard), c'est un dépouillement général, une sobriété qui va des moyens techniques à une pudeur rigoureuse de la sensibilité et de l'expression.

Un des éléments fondamentaux qui ont décidé du chemin parcouru par Cocteau en si peu de temps est la rencontre de Satie, sans doute approuvé et défendu par Auric, lui-même dédicataire du *Coq et l'Arlequin* :

Ecœuré de flou, de fondu, de superflu, de garnitures, de passe-passe modernes, et souvent tenté par une technique dont il connaissait les moindres ressources, Satie se privait volontairement pour tailler en plein bois, de demeurer simple, lumineux, mais le public exècre la franchise.

Satie représente effectivement l'extrême limite du dépouillement ; quelques notes sur un fond de silence, quelques courbes mélodiques sans artifice, une tendresse inavouée maquillée encore par des titres humoristiques et des commentaires sarcastiques, la musique de Satie est en effet le parfait antidote rêvé par Cocteau, alors qu'il ne connaissait pas encore Socrate, cette petite cantate pour voix de femme, sur une traduction de Platon, incomparable chef-d'œuvre venu à propos le fortifier dans sa croisade.

Dans *Parade* à coup sûr, mais au fond dans toute son œuvre :

Jamais de sortilèges, de caresses louches, de fièvres, de miasmes, c'est la poésie de l'enfance rejointe par un technicien.

Prendre Satie pour guide c'est donc avant tout opter pour la simplicité, mais pas n'importe laquelle :

« Il ne faut pas prendre simplicité pour un phénomène de pauvreté. La simplicité progresse au même titre que le raffinement, la simplicité qui arrive en réaction contre un raffinement relève de ce raffinement, elle dégage, elle condense la vitesse acquise. » Il ne faut donc pas craindre les œuvres courtes pourvu qu'elles aient de l'importance « en profondeur ». L'abondance est un leurre : « un poète a toujours trop de mots dans son vocabulaire, un peintre trop de couleurs sur sa palette, un musicien trop de notes sur son clavier ».

Nous l'avons vu, *Le Coq et l'Arlequin* fourmille d'allusions malveillantes à l'art et au public allemands. On l'a compris, cette antipathie est à la fois musicale et patriotique. Si la guerre se termine, il restera toujours l'« ogre Wagner » qui a suffisamment occupé la scène et doit laisser la place.

L'idée directrice est de revenir à la musique française et à ses qualités spécifiques. Voilà pourquoi le coq confirme :

La musique française russe ou la musique française allemande est forcément bâtarde. On demande une musique française de France.

Satie préfère Rameau et Couperin à Bach, selon Cocteau, mais il ne faut pas oublier que Debussy et Ravel avaient déjà écrit des pièces à la mémoire de ces deux maîtres, Debussy avec *Hommage à Rameau* et Ravel avec *le Tombeau de Couperin*.

Cocteau s'en prend aussi à la surenchère sentimentale. *Parade* qui a été conçu pour exclure tout roman en est un bel exemple :

Pour la plupart des artistes une œuvre ne saurait être belle sans une intrigue de mysticisme, d'amour ou d'ennui. Le bref, le gai, le triste sans idylle sont suspects.

En réalité, ce n'est pas le véritable élan du cœur que l'on dénonce mais sa simulation :

L'émotion qui résulte d'une œuvre d'art ne compte vraiment que si elle n'est pas obtenue par un chantage sentimental.

Au yeux de Cocteau la vérité seule a droit de cité :

l'artiste qui a le sens de la réalité ne doit jamais avoir peur d'être lyrique, le monde objectif conserve sa puissance dans son œuvre quelles que soient les métamorphoses que le lyrisme lui fasse subir.

Avec la prudence annoncée, Cocteau fait tout de même quelques incursions dans le domaine technique de la nouvelle musique. Revenir à un mélisme plus net est une nécessité indéniable, il peut donc dire sans crainte de se tromper :

On nous dit que la ligne c'est la mélodie, le retour au dessin entraînera nécessairement un retour à la mélodie.

Ceci exige quelques explications qui pourront paraître extérieures au sujet mais qui sont indispensables pour comprendre la profondeur de la réforme des Six et de Cocteau.

D'ordinaire, en esthétique, les nouvelles écoles artistiques sont lancées par les peintres. Les musiciens les suivent plus ou moins vite. les arts de chaque époque offrent toujours des parallèles plus ou moins proches et qu'il serait intéressant d'étudier selon la méthode de la *Correspondance des arts* de mon maître Etienne Souriau.

Si on a taxé Debussy d'impressionniste, ce n'est pas vrai à la lettre, bien sûr, mais c'est exact par analogie : la poésie du compositeur est proche de celle des peintres de son temps ; quant à son écriture musicale, faite d'accords rapprochés se modifiant imperceptiblement de l'un à l'autre avec une orchestration dans laquelle les instruments se fondent sans qu'on puisse les distinguer. On voit qu'elle pourrait être comparée à la technique picturale.

Or, que veulent faire les Six ? Cocteau se charge de nous l'expliquer : retrouver les contours nets de la mélodie, comme les « fauves » avaient retrouvé précisément la ligne ; employer un petit orchestre fait de solistes dont on identifie les timbres, comme les peintres utilisaient la couleur pure ; « citer » des mélodies populaires, comme d'autres faisaient des « collages », etc. Du « Fauvisme au Cubisme », de Strawinsky (dans *Petrouchka* et *le Sacre*) à Satie, des couleurs

violentes aux tonalités ternes, selon l'importance du changement voulu, jamais peinture et musique n'ont été plus proches. Jamais non plus les artistes des différents arts ne se sont autant fréquentés.

Nous comprenons mieux par là-même pourquoi Cocteau a fini par penser que *le Sacre du Printemps* était encore une œuvre fauve.

Il faut aussi parler de l'orchestre ; celui de *Parade* semble le plus intéressant :

On peut espérer bientôt un orchestre dans la caresse des cordes, un riche orphéon de bois, de cuivres et de batteries.

Il va même jusqu'à rêver d'un «orgue mécanique, véritable usine à sons», poussant là le désir de démythification jusqu'à ses dernières limites. Le plus extraordinaire c'est que Strawinsky a travaillé pour Pleyel, avec une sorte de piano mécanique sur lequel, un moment, il a fondé de grands espoirs.

Cocteau accuse Debussy d'avoir mis dans sa musique «la pédale russe» et loue Satie d'écrire de la musique sans pédale. Le mot fait image pour lui car il se réfère à la pédale dite «forte» du piano. La fonction de cette pédale est d'ôter les étouffoirs dont l'instrument est équipé, ce qui libère les cordes, les laissant vibrer longtemps pour obtenir un halo sonore qui noie la mélodie. Symboliquement et même réellement, ce genre d'artifice pouvait être considéré comme faisant partie de la musique dont les jeunes artistes ne voulaient plus entendre parler. Pour achever cette explication, précisons qu'en harmonie, on appelle aussi «pédale» une note longuement tenue sur laquelle on peut écrire toutes sortes d'accords : ce n'est pas ce sens que Cocteau retient, il ne devait pas en connaître la signification, il importe donc de ne pas confondre.

C'est tout pour la technique, mais c'est suffisant car avec ses formules évocatrices le porte-parole des Six a très bien su montrer ce qu'il fallait faire et ne pas faire ; mais, pour que la révolution soit complète, il fut changer aussi le public et l'artiste.

Le pauvre public tient une large place dans *le Coq* et l'auteur ne l'épargne pas ; n'en citons qu'un exemple :

C'est la façon du public de clopiner d'œuvre en œuvre, toujours en retard d'une, adoptant ce qui précède pour le blâme de ce qui va suivre, comme on dit, jamais à point.

Quant à l'artiste, il reçoit maints conseils d'où il ressort qu'il doit être pur, ne pas accepter de compromis, s'engager tout entier, ne pas acheter «de valeurs sûres», et s'inventer sa propre discipline :

l'instinct demande à être redressé par la méthode, mais l'instinct seul nous aide à découvrir une méthode qui nous soit propre, grâce à laquelle nous pouvons dresser notre instinct.

Ainsi fait-il confiance au véritable artiste pourvu qu'il sache rester lui-même :

un artiste original ne peut pas copier, il n'a donc qu'à copier pour être original.

La plus grande singularité du *Coq et l'Arlequin*, c'est peut-être ses références au cirque, au café-concert, au music-hall et au jazz, qui n'est pas nommé mais qui figure en bonne place. Cocteau, ébloui tout enfant par le cirque et fréquentant le music-hall, croyait que ces moyens d'expression étaient plus frais, plus authentiques que l'art officiel, mais s'il les propose, il indique bien les limites qu'il veut leur assigner.

Dans la préface, écrite en 1923, il dissipe le malentendu :

Ce que j'allais chercher au cirque, au music-hall, ce n'était pas, comme on l'a tant prétendu, le charme des clowns et des nègres, mais une leçon d'équilibre, école de travail, de force discrète, de grâce utile.

Il est donc bien entendu que c'est comme remède à la décadence que tout ceci nous est recommandé :

le music-hall, le cirque, les orchestres américains, tout ceci féconde l'artiste au même titre que la vie. Se servir des émotions que de tels spectacles éveillent ne revient pas à faire de l'art d'après l'art. Ces spectacles ne pas de l'art. Ils excitent comme les machines, les animaux, les paysages, le danger.

Les richesses du merveilleux petit livre ne peuvent se résumer aisément, force nous est de faire des sacrifices. Notons tout de même qu'il contient nombre de vues très profondes sur l'esthétique générale et non plus sur la musique ce qui nous oblige à contre-cœur à les éliminer pour le moment. Puisse cette analyse écourtée inciter chacun à relire *Le Rappel à l'ordre* qui contient *Le Coq et l'Arlequin* et d'autres textes passionnants échelonnés de 1918 à 1924. Il faudrait y ajouter les 4 numéros du *Coq*, petit journal paru en 1920 et signé de chacun des Six, mais dû en grande partie à Cocteau bien entendu, comme l'indique évidemment le titre; malheureusement ils sont difficiles à trouver.

La comparaison avec le manuscrit est pleine d'enseignements. On peut y relever les traces d'un travail soigneux, bien en contradiction avec la réputation d'improvisateur, fût-il génial, qu'on fait souvent à l'auteur.

Les erreurs techniques sont élaguées, l'antigermanisme gommé, surtout en ce qui concerne le public allemand, les propos trop durs, ramenés à des proportions plus courtoises.

Toutes les variantes qu'on relève entre les deux textes seront analysées un jour, mais ici il semble préférable de faire la lumière sur quelques faits qui nous expliquent certaines attitudes de Cocteau jusqu'ici mal comprises.

Au premier abord Cocteau avait opposé le germanisme au latinisme. Le mot « latin » qualifie dans le manuscrit aussi bien la musique de Satie que celle vers laquelle il faut tendre. Le mot ne figure plus une seule fois à la publication. Pourquoi ce changement (il est remplacé par le mot « français »)? Sans doute en vue d'être clair et sans ambages et, peut-être, de mieux cerner ce que l'on veut faire entendre. C'est une tendance marquée du manuscrit. Il en est une autre, douloureuse celle-là.

On savait qu'il avait été très déçu de la façon de donner *Parade* en 1917 aux Ballets russes. L'analyse contenue dans *Le Coq et l'Arlequin* pouvait le laisser supposer, mais les textes restés inédits montrent une dureté qui fait pressentir l'étendue de la déception dont Satie et Diaghilev sont rendus sans ambiguïté responsables :

Des circonstances et la fatigue, la susceptibilité de Satie et le manque de génie total du chorégraphe⁽¹⁾ me rendirent irréalisable une œuvre qui, telle quelle, n'en reste pas moins décisive... Je n'imagine pas de plus énorme propagande du mauvais goût sous le couvert de l'audace. L'écroulement fut complet à Rome. Je revoyais ces fêtes avec un œil nouveau. La fadaise et la grossièreté de leur orientalisme et de leur barbarie dépasse le croyable.

Sa hargne est telle qu'il invective sans détours le fameux Diaghilev :

Inutile de vous dire que Monsieur de Diaghilev est wagnérien et qu'il me dit un jour ne rien connaître de plus beau que les livrets de Wagner et qu'il se prosterne au seuil de l'effroyable bordel wagnérien. Ajoutons que ce gros ténor est éclectique. Il s'imagine que de contenir l'hétérogène est une supériorité sur la foi. L'opéra l'éblouit. L'or, les cariatides. Du fond de sa pelisse de grand duc il sourit à la Révolution qui le venge des coups de pied au cul ; mais il tremble de frousse et il cherche les pays neutres où il peut flatter en paix la chèvre-audace et le chou officiel.

Quelle différence de ton avec le texte publié ! Tout le travail est là.

Nous savons que Cocteau avait à la fois écouté les Six, pressenti ce qu'il fallait faire et anticipé sur ce qui serait fait un jour.

Les Six et Cocteau ont répété pendant plus d'un demi-siècle que leur groupe n'était pas un mouvement esthétique. Dès 1918 notre musicographe amateur se montrait prophète :

Ce livre ne parle d'aucune école existante mais d'une école que rien ne fait pressentir sinon les prémisses de quelques jeunes, les efforts des peintres et la fatigue de nos oreilles.

En 1920, dans le deuxième numéro du journal *le Coq* il peut juger du travail accompli et mettre le « point sur l'i »

Monsieur Souday, dans *le Temps* du 27 mai présente amicalement *le Coq* comme l'organe officiel du Cubisme. Notre premier fascicule n'était-il pas assez clair. Nous

(1) Il s'agit de Léonide Massine.

avons pourtant pris soin de l'écrire en caractères d'images d'Epinal : *Le Coq* n'est l'organe d'aucune école, c'est une feuille où s'expriment 6 musiciens de goûts différents unis par l'amitié.

Que cette amitié trouve sa force dans une même tendance, différemment comprise, cela va sans dire.

A ces musiciens se joignent des poètes, des peintres qui les aiment. Rien de moins chapelle, la porte est grande ouverte ; mais en France, on se passe mal de registres. Il est difficile d'échapper à une étiquette. On vous l'accroche de force. Or nous n'avons pas d'étiquette ; à vous de reconnaître l'air de famille.

En 1918 rien ne faisait pressentir une école. En 1919 six musiciens donnaient des concerts ensemble « sans se compter » mais en ne recevant plus d'autres amis parmi eux, ils allaient même jusqu'en Belgique pour cela et préparaient un album de pièces pour piano, au nombre de six bien entendu.

Il ne restait plus, précisément, qu'à les compter. Ils se réunissaient tous les samedis chez Milhaud, revenu du Brésil l'année précédente ; un critique l'apprend ; il se fait inviter et publie dans le journal *Comoedia* des 16 et 23 mai deux articles intitulés « les cinq Russes et les six Français ». Monsieur Henri Collet a bel et bien annoncé une évidence et attire l'attention du public sur un groupe déjà constitué.

Nous sommes loin de la conviction générale qui attribue tout le rôle de la fondation des Six au simple hasard. La musique désirée s'écrivait déjà depuis une décennie tout au moins pour les plus vieux des membres du groupe.

Ils sont tous différents, c'est vrai, et n'ont jamais cherché à se ressembler.

Honegger surtout est seul de son espèce. Ses origines, sa formation, son tempérament l'éloignent des idées de Cocteau, de Satie et des plus jeunes : Poulenc et Auric.

L'article de Satie intitulé « Sauf Honegger » et publié dans *Les Feuilles libres* aurait sa raison d'être si Cocteau n'avait pas donné l'explication nécessaire :

« même tendance, goûts différents » dit-il, et c'est l'absolue vérité.

A peu près d'accord sur les choses à éviter, les musiciens tendent tous vers un éclaircissement, une simplification de l'écriture et de l'expression, même Honegger qui la recherche, on l'a vu.

Le but est commun si les moyens sont laissés au goût de chacun. Pourtant il existe une musique Six.

Il faut dire que dans les années 1910-1920, la musique subissait une crise.

La musique tonale, la brave gamme do ré mi fa sol la si do, semblait avoir dit son dernier mot.

L'Allemagne, après Wagner dont le chromatisme les avait guidés dans ce sens, allaient résolument vers l'atonalité.

La France, dans les années 1880, avait tenté un retour aux modes grégoriens du moyen âge, capables de renouveler leur langage.

Se basant sur les chansons populaires les Six redonnent une valeur nouvelle à la vieille gamme. Sur une mélodie très simple et très claire on peut risquer les dissonances les plus osées, voire superposer un autre ton : c'est la polytonalité, explorée par Satie et reprise par certains des Six. Cela fait un langage joyeux, un peu grinçant, propice aux emprunts au folklore :

Les formes sont courtes, les orchestres réduits, le rythme consolidé. Les instruments à vent acquièrent droit de cité et le cornet à piston, venu de la foire et du cirque, prend ses lettres de noblesse.

Un problème se pose précisément à ce propos.

Cirque, café-concert, music-hall et jazz sont utilisés par certains des musiciens. On donne des spectacles avec les Fratellini. Mais cette tendance, venue surtout de Cocteau, crée une grave confusion. Le poète a beau expliquer qu'il veut faire un music-hall d'art, un portrait de music-hall, composé par des musiciens professionnels, le public ne fait pas la différence entre un tango entendu au dancing, et *Le Bœuf sur le toit* de Milhaud, lequel s'est servi pour l'écrire des musiques de faubourg recueillies à Rio.

Poulenc l'a pourtant dit dans *le Coq* :

Le fox-trot d'Auric ne singe pas un fox-trot. C'est le portrait d'un fox-trot.

Il ne se danse pas, il s'écoute. On peut le blâmer au point de vue de la photographie, mais en tant que portrait, c'est une œuvre parfaite.

Le public, bien sûr, n'était pas habitué à venir au concert classique pour entendre cela.

Domage, car on doit à ce style de joyeuses réussites et une gaieté qui n'était jamais entrée en de si doctes lieux.

Preuves à l'appui, on peut affirmer que le Groupe des Six a existé, qu'il a eu le meilleur des porte-parole et que son esthétique offre un très grand intérêt. Le rôle de Cocteau est considérable. C'est presque lui qui a conçu le Groupe. Il l'a suivi tout le temps qu'il a eu des activités. Il a écrit des textes, monté des spectacles, animé des dîners du samedi, invité les meilleurs artistes de l'époque, pein-

tres et poètes, Paul Morand, Reverdy, Jean Hugo, Pierre Bertin, Marcelle Meyer, Irène Lagut, et bien d'autres.

C'est lui qui a transporté les dîners du petit Bessonneau dans des restaurants proches de la Madeleine et découvert le bar *Gaya* devenu *le Bœuf sur le toit*. Il y jouait du jazz et le Tout-Paris s'y pressait mais ce fut la fin du petit groupe ; Durey, le plus timide, était parti le premier. La mort de Radiguet, le cœur n'y étant plus, hâta la fin de la période active du groupe.

Il n'a pas été conçu volontairement, il n'avait pas à être dissous.

En dehors des manœuvres qui s'y sont élaborées, il garde une grande singularité, coïncé qu'il est entre la fin de la guerre et l'explosion du Surréalisme, et il nous laisse deux sujets de méditation : il est l'exemple même de la joie de vivre, de la liberté et du non-conformisme et il nous donne l'exemple à peine croyable d'une amitié indéfectible à laquelle seule la mort a pu mettre fin.

Cocteau a été le meneur de jeu, de tout cela ; sa place dans la vie artistique et son talent le désignaient pour cette tâche. Il l'a menée à bien avec beaucoup de soin et de sérieux.

L'étude de ce moment de sa vie ne peut qu'exciter encore notre admiration. Si Cocteau touche à tout, il le fait en profondeur, et c'est en profondeur qu'il marque chaque chose de son empreinte.

C.N.R.S., Paris

Sauf indication, toutes les citations contenues dans cet article sont extraites du *Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau in *Le Rappel à l'ordre*, Stock, Paris, 1948, ou du manuscrit de cet ouvrage conservé au Fonds H.R.C. Austin, U.S.A.

Autres ouvrages :

Jean COCTEAU : *Lettres à sa mère (1898-1918)*. Gallimard, 1989.

Eveline HURARD-VILTARD : *le Groupe des Six ou le Matin d'un jour de fête*, Méridiens-Klincksieck, Paris 1987.

Serge Dieudonné

Un journal en noir

Lorsqu'en mars 1942, Roger Lannes apprend que Jean Cocteau rédige un *Journal*, il ne peut réprimer, non sans quelque aigreur, sa surprise. Quoi? Ce Cocteau dont la vie se dilapide sur les estrades et dont l'œuvre tressaille (ironise-t-on) aux secousses les plus infimes de la mode, éprouve-t-il le besoin, après ses journées où tout Paris défile dans sa chambre, de s'enclorre dans son cloître intérieur et de revivre les heures dorées quand des cohortes admiratives se pressaient autour de lui?

Car le journal, selon une opinion convenue, représente la revanche nocturne de ceux dont les journées tournent à vide; c'est le château enchanté des faibles dont l'existence morne remâche ses amertumes et les transfigure par la magie de la parole solitaire, trop proche alors de quelque vice pour épanouir un profitable bonheur.

En effet, vue de cet observatoire mesquin l'entreprise de Cocteau ne laisse pas de surprendre: quelle bizarrerie l'obligerait à rassembler ses souvenirs quotidiens dans la solitude alors que chacune de ses minutes regorge de rencontres, d'échanges, d'applaudissements ou d'insultes, bref de vie?

Cependant, nous comprenons vite qu'il ne s'agit pas pour le poète d'équilibrer de la sorte un vide dont souffrirait son vouloir de créateur. Il tient un journal non seulement pour architecturer son esprit que ses activités innombrables font prétendre versatile et frivole, mais surtout pour se reconsidérer, pour envisager sa position et se remettre en ordre après les redoutables attaques essuyées depuis la défaite de 1940.

Si certains, dans leurs journaux, posent pour compenser leur vide, Cocteau dans le sien pense et compose sa vie.

Sans doute, Cocteau n'aborde-t-il pas pour la première fois cette forme littéraire (*Opium* portait en sous-titre *Journal d'une désintoxication*) mais à partir de 1942 le poète ne cessera plus de se transmuier en mémorialiste de son aventure. Qu'il les publie ou qu'il les désire posthumes, ses journaux seront le genre manifeste ou secret auquel le moraliste se consacrera jusqu'à sa mort^(*).

(*) Rappelons pour mémoire: *Journal d'un film* (La Belle et la Bête), 1945-1946; *La Difficulté d'être*, 1947; *Maalesh*, Journal d'une tournée de théâtre, 1949; *Journal d'un inconnu*, 1952; *Le Passé défini*, commencé en 1951 et poursuivi jusqu'en 1963.

L'œuvre abondante, diverse jusqu'à paraître disparate aux regards distraits, se double donc d'une méditation secrète (puisque ces textes sont conçus pour ne vivre qu'après que leur auteur sera mort) laquelle représente l'humus où se nourrissent toutes ces fleurs qui déconcertent les uns autant que s'instruisent de leurs parfums les autres.

Pourquoi cette réserve ? Pourquoi n'avoir point répandu ces pages qui eussent persuadé le public que leur auteur s'avouait étranger à ce manque de sérieux dont l'accusait Gide ? Les confidences intimes répugnent à Cocteau ainsi que les alcôves d'autrui ; les indiscretions restent rares ainsi que ces colères justement dont le diariste peureux pour les assouvir de front remplit son seul cahier. Une des politiques de Cocteau consiste à travailler dans la coulisse pour ne pas surcharger la scène, où flambent ses féeries, de méditations trop graves qui, à son estime, deviendraient importunes. Non que le poète refuse de penser mais il s'oblige, par élégance, à n'y consentir que par des actes (de paroles ou d'images) dont la vitesse étonne et amuse ceux-là seuls qui ne se donnent pas la peine d'en reconstruire les parcours.

Ce *Journal* ne prétend point supplanter l'œuvre, il accumule des notes que nul ne lira, des repères de dates, de faits, à des fins tout intimes : c'est un livre de raison. « Personne au monde ne lira ce que je note » (6 février 1943). Mais ne soyons pas dupes, Cocteau n'érige pas ce monument pour qu'il demeure sans visiteurs ; il eût pu écrire « ne lira tout de suite ce que je note ».

Ainsi, l'écrivain nous offre une chronologie qui, à côté de faits insignifiants analogues à ceux — dîners, visites — que vivent tous les hommes, permet de découvrir les étapes du travail d'un créateur. Rien n'est omis des démarches, des retards, des progrès, des attermoissements qui accompagnent la gésine des films ou des pièces de théâtre à quoi s'emploie le poète. Mais à partir de ces faits, qui n'intéressent que les curieux de l'écrivain, s'organise une réflexion sur les arts auxquels il sacrifie, sur leurs fins, leurs moyens, leur chance d'asseoir l'âme un peu plus au centre de soi-même.

Le commerce des acteurs inspire à l'amoureux des planches quelques portraits des plus célèbres d'entre eux, Marie Bell, Raimu. Le dramaturge ausculte ces monstres du théâtre pour diagnostiquer les symptômes de ce qu'il estime une dégénérescence de cet art. Si un acteur est indigne, c'est que — outre les impérities des conservatoires qui ne forment plus — « le théâtre est actuellement indigne d'un véritable acteur » (avril 1942). Pourquoi ? En vérité, le théâtre doit être un cérémonial, autant dire retrouver ses origines religieuses

(ainsi se légitime le retour à l'alexandrin de *Renaud et Armide* qui hausse le drame au-dessus du langage commun comme les tragédiens grecs grandissaient de leurs cothurnes l'Athénien vulgaire pour le magnifier en quelque emblème).

Cocteau rêve d'un style de tragédie où ce «chant mou» qui se laisse bercer par les cadences d'une prosodie mécanique céderait à un «chant dur» qui ne puiserait ses prestiges qu'aux musiques internes produites par le choc des vocables les uns contre les autres.

Il constate que les acteurs qui se partagent entre la scène et l'écran entraînent une remise en cause des styles dramatiques et une menace pour le théâtre. Les grands premiers rôles du théâtre ne peuvent vivre qu'habités par des comédiens d'expérience dont l'âge ne coïncide pas avec celui des rôles; or le cinéma habitue l'œil à ce que les âges des rôles coïncident avec celui des acteurs. Des conventions légitimes ne sont plus comprises et les jeunes acteurs ne soutiennent pas sur les planches des personnages trop grandioses pour leurs frères épaulés.

Cocteau revient avec ivresse dans l'univers du cinématographe (*Le Sang d'un poète*, en 1930, représentait une parenthèse) et s'il regimbe contre l'inculture et les caprices financiers des producteurs, il s'émerveille d'un art où le temps et l'espace ne comptent plus. Non seulement le cinéaste les amalgame à sa guise dans son œuvre, mais il s'en affranchit pour la fabrication de son film, la chronologie de l'histoire ne le contraint pas. Cette perspective conforte Cocteau dans la représentation qu'il se fait du temps et de l'espace, bloc pour lui indissoluble où tout est produit d'avance (cela existe puisque cela doit exister) et que l'homme péniblement découvre selon les hasards qui les manœuvrent.

Le poète comprend que l'appareil n'est pas neutre. L'objectif d'une caméra est subjectif laquelle retransmet comme un sismographe toutes les passions de l'esprit qui s'en empare. Et, de même que le genre d'écrire n'obéit pas à l'intrigue qu'il développe mais aux vocables qui en sont la substance, le cinématographe relève d'une construction d'images qui se relaient, se répondent, s'encastrent, s'agressent. De ces surprises résulte le sens du film beaucoup plus que du seul fil de l'histoire qui s'y trouve narrée.

Le fanatique de peinture salue le privilège du film en noir, promis à disparaître, qui donne du réel une image déjà stylisée puisque partielle.

Mais surtout, Jean Cocteau entreprend ce *Journal* à une époque cruciale. Les thuriféraires du nouveau régime cherchent les fauteurs

de la défaite de 1940 et dénoncent ceux d'entre les écrivains qui pervertirent par leur licence l'âme de la nation. Gide et Cocteau figurent des cibles de choix. De piètres plumitifs, les Laubreaux, les Rebatet-Vinneuil, les Ducrocq, accablent le poète d'insultes inouïes. (Laubreaux : «Son personnage intérieur, contaminé par les sémites»⁽¹⁾; Rebatet-Vinneuil : «Cette intelligence perpétuellement invertie, cette vieille girouette du troisième sexe»⁽²⁾; Ducrocq : «L'autre soir, on battait le record des recettes / Les tapis poussiéreux ont besoin de tapettes [...]»⁽³⁾). De surcroît, les perfidies de Gide⁽⁴⁾ et celles de Claude Mauriac⁽⁵⁾ mortifiaient le poète qui s'insurge contre la frivolité dont il souffrait que Gide l'accusât.

Alors, Cocteau ne cesse dans ces cahiers de s'interroger sur lui-même, sur son œuvre. Les perquisitions intimes foisonnent qui dessinent l'image d'un être en proie à d'incoercibles alarmes, dont l'assiette toujours vacille dans un vide pascalien. En vérité, ce personnage d'estrade est un homme seul qui ressasse à son encounter l'inlassable grief de n'avoir pu lancer des racines dans le bon terreau de la vie. A son physique, qu'il juge «bizarre» (p. 361), correspond selon lui une âme qui ne l'est pas moins. Le nombre insolite de rêves qu'il note durant cette période, alors qu'il déteste d'ordinaire qu'on les relate, prouve l'importance de cette angoisse qui le ronge.

Aussi, d'instinct, son remède consiste à se laisser travailler par les rêves et à les expulser de soi quand ils se trouvent pétrifiés dans l'esprit en une forme visible. Au cours de ces pages, par ce désir de se connaître avec scrupule qu'engendre la hantise de l'échec, s'échafaude une morale de la création dont peu d'artistes, sans verser dans le didactisme, furent capables. L'essentiel étant moins de fournir des recettes, par essence inapplicables, que de dépendre comment s'architecture dans la lumière une œuvre germée aux labyrinthes nocturnes de l'inconscient.

Le travail demeure le seul philtre efficace pour que le fantôme que le poète se plaint d'être s'incarne en une chair qui permette les échanges d'amour d'un cauchemar humain à un autre. D'où cette frénésie de besogne et ce besoin de répartir ses efforts dans quasi toutes les disciplines de l'art, que d'aucuns, hâtifs ou hostiles, persifleront comme du frégolisme. Le somnambule aux prunelles impré-

(1) *Je suis partout* du 15 novembre 1941, cité in *Jean Cocteau, l'homme et les miroirs*, Kihm, Sprigge, Behar, p. 433.

(2) *Je suis partout* du 13 octobre 1943, cité in *Journal 1942-1945*, p. 694.

(3) *La Révolution nationale* du 17 avril 1943, cité in *Journal 1942-1945*, p. 676.

(4) Dans son *Journal*, paru en 1939.

(5) *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*, paru en 1945 mais dont la N.R.F. avait publié un extrait en juin 1940.

gnées de visions passe pour n'être qu'un funambule réputant le fil sur quoi il s'exhibe celui qui dirige tout poète aux dédales de ses labyrinthes.

L'époque est la plus terrible du siècle et la tragédie publique obscurcit les destins privés. D'inévitables échos en traversent le journal : les peurs personnelles s'accroissent et s'orchestrent des peurs collectives.

Jean Cocteau essaie de définir pourquoi cette France à laquelle il se déclare ombilicalement attaché gît humiliée dans la défaite. Il tente un réquisitoire contre cette nation qu'il aime : son ingratitude, ses chances qu'elle gâche, son injustice, son goût pour l'abstraction, sa pente à la paresse depuis un demi-siècle (mais, paradoxe, ce reproche rejoint ceux des détracteurs qui le clouent au pilori!) Qu'est-ce que la France pour lui ? Une prétentieuse qui se dénigre et méprise ses véritables valeurs ; elle dilapide son or en criant n'en point avoir. Cependant, sa beauté est « faite de contrastes, de gaffes, d'imprévisible » (14 avril 1942). Mais, de vrai, Cocteau intériorise cette image, il s'identifie à l'idée qu'il se forme de la France. Une étroite parenté s'instaure entre son destin et celui de son vieux peuple ; ce gâchis, ce désordre de la France correspondent bien à ceux de sa propre vie. Nous ne nous étonnons pas de lire : « Ressemblerais-je à la France ? » (13 novembre 1944). En fait, cette France déteste les poètes, car leurs destins lui renvoient son image. « Pourquoi tous les artistes que nous adorons auraient-ils été tourmentés, déchirés, éclaboussés de boue et pourquoi la France ne subirait-elle pas éternellement le même sort ? » (18 novembre 1943).

Il n'est pas jusqu'à ses propres ressources qu'il n'estime identiques à celles de la France. Lui-même est un poète attaqué, méconnu, mais dont les œuvres mûrissent loin des mépris et se fortifient d'eux, alors que la France « pays abattu, travaillé de fièvre et de révoltes secrètes est un pays en pleine force » (18 novembre 1943).

Dans cet effort, cette action en quoi l'on métamorphose sa détresse, s'affirme la vraie grandeur. « On n'a ni bois, ni électricité, ni moyen de communication. On répète. On joue. C'est admirable. C'est la France qui lutte avec ses vraies armes » (7 mai 1944) écrit le poète qui légitime sa politique de créateur et qui prétend que par le seul prestige de l'esprit, dont il est le serviteur, la France peut montrer son visage au monde.

L'observateur griffonne de l'époque un portrait acerbe. Une des scènes les plus singulières produit un certain Jean Fontenoy (comment Cocteau ne pouvait-il pas penser alors non sans gêne à son imposteur, le jeune Thomas de Fontenoy ?) individu interlope, man-

nequin de toutes les livrées de droite et de gauche ainsi que de tous les uniformes pour périr à Berlin en 1945. Les identités s'estompent, les patronymes se surimposent, les mémoires défont. Cocteau goûte l'angoisse de voir son œuvre flétrie par les yeux déformants de ce Fontenoy. «Soirée de rêve et qui sent le provisoire à plein nez» conclut-il (avril 1942). Une nausée se dégage d'un pareil épisode qui jette une sonde dans la pourriture du temps. Tout Modiano gît en germe dans ces quelques lignes.

L'époque entraîne le poète à commenter événements et personnages qui la gouvernent ou plutôt qui la conduisent au naufrage. Rien n'est plus malaisé et plus dérisoire que de juger des hommes et des faits alors que les pièces capitales de leurs dossiers ne se trouvent pas encore écrites ou demeurent inconnues ! Cocteau succombe au travers commun de croire que des bribes d'informations glanées çà et là suffisent pour élucider les énigmes des conduites. Quel politicien et quel journaliste n'ont-ils pas commis d'erreurs de jugement, plus décisives dans leurs cas puisque publiques et de conséquence funeste ? Cocteau se hasarde à formuler des points de vue sur la guerre avec d'autant plus d'intrépidité qu'il s'autorise des propos de responsables bien placés en principe pour savoir ; d'où maintes bévues sur le sort futur du monde.

Certains, quand parut ce *Journal*, s'émurent de jugements portés sur la personne de Hitler, comme si Cocteau se posait en admirateur ! N'oublions pas que le regard que nous réservons aujourd'hui aux nazis et à leur maître reste à jamais oblitéré par l'existence des camps de la mort qui nous interdisent de considérer le Führer comme un Chef d'Etat (fût-il ennemi) semblable aux autres, alors qu'on le pouvait encore jusqu'à ce que les crématoires et les charniers fussent connus de tous.

Cocteau parle donc de Hitler comme un Chef d'Etat ordinaire ; ce criminel que nous condamnons n'ayant pas encore dénaturé pour ses contemporains l'homme si haï fût-il.

Cocteau se laisse tromper par les anecdotes que Breker lui rapporte sur Hitler et sur Goering ; le Chancelier, homme sensible, est bouleversé en sortant des Invalides ; Goering reste un enfant, etc. Ces détails sont peut-être exacts, mais nous savons que les bourreaux d'Auschwitz menaient, *par ailleurs*, une vie de pères de famille mélomanes et amateurs d'oiseaux. L'humaniste imagine en 1942 la tyrannie de Hitler comme on se représente celle d'un Napoléon. Bref, Breker, familier du dictateur, diffuse volontairement ou non sa propagande et le poète nous semble dupé par la vieille amitié de vingt ans qu'il éprouve pour le statuaire officiel à présent du Reich.

Ne sursautons pas outre mesure au qualificatif de *poète* que Cocteau accole à Hitler ; il décerne ce titre à De Gaulle (14 décembre 1944) et aux maquisards (13 novembre 1944). Qu'est-ce à dire ? Cela désigne une personne hors du commun qu'isole son action. Mais l'envergure de ce « poète » se révèle, somme toute, mineure, car « Hitler est à Napoléon ce que Rostand est à Hugo » (29 juin 1942).

Pareillement, qui oserait aujourd'hui, sauf à Tirana, parler comme il le fait du « génie » de Staline ? (19 septembre 1944).

En revanche, parmi ces vaticinations incertaines, Cocteau discerne le drame essentiel. « Cette guerre n'est pas une guerre. C'est « l'affaire Hitler » » écrit-il le 19 avril 1942. Et surtout, à la fin du drame : « Hitler reste le vainqueur de cette époque, même s'il est vaincu. Il a donné ses méthodes. C'est par là qu'il fallait le vaincre d'abord » (3 janvier 1945). Vainqueur, car les poisons répandus par les nazis demeurent toujours actifs et s'épanouissent alors même que d'autres idéologies les empruntent ; vaincre ses méthodes eût été ne pas consentir au mimétisme de la vengeance, c'eût été ne pas aimer la haine mais la haïr, comme s'y évertuera quelque six ans après le jeune Hans aux prises avec la meute des princes dans *Bacchus*.

Le tort principal de Cocteau demeure ce *Salut à Breker* qu'on lui a tant reproché. Outre qu'il fut, selon le poète, monnaie d'échange, il témoigne de l'indéfectible fidélité à une démarche morale, celle de ne jamais se départir de sa ligne de cœur (engendrât-elle inforts ou malentendus). Cette même ligne de cœur obligera Cocteau, au risque des mépris les plus rigolards de la presse du pouvoir, à soutenir Jean Genet dont l'audace figure à ses yeux le seul grand événement de l'époque. A vrai dire, ce *Salut à Breker* génèrait moins si sa sculpture témoignait de génie.

Cependant, alors que les faits ridiculisent les prédictions qui les annonçaient, Cocteau dénonce la vanité de ses remarques sur les affaires publiques. « Rien ne m'intéresse en relisant ce journal comme de voir l'inutilité, les contradictions de tout ce qui touche à la politique. Ce que j'ai noté me venait toujours de bonne source. Il en résulte que rien ne compte et que les choses ne tournent jamais dans le sens prévu » (3 février 1945). Déjà trois années auparavant, il confessait sa naïveté et aurait pu dire comme Mallarmé qu'il n'était spécialiste que de l'absolu. Mais vrai, son cœur n'est pas assez machiavélique, son cerveau refuse trop d'asservir celui d'autrui et sa main amoureuse du travail bien fait oublie trop la négligence qui préside aux entreprises humaines pour pousser des pièces (fussent-elles idéales) sur l'échiquier bourbeux de la politique.

Cette semonce des faits lui inflige une leçon. Ce genre d'aperçus se raréfiera jusqu'à disparaître dans les journaux à venir.

Toutefois, observons que cet homme que l'on a réputé faussaire n'a pas après coup expurgé ce texte des candeurs et des bévues alors qu'il eût été si facile de truquer et de mentir.

La ligne de cœur représente la démarche intime du poète. Nulle précaution, nul calcul, ne doit entraver le cours de l'œuvre à parfaire. S'inféoder à un parti ou à un régime expose au risque suprême de ne servir que des intérêts de rencontres qui naissent eux-mêmes de causes si diverses qu'aucun groupe ne saurait les maîtriser. Seule demeure donc l'exigence individuelle de révolte pour préserver l'esprit face à la débâcle collective.

Qui ne voit ensemble la grandeur d'une pareille entreprise et les écueils hérissés par une époque misérable pour la conduire à bien ?

L'imprudence de Cocteau fut de n'avoir fait, par fidélité envers soi, acception de personne. Antigone imbue des dieux qu'elle sentait en son cœur crut sauvegarder leur plus pure flamme en s'entretenant de leur divinité avec quelques soldats de Macédoine.

Ce journal des années de la guerre raconte comment une angoisse subie se métamorphose en une angoisse gouvernée. Marcel Khill tombe au combat après l'armistice de 1940, Eugénie Cocteau meurt en janvier 1943, puis Max Jacob au camp de Drancy en mars 1944, puis Jean Desbordes torturé par la Gestapo en juillet 1944. Cocteau commence trois années consécutives en dessinant des effigies funèbres : celle de sa mère, puis celle de Jean Giraudoux (31 janvier 1944), enfin celle d'Edouard Bourdet (19 janvier 1945). La présence de la mort enveloppe le poète.

L'opium s'interposait naguère encore entre Cocteau et la réalité ; sevré de drogue, l'écrivain ne trouve plus de ressource que dans l'écriture introspective pour appréhender le monde avec courage. Ce *Journal* remplace l'opium et permet à l'artiste de transmuier en force créatrice ses faiblesses et ses peurs. (Un journal accompagnait déjà la cure de désintoxication de 1929.) Les deuils privés, les désastres publics, exigent si l'on veut vivre que cet effort soit accompli. Ce *Journal* s'affirme comme une sauvegarde, un contre-poison obligatoire sans lequel l'œuvre visible n'eût pas été concevable.

Un malaise transparait au fil de ces pages à mesure que les événements se précipitent et concourent à la libération du pays. Cocteau se rend compte combien sa démarche déconcerte et craint que son *Salut à Breker* occulte sa doctrine des armes inactuelles de la France qu'il exprima dans *Les territoires de l'Esprit* (*La Gerbe*, 5 décembre

1940). «1940. Prenez garde! Une tâche prodigieuse vous sollicite. Défendez, contre vos mauvais compatriotes, les territoires de l'Esprit.» Eluard qui lui reprochait sèchement ses lignes sur Breker lui reproche en août 1944 de rencontrer Hemingway au Ritz.

Une angoisse baigne les dernières pages de ce *Journal* qu'alimentent les deuils intimes, la crainte de voir Marais fauché en pleine jeunesse comme les autres compagnons, le spectacle des vengeances où le noble et l'ignoble s'amalgament au grand jour.

Une âme d'assiégé essaie de rassembler ses forces; toutes ses peurs se coalisent pour mieux définir les enjeux de sa conduite. La lumière de crépuscule qui sourd de partout reflète l'horreur où sombre l'Europe. Une époque se profile assez sinistre pour que le poète emprunte la voix des amers gémissements de l'Histoire : «Rien, de mon vivant, ne s'arrangera. Ma génération ne se retrouvera plus jamais libre» (décembre 1944).

Mais, comme à chaque crise de désespoir, le travail, dont ce *Journal* participe, sauve Cocteau et contribue à la survie de la flamme humaine dans les ténèbres absurdes.

La quête éphémère de la beauté dans l'épouvante est la morale devant quoi nous nous inclinons.

Rédaction des *Cahiers Jean Cocteau*

Roland Mortier

Cocteau à l'Académie

On aurait bien surpris, entre 1920 et 1930, les lecteurs avertis du *Potomak*, du *Cap de Bonne-Espérance*, de l'*Ode à Picasso* ou de *Parade*, les spectateurs des *Mariés de la Tour Eiffel*, les peintres de l'Ecole de Paris et les admirateurs des Ballets russes, en leur prédisant que l'homme qui incarnait aux yeux de ses amis le goût de l'avant-garde et de la perpétuelle mobilité, le refus de tous les conformismes et de toutes les orthodoxies, se retrouverait, en 1955, titulaire de deux fauteuils académiques, auxquels il avait été élu à quelques mois de distance, l'un au Quai Conti, l'autre au Palais des Académies à Bruxelles. Nous ne parlerons ici que de la seconde de ces aventures, qui fut d'ailleurs chronologiquement la première.

Aventure est bien le mot, puisqu'en acceptant sa double élection, Cocteau pouvait sembler renier son passé et pactiser en quelque sorte avec les représentants de la tradition. Double erreur, car en entrant au quai Conti il amorçait le rajeunissement de la Vieille Dame, devenue au fil des ans, plus éclectique et plus ouverte. Quant à l'Académie de Langue et de Littérature Françaises, elle s'était signalée dès sa fondation par son ouverture à des membres étrangers (aujourd'hui encore elle s'honore de compter Julien Green) au nombre de ses membres les plus anciens et à des membres féminins (dont Colette, la comtesse de Noailles, Marguerite Yourcenar, et aujourd'hui Suzanne Lilar, Dominique Rolin, Jeanine Moulin ou Liliane Wouters). Académie sans habit, sans épée et sans bicornes, elle n'avait et n'a toujours rien d'un bastion du conservatisme.

D'autre part, les audaces de Cocteau ne relevaient pas, comme celles de Breton, d'un parti pris esthétique proche du dogmatisme. Il n'adhérait à aucune école, à aucune coterie, à aucun crédo. Il était d'avant-garde, non par principe ou par apriorisme, mais par souci de sincérité. En 1917 déjà, à vingt-huit ans, Cocteau écrivait dans ses *Visites à M. Barrès* :

«la sincérité de chaque minute, même lorsqu'elle offre une suite de contradictions apparentes, trace une ligne plus droite, plus profonde que toutes les lignes théoriques auxquelles on est si souvent tenu de sacrifier le meilleur de soi».

Avec le recul du temps, on a pu s'apercevoir que cette admirable ligne droite incorporait, pour les repenser et les remodeler, les

thèmes majeurs de notre culture occidentale — grecque, médiévale, féerique, romantique — et leur rendrait ainsi jeunesse et fraîcheur. On a pu s'apercevoir aussi combien sa poésie et ses romans reflétaient merveilleusement les inquiétudes, les aspirations et même les obsessions de la jeunesse marquée par la première guerre mondiale.

C'est bien dans cet esprit que l'Académie Royale — sous l'impulsion de Carlo Bronne et de Fernand Desonay — avait voté son élection. Sa réception officielle, le 1^{er} octobre 1955, fut un événement mémorable.

D'emblée, Cocteau avait fixé le ton de la cérémonie. Il devait être chaleureux et personnel, émouvant et tendre. Visiblement, l'Académie belge avait, aux yeux de Jean Cocteau, le mérite primordial d'avoir accueilli deux femmes de grand talent dont il s'enorgueillissait d'avoir été l'ami : Anna de Noailles et Colette.

«Deux fauteuils, c'est beaucoup pour un seul homme, et, en outre, accoutumé à vivre debout. Sans compter que le fauteuil belge fut celui où deux femmes illustres se sont assises. L'une avait du génie à revendre, et le gaspilla. L'autre en avait plein une tirelire et sut à merveille en faire usage».

L'admiration se nuancait d'irrévérence. L'évocation se faisait intime, personnelle. D'entrée de jeu, Cocteau tordait le cou à l'éloquence. Il montrait Anna de Noailles le recevant dans sa chambre capitonnée, se disant incapable de parler, avant de se lancer «dans un de ces monologues qu'elle appelait une conversation». Il revoyait Colette, dans sa chambre du Palais-Royal, lui disant : «N'aie pas peur de ces monticules, ce sont mes pieds», lui offrant à manger, brochant au lit, et lui recommandant d'un air à la fois maternel et protecteur :

«Repose-toi, tu ne sais pas ne rien faire. Tu es un mauvais oisif». En quelques phrases, le climat était créé, celui d'une gentillesse ironique qui faisait revivre le charme d'une époque révolue et de mœurs littéraires déjà lointaines.

L'admiration et le respect n'étouffaient pourtant pas la lucidité du critique : Colette, pour lui, était restée plus féminine qu'Anna, qui «se mettait au rang des hommes et ne serait jamais descendue à quelque travail d'aiguille». Il allait jusqu'à faire d'Anna de Noailles, «une tricoteuse, une de ces femmes pour qui l'aiguille à tricoter devient pique». Il aimait, en Colette, l'horreur de la cruauté, de cet «alcool d'héroïsme qui grise les mâles». Surtout, il lui savait gré de rester elle-même au-delà de ce qu'il appelait «ses fugues», de garder le sens du concret, du jardin, de la maison, de la table. Peut-être reconnaissait-il là le modèle de ce qu'il avait voulu être et qu'il n'avait réalisé qu'en partie. Là où Anna avait cherché la gloire, qui

l'avait cruellement abandonnée, Colette avait vécu comme si la gloire n'existait pas, et, ce faisant, l'avait piégée. Ruse féminine que Cocteau saluait, et dans laquelle il n'est pas impossible qu'il se soit retrouvé. Puis, c'est toute l'époque 1900 qu'il embrasse du regard, cette «époque féminine» comme il l'appelle, mais qui garde les traumatismes de l'affaire Dreyfus, qui a bouleversé les salons «au point de les rendre inattentifs à la littérature».

Remarque incidente, mais prend tout son poids sous la plume d'un écrivain qui avait débuté en 1909.

Défilent alors, comme dans un vieux kaléidoscope, les images successives des rencontres avec Colette, avec Maurice Goudekot, gardien et protecteur «des monstres de sa femme et de ce monstre délicieux qu'elle fut elle-même», avec Pauline, la servante au grand cœur qui défendait le Palais-Royal des attaques du Malin, «comme le dragon d'une muraille de Chine».

N'est-ce pas aussi par un secret retour sur lui-même que Jean Cocteau découvre la grandeur de Colette dans «une inaptitude à départir le bien et le mal (qui) la situait dans *un état d'innocence* auquel il serait indigne de substituer une pureté volontaire, artificielle, conventionnelle, sans le moindre rapport avec *l'effrayante pureté de la nature* que l'homme abîme par le désordre de son ordre et par les verdicts absurdes de son tribunal».

De même, Cocteau s'oppose à la récupération de Colette par l'Etat national et par le «juste milieu». «N'allez pas croire, dit-il, qu'elle ressemblait à la dame tartine et à la sainte nitouche qu'on voulait en faire... n'allez pas la prendre pour une bénisseuse. Sa patte de velours sortait vite ses griffes. Ses coups de patte laissaient une estafilade». Il refuse que l'écrivain soit réduit à l'image d'Epinal qui le rendra inoffensif et sage. Etre de nature, Colette pouvait être violente et dure, comme la nature elle-même. Cocteau la compare à un cheval emballé, qui saurait prendre l'air d'être «un de ces chevaux d'une halte de romanichels au bord de la route», ou à un chat dont chaque poil réagirait comme un électroscope ultra-sensible capable «de percevoir les modulations du silence».

Il n'hésite pas à revenir au personnage et à l'œuvre d'Anna de Noailles, vivante antithèse de Colette, éprise de gloire, de grands hommes, de couleurs vives, mais c'est avec une sévérité impitoyable qu'il parle de sa poésie : quelques cris uniques qu'elle tire de ses entrailles sont comme l'or «au milieu d'un bric-a-brac, d'une pacotille, d'un marché-aux-puces de bijoux d'un son mêlé dans la sciure». Cocteau n'était décidément guère enclin au panegyrique. Un peu plus loin, il se montrera plus élogieux en évoquant Maeterlinck et

les *Serres chaudes*, Elskamp et les *Enluminures*. Il parlera de « ces merveilleux scandales qui ont éclaté sur votre terre », ajoutant aussitôt que « toute terre n'en est pas digne et (que) ces explosifs passionnels ne tombent pas n'importe où ».

Il avoue lire peu, et beaucoup relire. Mais la majorité des livres qu'il lit — parce qu'ils lui semblent refléter les préoccupations de l'époque — sont des livres de femmes. Ils ont entre eux une stricte ressemblance, qu'il tente de définir.

« Cet œil interne, toujours au service d'une sensibilité ou d'une sensualité *sans pudeur, une table rase de toute politesse* et du menuet des rapports sociaux, une *manie de vérité* coûte que coûte même dans le mensonge, une *rage de se raconter* dans les moindres détails, et surtout une *réhabilitation du désœuvrement, du désordre*, par crainte d'obéir aux règles hypocrites de la respectabilité bourgeoise, un *incroyable mélange de fleur bleue* et de poubelles, ces tessons de bouteille, plantés autour de l'âme, ces jets de négligente salive, bien visés sans en avoir l'air, du coin de l'œil, ces mégots qu'on écrase sous le talon sans pouvoir les éteindre, *ces phrases arrachées aux profondeurs* avec les racines, la terre et tout, ces déclarations d'amour qui consistent à se dire des choses désagréables, *ces irisations marécageuses* pareilles à celles de l'eau de Venise où trognons de choux, pelures d'orange et gondoles d'amour flottent de conserve, voilà, contre toute attente, *un héritage de Madame Colette* ».

Nous constaterons un peu plus loin que l'allusion visait au premier chef Simone de Beauvoir et Violette Leduc. On pourrait s'étonner de cette paradoxale filiation, mais Cocteau s'en explique aussitôt :

« Je songe à l'époque où ses insolites rapprochements de termes, *ses images juteuses comme des fruits et insolentes comme des gifles*, nous mirent au régime de la douche écossaise. On était tenté de croire que de telles audaces cesseraient vite d'en être, s'ovaliseraient et prendraient le charme désuet des courbes du modern-style ».

Voilà Colette promue au rang de libératrice de la littérature féminine, non en suffragette ou en militante, mais en artiste qui « ramasse notre pauvre boue humaine » et en fait des bulles de savon irisées, qui transforme une vieille cocotte en chatte blanche de conte de fées « et un gigolo, un rayé de gouttière en ce terrible petit fauve que les Anglais des Indes appellent golden-cat ».

Pour lui, il ne s'agit pas d'influence, mais d'une sorte de transfert d'une allure déterminée, une rupture de ton et de regard. Il précise : « Et même je me souviens d'avoir dit en riant à Simone de Beauvoir et à Sartre, qui ne me contredisaient point, que *l'Invitée* était une sorte de paraphrase moderne de l'époque de Claudine à Paris et des ménages à trois, dans la mesure où les machines à bascule des

fêtes foraines ressemblent à la balançoire d'une vieille photographie exquise où Colette porte de longues nattes et un chapeau de paille».

Il y avait selon lui, en puissance dans cette œuvre «la monstrueuse franchise avec laquelle nos romancières mélangent les sexes et n'éprouvent aucune gêne à se mouvoir dans leurs aventures de cœur et de peau». Sans le dire Cocteau laisse entendre que la littérature masculine, de Gide à Proust, n'a pas eu cette audace désinvolte.

Mais Colette est allée plus loin encore dans le naturel total de l'impudeur. «Elle fut sans doute la première à n'avoir pas honte de son ventre, de ce maternel monceau d'entrailles des sœurs de charité et des chercheuses de poux d'Arthur Rimbaud, la première à prendre modèle sur la nature et ses innombrables attentats contre la pudeur. Est-elle responsable d'un désordre? Non, et Goethe avait raison sans doute de traiter d'imbéciles ceux qui se suicidaient après Werther».

Il salue en elle «la libératrice d'une psychologie féminine amputée par les scrupules de Mesdames de Clèves et de Chasteller». En renonçant à la pruderie ou à l'orgueil, Colette a changé la vertu de place et «ouvert des horizons plus subtils et plus vastes que le rectangle d'un ciel de lit».

Propos insolites dans un discours d'académicien. Mais rien n'est moins «académique», au sens usuel du terme, que ce discours qui veut aller, au-delà des apparences, jusqu'au secret de l'être et de l'œuvre. Là où on pouvait redouter un éloge funèbre ou un panégyrique, on recevait une leçon, habile et insinuante, de style et de critique. Car c'est à bon droit que Cocteau fera figurer le texte du discours de Bruxelles dans le tome II de *Poésie critique*.

A travers Colette, il se livre à une réflexion sur le statut de l'écrivain, sur le rapport de la nature et de l'art, sur la fonction démystifiante de l'écrit. Et il le fait en des termes qui défient les habitudes de son public, qui bouleversent les usages et le bon ton, comme si l'exemple de Colette l'avait incité à ruer — poliment, mais fermement — dans les brancards des bonnes manières.

Il se retrouve en elle, et se livre obliquement à nous, en la présentant comme une solitaire qui survit pour n'avoir jamais cédé à la mode.

«Madame Colette n'a pas besoin d'être blanchie parce qu'elle est blanche... Elle est seule. Seule elle fut. Seule elle reste. Et je tiens à le souligner, car, chose étrange, c'est en n'étant d'aucune école, et en faisant l'école buissonnière, qu'elle a rallié toutes les écoles».

Si Cocteau le souligne, c'est qu'il y voit le signe majeur de la qualité et de la survie. Lui aussi, après des engouements de jeunesse, a résisté aux facilités de la mode et à l'encadrement des groupes. Le classicisme de Cocteau tient à ce que sa voix, si diverse, si changeante soit-elle, ne ressemble à aucune autre, pas plus que son discours ne ressemble à aucune autre forme d'éloquence. En un sens, il renouvelait ainsi un genre que le XVIII^e siècle avait abondamment pratiqué et qu'il tenait en haute estime.

Le discours de réception prononcé par Fernand Desonay, bien que d'un ton plus contourné, ne manquait ni de finesse, ni de pénétration. Nous en retiendrons quelques points qui indiquent dans quel esprit le poète français avait été élu à Bruxelles.

Pour Fernand Desonay, Cocteau appartient au petit nombre des monstres sacrés, avec Picasso, Erik Satie et Radiguet, ce Radiguet adolescent qui lui avait appris à mettre la force révolutionnaire au service de l'ordre, lui inspirant l'idée première de la conférence du 2 mai 1923 au Collège de France *D'un ordre considéré comme une anarchie*. Le critique belge fait l'impasse sur tout ce qui précède *Le Potomak* : c'est alors que Cocteau découvre que la poésie est une « géométrie vivante », qu'elle doit atteindre à un réalisme supérieur, sorte de réalité irréelle à laquelle on n'accède qu'en se réfugiant dans l'invisible : Aragon n'avait pas encore mis à la mode l'expression « mentir vrai ». Pour Cocteau, le poète est porteur, non de feu, mais de nuit, comme Orphée au retour des Enfers. Il en résulte que, pour lui, la charge mélodique a peu d'importance, que la poésie pense des formes, que ses qualités sont la brièveté, la justesse, et non la musique, ce que Desonay conteste en se référant à Verlaine. Mais peut-on comparer deux voix aussi différentes ?

Desonay expose ensuite la sélection qu'il opère au sein d'une œuvre à la fois abondante et multiple. Ses préférences vont à *Opéra*, à ces vers : « Toute ma poésie est là : je décalque l'invisible... », à *Thomas l'imposteur*, aux *Enfants terribles*, à *Difficulté d'être*. Il ne semble pas qu'il ait placé très haut l'œuvre du cinéaste, dont il n'est question qu'incidemment.

A ses yeux, le premier mérite de Cocteau est d'avoir aimé la jeunesse avec lucidité et sans flatterie, d'avoir fait de la poésie une éthique, soucieuse de rigueur, et d'avoir cultivé le travail et l'amitié. Le portrait est pénétrant, bien qu'assez restrictif : le discours de Cocteau allait montrer combien, en lui, l'homme dépassait en complexité et en mystère l'image que venait de proposer un lecteur attentif et chaleureux.

Il devait donner, le 29 septembre 1962, un nouvel échantillon de sa virtuosité non-conformiste au cours d'un hommage à Maeterlinck organisé à Bruxelles par l'Académie. Parlant après Carlo Bronne, le ministre Victor Larock, la duchesse de la Rochefoucauld et Robert Vivier, Cocteau s'écartait, une fois encore, du style du panégyriste pour donner libre cours à son goût de la formule paradoxale et des rapprochements insolites.

Pour lui. «il est clair que Maurice Maeterlinck était habité par un ange. Mais jamais ange ne sut mieux se travestir pour évoluer parmi les hommes sous une apparence de businessman robuste et sportif». Si lui-même, bien qu'autorisé par le maître, a renoncé à porter *Pelléas et Mélisande* à l'écran, c'est par crainte «que certaine vulgarité moqueuse n'en salisse la neige». Il dénonce «le malentendu qui taxe d'irréalité un drame dont le réalisme nous bouleverse», puisque «à l'inverse de l'opinion courante, c'est l'humanité familière de *Pelléas* qui provoquait le rire des imbéciles».

Cocteau résume en des termes frappants le scandale et le malentendu suscités par le *Pelléas* de Maeterlinck et Debussy :

«Maeterlinck tomba comme un aérolithe de quelque ciel en pleine crise féminine de l'esthétique. Un mâle égaré parmi les écharpes, les mousselines, les dentelles, les voiles de l'impressionnisme symbolisés par la «Parisienne» dominant la porte monumentale de l'Exposition de 1900, devint la victime d'un accouplement comparable à celui des mantes religieuses. L'épouse dévore l'époux pendant l'acte d'amour», et c'est pourquoi le nom de Maeterlinck ne figura même pas sur les affiches.

Il redit pourquoi il n'a accepté aucune des offres qui lui venaient de tous les grands opéras, lui proposant de faire la mise en scène, les décors et les costumes de *Pelléas* : «les décors allusifs qui nous viennent de Gordon Craig» ne coïncidaient pas avec l'idée qu'il se formait de la pièce.

Il découvre, à travers toute l'œuvre de Maeterlinck, «une sorte de lieu obsessionnel dont le vol nuptial de la reine des abeilles et de *Mélisande* serait l'apothéose». Pour lui, «Maeterlinck est un dramaturge *amphibié*. Son style passe avec aisance du plancher des vaches au ciel astral et aux *obscurs phantasmes* du songe».

Il est «un gentleman farmer, un dormeur debout, un *cosmonaute*». Il faut lire *Bulles bleues* «pour comprendre un génie illustrant à merveille le phénomène du poète serviteur d'un moi interne, d'un privilège aristocratique, d'une *puissance nocturne qu'il connaît fort mal et dont il accepte d'être la modeste main-d'œuvre*».

Le génie poétique est aussi divinateur. Cocteau a saisi mieux que quiconque l'ambivalence de l'œuvre de Maeterlinck et l'a condensée dans une formule admirable :

«Je salue en l'œuvre de Maurice Maeterlinck *un de ces hauts-lieux où se consomment les noces du conscient et de l'inconscience, noces d'où naît la race énigmatique des chimères*».

Il l'appelle plus loin «ce devin, cette transparence, ce vieil ange mal à sa place sur terre... ce sorcier de l'invisible dont la baguette découvre que le grand secret de l'univers est qu'il n'y en a pas et n'en est un que dans la mesure de notre ignorance».

A lire les deux allocutions de Jean Cocteau à l'Académie de langue et de littérature françaises, on ne peut qu'abonder dans son sens lorsqu'il affirme, dans la conclusion de son hommage à Maeterlinck, «les poètes prophétisent». Notre seul regret, aujourd'hui, est qu'il n'ait prophétisé au sein de notre Compagnie, qu'en ces deux mémorables occasions.

Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises

Jean Pierre Boon

Correspondance 1952-1954

1950. L'ombre portée par les années de guerre ne s'est pas tout à fait retirée. Certaines choses restent difficiles à trouver. Des livres sont encore rares. Du moins ceux que l'on cherche. Qui dès lors qu'on met la main dessus prennent facilement valeur de découverte. Le cinéma, la musique — qui étaient en train de se faire — nous avaient été cachés. Pour un lycéen de quinze ans — l'âge des enfants terribles — tout est à découvrir. Ce qui est inconnu prend figure de nouveauté. Il va ainsi découvrir les surréalistes, le jazz, l'art abstrait. Un jour il découvre un film, l'*Orphée* de Cocteau. Un mythe plongé dans le monde qui se libère. Orphée chez les «existentialistes». Les motocyclettes, les ondes de la TSF, paramètres d'une mythologie de Saint-Germain-des-Prés. C'est «spécial», c'est «moderne», c'est la fascination d'un certain interdit. Cet Orphée-là est une clef qui ouvre un nouvel univers intellectuel. A le parcourir, on se rend compte que cette clef est une chance. Comme Jean Cocteau est un touche-à-tout de génie, qu'importe de ne s'intéresser qu'à Cocteau, puisque Cocteau s'intéresse à tout, puisque tout l'intéresse. Au travers de Cocteau c'est toute l'aventure d'un demi-siècle qui se déroule : poésie, théâtre, peinture, musique, cinéma,... Pour l'enfant terrible, il a tenu le pari de Diaghilev : «Etonne-moi».

Puisque rien n'est connu, toutes les audaces sont possibles. Alors l'émerveillement de cette découverte, pourquoi ne pas lui en faire part ?

16 Amiens
1952

Mon cher Jea. Pierre Bon

J'aurais été très triste de lire une
lettre s'adressant à un cher maître - maître
de qui et de quoi ? - La seule excuse
à écrire et de publier ne semble être est
l'échange d'ouïs qui relève plus de
l'amitié que de l'admiration.

J'entre dans 4 jours à Saint Jean Cap Ferret
où je tâche de rompre avec l'ignoble
actualité. Je termine en ligne qui
s'adressent aux amis comme le titre - donc
confidenciel. 12th

Jean Cocteau

S^t Jean Cap Ferret
A. in.

16 juillet 1952

J'aurais été bien triste de lire une lettre s'adressant à un cher maître — maître de qui et de quoi? La seule excuse d'écrire et de publier me semble être cet échange d'ondes qui relève plus de l'amitié que de l'admiration. Je rentre dans 4 jours à Saint-Jean Cap Ferrat où je tâche de rompre avec l'ignoble actualité. Je termine un livre qui s'adresse aux âmes comme la vôtre — donc confidentiel.

Cocteau le dira dans sa lettre du 3 janvier 1953, le livre qu'il termine est le *Journal d'un inconnu*. Où il veut prendre le contre-pied de son propre mythe : il n'est pas ce jongleur des lettres, ce funambule des arts. Ce qu'il veut dire est que cette aisance, cette dextérité à nouer et dénouer les fils sont le résultat d'un travail incessant.

28 juillet
1952

S: Jea Coy Ferat
A. H.

Ma che Boon

J'ai eu l'avair terrible et la
chaleur mêlée la suem et
e'encre. J'ai tant écrit sur

Raymond - Rappel à l'ordre.
Secat Profimonal - art-de etc.

que j'n'ai pas le courage ni la
possibilité de m'envoyer des
notes nouvelles. Envisagez de

granet 61 m de Saint Denis - je
un document d'après mes textes.

(Dites-le lui) -

de l'œuvre de son

Coc teau
Jean

recomai: pace

23 juillet 1952

J'ai un travail terrible et la chaleur mêle la sueur et l'encre. J'ai tant écrit sur Raymond — Rappel à l'ordre, Secret Professionnel, articles, etc. — que je n'ai pas le courage ni la possibilité de vous envoyer des notes nouvelles. Ecrivez donc chez Grasset, 61 rue des Saint-Pères. Il vous documentera d'après mes textes (Dites-le lui).

La rencontre avec Radiguet était inévitable. mais que connaît-on alors de son œuvre éclair ? Hormis *le Diable* et *le Bal*, rien. Qu'importe si Cocteau a remanié les textes. Il est certainement plus important de découvrir le personnage de Raymond Radiguet. Celui qui apparaît au travers des *Pélicans*, celui des premiers poèmes, qui, en rupture de classicisme, apprend à Cocteau le retour au classicisme. Et tout cela dans un désordre de bon aloi, qui était la marque d'une époque.

21 Nov 1952

Cher J. P. Boon

Merci de votre lettre. Je reconnais dans ce que
vous me dites de la maison granet, le "style
de l'époque". Hélas il ne reste aucune trace
des pièces dont vous parlez. Un microalbum
de souvenir (je devrais dire - voir l'histoire)
présentait à nos entreprises.

Il y a un garçon très content et très inf. Ce que
j'aime c'est le "mouvement" - si cela peut
être un d'école - j'y suis de suite ;

De vive à vous

Jean Cocteau

~

21 novembre 1952

Je reconnais dans ce que vous me dites de la maison Grasset, le « style de l'époque ». Hélas il ne reste aucune trace des pièces dont vous parlez. Un incroyable désordre (je devrais dire indifférence historique) présidait à nos entreprises.

Isou est un garçon très confus et très vif. Ce que j'aime c'est le « mouvement ». Si cela prend figure d'école, je prends la fuite.

Cocteau a peut-être eu à l'égard du lettrisme une méfiance guidée par la rancœur de ses différends avec les surréalistes. A posteriori, il ne restera d'Isou ni « mouvement », ni « école », tout juste un moment. Un happening qui, s'il suscita quelques remous, ne fut que tempête dans un verre d'eau à côté du scandale de *Parade*.

3 Jani 1953

Le triade 

Cher Jea Pieni Boor

Mor. ie s'apissait da journal d'un
inconnu qui va paraître au Cahiers
Verti du granit.

Ce sat le tumbon de Kethen Dumban 19-
saligret le Bacchant.

De wem à vos

Jea Coïle au
x

3 janvier 1953

Il s'agit du Journal d'un Inconnu qui va paraître aux Cahiers Verts chez Grasset. Ce sont les tambours de Kathrin Dunham, qui soulignent les Bacchantes.

Les tambours qui accompagnent l'assaut des Bacchantes dans la bande son d'*Orphée* ont été enregistrés par les batteurs des ballets de Kathrin Dunham. Rythmes périodiques à l'image de la périodicité du déroulement d'Orphée : réversibilité du temps, dont Cocteau a toujours refusé l'irréversibilité. Allées et venues de la vie à la mort. Suspension du temps. En vrai poète classique, Cocteau a toujours refusé le temps.

1^{er} mai
1953

S^r J. Cap Fleck

Cher monsieur

Je rentre de la messe de
Cannes, accablé de fatigue.
Votre lettre et votre polycopié
me rafraîchissent. Je vous en
remercie de tout coeur.

(de Jacques et de
Marie Béline)

Votre

Jean Cocteau

u

1 mai 1953

Je rentre du festival de Cannes, accablé de fatigue. Votre lettre et votre photographie me rafraîchissent.

Je vous en remercie de tout cœur. Le disque est le *Make Believe*.

Cocteau présidait le festival de Cannes en 1953. *Make Believe* est un air de la comédie musicale *Showboat* de Jerome Kern. C'est la toile de fond musicale sur laquelle ont été écrits *Les Enfants terribles*. De quelle photographie s'agit-il?

5 octobre
1954

Ma chère Jean-Pierre Boun

Je y a eu un tel désordre, et telle
vague de désordre avant et après me
crise qu'y n'ose conduire si la pleguette
se trouve à Palais Royal - on n'avait
emmener à l'école. On avait un voyage

de paquet? y'ai grande honte - car
no respect de l'honneur de l'ami et
extrême - la courtoisie est absente,
amitié entre 2 chats.

Salut amical

de Jean Cocteau

5 octobre 1954

Il y a eu un tel désordre, une telle vague de désordre avant et après ma crise que je n'ose vous dire si les plaquettes se trouvent à Palais Royal. On m'avait emmené en vitesse. Où avez-vous envoyé le paquet ? J'en garde honte — car mon respect du travail de l'ami est extrême. La convalescence est absurde, assise entre deux chaises.

1954. Cocteau vient d'avoir un accident cardiaque et écrit de Cap Ferrat où il est en convalescence chez Francine Weisweiler. Le paquet dont il parle est un recueil de plaquettes.

16 octobre
—

Je ne puis comprendre
ce mystère de
plaque^{te} .^{re} la

fat n'arrive soit a

Cap, soit du Cap.

aug la double ? avec

mes excuses les

amicales

Jee Cocteau

^

16 octobre 1954

Je ne puis comprendre ce mystère des plaquettes. Car tout m'arrive soit à Cap, soit du Cap. Avez-vous un double? Avec mes excuses très amicales.

Promalgoès est le dédicataire imaginaire de ces plaquettes retrouvées, dans lesquelles la référence à Gide — *si ce n'est toi, qui sera-ce? si ce n'est maintenant, quand sera-ce?* — apparaît à Cocteau comme une ombre antipoétique.

23 octobre

Ma che Boon

Les pots sont si mauvais
Juge - que dis-tu ? ne
peuvent être "des juges.")

Corbeau
Jeu à

Promalgréj' irait plus
libre et plus robuste sans
guide - l'antipode - dont
les nouvelles terres sont
très lourdes pour son instabilité
greciluse .

mais si le d'véné et il

l'œuvre ne change
d'notez en le pot de pied

23 octobre 1954

Les poètes sont si mauvais juges — que dis-je? — ne peuvent être «des juges». Promalgoès irait plus libre et plus robuste sans Gide — l'antipoète — dont les Nourritures Terrestres sont trop lourdes pour son irrésistibilité gracieuse.

Mais je le devine et il traverse ma chambre de malade sur la pointe des pieds.

Le 23 octobre 1955, Jean Cocteau revêt l'habit vert. Il est reçu à l'Académie Française.

Faculté des Sciences - Université de Bruxelles

Pierre Jahan

Iconographie et textes de Jean Cocteau



Préambule (Le Cap de Bonne Espérance) 1916-1919

*... nous voici
par la plume
l'un et l'autre
mariés
sur la page...*



Désespoir du Nord (Discours du grand sommeil) 1916-1918

... Dors replié, bel ange enseveli vivant.

Imite, intérieur, le cygne,

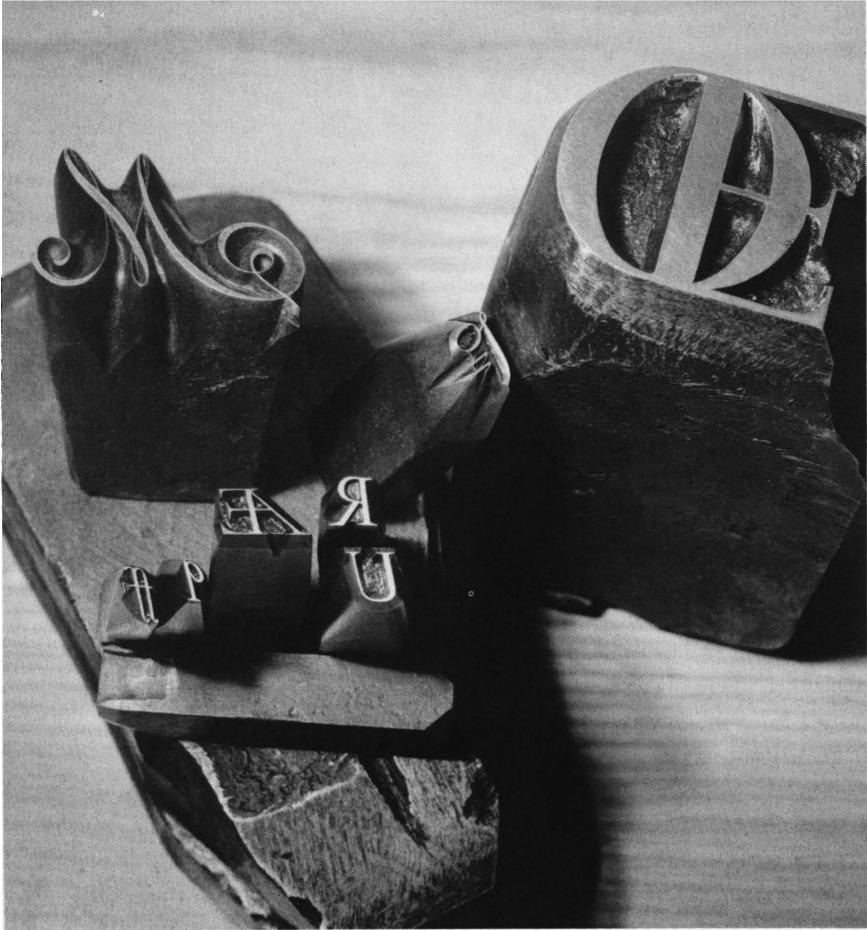
qui met son cou majuscule,

Comme un bras nu sous l'oreiller...



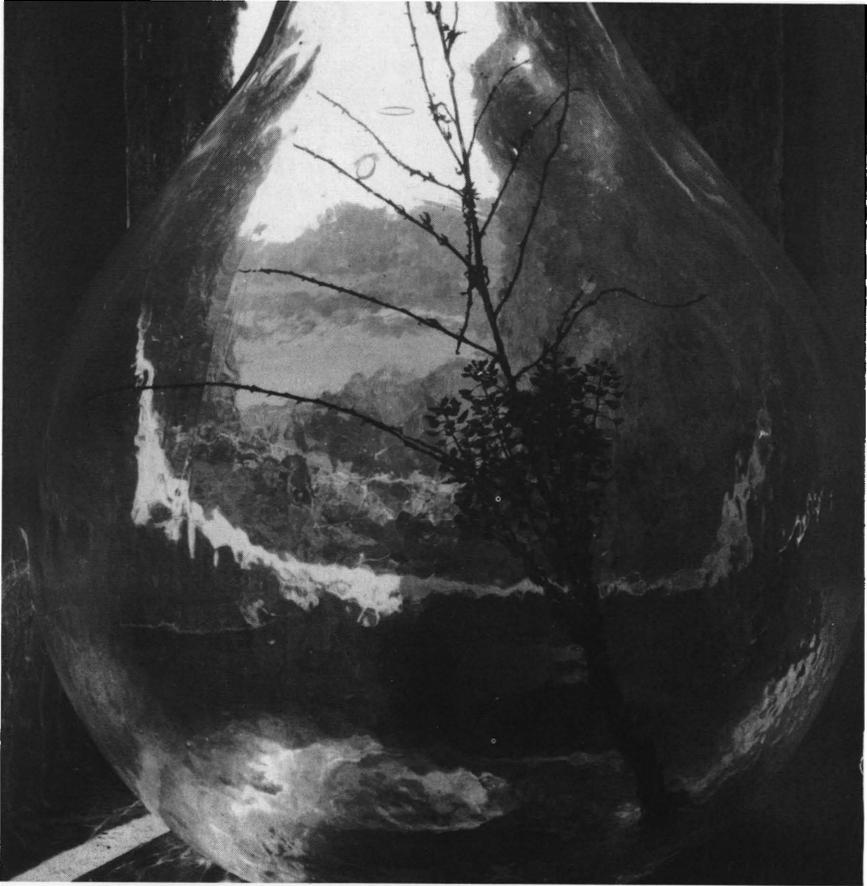
Chant du paveur (Le Cap de Bonne Espérance) 1916-1919

*... Autour du cou charmant Eiffel
la belle girafe en dentelle
rendez-vous de pigeons voyageurs inconnus
et laisse en bas l'azur éloquent choir
au bord de l'eau...*



Discours du grand sommeil (1916-1918)

*... Mais seuls, mon ordre ma tactique
delivrent
le texte emprisonné, qui préexiste,
et, déjà,
patiente en désordre
dans l'alphabet*



Aide-mémoire (Poésies) 1920
... Dans la bulle de savon
Le jardin n'entre pas
Il glisse
autour...



Naples (Poésies) 1920
*... la mer rabâche le déluge,
une vague saute le mur
et se tue.*



L'endroit et l'envers (Vocabulaire) 1922

*Je vois la mort en bas, du haut de ce bel âge
Où je me trouve, hélas!, au milieu du voyage;
La jeunesse me quitte et j'ai son coup reçu.
Elle emporte en riant ma couronne de roses;
Mort, à l'envers de nous vivante, tu composes
La trame de notre tissu.*



L'endroit et l'envers (Vocabulaire) 1922

*... Car votre auberge, ô mort, ne porte aucune enseigne.
J'y voudrais voir, de loin, un beau cygne qui saigne
et chante, cependant que lui tordez le cou.
Ainsi je connaîtrais ce dont je ne me doute :
L'endroit où le sommeil interrompra ma route,
et s'il me faut marcher beaucoup.*

Jean Cocteau

Albert Mingelgrün	Lire Cocteau en 1989
Bernard Valette	Modernité du mythe chez Jean Cocteau
Hélène Dumarty	Le mythe dans l'œuvre de Jean Cocteau. La rencontre d'un signe et d'une intention
Olivier Bivort	Cocteau et le poème en prose: l'énigme et son texte dans «Poésie» 1920
Robin Lefere	Les «contes romanesques» de Jean Cocteau
Charles Scheel	Jean Cocteau et Franz Kafka: écriture de la métamorphose et métamorphose de l'écriture
André Helbo	La «théâtralité» chez Jean Cocteau
Eveline Hurard-Viltard	Jean Cocteau et la musique à travers «Le Coq et l'Arlequin» (du manuscrit à l'œuvre publiée)
Serge Dieudonné	Un journal en noir
Roland Mortier	Cocteau à l'Académie
Jean Pierre Boon	Correspondance 1952-1954
Pierre Jahan	Iconographie et textes de Jean Cocteau

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles.
Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.