**JEAN COCTEAU:
LA MORALE DU POÈTE**

by

Maya PRPIĆ

**A thesis submitted to the
Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Master of Arts**

**Department of French Language and Literature
McGill University, Montreal**

MARCH 1990

© Maya Prpić, 1989

JEAN COCTEAU: LA MORALE DU POÈTE

ABSTRACT

The work of Jean Cocteau (1889-1963), the poet, while extremely diverse, presents nonetheless a coherence and a unity of tone which transmit his artistic vision and at the same time reveal his creative process.

Three works in particular, *Opium - Journal d'une désintoxication*, *La difficulté d'être* et *le Journal d'un inconnu*, permit us to retrace his poetic course.

Cocteau's art rests on the notion he has of poetry. With the help of the example set by Érik Satie, Raymond Radiguet and Pablo Picasso, he understood at an early age that poetry resided within him and that only by exploring himself and by following a set of morals -in this instance, morals signifies behaviour which conforms to the demands of poetry- would he attain a level of pure poetry.

All of this is evident as much in the ideas the poet conveys as in his style. The personality of the poet, his "ligne" to use Cocteau's words. becomes apparent the more the idea is accurate and the word chosen significant. As a result of this "ligne", of its presence in the work, the poet approaches immortality.

According to Cocteau, the work of a poet cannot flourish within human limits. The poet must transcend such limits to embody universal activity. It is for this reason that the poet must redefine religion and create for himself a personal mythology, that he must reconstruct the world starting from a play of spatial and temporal perspectives. His role thus proves essential to human survival. In effect, the poet fills the cosmic void in which man is evolving.

JEAN COCTEAU: LA MORALE DU POÈTE

RÉSUMÉ

L'œuvre du poète Jean Cocteau (1889-1963), extrêmement diverse, présente cependant, une cohérence et une unité de ton qui, tout en révélant son processus créatif, traduisent sa vision des choses.

Trois de ses ouvrages en particulier, *Opium - Journal d'une désintoxication*, *La Difficulté d'être* et *Journal d'un inconnu*, permettent de retracer son itinéraire poétique.

L'art de Cocteau repose sur l'idée qu'il se fait de la poésie. Jeune, il comprend, grâce à l'exemple d'Érik Satie, de Raymond Radiguet et de Pablo Picasso, que la poésie repose en lui et que, seule une meilleure connaissance de lui-même jointe à l'application d'une morale -dans son cas, morale signifie comportement conforme aux exigences de la poésie-, lui permettront d'accéder à la poésie pure.

Celle-ci se manifeste tant par les idées du poète que par son style. Plus l'idée est juste et le mot significatif, plus la personnalité du poète, sa "ligne", selon le mot de Cocteau, transparait. Grâce à la ligne, à sa présence dans l'œuvre, le poète touche à l'immortalité.

Le travail du poète, ne peut, d'après Cocteau, s'épanouir à l'intérieur des limites humaines, il doit les dépasser pour englober l'activité universelle. C'est la raison pour laquelle il redéfinit la religion en se créant une mythologie personnelle, la raison pour laquelle il reconstruit le monde à partir du jeu de perspectives spatiales et temporelles. Son rôle s'avère dès lors essentiel à la survie de l'homme. En effet, le poète lui dissimule le vide cosmique dans lequel il évolue.

Table des matières

TABLE DES MATIÈRES	i
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE: SENS ET RÔLE DU POÈTE	4
Chapitre premier: Cocteau héritier du symbolisme?	5
1.1 Influences	5
1.2 Les maîtres	6
Chapitre II: Définition du poète	16
2.1 L'homme et le poète	16
2.2 L'enfant et le poète	18
2.3 Le poète et les autres	20
2.4 La morale du poète	24
Chapitre III: Rôle du poète	31
3.1 Équilibrer le visible et l'invisible	31
3.2 Fusionner le visible et l'invisible	34
3.3 Conserver à la poésie son mystère	37
DEUXIÈME PARTIE: L'ART DU POÈTE	40
Chapitre IV: Réalité et merveilleux:	
axes de la recherche poétique de Cocteau	41
4.1 Réalité	41

4.2	Réalisme et merveilleux	44
4.3	Vérité	48
Chapitre V: «Le style de l'âme»: écriture et personnalité du poète		51
5.1	La méthode	51
5.2	Le style	55
5.3	La ligne	59
Chapitre VI: Unité et pérennité de l'œuvre		61
6.1	L'œuvre	61
6.2	L'œuvre et le poète	64
6.3	Éternité de l'œuvre et du poète	67
TROISIÈME PARTIE: LES IDÉES DU POÈTE		70
Chapitre VII: Dieu et dieux: religion et mythologie		71
7.1	Religion	71
7.2	Mythe	76
7.3	Mythologie personnelle	79
Chapitre VIII: Universalité du temps et de l'espace		84
8.1	Mémoire et rêve	84
8.2	Perspectives spatiales et temporelles	89
8.3	Mesure et démesure	92
CONCLUSION		96
BIBLIOGRAPHIE		98

Introduction

1989 marque l'année du centième anniversaire de naissance de Jean Cocteau (1889-1963). Poète français, son art a touché tous les domaines: poésie, roman, critique, cinéma, théâtre, dessin, peinture, opéra, ballet. La diversité de ses dons et l'abondance de ses œuvres, rendent son approche complexe. Pourtant, il se dégage de son travail, pour peu qu'on y prête attention, une unité certaine. La pensée de Cocteau, inscrite en filigrane, trace une ligne dont la courbe complétée dessine une morale. Nous avons voulu définir la vision des choses de Cocteau pour atteindre cette morale.

La bibliographie coctélienne compte surtout des biographies, des articles et des études, généralement partiels. Cependant, un livre se distingue des autres, celui de Lydia Crowson: *The Esthetic of Jean Cocteau*¹. Elle y analyse par le biais du théâtre, les formes et les motifs qui président à l'unité de l'œuvre de Cocteau. L'ouvrage de Lydia Crowson s'est souvent révélé très utile, même si nos champs de recherche ne font que se croiser.

En effet, nous nous proposons d'étudier les divers profils du poète afin de peindre un tableau, ne serait-ce qu'à l'état d'ébauche, de sa pensée. La profusion de ses travaux, nous a incitée à délimiter le terrain de nos recherches. Certains critiques, dont Jacques Brosse, qui voient entre *Opium — Journal d'une désintoxication* (1929), *La difficulté d'être*

1. Lydia Crowson, *The Esthetic of Jean Cocteau*, England, Hanover, University Press of New Hampshire, 1978.

(1947) et le *Journal d'un inconnu* (1953) un indéniable air de famille, ont guidé notre choix. Ces livres, véritables laboratoires de la poésie cocté-lienne, peuvent se lire comme les méditations préparatoires du poète. Bilans, mises au point, retours en arrière, élaborations théoriques, ils forment la somme des expériences de Cocteau.

Opium — Journal d'une désintoxication fut écrit alors que Cocteau subissait, après une rechute de quatre ans, une deuxième cure. Il y décrit ses symptômes, ses aventures de fumeur, mais le livre se présente surtout comme une réflexion générale sur l'art et les événements de l'existence.

La difficulté d'être, titre que Cocteau emprunte à la dernière phrase de Fontenelle mourant, est considéré comme son chef-d'œuvre. Cocteau profite d'un séjour à la montagne pour soigner une maladie de peau, pour se promener par l'esprit, dans les méandres de sa vie et de ses préoccupations. Tous les sujets qui l'intéressent y sont abordés dans des chapitres courts, qui débordent souvent du cadre qu'il leur impose. Ébloui par ce livre, André Fraigneau a écrit:

Tous les thèmes [...] de ses autres ouvrages [...] se retrouvent enrichis d'une expérience plus complète, revêtus d'une coloration dorée qui est le privilège de l'automne¹.

Le *Journal d'un inconnu* est, des trois livres, le plus achevé. Cocteau reprend les thèmes qui lui sont familiers, mais le livre lui sert surtout de prétexte pour mettre en valeur deux problèmes qui l'intéressent particulièrement: celui de la réalité terrestre et de l'irréel poétique; celui de la structure de l'univers. Il a d'ailleurs dédié son livre à René Bertrand qui a écrit *L'Univers cette unité*, après l'avoir entendu dire sur les ondes que «le temps est un phénomène de perspectives».

1. André Fraigneau, *Cocteau par lui-même*, Paris, Scuil (coll. «Écrivains de toujours»), 1957, p. 97.

Bien qu'il ne fasse pas partie de la triade que nous avons choisie, nous avons souvent puisé dans *Le rappel à l'ordre* (1928), recueil de divers manuscrits, dont celui du *Secret professionnel* (1922). Les idées de Cocteau n'y ayant pas toujours atteint leur pleine maturité, elles se lisent parfois plus facilement certains exemples sont plus parlants.

Notre recherche se divise en trois parties. Dans la première, nous tenterons de déterminer ce que Cocteau entend par «poète». Influencé par son époque, il se met à l'école de ses maîtres (Érik Satie, Raymond Radiguet, Pablo Picasso). Il tire de leur enseignement une connaissance de lui-même qu'il met à profit dans ses œuvres par l'application d'une morale, c'est-à-dire d'un comportement qui lui est imposé par la poésie. Son rôle consistera à affiner cette morale afin d'accéder à la poésie pure.

La deuxième partie abordera la question de l'art du poète et des moyens dont il dispose pour donner forme à sa poésie. Celle-ci se manifeste par les idées du poète, par son style et surtout par la ligne de sa personnalité. Forme achevée de la poésie, cette dernière y imprime son sceau. La poésie rend l'œuvre éternelle et le poète immortel.

La troisième partie étudie certaines idées du poète qui ont prise directe sur son travail. Le rejet de la religion catholique par Cocteau au profit de la mythologie, permet au poète d'englober des horizons dans lesquels la poésie peut s'épanouir plus librement. Enfin, la conception de l'univers, selon Cocteau, basée sur des observations temporelles et spatiales, donne à l'existence du poète sa validité. Son rôle s'avère nécessaire à la survie de l'homme.

PREMIÈRE PARTIE:

SENS ET RÔLE DU POÈTE

Chapitre premier: Cocteau héritier du symbolisme

Lorsqu'en 1906, Édouard de Max, sociétaire de la Comédie-Française, fait lecture devant le Tout-Paris des poèmes d'un jeune auteur de 16 ans — Jean Cocteau —, Paris découvre son nouveau Prince des poètes. Fêté, Cocteau se lance dans les lumières de la vie mondaine. Déjà, grâce à «une famille dilettante et touche-à-tout»¹, il avait dès sa plus tendre enfance fait partie du milieu qui faisait et défaisait les modes. Une enfance entourée, une adolescence célèbre ont fait de Cocteau un homme éminemment de son temps.

1.1 Influences

Dans un petit livre, *Poètes français depuis Verlaine*, François Porché décèle chez les post-symbolistes deux influences particulières: Laforgue et Rimbaud. Les premiers se reconnaissent à leur «humour», leur «ironie» et à une «fantaisie souvent douloureuse»; les seconds ont des «humeur(s) d'insurgé(s)», font preuve d'une «incohérence apocalyptique» ainsi que d'une «imagination tout ensemble puissante et désordonnée»². À ce propos, Cocteau se rappelle «ce que (lui) racontait Picasso: Picasso, Max Jacob, Apollinaire, jeunes, parcourant Montmartre, dévalant ses marches, et criant: 'Vive Rimbaud! À bas Laforgue!'''³. Pourtant Cocteau ne se raille pas à ce partage d'influence. Pour lui, le combat n'a pas lieu

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, Monaco, Éditions du Rocher, 1983, p. 25.

2. François Porché, *Poètes français depuis Verlaine*, Paris, La Nouvelle Revue Critique, 1929, p. 198.

3. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 145.

entre Laforgue et Rimbaud, mais entre Rimbaud et Mallarmé. À l'un, il n'a consacré que les quelques mots que nous venons de citer; à l'autre, des pages entières. Pourquoi? Dans une allocution prononcée à la Société des Gens de Lettres pour l'anniversaire de Mallarmé, il apparaît que Cocteau use à son égard de termes qu'il se réserve le plus souvent pour lui-même: «Lutte entre l'œuvre et l'homme... Le souci de se mettre en pointe... La hantise des équilibres déséquilibrés¹.» Il en résulte une admiration sincère pour l'«œuvre (même) dont la posture naturelle est d'être contournée et dont la neige résulte d'un prisme²». Par un raccourci étonnant, Cocteau oppose le «gel mallarméen» à la «foudre d'or rimbal-dienne»³, donnant un sens tactile à leur différence. Le travail du premier, axé sur la précision, fait dire à Cocteau qu'il influença le style journalistique. Remarque à double tranchant qu'il souligne lui-même en disant quelque part: «Quel est, à notre époque, le journaliste qui ne lui doive, comme à Baudelaire, de ne plus se répandre et de cerner un contour?⁴» et en écrivant ailleurs: «... les véritables maîtres de la jeunesse entre 1912 et 1930 furent Rimbaud, Ducasse, Nerval, Sade. Mallarmé influença plutôt le style du journalisme⁵».

L'estime qu'il a pour Mallarmé n'a cependant pas la force de celle qu'il porte à Rimbaud. Il se sent plus proche de ce dernier, car il offre à sa jeunesse une énergie furieuse dans laquelle se mêlent illuminations, ferveur, nouveauté et génie. Mais, «le miracle d'Arthur Rimbaud ne relève pas de ses révoltes, mais d'avoir fait naître l'idée du verbe alors

1. Jean Cocteau, «Discours sur Mallarmé», dans *Cahiers Jean Cocteau*, n° 9, Paris, Gallimard, 1981, p. 157.

2. *Ibid.*, p. 157.

3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset (coll. «Les cahiers rouges»), 1984, p. 51.

4. Jean Cocteau, «Discours sur Mallarmé», p. 157.

5. Jean Cocteau, *Opium — Journal d'une désintoxication*, Paris, Stock, 1983, p. 45.

qu'avec son œuvre le verbe se contentait de se mettre au service des idées¹» écrit Cocteau dans *Mes monstres sacrés*, épelant ainsi en toutes lettres ce qui constituera son effort personnel: tendre à l'idée. Parce qu'il adore Rimbaud, Cocteau ne rejette pas Mallarmé. En l'un et en l'autre il trouve les bases de sa démarche: d'une part, donner à la poésie la précision d'une mathématique invisible, d'autre part, ne pas exprimer la poésie en rimes, mais en idées.

Jusqu'en 1914, marqué par tout ce qui est post- ou néo-symboliste, Cocteau participe à la génération de ses parents. À partir de 1914, Cocteau fait partie de sa propre génération et vit l'effervescence de la pléthore d'écoles qui sévissent à Paris entre 1915 et 1935. Poètes cubistes, dada, surréalistes, Cocteau les connaît tous, d'Apollinaire à Breton en passant par Tzara. Il partagera leurs enthousiasmes et leurs querelles, mais son engagement amical n'ira pas jusqu'à l'engagement littéraire. Dans *La difficulté d'être*, Cocteau parle longuement d'Apollinaire, le poète cubiste, qui «connaissait depuis Moréas à la Closerie des Lilas, la vertu des noms qu'elles (les écoles) portent²». Avec lui, Cocteau découvre l'«esprit nouveau» et prend conscience du monde moderne dans lequel il vit, où le vacarme assourdissant des machines s'est substitué aux calmes harmonies du silence. Apollinaire est au carrefour de toutes les tendances. Nourri de littérature, il connaît les peintres, fréquente les musiciens, bref n'établit aucune frontière entre les arts. De lui, Cocteau gardera le souci de toujours coller de près au mouvement de la réalité, de conserver à sa langue une vivacité colorée. Des cubistes en général (pensons notamment à Blaise Cendrars et à Max Jacob), il épouse certaines idées qu'il modifie à son contact et que François Porché décrit ainsi:

1. Jean Cocteau, *Mes monstres sacrés*, Paris, Encre Editions, 1979, p. 47.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 143.

[...] il n'est de poésie que de l'inconscient [...] le temps est un sorge: passé, présent et avenir se développant sur un même plan [...] entre l'académisme et le délire sacré il n'y a pas de compromis, pas de milieu, et qu'il faut avoir le courage de choisir¹.

Cocteau, sensible à son environnement, ne manque pas d'être touché par ce qui l'entoure, mais il a la sagesse de ne s'engager qu'envers lui-même. On ne le transforme pas: il se transforme.

En 1912, Henri Ghéon écrit, avec l'assentiment de Gide, un article «louangeur, mais où des réserves étaient soigneusement incluses», selon les mots de Roger Lannes². Il s'agissait de montrer au jeune homme le droit chemin. Cocteau avait déjà publié *Le prince frivole* et *La danse de Sophocle*, œuvres qu'il reniera complètement par la suite. Dans cet article donc, Ghéon écrit:

Il a lu Baudelaire, Gauthier, Heredia, il a lu Moréas, il a lu la comtesse de Noailles, il a lu Banville, Chénier, Ronsard et aussi Henri de Régner; il a aussi peut-être lu Rostand³.

Le fatras de ces noms n'a pour but que de montrer que Cocteau ne s'appartient pas. C'est vrai. Très ami d'Anna de Noailles, il connaît Rostand, a lu les symbolistes et n'est pas dépourvu de culture littéraire. Propulsé trop jeune dans la notoriété, il le reconnaît lui-même, il n'a pas eu le temps de faire le tri.

Du fouillis apparent des amitiés de Cocteau vont peu à peu se dégager de grandes lignes. Parmi celles-ci, Anna de Noailles et Marcel Proust. La première régnait sur la vie par une conversation dont l'éclat a

1. François Porché, *op. cit.*, p. 233.

2. Roger Lannes, *Cocteau: une étude*, Paris, Seghers (coll. «Poètes d'aujourd'hui»), 1945, p. 17.

3. Henri Ghéon, «Les poèmes», dans *Nouvelle Revue Française*, Paris, septembre 1912, p. 509.

littéralement ébloui Cocteau. Le second, du fond de sa chambre du 102, boulevard Haussmann, régnait sur la mort, en guettait les approches en tapinois.

Anna de Noailles avait du génie et le seul regret de Cocteau fut qu'elle le dépensât en paroles et non en mots. L'exemple de la comtesse lui fut salutaire. D'une part, en partie grâce à elle, il affirme que le «seul sport qui me plaise, que 1580 appelait conférence... est la conversation¹»; renseigné d'autre part, par l'expérience de la poétesse, il s'attachera à donner à ses livres le contour d'une conversation, afin d'y retrouver la spontanéité des idées et le flot naturel de la pensée.

Aux antipodes de la comtesse de Noailles, Marcel Proust travaille dans le silence, ne sort que la nuit, se partage entre l'ombre et les ténèbres. Lorsque Cocteau fait sa connaissance, Proust est en pleine rédaction de la *Recherche* et lui donne l'exemple du travail acharné. Pour la première fois, Cocteau assiste à la mise au jour d'une œuvre. Il en suit les étapes de la gestation à la lecture, mais n'y comprend presque rien: «il m'arrive de regretter d'avoir connu Marcel à une époque où, malgré mon respect pour son œuvre, je n'étais pas encore digne d'en jouir²». Il retient surtout de Proust sa manière de le traiter déjà en écrivain confirmé³. Cocteau acquerra cette habitude de tout prendre au sérieux et rien au tragique, prêtant à chaque être et à chaque chose un intérêt qui n'était parfois guère mérité.

Entre le jour d'Anna de Noailles et la nuit de Marcel Proust, Jean Cocteau a vu et connu toutes les étoiles du moment, de Sarah Bernhardt

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 15.

2. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 23.

3. *Ibid.*, p. 22.

à Edmond Rostand, qui ont laissé en lui comme l'empreinte d'un parfum, volatile et tenace à la fois.

1.2 Les maîtres

Cocteau eut une jeunesse sous influence. S'enivrant de l'air du temps, de son temps, il a longuement erré de mouvements en courants avant de rencontrer ceux qu'il reconnaîtra comme ses maîtres. Au nombre de trois, ils l'ont formé à son métier.

Le premier d'entre eux est Érik Satie qu'il rencontre en 1915. À cette époque où la musique française prend un tout nouvel essor, Érik Satie s'élève contre le wagnérisme et les vagues debussystes. Il ne reconnaît qu'une musique: la sienne. Sa position, si particulière, ne manque pas d'intéresser Cocteau, qui explique son attirance en la mettant sur le compte des contradictions de la jeunesse. L'influence de Satie musicien qui «ouvrit la voie à un art musical d'une netteté formelle et d'un caractère concret¹», se retrouvera plus tard dans le Groupe des Six², auquel Cocteau a beaucoup contribué. Cette expérience musicale se trouve rassemblée dans *Le Coq et l'Arlequin*, livre dont Roger Lannes dit:

(il) avait donné sinon une esthétique commune, du moins quelques éléments d'appréciation positive pour une prise de conscience des responsabilités musicales de la nouvelle génération³.

L'esthétique évoquée dans cet ouvrage dépasse de beaucoup le cadre de la musique et fait appel, à bien des égards, à une éthique qui découle directement de celle de Satie. Celle-ci peut se résumer de la manière

1. Roger Lannes, *op. cit.*, p. 30.

2. *Ibid.*, p. 28: «musiciens amis de l'auteur, qu'un article de *Comœdia* avait appelé *Les Six*: Germaine Taillefer, Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc».

3. *Ibid.*, p. 29.

suivante: l'artiste ne doit suivre qu'une seule voie, la sienne. Ce travail, souvent en contradiction avec les idées admises, s'accomplit de manière intérieure. La révolte, l'opposition, sont des positions personnelles qui ne doivent pas constituer des fins, mais des moyens pour parvenir au résultat désiré: être soi. Alors, alors seulement, le résultat devient public. C'est par le résultat que le monde pourra juger et du degré de révolte et du degré de génie de l'artiste. En quelques phrases, Cocteau résume Satie:

Égoïste, cruel, maniaque, il n'écoutait rien de ce qui ne relevait pas de son dogme et il se mettait dans d'affreuses colères contre ce qui l'en dérangeait. Égoïste, parce qu'il ne pensait qu'à sa musique. Cruel, parce qu'il défendait sa musique. Maniaque, parce qu'il polissait sa musique. Et sa musique était tendre. Il l'était donc, à sa façon¹.

Raymond Radiguet fit littéralement irruption dans la vie de Cocteau un jour de 1918: il avait quinze ans. Leur engouement durera cinq ans, jusqu'en 1923 quand, à peine âgé de vingt ans, Radiguet sera emporté par la typhoïde. Lors de leur rencontre, Cocteau a vingt-neuf ans. Lui, le benjamin chouchouté de toute une génération d'écrivains, se retrouve soudain en position d'aîné. Comme il l'écrit lui-même: «Raymond Radiguet [...] lisait [...] les volumes de la bibliothèque de son père. C'étaient les nôtres. Nous fûmes donc ses classiques. Nous l'assomâmes comme de juste, et, à quatorze ans, il rêvait de nous contredire²». Cocteau ayant reconnu en Radiguet un être d'exception, non seulement accepte ses critiques, mais se met à son école. L'adolescent arrive au bon moment aussi bien pour la littérature en général: «À l'instant où se greffaient sournoisement sur l'anarchie poétique les germes d'un nouveau

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 26

2. *Ibid.*, pp. 25-26.

romantisme¹», que pour Cocteau en particulier: «il me tira d'une trappe: c'était à force de me fuir à toutes jambes, le risque de me retrouver un jour Dieu sait où²». Radiguet défriche le terrain des idées post-symboliques et y plante ses graines qui y poussent, exotiques, dans le vieux terreau de la littérature. Ses principes sont simples et peuvent se lire comme suit: d'abord, ne pas avoir l'air original. Toute la valeur de cette affirmation réside dans le «avoir l'air». En effet, l'originalité n'a d'impact profond que présenté sous la forme du conformisme le plus plat. Puis, écrire comme tout le monde. La conformité s'accorde fort bien de la banalité. Du commun sort l'extraordinaire. Ensuite, ne s'appuyer sur rien. Le poète n'a que lui-même pour seul recours. Sous le couvert de la norme, le poète s'individualise jusqu'à ne plus ressembler à rien. Enfin, un travail acharné est nécessaire. Il n'existe pas d'effort plus immense que celui qui consiste à s'explorer. Les principes organisés de Radiguet convergent vers un seul but: «Il m'enseigna la grande méthode. Celle d'oublier qu'on est poète et d'en laisser le phénomène s'accomplir à notre insu³». En passant de Satie à Radiguet, Cocteau est passé du dogme à la méthode, de la fidélité à soi-même à la connaissance de soi, de l'étude du travail à l'accomplissement du travail. Comme il l'écrit: «Érik Satie a été mon maître d'école. Radiguet mon examinateur⁴», et il ajoute; «la seule gloire dont je puisse faire parade est de m'être plié à leur enseignement⁵».

1. Roger Lannes, *op. cit.*, p. 30.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 26.

3. *Ibid.*, p. 26.

4. *Ibid.*, pp. 27-28

5. *Ibid.*, p. 26.

«Picasso, je l'ai connu en 16. J'ai dit que Stravinsky était une de mes rencontres capitales; Picasso, c'est 'ma' rencontre capitale¹» explique Jean Cocteau à André Fraigneau lors de leurs entretiens de 1951. Cette rencontre est celle du talent et du génie: le talent péniblement acquis de Cocteau² et le génie foudroyant de Picasso qui court plus vite que tout le monde. Entre eux s'établit une de ces amitiés puissantes qui se nourrissent tout autant de l'âme que de l'esprit. Cocteau s'imprégnera de Picasso au point de copier ses dessins jusqu'à le confondre. Le nom de peintre veine les manuscrits du poète. Roger Lannes parle de «l'extraordinaire influence, ou mieux de la singulière affluence de Picasso dans la pensée et les préoccupations esthétiques de Jean Cocteau³». Cette «affluence», Lannes la retrouve dans la précision, la lucidité et la souveraineté dont les deux hommes font preuve. La précision à laquelle Cocteau attache tant d'importance (ne parlera-t-il pas de la poésie comme d'une mathématique) donne naissance à une création exacte qui s'équilibre selon les ordres intérieurs de l'artiste. La précision scientifique de l'instinct de l'artiste s'accompagne d'une lucidité — Cocteau parle de «clairvoyance» — qui permet au peintre aussi bien de décomposer le prisme de la lumière que de démonter les mécanisme de la réalité. L'artiste ne voit pas au-delà, mais par-delà les choses. Il ne dépasse pas les objets, mais les traverse et lorsqu'il se retourne, il les retrouve semblables, mais sous un angle jamais vu. De cette manière, l'artiste dévoile la réalité avec une rare intensité: celle du neuf. Il renouvelle la vision des choses, vision toujours exacte, et rétablit l'ordre naturel, mais souvent invisible, du monde. Avec

1. Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1965, p. 21.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 44: «j'avais [...] fort peu de talent. Mon esprit allait d'instinct à la pointe mais ne savait pas ép pointer.»

3. Roger Lannes, *op. cit.*, p. 25.

Satie, Cocteau a appris la doctrine de son métier, avec Radiguet, il en a acquis la méthode. Picasso, lui, lui en livre le secret:

Je savais enfin le secret sans la connaissance duquel tout effort d'esprit demeure inefficace. Il existait un monde où l'artiste trouve avant qu'il ne cherche et trouve perpétuellement¹.

Dorénavant, Cocteau ne cherchera plus ailleurs, mais trouvera en lui, la matière première de sa poésie.

Que retenir de la jeunesse de Cocteau? Parisien pris dans le tourbillon de la Belle Époque il s'est retrouvé soumis à toutes les influences. Si son extrême jeunesse ne l'a pas préservé des erreurs de parcours — nous pensons à ses recueils qui précèdent *Le Potomak* —, elle lui a permis de se débarrasser rapidement de ses tics d'écriture: «je me félicite d'avoir eu la chance d'aller dans le monde à seize ans et d'en avoir eu par-dessus la tête à vingt-cinq²». Ceci dit, il a surtout eu la chance de tomber sur des hommes de génie, qui ont eu la délicatesse de lui indiquer le chemin à suivre sans pour autant le prendre en charge. Gide, par exemple, «Il me fit honte de mon écriture. Je l'enjolivais d'arabesques³», ou encore Diaghilev qui «s'amusait de mes ridicules [...] il [...] me dit: 'Étonne-moi'⁴». Tous, par l'exemple, lui ont ouvert la voie du travail par lequel il s'accomplira. Il est vrai que la qualité de Cocteau fut de reconnaître ces signes annonciateurs et encourageants. Sans tergiverser, il sauta le pas et subit ce qu'on pourrait appeler l'épreuve du feu qu'il rapporte en ces termes dans *La difficulté d'être*: «je décidai de me brûler ou de renaître. Je me cloîtrai. Je me torturai. Je m'interrogeai. Je m'insultai. Je me consumai de

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 144.

2. Jean Cocteau, *Opium — Journal d'une désintoxication*, p. 231.

3. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 43.

4. *Ibid.*, p. 35.

refus¹». Ce fut *Le Potomak*. À partir de cette œuvre, l'esprit Cocteau va se développer et s'affirmer dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, la première œuvre à laquelle Cocteau ne doive rien à personne.

Sur quoi repose l'esprit Cocteau? D'abord et avant tout sur lui-même. Cocteau ne compte en ce qui concerne son art sur rien, ni personne. Ensuite, au lieu de recopier laborieusement ses prédécesseurs, Cocteau retient leurs leçons, puis les retravaille selon ses besoins. Ainsi, des symbolistes, il retient que l'air du temps a tout de l'air vicié des modes. Mieux vaut s'en méfier. Il retient la leçon de collage des cubistes, mosaïque de bric et de broc qui reconstitue le monde. De ces maîtres, enfin, il apprend l'art de son métier. Cocteau, par un réseau d'affinités se tisse une trame d'affiliations qu'il utilise comme autant de points de repère. Frappé par un détail, une anecdote, Cocteau ne retient d'eux qu'une parcelle d'énergie. Morcelées, les allusions, telles quelles, ne correspondent à rien. Tout ce que les uns et les autres ont pu instiller à Cocteau, il l'a retravaillé et transposé dans sa réalité propre. Cocteau s'est mis à la dure école de soi-même et les principes qu'il en tirera désormais ne seront qu'à lui, ne seront que de lui.

1. *Ibid.*, p. 44.

Chapitre II

Définitions du poète

2.1 L'homme et le poète

Le poète est avant tout un homme, dans le sens sexué du terme. Il s'éloigne cependant de la conception acceptée du mot et expérimente, à l'aide des seuls moyens mis à sa disposition, un état neuf et inédit de sa condition d'homme. Cocteau écrit: «l'art naît du coït entre l'élément mâle et l'élément femelle qui nous composent tous, plus équilibrés chez l'artiste que chez les autres hommes¹». Il reconnaît implicitement le caractère double nécessaire à la (pro)création de son œuvre. Il rassemble en lui les conditions essentielles à la vie et participe, par l'acte créateur, au cycle inéluctable de la nature. L'alliance du féminin et du masculin, parce qu'elle procède d'un même être, dépasse toutefois le cadre des unions admises. En effet, l'art «résulte d'une sorte d'inceste, d'amour de soi avec soi²». Mais plus encore, l'œuvre ne peut exister, c'est-à-dire connaître le jour qu'à cause de l'élément femelle, l'élément fécondant. L'expulsion de l'œuvre correspond pour le poète à:

un enfantement monstrueux qui ne bénéficierait pas de l'instinct maternel et de la confiance qui en résulte. Imaginez une parthénogénèse, un couple formé d'un seul corps et qui accouche³.

1. Jean Cocteau, *Opium – Journal d'une désintoxication*, p. 38.

2. *Ibidem*.

3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 51.

Les sentiments n'occupent aucune place dans ce processus. Le recours au féminin découle d'une nécessité dictée par les lois mêmes de la nature. D'ailleurs le poète se dissocie jusqu'à un certain point de son côté féminin, lorsqu'il utilise le mot de «parthénogénèse». Le Petit Robert donne du mot la définition suivante: «Reproduction sans fécondation (sans mâle) dans une espèce sexuée¹». Dans le cas du poète, l'élément masculin participe à la fécondation alors que le mâle — l'homme qu'est le poète — n'y touche pas. En d'autres termes, Cocteau nous incite à distinguer l'homme (être de sexe mâle) et le poète (point d'équilibre entre divers éléments). Le poète se situe toujours en deçà de la norme. Si l'œuvre est le résultat d'une copulation incestueuse, la sexualité du poète, elle, naît pour ainsi dire du tabou même de l'acte créateur. Le poète ne peut se tromper lui-même aussi bien intellectuellement que charnellement:

C'est ce qui rend le mariage si dangereux chez les artistes, pour lesquels il représente un pléonasme, un effort de monstre vers la norme².

La sexualité est un besoin impératif qui, encore une fois, répond aux besoins de la nature:

Ainsi le besoin de procréation nous est-il distribué en grosse, à l'aveuglette. Une erreur ne coûte pas cher à la nature, étant donnée le nombre de ses chances. Une erreur qui se raffine, un vice, n'est autre chose qu'un luxe de la nature³.

Or, la sexualité de Cocteau et son désir de reproduction sont incompatibles dans les faits, à cause de son homosexualité, caprice de la nature. Cocteau satisfait aux exigences de la première avec une espèce de résignation passive. Jamais, à l'opposé d'un Gide par exemple,

1. Paul Robert, *Le Petit Robert – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Éditions Le Robert, 1989, p. 1365.
2. Jean Cocteau, *Opium – Journal d'une désintoxication*, p. 138.
3. *Ibid.*, p. 41.

n'éprouvera-t-il de remords ou le besoin irréprensible de s'expliquer. Tout au plus revient-il sur la signification d'un tel comportement:

Un homme normal, au point de vue sexuel, devrait être capable de faire l'amour avec n'importe qui et même avec n'importe quoi [...] C'est ce qui explique les mœurs coulantes, attribués au vice, du peuple et surtout des marins. L'acte sexuel compte seul [...] Je ne parle pas de l'amour¹.

et de sa position sur le sujet:

Pour moi j'en ai peu d'usage [...] En outre j'estime qu'à partir d'un certain âge ces choses-là sont turpitude².

Son homosexualité pousse Cocteau à transcender sa propre sexualité pour trouver ailleurs, dans le don du poète, un point de rencontre. Une transposition de la sexualité s'opère de l'homme au poète, mais les principes en sont inversés. Ainsi chez le poète, le plaisir précède l'acte. En effet, l'acte implique un élément femelle et se place sous le signe de la violence et satisfait un impératif fondamental: la transmission de la vie. Le plaisir, au contraire, égoïste, conjugue les désirs de l'homme et les aspirations du poète. L'homme libéré des exigences de la nature peut, en accord avec le poète, s'ébattre dans les espaces intellectuels, y retirant plaisir et matière.

2.2 L'enfant et le poète

L'enfance exerce sur Cocteau un attrait particulier. Selon lui, les enfants sont des êtres entiers que la société n'a pas encore transformés. Ils jouissent du privilège de n'être qu'eux-mêmes, et cela sans effort ni contrainte. Ils vivent ainsi en harmonie avec le reste de la terre, n'ayant pas à se préoccuper du regard des autres. Cette faculté gomme toutes les

1. *Ibid.*, p. 137.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 184

barrières possibles qu'un esprit, habitué aux duplicités de la réalité perçoit. Réel, imaginaire, vraisemblable, vrai, s'amalgament pour ne plus former qu'une réalité aux yeux de l'enfant. L'enfance est donc une, mais aussi multiple. Vivant dans un univers sans perspective, les enfants ont le pouvoir de la métamorphoser, ce qui fait écrire à Cocteau:

Tous les enfants ont un pouvoir féérique de pouvoir se changer en ce qu'ils veulent. Les poètes en qui l'enfance se prolonge souffrent beaucoup de perdre ce pouvoir¹.

Thomas l'imposteur illustre parfaitement ce pouvoir. Au moment de mourir, Thomas se dit: «Je suis perdu si je ne fais pas semblant d'être mort.» Mais en lui la fiction et la réalité ne formaient qu'un. Guillaume Thomas était mort². Autrement dit, avant même de mourir, Thomas était déjà mort, parce qu'il en avait décidé ainsi. Imperméable aux fluctuations du réel, l'être et le paraître se fondent dans l'enfance. La pureté de l'enfant réside en cela, qu'insensible à tout ce qui n'est pas lui, il est capable aussi bien d'émerveillement que de naïveté.

L'enfance joue un rôle prépondérant chez le poète car, par elle, il acquiert une perception immédiate et multiforme de la réalité qui l'entoure, car, en elle, il retrouve le pouvoir de la transformation, qui lui permet littéralement de basculer d'un monde dans un autre tout en gardant les pieds sur terre.

«Nul ne veut admettre en nous (les poètes) un mélange d'enfance et de vieillesse, sauf sous forme de gâtisme. Cependant je suis fait de cette sorte³» se plaint Cocteau dans le *Journal d'un inconnu*. Or ce mélange

1. *Ibid.*, p. 120.

2. Jean Cocteau, *Thomas l'Imposteur*, Paris, Gallimard (coll. «Le livre de poche»), 1964, p. 73.

3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 36.

compose l'essence même du poète. Ces deux états distincts s'affrontent, se mesurent et se rencontrent dans le poète. En effet, seule l'osmose de ce qu'il fût (enfant) et de ce qu'il devient (vieux) permet de rendre compte de ce qu'il est. À nouveau, le poète trouve en lui les éléments qui font de lui un être unique et propre à lui-même.

Le poète est le produit d'un équilibre entre les diverses parties qui le composent: entre le féminin et le masculin, entre l'enfance et la vieillesse. L'équilibre se retrouve également dans le tout, puisque le poète entre la sexualité de l'acte créateur et la pureté de la création (enfance) ne tranche pas — ce serait du parti-pris —, ne choisit pas un parti au dépend d'un autre — se serait un compromis —, mais les rassemble en lui. D'un côté le coït, dont parlait Cocteau, rappelle au poète ce qu'il est: un homme, mais aussi ce qu'il est devenu: un adulte. De l'autre, l'innocence évoque ce qu'il fut: un enfant, et ce qu'il est: «une enfance interminable». Dans l'équilibre que le poète atteint, la poésie peut s'épanouir, fleur vivace dont les racines s'enfoncent dans l'air raréfié des profondeurs, mais dont les pétales respirent l'air pur des sommets.

2.3 Le poète et les autres

Le public est une des données essentielles du poète au point que, pour Lydia Crowson, il fait partie de ce qu'elle appelle la triade de Cocteau: poète-œuvre-public¹. Le poète au service d'une œuvre doit compter sur le public récepteur de son œuvre. Sans public, l'œuvre meurt. Cocteau entretient avec son public une relation d'amour et de nécessité. Amour, car il a souvent convenu que son souci était de divertir

1. Lydia Crowson, *The Esthetic of Jean Cocteau*, Hanovres, England, University Press of New Hampshire, 1978. Tout son ouvrage s'articule sur cette triade qu'elle mentionne pour la première fois dans son introduction, p. 2.

le public; nécessité, car il sait que le public est vital à la survie — aussi modeste soit-elle — d'une œuvre. Au public, masculin, se substitue parfois la foule, féminine. Au premier, Cocteau prête des sentiments frustes, des comportements grossiers; il reconnaît la seconde à sa cruauté et ses caprices. Pourtant l'un et l'autre recouvrent une même réalité: les gens. Contrairement aux apparences, le public n'est pas un: Cocteau en distingue quatre types. D'abord, ce qu'il appelle l'élite ou l'avant-garde. À la pointe du moment, elle crée l'air du temps. Ce sont les membres de cette élite que le poète tente de convaincre. Par conséquent il les contredit, les contraint à se retourner sur eux-mêmes, à constater qu'ils sont en perte de vitesse. Cela ne va pas sans cris et chuchotements. Suivent de près les critiques auxquels Cocteau reproche de ne pas savoir lire. Il préfère ne pas s'en occuper et ne les lit pas. Les snobs, bons troisièmes, ont l'intelligence de la prudence; ils reconnaissent ce que d'autres leur ont appris à choisir. Tous se fondent et disparaissent avec les autres dans l'anonymat du public: «agglomération de personnes médiocres¹». Le public est comme un banc de poissons: il en a le mouvement massif et lent, même si certains éléments qui le composent sont rapides. Il en résulte des attitudes et des comportements pour lesquels le poète a tantôt de la commiseration, tantôt de l'exaspération. À dire vrai, la bêtise du public est la cause de tous les maux. Il veut comprendre l'art. Or, de deux choses l'une, ou bien il veut à tout prix se reconnaître dans ce qu'il voit, ou bien, à défaut de pouvoir le faire, il s'agrippe à toutes les miettes de réalité, essayant de reconstituer dans l'art lui-même les points de repère qu'il utilise dans la vie. Dans le premier cas, le public n'est satisfait que

1. Jean Cocteau, *Opium — Journal d'une désintoxication*, p. 141.

lorsqu'il se reconnaît: «Ce que le lecteur veut, c'est se lire. En lisant ce qu'il approuve, il pense qu'il pourrait l'avoir écrit¹.»

Dans le deuxième cas, lorsqu'il croit s'y reconnaître:

L'habitude lui est venue peu à peu de comparer un tableau à d'autres tableaux, au lieu de comparer un tableau avec le modèle [...] (Notre époque) n'éprouve que le choc d'une nouvelle ressemblance. Celle que les tableaux non-figuratifs ont entre eux (à son estime) par le seul fait qu'ils évitent la vieille ressemblance, et ces tableaux la rassurent par une non-représentation qu'elle reconnaît et qu'elle croit être une victoire sur la présentation².

Dans tous les cas le public se perd et est convaincu que l'artiste se moque de lui. Il n'approche donc une œuvre qu'avec crainte. Quand enfin et par hasard, il comprend, il craint de comprendre et a recours au symbole pour expliquer ce qui ne s'explique pas:

Peu de Français veulent jouir d'un événement exceptionnel sans en connaître la source, le but, ni le mettre à l'étude. Ils préfèrent en rire et le traiter par l'insulte. Le symbole est leur dernier recours³.

La masse du public s'oppose à la solitude du poète. C'est la lutte du singulier contre le pluriel. L'œuvre est pour le poète le seul moyen de se faire entendre et l'entraîne dans son cercle vicieux: née du particulier, elle s'adresse au général; destinée au général, elle touche les âmes particulières. Elle ne résoud rien.

Le public, malgré sa masse et ses lents temps de réaction, fait preuve d'une certaine malléabilité et le poète peut le saisir, le guider, voire l'enthousiasmer et ce, parce que la foule composée d'une foule

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 18.

2. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 21.

3. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 67.

d'individualités retrouve dans l'anonymat un certain confort qui le conduit tout droit à l'indulgence:

La foule en se désindividualisant, ne repousse jamais l'individualisme et se laisse volontiers pénétrer, dans une salle, par une idée qui la révolterait dans une chambre¹.

Ce que le poète peut accomplir avec un public, il ne peut le faire avec ce qu'il appelle un «fantaisiste». À la fusion du un et du tout (poète-lecteurs; auteur-spectateurs), se substitue l'affrontement de deux individualités (le poète et le fantaisiste). Deux mots les distinguent: légèreté et frivolité. Ils font toute la différence. Cocteau écrit: «cette légèreté dont je parle [...] ne se rencontre que dans les âmes profondes²», elle est le résultat d'une expédition à l'intérieur des terres de l'âme, véritable conquête spéléologique. La légèreté du poète est chargée de toutes les connaissances (aussi bien celles des limites de soi que celles de l'illimité, en soi, hors de soi), et de la connaissance totale de tout. En d'autres termes, elle a la gravité des choses déjà vues. En contrepoint, «la frivolité n'est autre qu'un manque d'héroïsme et comme un refus de s'exposer à quoi que ce soit³». Autant le poète s'engouffre en lui-même pour toucher à une réalité autre, à une vérité supérieure, autant le fantaisiste s'attache à ne pas rayer sa surface. Il n'a d'autre but que lui-même, il est donc à la fois, le moyen et la fin, le centre et la périphérie de son propre univers. Il se mêle de tout, emmêle tout et crée autour de lui un désordre qui s'oppose violemment à la cohérence du poète.

1. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 23.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 118.

3. *Ibid.*, p. 117.

Cocteau distingue le fantaisiste du dandy. Tout tourne autour du premier, tout s'arrête au second. Le fantaisiste «veut étonner. Il dérange. Il se croit une merveille. Il ne bouge aucun des pions qui mènent au jeu¹»; le dandy, qu'il associe à l'hédoniste, «ne cherche pas à faire des chefs-d'œuvres, il cherche à en devenir un lui-même, le plus inconnu, le plus égoïste²».

Que l'un soit apparemment tourné vers l'extérieur, que l'autre semble se concentrer sur l'intérieur, ils n'ont d'autre but qu'eux-mêmes, leur apparence, leur enveloppe de réalité. Il va sans dire que Cocteau ne peut en aucun cas abonder dans leur sens. En effet, le poète ne constitue pas sa propre fin, par contre il est le seul moyen dont il dispose pour parvenir à ses fins, c'est-à-dire à son œuvre. Contrairement au fantaisiste, Cocteau ne tourne pas autour de lui-même, mais descend en lui-même vers le poète; à l'opposé du dandy, le poète ne s'arrête pas à lui-même, mais commence où Cocteau finit. Cocteau individualiste, se détache aussi bien du public et de sa multitude que du fantaisiste et de son manque d'originalité. En fait, il trouve son équilibre entre ces deux extrêmes: il est individualiste au sens que lui donne le Petit Robert

individualiste: n. m. (1829; de *individuel*) 2^e *Cour.* Attitude d'esprit, état de fait favorisant l'initiative et la réflexion individuelle, le goût de l'indépendance³.

2.4 La morale du poète

Le poète parvient à concilier les tendances contraires qui se partagent son esprit par l'acquisition et le respect d'une morale. Celle-ci

1. *Ibid.*, p. 120.

2. Jean Cocteau, *Opium* – *Journal d'une désintoxication*, p. 119.

3. Paul Robert, *op. cit.*, p. 991.

commence à se dessiner dès le *Potomak*. Lorsqu'il parle de morale, Cocteau met en garde son lecteur contre les interprétations fallacieuses du mot. Ainsi, il ne faut pas confondre la morale à laquelle pense Cocteau avec un quelconque code de pensée ou de comportement. L'infraction à un code, code de la route ou code civil par exemple, est passible au mieux d'une amende, au pire de la prison. Trahir la morale de Cocteau réclame un verdict sans appel: la mort du poète. Parce que la morale est non pas une convention, mais une éthique qui correspond aux nécessités du poète, il ne faudrait pas en déduire que celui-ci, poète moraliste est celui qui fait la morale. L'expérience de Cocteau ne sert qu'à lui-même. C'est ainsi qu'il faut comprendre les pérégrinations verbales d'*Opium* — *Journal d'une désintoxication*, de *La difficulté d'être*, d'un *Journal d'un inconnu*.

Qu'entend-il par morale? Il en donne une explication on ne peut plus claire dans le *Journal d'un inconnu*:

J'appelle une morale un comportement secret, une discipline construite selon les aptitudes d'un homme refusant l'impératif catégorique, impératif qui fausse des mécanismes¹.

En refusant l'ordre établi ou ce qu'il préfère nommer l'«équilibre conventionnel»², Cocteau est contraint d'y substituer un autre équilibre, un autre ordre: le sien. Sa morale va donc naître d'un équilibre entre les forces qui le composent, s'affermir par un travail acharné qui va porter sur l'étude de soi, et se révéler dans ses œuvres poétiques, qui vont se distinguer par leur tenue et leur cohérence. Le respect de sa morale est vital à l'accomplissement de l'œuvre et à la survie du poète car, écrit

1. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 15.

2. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1948, p. 10.

Cocteau: «L'art ne vaut à mes yeux que s'il est la projection d'une morale¹.» En effet, Cocteau déclare: «La poésie est une morale².» Or, Cocteau poète, ne peut adopter qu'une morale: celle de la poésie. Il jure ainsi double allégeance à l'œuvre qu'il porte en lui et au poète qu'il est.

Comme il lui est loisible, à l'extérieur, de toujours céder aux tentations de la vie, seuls ses progrès intérieurs compteront. Progrès qu'il nomme «progrès moral». Il ne peut que s'améliorer dans cette voie, c'est-à-dire en collant à lui-même et en imprimant à son œuvre la courbe d'un dessin; ce qui lui fait dire:

À chacun de mes livres, j'ai la sensation de continuer un même dessin que des amis, penchés sur mon épaule, regardent sortir de ma plume sans comprendre sa signification. Pour peu qu'on commence la figure par les pieds, voilà tous les esprits en déroute. À la fin, on pose l'œil, et le bonhomme apparaît³.

Le progrès moral constitue dès lors le seul but de Cocteau. Il sait qu'en restant fidèle à la morale que la poésie lui impose et qu'il adopte, il participe davantage au secret de la poésie. Cette attitude va tout à fait à l'encontre d'un Sartre qui exalte l'engagement, certes, mais l'engagement visible. «Notre engagement, note Cocteau, est chose de l'âme. Il consiste à ne pas s'y réserver un pouce de confort⁴.»

La situation du poète est fragile puisqu'elle repose sur un équilibre qu'il s'est imposé; d'autant plus fragile que cet équilibre est toujours à la merci d'une faiblesse du poète, d'une brèche dans sa morale. Afin d'éviter que cet équilibre ne devienne une habitude rassurante et pour qu'il

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 218.

2. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 15.

3. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, p. 210.

4. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 100.

demeure conscient du danger qu'il court — ne dit-il pas que l'artiste est un «homme (qui) s'expose héroïquement ou avec une extrême inconscience, autre forme de l'héroïsme¹» — le poète vit dans un perpétuel état d'inconfort. Il s'en explique: «Le confort tue. L'inconfort crée. Je parle de l'inconfort matériel et spirituel².»

Cocteau a toujours connu l'inconfort matériel. D'abord sur le plan financier. Issu d'une famille aisée mais pas riche, il fut amené à fréquenter un milieu dont son esprit, plus que son porte-monnaie, lui avait ouvert les portes. Plusieurs de ses œuvres furent d'ailleurs financés par des amis fortunés. Il suffit de mentionner le comte Étienne de Beaumont pour *Roméo et Juliette* (1922) et *Le Bœuf sur le toit* (1920) et la princesse Edmond de Polignac pour *Œdipe rex* (1927)³. Ses rapports avec l'argent étaient d'ailleurs parfaitement catastrophiques: il donnait plus qu'il ne gagnait. Nombre de fois, Coco Chanel dut payer ses loyers. Il le reconnaît lui-même: «je suis né les mains ouvertes. Œuvres et argent m'échappent⁴».

À l'insécurité financière s'ajoutait une manie du déménagement. Jusqu'à l'achat de la maison de Milly-la-Forêt en 1946, Cocteau eut une foule d'adresses. Généralement des petites chambres, «ces petites chambres d'hôtel où je campe depuis tant d'années, chambres pour faire l'amour où je fais l'amitié sans relâche, occupation mille fois plus épuisante que faire l'amour⁵», parfois de vrais appartements comme celui qu'il occupa rue d'Anjou ou celui du Palais-Royal où il était le voisin de

1. *Ibid.*, p. 180.

2. Jean Cocteau, *Opium* — *Journal d'une désintoxication*, p. 39.

3. Nous avons tiré ces renseignements de l'ouvrage de Lydia Crowson, *op. cit.*, p. 17.

4. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 124.

5. Jean Cocteau, *Opium* — *Journal d'une désintoxication*, p. 65.

Colette. Autrement, il se livrait beaucoup au hasard des rencontres. Ainsi, arrivé chez une amie, Francine Wesweiller, pour quelques jours, il devait y rester presque huit ans.

Cet inconfort, déjà passablement inhabituel, devenait flagrant lorsque Cocteau voulait écrire. Il dit: «Le papier blanc, l'encre, la plume m'effraient [...] C'est pourquoi je n'use pas de tables qui m'intimident et ont un air d'invite. J'écris à n'importe quelle heure sur mes genoux¹.» Les conditions dans lesquelles il créa *Thomas l'Imposteur* restent les plus frappantes. Il décrira à André Fraigneau la petite cabane du Piguey où il s'était réfugié avec Raymond Radiguet, sans eau, sans téléphone, sans électricité. La nourriture était amenée à cheval le long de l'eau car le sable y était solide et il ajoute: «... nous n'avions à manger que s'il n'y avait pas de tempête².» Cet inconfort matériel, s'accompagne d'un inconfort spirituel qui a des répercussions sur son mode de vie.

L'inconfort spirituel se caractérise par le combat incessant que le poète mène contre lui-même, entre ses devoirs de poète et ses désirs d'homme. Parce qu'il ne veut renoncer à aucune des composantes qui le forme, Cocteau est obligé de jongler avec lui-même et de reprendre à son compte les règles du cirque, un de ses spectacles préférés:

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, haute école³...

Pourtant, il semble que sa morale ait été à la source d'un inconfort encore plus dérangeant: celui du doute. Malgré ses luttes et ses chutes,

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 22.

2. Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, p. 39.

3. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, p. 10.

ses efforts laborieux pour rester dans la ligne qu'il s'est imposée, il se rend compte que son œuvre n'est pas plus compréhensible, qu'au contraire, elle projette des gerbes d'étincelles sombres, que personne ne voit. Il en vient alors, non pas à remettre en cause sa morale, celle-ci étant indissociable de la poésie qu'elle véhicule, mais de lui-même. Ses questions sont autant de pierres qui le lapident:

N'ai-je pas confondu la rectitude avec l'obéissance passive qui colle notre roue à celle de nos faiblesses? N'ai-je pas infligé à ma morale un chemin mort, un cul-de-sac où l'intelligence refuse de me suivre? N'ai-je pas laissé ma barque dériver sous prétexte qu'il fallait mal conduire sa barque? N'ai-je pas échoué sur une île déserte? Refuse-t-on de me voir ou ne voit-on pas mes signaux¹?

Cette morale s'accommode mal de la présence des autres. Cocteau se rend compte que beaucoup de ses amis doivent s'éloigner de lui s'ils veulent produire quelque chose de valable, car la morale de Cocteau déteint sur eux, et comme elle ne correspond pas à leur nature, ils en pâtissent. Seul quand il doit se mettre à l'ouvrage (Picasso et lui ont remarqué qu'ils ne se sont jamais vus peindre ou écrire), il se retrouve seul, l'œuvre exécuté. Sa morale demande de la solitude pour créer: plus il est seul, plus il peut se concentrer; plus il se solidarise avec lui-même, plus la poésie peut se manifester. Sa morale demande de la solitude pour se retrouver:

En ce qui touche aux œuvres, il importe d'attendre après chaque et de laisser le corps se déprendre des vapeurs qui lui restent [...] Il faut à mon estime, un mois, afin de retrouver, après un travail ou un voyage, le gouvernement de son individu².

1. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 35.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, pp. 131-132.

L'«inconfort matériel et spirituel» reflète bien les deux forces majeures qui se disputent le poète: le visible (matériel) et l'invisible (spirituel) que Cocteau tente d'équilibrer dans une solitude absolue.

Chapitre III

Le rôle du poète

3.1 Équilibrer le visible et l'invisible

La morale de Cocteau lui impose une ligne de conduite qui le contraint, en quelque sorte, à renoncer à ce qu'il appelle le «visible», c'est-à-dire à ce qui touche l'aspect extérieur du poète, son caractère humain. Or, parce que Cocteau est homme, il ne lui est pas toujours aisé de se plier aux exigences de cette morale. Ainsi, une dichotomie se crée entre la solitude de Cocteau, réelle, puisqu'elle est inhérente à la morale qu'il pratique, et les mondanités, auxquelles il cède souvent. Cela vient s'ajouter à son image déjà compliquée. Poète, Cocteau réunit ses contradictions; homme, il se débat entre ce qu'il est et ce que les gens ont fait de lui: une légende. À ses yeux, cela ne fait aucun doute, il est poète. Mais aux yeux des autres? Défiguré par les journaux, déformé par la rumeur publique, il n'est plus que la caricature de lui-même, tellement grossie, qu'il peut raconter l'anecdote suivante:

Une dame que j'avais invitée à déjeuner me servit de moi une telle description que je me levai de table pour lui faire mes excuses: «Vous partagez, lui dis-je, le repas de quelqu'un que je ne connais pas et que je n'aimerais pas connaître»¹.

Dans un premier temps, Cocteau essaye de comprendre pourquoi son image, faux décalque, prime sur l'original. Dans *Opium — Journal d'une désintoxication*, il met cela sur le compte du public, jamais satisfait de ce

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, pp. 184-185.

qu'il voit, ou de ce qu'il ne voit pas et qui «commence à deviner, à déformer, à interpréter, à chercher, à trouver, à symboliser, à mystifier¹». Dans le *Journal d'un inconnu*, il va plus loin. Le public ne mystifie plus, mais mythifie car «incapable de s'enfoncer en lui-même, il se déguise²», et du même coup défigure en voulant transfigurer ce qui l'entoure. Afin de prêter le moins de prise à cette réplique distordue de lui-même, Cocteau renonce, dès *Opium — Journal d'une désintoxication*, aux mondanités et il écrit dans *La difficulté d'être*: «Je ne me montre qu'aux heures de la parade ou du numéro³», adoptant à nouveau les règles du cirque, les mêmes qui lui apprirent l'art difficile de l'équilibre. Cependant, dans un deuxième temps, Cocteau comprend que cette visibilité qui le cache, peut lui servir à vivre et agir en paix. Cette idée, au départ consolante: «je pense que ma visibilité, construite de légendes ridicules, protège mon invisibilité⁴», se fortifie dans l'esprit du poète, et il devient bientôt convaincu que cette légende contre laquelle il bute sans cesse est absolument nécessaire au processus créateur et à l'expulsion de l'œuvre. Il s'en explique d'ailleurs très clairement:

Pour qu'il les (hommes célèbres) accouche, l'invisible leur inflige cette caricature de leur personne [...] S'il nous respectait, nous lui serions pléonasme, [...] ajoutant de l'invisible à de l'invisible, et ne lui donnant pas lieu de se répandre⁵.

La citation met en évidence les rapports de nécessité qui existent entre le visible et l'invisible. À dire vrai, il fallait bien qu'à l'immensité de cet invisible dont parle Cocteau, et qui se situe en nous, réponde une

1. Jean Cocteau, *Opium — Journal d'une désintoxication*, p. 238.

2. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 14.

3. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 158.

4. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 20.

5. *Ibid.*, p. 132.

immensité du visible. La légende touche au mythe, atemporel et sans frontières. L'espace extérieur de l'homme peut alors correspondre à l'espace intérieur du poète, faisant ainsi de Cocteau le lieu propice pour l'élaboration de l'œuvre.

Le visible atteint chez Cocteau des proportions surnaturelles. Il comble en cela les exigences de l'invisible. «Visible», «invisible», mots dont Cocteau nous rebat les oreilles et dont il dit lui-même: «Combien me pèsent les termes *visibilité, invisibilité!* Combien j'en voudrais débarrasser le lecteur! Qu'y puis-je? On me les dicte¹». Invisibilité donc. L'invisibilité couvre tout l'espace intérieur de l'homme. Cet espace est habité par une nuit. Il est difficile de se mettre d'accord sur le sens que Cocteau accorde au mot nuit. Lydia Crowson l'associe au subconscient:

[...] the artist must plunge into his own subconscious and discover the unknown [...]

[...] l'artiste doit plonger dans son subconscient et découvrir l'inconnu [...]²

ce que Cocteau réfute dans le *Journal d'un inconnu*: «Il ne faudrait pas confondre la nuit dont je parle et celle où Freud invitait ses malades à descendre³». Clément Borgal, prend le mot au pied de la lettre et estime que la nuit relève du domaine du poète et que le rêve en est la clé. Au lieu de se perdre en conjectures douteuses, mieux vaut laisser la parole à Cocteau:

La nuit dont je parle est différente. Elle est une grotte aux trésors. Une audace l'ouvre et un *Sésame*. Non pas un docteur ni une névrose. Grotte dangereuse si les trésors nous font oublier le sésame⁴.

1. *Ibid.*, p. 118.

2. Lydia Crowson, *op. cit.*, pp. 29-30.

3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 39.

4. *Ibid.*, p. 40.

Quelle que soit la nature de cette nuit, ou l'interprétation qu'on veut bien en donner, en son cœur repose la poésie. Le visible et l'invisible constituent en elle deux puissants pôles d'attraction, et le poète ne peut que se soumettre aux exhortations de l'invisible; l'homme, lui, hésite encore parfois. Le rôle de Cocteau consiste donc, avant tout, à assurer un équilibre aussi stable que possible entre ces deux forces, car:

[...] la poésie résulte toujours (du) mariage du conscient et de l'inconscient. Alors, quelquefois le conscient prend le dessus ou l'inconscience prend le dessus. Eh bien! à mon avis, les œuvres ne sont belles que quand il y a mariage total entre le conscient et l'inconscient¹.

3.2 Fusionner le visible et l'invisible

S'il est vrai que le poète doit créer les circonstances propres à l'avènement de l'œuvre, il est encore plus vrai que son rôle est de mettre cette œuvre au jour. Pour ce faire, l'équilibre du visible et de l'invisible ne suffit pas, ils doivent fusionner. La fusion s'obtient par deux mouvements contraires: descendant d'abord, ascendant ensuite. Le poète part ainsi à la rencontre de sa nuit.

Dès le *Potomak*, Cocteau affirmait: «le fil à plomb devint ma locomotion favorite²» et s'opposait en cela à Gide. Ce dernier, aux dires mêmes de Cocteau, prônait l'exploration extérieure: «Pars, quitte ta famille et ta maison», alors que Cocteau préfère l'investigation intérieure: «Reste et sauve toi dans tes ténèbres. Inspecte-les. Expulse-les au grand jour³.» Cette attitude aura au moins une conséquence positive pour Cocteau: il mènera sa vie en fonction de lui-même, ce qui d'ailleurs lui évitera nombre d'agaceries, contrairement à Gide, qui vivra sous l'œil des

1. William Fifield, *Jean Cocteau par Jean Cocteau*, Paris, Stock, 1973, p. 14.

2. Jean Cocteau, *Potomak*, Séville, Éditions Rombaldi (coll. «Chefs-d'œuvres immortels»), 1975, p. 70.

3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 39.

autres, avec les résultats que l'on sait. Toujours est-il que cette descente orphique comprend des étapes. La première, à fleur de surface, est ce qui pourrait s'appeler la conscience de soi. Dans *La difficulté d'être*, il parle des jeunes gens qui ont fait la guerre, ont connu le sang et les bombes, ont vécu des aventures folles; horreurs et aventures qu'ils regrettent en temps de paix, car dans la tourmente, ils avaient le sentiment de vivre pleinement. Cocteau conclut:

La surprise de ces exilés serait grande s'ils découvraient que les épisodes tragiques dont l'interruption les laisse au bord du vide, ce vide en est peuplé comme eux-mêmes. Qu'il suffirait de descendre en eux et d'en faire les frais au-dedans au lieu de les faire au-dehors¹.

Beaucoup renoncent à aller plus loin, car vouloir se connaître pour pouvoir se révéler tel que l'on est, ne va pas sans souffrance. Les douleurs de Cocteau prendront la forme du *Potomak*. Il poursuit sa descente. Quand il arrive au bord de sa nuit — il n'y descend pas —, d'un coup il voit jusqu'au cœur des choses: il est poète. En contact avec sa nuit, Cocteau lui insuffle cette bouffée de visible (de réalité) par laquelle la poésie va pouvoir naître au jour.

Pour que l'invisible se plante au cœur du réel, un mouvement ascendant va se substituer au mouvement descendant. Ainsi, le poète, véritable bathyscaphe des profondeurs, va servir de véhicule à sa poésie:

[...] le poète reçoit des ordres [...] il les reçoit d'une nuit que les siècles accumulent en sa personne, où il ne peut descendre, qui veut aller à la lumière et dont il n'est que l'humble véhicule².

Du véhicule donc, il doit avoir les caractéristiques: efficacité et sécurité. Pour obéir aux injonctions de sa poésie, le poète doit être l'objet de

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 41.

2. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 18.

toutes ses attentions, tenir à lui-même comme à la prunelle de ses yeux. Ceci, en améliorant la connaissance qu'il a de soi, en restant fidèle à lui-même, en respectant sa morale. Cocteau le dit plus simplement: «C'est ce véhicule qu'il (le poète) devra soigner, huiler, surveiller, contrôler sans cesse afin de le rendre apte au service étrange qu'on lui demande¹.» Le poète est véhicule dans les deux sens que lui prête le dictionnaire. S'il s'acquitte bien de la tâche que la poésie lui assigne: transmetteur, il est aussi «ce qui sert à porter, à communiquer» la poésie². C'est parce qu'il porte la poésie en lui qu'il devient «quelque chose de tout à fait machine, de tout à fait antenne, de tout à fait Morse. Un Stradivarius des baromètres. Un diapason. Un bureau central des phénomènes³». À toute œuvre Cocteau communique sa poésie. Poésie de théâtre, de cinéma, de roman, poésie graphique, comme il aimait qualifier son travail, non seulement Cocteau s'est fait le conducteur de la poésie, mais aussi son porte-parole.

Dans les deux cas, il doit exercer un contrôle continu sur le véhicule qu'il est. Transporteur, son champ d'action est sévèrement restreint par les impératifs de la poésie. Communicateur, il ne peut l'être qu'au service de cette poésie qui le possède. Malgré les contraintes qu'un tel contrôle exige, il offre en contrepartie une totale disponibilité à l'œuvre. C'est de cette manière qu'il a pu, par exemple, écrire *Les enfants terribles* en 17 jours et le poème de *L'Ange Heurtebise* en sept. La fusion du visible et de l'invisible s'opère en Cocteau lorsque l'un et l'autre de ces éléments trouve suffisamment de points d'appuis pour opérer une osmose

1. *Ibidem*.

2. Paul Robert, *Le Petit Robert – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, p. 2069.

3. Jean Cocteau, *Potomak*, p. 65.

poétique dont le résultat patent est l'œuvre, qui recèle en elle le mystère absolu de la poésie.

3.3 Conserver à la poésie son mystère

Le poète a pour rôle d'ouvrir la voie à la poésie et de la transmettre. Seulement, celle-ci doit conserver sa pureté de mystère. Cocteau ne dit rien d'autre quand il écrit dans *Opium — Journal d'une désintoxication*: «Rendre le mystère lumineux (mystère mystérieux, obscur: pléonasme), donc lui rendre sa pureté de mystère¹.»

Cocteau s'y emploie en retrouvant le langage codé et les rites conférant au mystère poétique une connotation religieuse. La langue de la poésie est pour Cocteau une «algèbre» dans laquelle chiffres et opérations s'imbriquent et finissent par former des équations dont la formule, secrète, renferme la poésie. L'œuvre ainsi chiffrée, peut se lire inlassablement, la structure se tient, impeccable, sans jamais livrer son Nombre d'Or. Bien qu'il soit malaisé d'illustrer concrètement ces affirmations, prenons quand même l'exemple que Cocteau propose, celui de Proust:

À force d'additionner, de multiplier, de diviser dans le temps et dans l'espace, Proust termine son œuvre par la plus simple des preuves par neuf. Il retrouve les chiffres de l'opération par où son œuvre débute. Et c'est en quoi il m'attache [...] La bâtisse de ses mesures demeure intacte. Elles s'enchevêtrent, exemptes d'anecdotes. Elles deviennent l'œuvre. Elles sont un échafaudage où s'efface le monument².

À bien des égards, le langage poétique apparaît non seulement comme le garde-fou de la poésie, mais construit une véritable architecture mathématique, dans laquelle son signe même disparaît. Cocteau est d'avis que

1. Jean Cocteau, *Opium — Journal d'une désintoxication*, p. 107.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 92.

la poésie participant à l'invisibilité, doit conserver son secret. Il est vrai que le propre du secret est d'être révélé, mais en ce qui concerne Cocteau, seulement à quelques-uns. Autrement dit, ceux qui parviendront à lire (à déchiffrer) pourront saisir la poésie. L'œuvre se présente donc comme un temple, or, chaque temple a ses rites. Les rites de la poésie, nous l'avons vu, sont célébrés par le poète qui, par un processus descendant et ascendant, provoque la fusion du visible et de l'invisible, opérant le délicat passage de la poésie de la nuit au jour. Il est probablement exagéré de pousser la comparaison aussi loin, pourtant Clément Borgal n'hésite pas à écrire que la poésie n'est autre que Dieu et qu'en créant leur œuvre, les poètes construisent le temple de Dieu¹. Sans oser nous aventurer aussi loin, nous garderons à l'esprit que Cocteau a volontairement désiré conserver à la poésie les attributs du mystère, afin qu'elle soit bien perçue comme telle: un mystère.

Expliquer la poésie n'est pas le rôle du poète. Il se contente de la véhiculer. Quant au reste, il en est complètement ignorant. Toutes les questions qu'il se pose à son sujet reçoivent des réponses désabusées. Pourquoi écrit-il? Il répond à William Fifield: «[...] les fleurs ne savent même pas pourquoi elles sont des fleurs, et nous ne savons même pas pourquoi nous écrivons²». De même, il admet dès la quatrième phrase du *Journal d'un inconnu*: «[...] à quoi sert-elle (la poésie)? À rien. Qui la verra? Personne³» et il conclut: «Un homme est-il capable de percer le mystère que j'analyse et d'en devenir le maître? Non⁴». Pourquoi alors faire de la poésie? Cocteau est poète. La poésie est à la fois son état et

-
1. Clément Borgal, *Cocteau poète de l'au-delà*, Paris, Téqui (coll. «L'auteur et son message»), 1977, pp. 154-156.
 2. William Fifield, *op. cit.*, p. 23.
 3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 13.
 4. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 182.

son métier. Il écrit parce qu'il en reçoit l'ordre, un ordre qui se manifeste comme une pulsion vitale et qu'il appelle «expiration»: «Ce n'est pas inspiration, c'est expiration qu'il faut dire. Car ce souffle vient d'une zone où l'homme ne peut descendre¹.» Il écrit, parce que renoncer à la poésie, serait renoncer à lui-même, balancer en faveur d'un de ses pôles d'attraction. Il note:

Nous ne devons pas nous écarter une seconde d'une tâche d'autant plus abrupte qu'elle n'a pour elle que d'être inévitable, qu'elle nous demeure incompréhensible, et ne nous apporte aucune espérance².

Nous constatons que le poète n'existe pas pour expliquer les phénomènes, mais pour montrer qu'ils existent. Cocteau renoue ainsi avec la tradition grecque du poète-oracle. Cocteau, poète, doit d'abord équilibrer le visible et l'invisible avant de les faire fusionner pour que le mystère de la poésie se révèle dans l'œuvre.

1. *Ibid.*, p. 56.

2. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, pp. 18-19.

DEUXIÈME PARTIE

L'ART DU POÈTE

Chapitre IV

Réalité et merveilleux: axes de la recherche poétique de Cocteau

La recherche poétique de Cocteau s'articule sur deux axes fondamentaux, la réalité et le merveilleux qui lui permettent d'atteindre une certaine vérité, aussi bien poétique qu'humaine.

4.1 Réalité

Lydia Crowson a étudié de près la perception de la réalité selon Cocteau, elle est convaincue que la compréhension de cet aspect particulier de la pensée coctélienne offrira la clé de toute son œuvre.

Son argumentation repose sur une image du *Journal d'un inconnu*, celle du kaléidoscope:

Il est possible qu'en inventant le kaléidoscope, on ait mis le doigt sur un grand secret. Car ses combinaisons infinies proviennent de trois éléments en apparence étrangers les uns aux autres. Une rotation. Des bouts de verre. Un miroir (le miroir organise les deux éléments rotation et bouts de verre)¹.

Par le biais de ses œuvres théâtrales, elle montre d'abord la nature composite du réel chez Cocteau, qui s'associe toujours au surnaturel, aux jeux, aux rêves, aux diverses perspectives temporelles, formant ainsi des sphères de réalité différentes qui, parfois, se croisent et s'entrecroisent sans que l'homme soit conscient de cet ordre des choses. Chacune de ces sphères est protégée par un code particulier qu'il s'agit de déchiffrer. Le

1. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 25.

poète, doté d'une conscience aigüe du réel, le déchiffre pour l'homme. Ce résumé schématique nous montre la réalité comme une entité fragmentée et disparate, à l'image même du kaléidoscope.

Bien que l'exposé de Lydia Crowson soit convainquant, certains détails laissent songeur. Tâchant de décrire la réalité telle que conçue par Cocteau, elle ne peut s'empêcher d'utiliser des termes tels: «états de réalité»¹, «couches de réalité»², «strates de réalité»³, «niveaux du réel»⁴, semant la confusion. En effet, concentrant son explication sur la fragmentation kaléidoscopique, elle emploie des termes qui évoquent davantage les perspectives et les épaisseurs de la réalité que son éclatement. Veut-elle par là suggérer la complexité de la vision coctélienne, ou cela relève-t-il d'une erreur?

Nous pencherions plutôt pour la deuxième hypothèse. Crowson commet sans doute une erreur d'appréciation en confondant la réalité avec la métaphore du kaléidoscope:

The reality that provided the fabric of his work clearly resembles this kaleidoscopic metaphor⁵.

La réalité qui constituait la matière première de son travail, ressemble manifestement à cette métaphore kaléidoscopique.

1. Lydia Crowson, *Esthetic of Jean Cocteau*, p. 30.

2. *Ibid.*, p. 31.

3. *Ibid.*, p. 38.

4. *Ibid.*, p. 69.

5. *Ibid.*, p. 65.

Cocteau précise pourtant clairement que cette métaphore s'applique au «mécanisme universel¹». Or si la réalité est un élément essentiel du monde qui nous gouverne, elle n'en constitue pas le moteur. La réalité se rapprocherait davantage des «bouts de verre» signalés par Cocteau. Expliquer l'univers par un mécanisme simple n'est pas nouveau pour Cocteau. Déjà, dans *Opium — Journal d'une désintoxication*, il pensait à un réveil-matin². Mécanisme probablement encore trop compliqué puisqu'il l'abandonne au profit du kaléidoscope dont chaque élément est connu et commun.

À ce sujet, un bout de phrase de *La difficulté d'être* nous a mis sur la voie: «Notre monde plié (je veux dire projeté sur la surface d'une pliure)³.» Ces quelques mots décrivent avec une grande simplicité de moyens notre situation: nous vivons sur la pliure d'un monde plié. Cette pliure, n'est autre que la réalité telle que nous la connaissons dans les limites de la vie. Aussi instable, aussi fragile que la vie, elle n'est qu'équilibre qui parfois se projette sur les surfaces de ce monde plié. Il faut faire une distinction entre la réalité admise par les hommes (la pliure ou réalité objective) et celle comprise par le poète (monde plié ou réalité). Ce dernier est non seulement conscient du réel dicté par les contingences de la vie, mais de la réalité qui se dédouble: d'un côté celle qui tombe dans le vide et de l'autre, celle qui plonge dans la mort. Réalités que le poète connaît, car il les possède en lui.

1. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 25: «Puisque le mécanisme universel est un, (il) doit être fort simple, et sa matière composée d'une triade kaléidoscopique.»
2. Jean Cocteau, *Opium — Journal d'une désintoxication*, pp. 40-41: «Si l'univers n'était pas mû par un mécanisme très simple, il se détraquerait. Tout ce mouvement qui nous semble une horloge compliquée, doit ressembler au réveil-matin.»
3. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 80.

Comment se fait-il que l'homme, le public n'ait pas sa clairvoyance?

Lydia Crowson répond en rejetant la faute sur la société:

Cocteau attributed some of this blindness to our being culture bound [...] as we grew up, we gradually learned to arrange data only in the forms provided by language, class and nationality. In his theoretical as well as fictional writings, Cocteau frequently argued that one can see only what *he has been taught to see*¹.

Cocteau attribuait une partie de cet aveuglement à notre culture ligotée [...] en grandissant, nous avons peu à peu appris à utiliser des données uniquement selon les modèles fournis par la langue, la classe sociale et la nationalité. Dans ses ouvrages aussi bien théoriques que fictifs, Cocteau a fréquemment écrit que nous ne pouvons voir que *ce que nous avons appris à voir*.

L'affirmation est bonne, mais ne reprend pas les termes exacts de Cocteau: «Ce que le lecteur veut, c'est se lire.» «De même que l'homme ne lit pas, mais se lit, il ne regarde pas, il se regarde.²» L'homme peut toujours rejeter ce qu'il a appris par un effort de volonté or, en lisant Cocteau, il devient évident que l'homme ne *veut* pas accomplir cet effort qui risquerait de le mener trop loin. Il deviendrait, effectivement, l'égal du poète, partagerait son secret. Perspective qui le terrorise: il préfère le confort de *sa* réalité plutôt que l'abîme de *la* réalité, suspendu entre le vide et la mort.

4.2 Réalisme et merveilleux

Les termes de «réalité» et de «réalité objective» sont souvent revenus dans les pages qui précèdent. Reprenons-les. Nous entendons par «réalité», celle que le poète, Cocteau, perçoit. Elle recouvre une multitude de réalités que sa clairvoyance lui permet de saisir. À ceci, nous opposons la «réalité objective», celle à laquelle nous avons tous accès,

1. Lydia Crowson, *op. cit.*, p. 56. Nous soulignons.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, pp. 84 et 178.

que nous connaissons tous. Nous, le public, par opposition au poète. L'objectivité de cette réalité relève davantage d'un consensus social, donc d'un jugement (soumis aux lois de la subjectivité) que d'une vérité inaltérable.

Peut-être l'expression «réalité normale», bien qu'affreusement bancale, rendrait mieux l'idée de ce dont nous voulons parler. Une troisième forme de réalité existe qui rend compte de la manière dont nous concevons la réalité objective. Cocteau l'appelle le «réalisme». L'usage du mot semble en contradiction avec sa définition, mais pour Cocteau, le réalisme, loin d'être l'étude objective de la nature est l'exutoire d'un univers intérieur:

Le réalisme consiste à copier avec exactitude les objets d'un monde propre à l'artiste et sans le moindre rapport avec ce qu'on a coutume de prendre pour la réalité¹.

Le but de Cocteau est simple: passer la réalité objective au tamis de son réalisme pour mettre à jour la réalité. Cocteau va s'y employer en recourant à la méthode cubiste qu'il emprunte à Picasso:

Lorsqu'il (Picasso) regarde un groupe d'objets, les digère et les transporte peu à peu dans un monde qui lui est propre, où il gouverne, jamais il ne brode. Jamais il ne perdra de vue leur force objective. Ainsi, supprime-t-il l'identification et conserve-t-il à ces objets leur ressemblance, distribuée selon d'autres chiffres, mais formant le même total. Il substitue le trompe-l'esprit au trompe-l'œil².

Un des exemples les plus connus de cette méthode demeure celui du guidon de bicyclette que Picasso, d'un simple retournement, transforma en tête de taureau. L'objet, tout en gardant sa signification de guidon,

1. Jean Cocteau, *Poésie critique I*, Paris, Gallimard, 1983, p. 159.

2. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1948, p. 195.

devint un animal, et l'objet lui-même devint sculpture. À l'instar de son ami, Cocteau *transpose* les objets d'une réalité dans une autre: leur apparence demeure la même, leur fonction change, leur sens acquiert une liberté nouvelle.

Cocteau manie la réalité objective comme un matériau dans lequel il façonne l'objet (pièce, film, livre...) qui dépliera les pliures de notre «monde plié». Une telle approche, malgré sa simplicité demeure parfois trop subtile et ne retient guère l'attention d'un public indifférent (voire ignorant). Par conséquent, Cocteau recourt à cette «faculté de l'âme» dont les racines plongent au cœur de l'enfance: le merveilleux.

S'il me fallait le définir, je dirais que c'est ce qui nous éloigne des limites dans lesquelles il nous faut vivre et comme une fatigue qui s'étire extérieurement à notre lit de naissance et de mort¹.

Le merveilleux imprègne les mondes qu'il traverse de telle sorte qu'il n'apparaît qu'à l'improviste, profitant des malentendus de la réalité objective. C'est la raison pour laquelle sa forme est si banale: sa féerie s'échappe par le sens.

Le merveilleux provenant d'un ordre qui se détraque légèrement, il est compréhensible qu'il nous apparaisse toujours sur des points sans gravité. Cela permet de le confondre avec de petites coïncidences².

La spontanéité des manifestations du merveilleux empêche de comprendre les mécanismes qui le régissent. Cependant, si le merveilleux existe à l'état brut, il peut aussi être créé par le poète:

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 65.

2. Jean Cocteau, *Opium – Journal d'une désintoxication*, p. 60.

Le merveilleux serait donc [...] le simple miracle humain et fort terre à terre qui consiste à donner aux objets et aux personnages un insolite qui échappe à l'analyse¹.

L'insolite qu'évoque Cocteau naît de *déplacements* d'objets ou de personnages d'un sens vers un autre: objets et personnages finissent par disparaître, seule la signification reste, nouvelle, puissante, ouverte. Le merveilleux, qu'il soit spontané ou recréé, procède d'un ordre qui relève de la réalité même. Il permet de raffiner le matériau de la réalité objective jusqu'à la transparence du miroir.

Le réalisme, qui procède du traitement de la réalité par la perception individuelle, utilise la technique de la transposition pour rendre compte de la pluralité de la réalité. En effet, la transposition ébranle les fondations de la réalité, qui, pendant un bref instant, retrouve sa mouvance naturelle et précipite l'esprit dans le gouffre béant de sa multiplicité. Ainsi, le poète atteint exactement le but qu'il s'était fixé:

On le redoute (le poète) parce qu'il met le nez de l'homme dans sa crotte. L'idéalisme humain cède en face de sa probité, de son inactualité [...] de son réalisme².

C'est-à-dire qu'il réussit à attirer l'attention du public, à lui imposer sa vision de sa réalité. Cocteau, bousculant par secousses les idées acquises, rétablit en quelque sorte l'ordre des choses.

Dans le merveilleux, objets et personnages ne sont qu'apparences, de même, les films, les pièces ou les poèmes ne sont que des prétextes pour évoquer la réalité. Apparences et prétextes sont nécessaires, car ils

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 67.

2. Phrase citée par Clément Borgal dans son livre *Cocteau poète de l'au-delà*, pp. 144-145. Tirée de *Mon premier voyage*.

incitent l'esprit à dépasser la réalité qu'il entrevoit, à toucher à la vérité, qui le stupéfie.

4.3 Vérité

La réalité objective est tellement encrassée par tout ce que l'homme a bien voulu y mettre, qu'elle en perd toute transparence. Son opacité cache la réalité nue que Cocteau cherche à déchiffrer. Il va donc s'attacher à réhabiliter la réalité qui nous entoure. Il démasque les idées toutes faites, les conventions et les lieux communs et tâche de leur redonner leur sens premier, que dans un bref éclair, nous sentons parfois dans toute leur extrême nouveauté:

Un coup de baguette fait revivre le lieu commun [...] L'espace d'un éclair, nous voyons un chien, un fiacre, une maison pour la première fois. Tout ce qu'ils représentent après, l'habitude frotte cette image puissante avec sa gomme. Nous caressons le chien, nous arrêtons le fiacre, nous habitons la maison. Nous ne les voyons plus¹.

Pour les besoins de sa cause, celle de la réalité, Cocteau démonte la machine du lieu commun, en expose toutes les articulations et parvient ainsi à retrouver la vérité des objets. Il atteint le «plus vrai que le vrai²». Qu'est-ce que ce vrai, sinon de la réalité sur de la réalité dans de la réalité. Par cette surabondance, le public voit les couches de la réalité se répéter dans une perspective infinie. Cocteau prend pour exemple un maître d'hôtel que Larue (restaurateur parisien) fournissait avec le repas pour une pièce de théâtre. La scène dans laquelle il apparaissait était sans relief jusqu'à ce que le metteur en scène remplace le vrai maître d'hôtel par un acteur. Ceci fait, tout est rentré dans l'ordre de la réalité. Le «plus vrai que le vrai» est également, pour Cocteau, la manière publique, parce

1. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, p. 215. Souligné dans le texte.

2. Il utilise cette expression pour la première fois dans la préface de sa pièce *La Mariés de la Tour Eiffel*.

que visible, d'exhiber sa vérité, c'est-à-dire, dans ce cas précis, sa vision de la réalité.

Si la réalité doit être comprise, la réalité doit être déchiffrée. Cocteau nous rend la vérité accessible. Il en donne la clé, mais n'ouvre pas la porte. Il le fait exprès, car autant la réalité nous compose (nous avons besoin d'elle pour nous définir) autant la vérité appartient à un monde qui nous dépasse, dans lequel nous nous perdrons irrémédiablement. C'est la raison pour laquelle Cocteau a toujours choisi d'écrire ses œuvres en fonction des quelques esprits à la pointe si fine, qu'ils comprendront par les mots mêmes où le poète veut en venir. Partant également du principe que toute vérité n'est pas bonne à dire, Cocteau l'enfouit sous l'architecture de la réalité. Il craint, en effet, que la vérité ne déçoive. Il revient là-dessus à plusieurs reprises, notamment dans *Le Coq et l'Arlequin*: «La vérité est trop nue; elle n'excite pas les hommes.» «La foule est déçue par la vérité trop simple, trop nue, trop peu inconvenante¹.» Le poète ménage donc son public. En jouant avec le réel et en faisant et redéfaisant la trame de la réalité, Cocteau éblouit, mais jamais il ne montre le dessin de sa tapisserie.

Quelle est cette vérité que Cocteau possède et traîne comme un lourd secret? Lydia Crowson en donne l'explication:

Such, it would appear, was Cocteau's own «secret», which he guardet: that there was no secret awaiting the artist when he finished his journey, and consequently that there was none in the works of art; instead of a message or a truth there was only emptiness².

Tel était, il semble, le «secret» que Cocteau gardait pour lui: que l'artiste n'a, au bout du chemin, aucun secret à découvrir, que, par conséquent, les œuvres d'art n'en recèlent pas; au lieu d'un message ou d'une vérité, il n'y a que le vide.

1. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, pp. 19 et 24.

2. Lydia Crowson, *op. cit.*, p. 115.

Le vide que Cocteau combat sans cesse compose cette vérité à la conquête de laquelle il était parti. Pressentie, puis recherchée, traquée, enfin trouvée, la vérité le confronte à lui-même. Il peuple alors ce vide qui peu à peu le happe, avant de l'absorber tout à fait. Il se lance à corps perdu dans le travail, qu'il soit physique ou intellectuel, de crainte de laisser le vide l'envahir. Il sait qu'il appartient à ce néant qui le cerne de toutes parts, mais il s'agrippe à la vie:

[...] plus j'ai de travail manuel plus j'arrive à croire que je participe aux choses terrestres et plus je m'y acharne comme on s'accroche à une épave. C'est pourquoi j'ai abordé le cinématographe dont le travail est de chaque minute et m'éloigne du vide où je me perds lorsque je déclare que je n'ai pas d'idées¹.

De même, le poète habite sa vie. Il ne supporte pas les espaces morts dans lesquels le vide s'immisce. Dans son chapitre «Des maisons hantées», Cocteau décrit ses appartements dont le vide était plein de sa vie et qu'il oppose à ces maisons vides, sans âme, qu'«il fallait remplir coûte que coûte»². Le poète, plus que jamais, sent son isolement. En lui, le vide de la création, à l'extérieur de lui la mort et, partout, le néant, qui l'a précédé et le continuera. Où qu'il se tourne le poète ne constate que le rien. Il ne peut s'appuyer que sur lui-même, lui qui se sait être une fraction de ce néant qu'il redoute. La vérité du poète, c'est son désespoir devant le néant.

1. Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, pp. 96-97.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 99.

Chapitre V

«Le style de l'âme»: écriture et personnalité du poète

5.1 La méthode

Le style est un instrument au moyen duquel le créateur exprime sa pensée. Cependant, la position du poète est telle qu'elle exige un style particulier qui la traduise. User du style comme d'une musique ou comme d'une danse serait, pour Cocteau, choisir la facilité, compromettre l'intégrité du poète, en un mot, se perdre. Afin d'éviter les malentendus que le style, dans ses diverses acceptions, peut provoquer, Cocteau préfère parler d'une «plastique de l'âme», évoquant par ces mots le caractère indissociable de la pensée et de sa forme publique: le style. Pensée qui exprime le poète, qui *est* le poète: «un style qui ne naisse que d'une coupe du moi, d'un durcissement de la pensée par le passage brutal de l'intérieur à l'extérieur¹». Le style fixe la pensée dans son mouvement, mais ne la fige pas. Dans l'œuvre coctélienne, style et pensée se fondent, au point que modifier l'un c'est bouleverser l'autre: «la pensée comporte une plastique, et si la plastique change, la pensée change²». Le style est donc la jonction entre l'être et le dire, entre la pensée et le mot, entre Cocteau et le monde. Il est la manifestation physique, soumise aux lois terrestres, voire biologiques d'une pensée immense: le style «est le corps de l'esprit³».

1. Jean Cocteau, *Opium – Journal d'une désintoxication*, p. 155.

2. *Ibid.*, p. 138.

3. Roger Lannes, *Jean Cocteau: une étude*, Paris, Seghers (coll. «Poètes d'aujourd'hui»), 1945, p. 89.

Si le corps de l'esprit est le style (ou le langage, pour reprendre les termes exacts de Roger Lannes), l'«esprit de l'esprit» est la pensée, manifestation générale d'une intelligence particulière. Le style ne peut, par conséquent, seulement dire, il doit transmettre une pensée qui, jusque dans ses mots, reproduise le schéma de l'esprit: «la forme doit être la forme de l'esprit. Non pas la manière de dire les choses, mais de les penser¹». Seule la pensée compte, une pensée qui doit apparaître claire, débarrassée des scories d'un style encombré, devenir style elle-même, «style intérieur» opposé au «style extérieur», c'est-à-dire à tout ce qui n'appartient pas ou ne procède pas de la pensée même. Comme l'écrit Cocteau:

Le style venant du dehors est indigne, même s'il se superpose exactement au style intérieur. Le seul style possible, c'est la pensée faite chair. Lecture de procès-verbaux, de mathématiciens, de géomètres, de spécialistes en quelque branche que ce soit. Supprimer toute autre lecture².

Le style ainsi libéré de toute entrave, exprime le poète, tout le poète, rien que le poète. L'écriture n'est donc pas tant un exercice de la plume qu'une ascèse intellectuelle dont la pensée constitue l'élément essentiel, puisqu'elle permettra au poète, par un travail incessant et renouvelé de saisir la totalité de son esprit, de toucher à l'âme. Prisonnière du poète par les limites physiques qu'il lui impose, l'âme transparaît dans le style, mais diminuée, matérialisée: «Le style c'est l'âme et l'âme affecte, hélas, chez nous, la forme du corps³». Le style est donc une osmose, l'aboutissement d'une série de réactions entre l'âme, l'esprit et la pensée.

1. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, p. 230.

2. Jean Cocteau, *Opium – Journal d'une désintoxication*, p. 156.

3. Jean Cocteau, *Poésie critique I*, p. 174.

La pensée, forme de l'esprit, est le résultat de la somme des idées du poète. Autant il est vrai que le poète expulse une pensée qu'il a longuement formée, autant il est vrai que le poète traque l'idée qui donnera une forme visible à sa pensée. Cocteau, de son propre aveu, constate l'espèce d'esclavage auquel les idées le réduisent, esclavage qui constitue la base même de son travail car, remarque-t-il, s'il possède la maîtrise de la pensée, il ne possède pas l'idée, c'est elle qui le possède:

[...] j'ai des ébauches d'idées dont je ne suis pas le maître et que je n'arrive à entreprendre un travail que si au lieu d'avoir une idée, une idée m'a, une idée me hante, me dérange, me tourmente, de telle sorte qu'il me faille la jeter dehors et me délivrer d'elle coûte que coûte¹.

L'idée courte et brute qui projette littéralement le poète sur sa table de travail s'oppose à l'intériorité de la pensée dont la nature vaste et mouvante est pourtant composée d'une multitude de ces idées qui seules permettent l'extériorisation de cette pensée. Ainsi, la pensée, atome de l'esprit, doit-elle sa forme particulière et unique aux idées, molécules bousculées, mises au service de la lucidité foudroyante du poète. Lucidité qui mène ce dernier à considérer ses idées non seulement comme le pivot majeur de son travail (puisque d'elles dépend la mise au jour de sa pensée), mais aussi comme le moyen le plus sûr de la connaître, de le reconnaître: «Je veux qu'on me reconnaisse à mes idées, ou mieux à ma démarche².» Cela, en se servant du style à la fois comme d'un moyen, celui d'exprimer l'idée, et comme d'une fin, puisqu'en lui doivent se retrouver tous les éléments qui forment Cocteau.

La démarche de Cocteau se décline en trois temps: l'apprentissage avec Raymond Radiguet, la découverte d'une démarche personnelle et

1. Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, p. 97.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 161.

l'aspiration à un style encore plus individuel. À 15 ans, non seulement Radiguet apprit à Cocteau à écrire «comme tout le monde», mais il poussa plus loin son enseignement: il l'invita à copier!

Il faut copier parce qu'il est impossible de copier à quelqu'un qui a quelque chose en lui; alors, en copiant on se donne une base et c'est par où il est impossible de copier qu'on se prouve¹.

Partant de ce principe, Radiguet écrira le *Bal du comte d'Orgel* en copiant *La princesse de Clèves*, alors que Cocteau racontera l'histoire de *Thomas l'Imposteur* en copiant *La Chartreuse de Parme*. La démarche indiquée par Radiguet, ne peut longtemps satisfaire Cocteau. Poète, il ne peut aller chercher à l'extérieur ce qui n'existe qu'en lui. Dorénavant, il ne faudra plus raconter, mais dire, dire au plus près de la pensée. Pour expliquer sa position, Cocteau recourt dans *Le secret professionnel* à une comparaison qu'il reprendra presque trente ans plus tard dans ses conversations avec André Fraigneau: celle du tireur de foire². Il fait la distinction entre les écrivains qui veulent dire quelque chose (Flaubert) et ceux qui disent ce qu'ils doivent dire (Stendhal, Balzac, Proust). Les premiers, beaucoup plus attentifs à leur pose que concentrés sur la cible, chipotent les mots, coupent les phrases en quatre, finissent par perdre l'idée; les seconds visent, tirent et font mouche à tout coup, car ils ne se préoccupent pas du style mais de l'idée. L'essentiel est de dire. Si l'idée est exprimée dans son

1. Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, p. 37.

2. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, pp. 179-180. «Un Stendhal, un Balzac même (celui du Père Goriot, de la Cousine Bette) essayent avant tout de faire mouche. Ils y arrivent neuf fois sur dix, n'importe comment. C'est ce n'importe comment, vite à eux, qu'ils adoptent selon les résultats obtenus, cette manière d'épauler, de viser, de tirer vite et juste, que je nomme le style. Un Flaubert ne pense qu'à épauler. Peu importe la cible. Il soigne son arme.» Il reprend la même idée dans les *Entretiens avec André Fraigneau*, pp. 168-169: «Il (Balzac) dit ce qu'il veut dire. C'est là le style. Le mauvais style c'est Flaubert, c'est les gens qui prennent des poses; tâcher d'être exact comme les chiffres et dire coûte que coûte ce qu'on veut dire, tirer dans le mille sans prendre les poses du tireur avantageux. Flaubert, c'est le tireur avantageux.»

entier, selon les vœux de l'écrivain, alors seuls les mots qui ont été employés conviennent: les autres, en changeant la phrase auraient changé l'idée. Cocteau résume d'ailleurs sa méthode en quelques mots: «Elle consiste à être rapide, dur, économe de vocables, à dérimé la prose, à viser longuement sans style de tir, et à faire mouche coûte que coûte¹.» Parce que l'idée, petite pierre de la pensée, contient en elle des éclats de l'esprit et de l'âme, elle pourrait, en se dégagant du carcan de l'écriture, toucher tous les autres esprits, nue et pure, libérée de toutes les formes que le poète a tenté de lui donner. Cocteau aspirait profondément à un style neutre, compréhensible par tous, mais inattaquable, par lequel l'idée, la pensée, l'esprit, l'âme même, brilleraient intacts, de la lumière du poète: «Je ne voudrais plus me soucier d'écrire bien ou mal; arriver au style des chiffres².» La mathématique secrète et naturelle de la poésie est le secret de ce style sans style dont le poète, pour se faire comprendre, nous transmet la version scriptuaire.

5.2 Le style

À défaut de pouvoir parvenir au style des chiffres, Cocteau s'en prend au style tout court, triturant les mots, brisant les phrases, afin qu'ils reproduisent avant tout le style de la pensée: «Le vrai écrivain est celui qui écrit mince et musclé. Le reste est graisse ou maigreur³.» Le style de Cocteau est le résultat à la fois d'une longue pratique de l'écriture et d'une profonde étude de soi. Le vocabulaire est une de ses faiblesses, «il

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 23.

2. Jean Cocteau, *Opium – Journal d'une désintoxication*, p. 14.

3. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, p. 182.

est si court que le travail devient un casse-tête¹», mais il renoncera à aller chercher les mots chez les autres car ce ne sont pas les siens. Il ne peut s'empêcher d'admirer le vocabulaire d'un Apollinaire dont la richesse n'encrasse pas le style². Il se console en constatant que les plus grandes œuvres ont un vocabulaire plutôt chiche et que «la richesse réside en une certaine pénurie, que *Salommbô* est un bric-à-brac, *Le Rouge et le Noir* un trésor³.» Cette incapacité à utiliser un vocabulaire étendu, contraint Cocteau sans cesse à réorganiser ses mots de façon à ce que l'idée s'y glisse le plus justement et le plus exactement possible. La pensée n'en est que plus forte et rigoureuse, l'idée étant limitée de toutes parts. Les phrases sont organisées de telle sorte que la pensée bute sur elles, se heurte à leur désordre apparent: «Éviter la musique d'une phrase pour ne lui communiquer que le rythme. Laisser à ce rythme l'irrégularité d'une pulsation⁴.» Le rythme dont il parle est celui de la pensée, il rappelle au lecteur que le texte naît de la vie même de son auteur. De même, Cocteau écrit dans *La difficulté d'être*: «La prose n'est pas une danse. Elle marche. C'est à cette marche ou démarche qu'on reconnaît sa race, cet équilibre propre à l'indigène dont la tête porte des fardeaux⁵.» Il souligne à nouveau le caractère humain du style, qui rend l'idée vivante, presque allègre. Il nous rappelle ainsi que derrière chaque mot, chaque phrase, chaque idée, bat la pensée d'un homme, unique à cet homme-là.

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 161.

2. «Le mot rare (et il en usait) perdait, entre les doigts d'Apollinaire le pittoresque. Le mot banal devenait insolite. Et ces améthystes, pierres de lune, émeraudes, cornalines, agates qu'il emploie, il les montait, d'où qu'elles vinssent, comme un vannier vanne sur une chaise du trottoir.», *Ibid.* p. 142.

3. *Ibid.*, p. 162.

4. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 128.

5. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 163.

Cocteau s'étonne qu'un si petit nombre de mots puisse donner un tel nombre de combinaisons possibles. Or, ce constant réajustement est dû en grande partie à l'usage que Cocteau en fait: «On a tendance à glisser sur les mots, à ne pas comprendre que la manière dont ils s'imbriquent est indispensable pour exprimer ce qu'ils expriment¹.» Voilà d'où le style de Cocteau tire sa force: de son articulation. Roger Lannes dans *Cocteau: une étude* en souligne l'aspect capital, allant jusqu'à affirmer: «je dirais que (c'est) ce qui me semble lui donner tout son prix (au style)²». Ses phrases sont construites de telle sorte que les mots se font obstacle, que la ponctuation les télescopent les uns contre les autres, que les liaisons, les joints de la pensée sont visibles. Comme il l'écrit lui-même:

Tasser par des *qui* et des *que* notre langue sujette à couler trop vite. L'endiguer par le contact de consonnes ingrates, par les synopes de phrases trop longues et de phrases trop courtes. Sentir qu'une brève ou qu'une longue (masculine ou féminine) doivent précéder la virgule ou le point³.

Dans la bousculade de ses phrases dont les irrégularités répondent aux aspérités de la pensée, Cocteau, par le biais de conjonctions de coordination et de subordination donne la main au lecteur qui gravit, derrière lui, les échelons de l'idée. Le poète le conduit au seuil de sa pensée et l'y laisse. Seul.

Cocteau reproduit la cathédrale de l'esprit (dont les idées sont les arc-boutants) par une construction du style dont tous les éléments visibles forment une flèche qui s'enfonce au cœur de la pensée. L'architecture qui va de l'esprit aux mots, passionne Cocteau. En parlant des personnages de Proust, il écrit:

1. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 175.

2. Voici sa phrase exacte: «Mais s'il fallait que nous en résumions le caractère fondamental (du style), je dirais que ce qui me semble lui donner tout son prix, c'est son extrême *articulation*.» P. 88. Souligné dans le texte.

3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 128.

Je touche la carcasse qui les accointe, les joints de leur rencontre, la haute dentelle de leurs trajets. Plus m'y frappe l'enchevêtrement des organes que celui des sentiments, l'entrelacs des veines que la chair. J'ai l'œil d'un charpentier sur l'échafaud du roi. Les planches m'intéressent davantage que le supplice¹.

Par son étude il comprend mieux à quel point l'être et le dire forment un tout inséparable. Devraient-ils se dissocier que le poète serait condamné à mort, à l'oubli. Tous les échafaudages que Cocteau laisse à sa phrase — au lieu de les retirer, l'idée une fois exprimée — vont permettre au lecteur de pénétrer la pensée du poète en prenant pour appui les articulations de la phrase: «Le sens d'une phrase n'est pas tout. C'est l'essence qui compte. Le sens intime ne peut venir que de la manière de peindre et non de ce que représente le tableau².»

Cocteau voulait mettre à la portée du lecteur un monde, celui de l'esprit, qui pourrait lui donner une idée du monde, celle de la réalité. Une entreprise aussi ambitieuse s'est en partie accomplie grâce à une phrase du *Secret professionnel* que Cocteau a, en quelque sorte, érigée en précepte: «Qu'est-ce que le style? Pour bien des gens une façon compliquée de dire des choses très simples. D'après nous: une façon très simple de dire des choses compliquées³.» De crainte d'être mal entendu, il rappelle en exergue du *Rappel à l'ordre* qu'«il ne faut pas prendre *simplicité* pour le synonyme de *pauvreté*, ni pour un recul. La simplicité progresse au même titre que le raffinement⁴.» La simplicité à laquelle

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 93.

2. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 175.

3. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, p. 179.

4. *Ibid.*, p. 15. Nous soulignons.

Cocteau s'astreint tient aussi bien du raffinement de la pensée que du raffinement de l'écriture: «En somme voilà: je propose l'absence d'un style. Avoir du style au lieu d'un style¹.»

5.3 La ligne

La pensée du poète, exprimée par l'idée, dans un enchevêtrement de phrases et de mots, laisse entrevoir l'articulation de l'esprit, le mystère de l'âme du poète. Mais la vie du poète transpire par ce que Cocteau appelle la ligne: «Qu'est-ce que la ligne? C'est la vie².» La ligne donne à l'œuvre bras et jambes, lui insuffle la présence physique du poète: «cette ligne n'est pas un squelette. Elle relève du regard, du timbre de voix, du geste, de la démarche, d'un ensemble qui compose la personnalité physique³.» Elle réaffirme une des convictions les plus profonde de Jean Cocteau: une œuvre quelle qu'elle soit porte en elle son créateur. Personnalité physique et personnalité intellectuelle se confondent dans la ligne du poète: «Par ligne j'entends la permanence de la personnalité⁴.»

La ligne est unique à chacun, car elle «assimile mal une forme étrangère et repousse ce qui la *voilerait* comme on dit d'une roue⁵». Grâce à elle, le poète se reconnaît, peu importe le costume qu'il arbore.

La ligne jointoie les idées qui forment l'architecture de la pensée (elle-même la forme de l'esprit). Cette dernière acquiert une stabilité d'ue

1. *Ibid.*, p. 241. On retrouve également cette idée dans *Opium – Journal d'une désintoxication*, p. 155: «Avoir du style et non un style. Un style qui ne se laisse pasticher d'aucune sorte. On ne saurait où le prendre.»

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 158.

3. *Ibid.*, p. 190.

4. *Ibid.*, p. 188.

5. *Ibid.*, p. 193. Souligné dans le texte.

à la présence immanente du poète à tous les paliers du processus créatif. Plus fort est le poète, plus vibrante est la ligne.

La ligne est la marque profonde du poète — sa griffe pourrait-on dire —, mais elle ne trace son sillon que dans le terrain meuble de la sincérité. Autrement dit, elle contraint le poète à ressembler à lui-même, à toujours pousser plus loin l'étude de soi. En progressant vers la simplicité, le poète s'épure jusqu'à entrer dans sa propre ligne, vivant. La position de Cocteau sur le sujet est tout à fait catégorique:

Chez l'écrivain, la ligne prime le fond et la forme. Elle traverse les mots qu'il assemble. Elle fait une note continue que ne perçoivent ni l'oreille ni l'œil. Elle est le style de l'âme, en quelque sorte, et si cette ligne cesse de vivre en soi, si elle ne dessine qu'une arabesque, l'âme est absente et l'écrit mort¹.

Grâce à l'honnêteté du poète, «on reconnaît (la ligne) sans même qu'elle signifie²». Cocteau cite l'exemple du connaisseur à qui sont soumises dix tapisseries dans lesquelles il reconnaît la même main-d'œuvre grâce à la trame, à la ligne³. Une fois l'artiste oublié dans la mort ou dans l'indifférence, la ligne seule parle pour lui. Elle est la voix de Paolo Ucello dont Cocteau dit:

Paolo Ucello peint un cheval à contre-ample et beaucoup d'autres choses qui font que le tableau crie au passage: «Je suis là, je suis là!» C'est à la manière dont un peintre arrive à ne pas mourir sur les murs des musées qu'il doit de rester jeune. Il y a toujours dans son tableau quelque chose criant: «Je suis là»⁴.

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 189.

2. *Ibid.*, p. 189.

3. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, p. 191.

4. Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, p. 100.

Chapitre VI

Unité et pérennité de l'œuvre

6.1 L'œuvre

Pour décrire son travail, Cocteau parsème sa poésie critique de termes qu'il semble utiliser tout à trac, tels: «œuvre» au féminin et au masculin, «ouvrage», «chef-d'œuvre». L'abondance et l'emploi apparemment incohérent de ces mots ont de quoi, par moments, confondre le lecteur. Cependant, Cocteau recourt volontiers à eux, car ils expriment la manière dont le poète conçoit son labeur: comme un artisanat. Cocteau est souvent revenu sur l'idée du travail manuel qu'il faisait alterner avec ses écrits. Peinture, sculpture, cinéma, ces activités demandent au corps de participer permettant ainsi à l'esprit de se reposer. Ces œuvres qu'il crée tiennent de l'ouvrage, parce que façonnées à partir d'une matière brute. Cocteau part du même principe pour son œuvre écrite. D'abord, il s'est toujours intéressé à la fabrication des livres; il savait en faire¹. Dans ses *Entretiens avec André Fraigneau*, il relate son aventure de faiseur de livres, lorsqu'il fonda les éditions de la Sirène avec Blaise Cendrars à la fin des années 10². Ensuite, l'ouvrage exige un travail de l'esprit qui dépasse en force et en intensité tout travail physique:

Un écrivain muscle son esprit. Cet entraînement ne laisse guère de loisirs sportifs. Il exige des souffrances, des chutes, des paresse, des faiblesses, des échecs, des fatigues, des deuils, des insomnies, exercices inverses de ceux qui développent le corps³.

1. Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, p. 25.

2. *Ibid.*, pp. 25-26.

3. Jean Cocteau, *Opium — Journal d'une désintoxication*, p. 229.

Lorsque Cocteau emploie le mot «ouvrage», il souligne le caractère indéniablement artisanal de son œuvre.

Si «ouvrage» n'est mentionné que par intermittences, «chef-d'œuvre» revient à tout bout de champ, véritable leitmotiv de l'œuvre de Cocteau. Celui-ci pourtant n'explique pas pourquoi il en fait un tel usage. Il faudrait pour le comprendre, reprendre au compte du chef-d'œuvre ce qu'il dit sur le génie: «On accorde au mot génie trop d'importance. On en est trop économe¹.» Cocteau va donc crier au chef-d'œuvre comme d'autres crient au meurtre. Le poète va s'attacher non pas à expliquer le chef-d'œuvre, «le mécanisme d'un chef d'œuvre étant invisible²», mais à le décrire. Cocteau constate qu'«un chef d'œuvre témoigne d'une dépravation de l'esprit. (Rupture avec la norme³.)» Autrement dit, il rompt les habitudes du public, s'impose contre le conformisme, provoquant un choc, le choc de la nouveauté. Le public, surpris, au mieux étouffe l'œuvre sous une chape d'indifférence, au pire, hurle au scandale. Le chef-d'œuvre ne se reconnaît pas comme tel, car il s'agit de le connaître avant de le reconnaître. En effet,

Un chef-d'œuvre pour les critiques sera l'œuvre qui se compare, qui a l'air d'un chef d'œuvre, or un chef-d'œuvre ne peut pas avoir l'air d'un chef-d'œuvre. Il est nécessairement bancal, manqué, plein de fautes, puisque c'est le triomphe de son erreur et le sacre de ses fautes qui en feront un chef-d'œuvre⁴.

Incomparable, le chef-d'œuvre qu'on copie, mais qui n'est copié de nulle part, est absolument unique. De même, le chef-d'œuvre qui fera d'un compagnon un ouvrier est propre à cet homme et l'exploite une fois

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 44.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 210.

4. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, p. 256.

accompli ne peut plus se reproduire sous la même forme. Tel est le propre du chef-d'œuvre qui, inconnu et méconnu, influence si profondément que, souvent, avant d'être connu, il est déjà reconnu:

Un chef-d'œuvre n'est pas appelé chef-d'œuvre, mais il transforme tout. Il est mode profonde. Chacun suit sans le savoir. Nécessairement il se démode. À la longue, d'abord, il prend du pittoresque. Ensuite, il cesse d'être vieille robe. Il entre au musée du costume¹.

Lorsque Cocteau parle de son œuvre, la confusion est au rendez-vous. «Œuvre» au féminin, avec un sens singulier et un sens pluriel, «œuvre» au masculin. Pour s'y retrouver et couper au plus court, prenons les définitions du Petit Robert:

Œuvre: n.f.

- 1) Ensemble organisé de signes et de matériaux propre à un art, mis en forme par l'esprit créateur; production littéraire ou artistique. V. *Ouvrage*.
- 2) L'œuvre d'un écrivain, d'un artiste, l'ensemble de ses différentes œuvres considérées dans sa suite, son unité et son influence².

La première définition dans son expression et par le renvoi à «ouvrage», souligne le métier qu'une œuvre exige, l'œuvre résultant d'un raffinement de la matière brute (la fameuse «nuit» coctélienne) par l'alambic de la pensée et de son processus distillatoire (esprit — pensée — idées — mots). La deuxième définition reprend la première, mais multipliée jusqu'à composer un tout. Ce tout, il ne faut pas l'oublier est la somme d'œuvres uniques et particulières qui lui communiquent un ordre et une unité. L'œuvre est d'autant plus unie que chaque ouvrage est l'expression d'un auteur, propre à cet auteur-là. L'œuvre dans cette acception du terme est la préoccupation majeure du poète, car elle doit être tout ce qu'il est. Pour insister sur cette idée singulière, Cocteau emploie «œuvre»

1. *Ibid.*, p. 186.

2. Paul Robert, *Le petit Robert I – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, p. 1032.

au masculin: «(Œuvre; n.m. Ensemble des œuvres d'un artiste, particulièrement d'un peintre ou d'un graveur¹»; marquant à nouveau par l'évocation du travail manuel, les qualités de son œuvre qui porte, inscrite dans ses phrases, la patte du poète, car comme il le répète souvent: «Il faut à tout prix que la pensée batte comme le cœur avec sa systole, des syncopes qui le distinguent d'une machine².»

6.2 L'œuvre et le poète

Afin de faciliter la compréhension de notre propos, nous écrirons «œuvre» chaque fois qu'il s'agira de l'ensemble de la production de Cocteau et utiliserons d'autres mots pour désigner l'œuvre dans son sens singulier. Comme nous avons pu le voir, l'œuvre est un travail d'expulsion qui demande au poète un effort intense. Or cet effort est voulu, voire recherché, car par la souffrance, le poète parvient à creuser au plus intime de sa mine intérieure et en rapporte tout ce qui donnera naissance à son ouvrage. L'œuvre est donc un instrument de connaissance de soi qui contraint le poète à entreprendre en lui-même des fouilles archéologiques qui le rapprochent toujours davantage de ce qu'il est. Démarche essentielle qui l'oblige à demeurer fidèle à lui-même. S'il ne respecte pas le pacte qui le lie, il est menacé de frivolité, donc de mensonge:

Toute œuvre qui ne résulte pas d'un exercice de l'âme exigeant une volonté plus forte que n'importe quel effort physique, toute œuvre trop visible [...], toute œuvre trop vite comprise, sera une œuvre décorative et fantaisiste³.

Le poète descend dans ses galeries intérieures pour mettre à jour la forme de son esprit. Chaque ouvrage saisit la pensée dans son mouve-

1. *Ibid.*, p. 1032.

2. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, pp. 212-213.

3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 17.

ment et représente un moment du poète. Ce dernier, ayant fixé ce moment, peut replonger dans les tréfonds de son être, à la recherche d'un autre moment, d'un autre élément de connaissance. Voici pourquoi chaque production de Cocteau «tourne le dos à la précédente», selon sa propre expression. La multiplicité de l'œuvre trouve son unité dans la permanence de la présence de son auteur, mais une présence morcelée en une myriade de facettes chacune dévoilant un jardin secret et différent. La rigueur, voir l'ascèse, qu'exige un tel comportement, transforme littéralement Cocteau. Non seulement il se soumet à son œuvre, qui va jusqu'à lui imposer un *modus vivendi*, mais il se laisse envahir par elle, afin qu'elle puisse traduire au plus près l'univers intérieur du poète:

Écœuré par les lettres, j'ai voulu dépasser les lettres et vivre mon œuvre. Il en résulte que mon œuvre me mange, qu'elle commence à vivre et que je meurs. Au reste, les œuvres se partagent en deux: celles qui font vivre; celles qui tuent¹.

Chaque ouvrage est une petite mort qui, pour vivre, se nourrit du poète.

Une œuvre est l'expression du poète (elle réunit le «visible» et l'«invisible», pour reprendre Cocteau, recréant ainsi le caractère organique du vivant), mais au contact du public, elle devient aussi projection du poète. Cocteau l'a très bien compris, lui qui écrivait: «Il y a une maison, une lampe, une soupe, du feu, du vin, des pipes derrière toute œuvre importante de chez nous².» Le public préfère voir l'auteur plutôt que l'objet d'art. Cette attitude s'explique par la crainte du public d'affronter le neuf: «La surprise des œuvres nouvelles provoquant une rupture entre les coutumes de l'esprit et la nouveauté qu'on lui soumet, le public

1. Jean Cocteau, *Opium – Journal d'une désintoxication*, p. 112.

2. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, p. 2.

trébuche¹.» Cocteau songe essentiellement au public français dont l'esprit préfère s'exercer plus sur les êtres que sur les choses. Aussi, les travaux de Cocteau furent ils toujours jugés d'après ce que le public connaissait de sa vie, établissant entre les deux un faux rapport, puisque Cocteau était entouré d'une légende qui empêchait de véritablement le connaître. «Si je regarde autour de moi (en ce qui me concerne) je ne découvre que légendes ou la cuiller peut tenir debout².» Il était plus sensible à l'accueil de l'étranger auquel les échos de sa vie mondaine n'arrivaient qu'assourdis. Ses lecteurs étrangers parvenaient à le comprendre, car ne pouvant le juger sur ses actes, ils le jugeaient sur ses écrits, lesquels laissent transparaître ce qu'il est.

Qu'un critique étranger nous juge, il y a beaucoup de chances qu'il tombe juste. Il nous connaît mieux que nos compatriotes qui s'écrasent le nez sur nous. Nos compatriotes jugent l'œuvre à travers l'homme. Ne voyant de l'homme qu'une image fautive, ils jugent faux³.

Il est intéressant de constater à ce stade et, combien le poète est encloué dans son œuvre, que ce soit dans le processus de création ou de diffusion. Cette position voulue et désirée, ne laisse aucun choix au poète. Il est le condamné de son œuvre. En refusant de se soumettre à ses propres règles, le poète se mentirait, perdrait tout sens, et son œuvre, translation d'un mensonge, n'en serait pas une. Par conséquent, la liberté dont dispose Cocteau est limitée à lui-même, soumise aux mêmes lois qu'il subit. Lydia Crowson aborde le libre arbitre d'une manière générale, le reliant directement à la conception de la réalité de Cocteau.

However the universe may appear, however many signs of free will or thought it may deceive man into believing, within existence there is no

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 130.

2. *Ibid.*, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 30.

accident, no choice, certainly no chaos. It is true that the real offers numerous possibilities of interpretation and that its surface is deceptive; nevertheless reality exists as a coherent unit, unfolding according to certain laws.

De quelque manière que l'univers apparaisse et si nombreux que soient les signes de libre arbitre ou de libre pensée qui incitent l'homme à croire, il n'y a dans l'existence ni accident, ni choix et encore moins de chaos. Il est vrai que le réel offre de nombreuses possibilités d'interprétation et que sa surface est trompeuse; cependant, la réalité existe comme unité cohérente se déployant selon certaines lois¹.

Telle est effectivement la position de Cocteau, l'homme, reprise notamment dans le *Journal d'un inconnu*². Mais Cocteau, le poète, est non seulement aux prises avec un monde fini, mais avec une œuvre qui le retient prisonnier. La seule liberté que Cocteau ait pu s'accorder, fut celle de renoncer aux conventions, aux valeurs traditionnelles, bref au conformisme social dans lequel il s'enlisait avant la publication du *Potomak* en 1914. Pourtant cette attitude même fut dictée par les impératifs de l'œuvre, déjà formée en lui et qui devait le briser sous son joug:

Notre œuvre est déjà faite. Il ne nous reste pas moins à la découvrir. C'est cette participation passive qui étonne. Et il y a de quoi. Elle laisse le public incrédule. Je décide et je ne décide pas. J'obéis et je dirige. C'est un grand mystère³.

Cocteau ne s'est pas brisé, car il a compris que par l'élaboration de son œuvre, il trouverait son accomplissement, sa vérité... sa liberté.

6.3 Éternité de l'œuvre et du poète

L'œuvre étant le résultat d'un travail d'intériorisation et la projection d'un homme et de son univers, elle prolonge le poète sans jamais complètement se substituer à lui. Une fois créée, l'œuvre, rattachée au

1. Lydia Crowson, *op. cit.*, pp. 85-86.

2. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 24.

3. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 59.

poète par tout ce qu'elle contient de lui, devient indépendante. S'instaure alors entre elle et lui une relation heurtée. Il avoue:

Notre collaboration avec notre œuvre nous semble comporter des suites. Nous nous flattions. Elle se passe rapidement de notre aide. Nous ne fûmes que ses accoucheurs¹.

L'œuvre et le poète forment un tout qui se dissocie lors de la mise en forme de cette œuvre. Le poète voit avec une certaine crainte l'œuvre, chair de son âme, s'éloigner de lui, chargée de tous ses secrets. Le contrôle qu'il a pu exercer sur elle ne dépasse pas l'étape de la création. Phénomène que Cocteau juge naturel, mais auquel il a du mal à se résigner:

Le meilleur est de laisser une œuvre se débrouiller au loin. Elle ne rêve que de prendre ses aises. Tant mieux si elle est contente, puisqu'elle se moque des soins que nous continuons d'en prendre, et s'en agace, comme un fils des reproche d'une mère qui ne le voit ni grandir, ni enlaidir².

Cocteau ne s'occupa donc ni des critiques que ses travaux provoquèrent, ni des traductions en plusieurs langues qui parfois déforment l'ouvrage. Il admet que l'œuvre une fois sortie de ses mains est suffisamment autonome pour se défendre seule:

Une œuvre porte en elle sa défense. Elle consiste en de nombreuses concessions inconscientes qui lui permettent de convaincre l'habitude et de s'implanter par malentendu. Grâce à cette prise, elle s'accroche à son germe et travaille³

Cocteau, conscient de la dichotomie entre l'auteur et son œuvre, en vient à souhaiter la disparition du premier:

-
1. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 126.
 2. *Ibid.*, p. 129.
 3. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 180.

Il n'y a jamais eu de place pour un homme et pour son œuvre ensemble. On ne peut être et avoir été. Il faut jouir de vivre ou d'être mort¹.

En effet, d'une part, l'enveloppe mortelle empêche l'œuvre de donner le meilleur d'elle-même et de révéler la part que le poète y prend; d'autre part, le poète ne peut coexister sous deux apparences différentes, car il brouille ainsi sa personnalité, se partageant non plus entre l'œuvre et lui-même, mais entre deux images de lui-même. Cocteau, d'une certaine manière, jouira de vivre, afin que son œuvre connue, ne soit pas oubliée dès sa mort:

La gloire anthume ne doit servir qu'à une seule chose: après notre mort, permettre à notre œuvre de débiter avec un nom².

L'énergie que Cocteau dépense à vouloir mettre l'œuvre de son côté, à lui communiquer tout ce qu'il a de plus personnel, n'est pas complètement innocent. D'où l'importance de chaque ouvrage dont les diverses saillies détaillent le poète avant de le restituer dans sa totalité essentielle par le biais de l'œuvre. Cocteau lui-même, conscient de cet état de choses dit à André Fraigneau: «Une œuvre est un message dans son ensemble et il ne faut pas s'apercevoir, ni soi-même ni les autres, qu'elle l'est³.» Le message que Cocteau communique est l'âme du poète, en quelque sorte spiritualisée par le dessin de son écriture. Il a compris avec acuité que la pérennité de l'œuvre et l'immortalité de l'auteur ne font qu'un. L'œuvre émane du poète, se sépare de lui, mais nourrie du poète, il se retrouve en elle. Leur unité, née dans les limites mortelles de la vie, renaît dans l'intemporalité de la mort et s'affirme dans l'atemporalité de l'éternité.

1. Jean Cocteau, *Poésie critique I*, p. 174.

2. Jean Cocteau, *Opium — Journal d'une désintoxication*, p. 238.

3. Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, p. 65.

TROISIÈME PARTIE:

LES IDÉES DU POÈTE

Chapitre VII

Dieu et Dieux: religion et mythologie

Cocteau fait partie de cette génération, celle d'Apollinaire, qui, sous l'influence de Nietzsche entre autres, croit en un monde sans Dieu. Elle est confrontée à la vie elle-même qui ne se résoud que dans la mort en point d'interrogation. À l'intérieur des limites dans lesquelles l'homme évolue, et en dehors de tout espoir de vie ultérieur, elle doit édifier une nouvelle foi.

7.1 Religion

Cocteau, homme de son temps, n'échappe pas à la règle et, au détour de ses pages, il soulève le problème des limites de l'homme, contenues en lui-même, qui commencent et s'arrêtent à lui et ne se prolongent pas dans la mort. Puisque le destin de l'homme est contenu dans l'espace marqué par les bornes dès sa naissance et de sa mort, il ne peut défier la mort et trouver son salut qu'à l'intérieur de ces bornes mêmes. La religion n'étant plus garante d'immortalité, la vie devra porter en elle les germes d'immortalité qui le perpétueront, une fois qu'il aura sombré dans le vide de la mort. Pour Cocteau, cela sera la poésie. Force qui le dépasse dans les deux sens du mot: elle le dépasse; il ne le comprend pas. Elle va lui permettre de tromper le temps, l'oubli, le vide. Cocteau entre donc en poésie comme d'autres en religion, et n'hésitera pas à qualifier sa poésie de «sacerdoce». Cocteau affirme aussi sa conviction que la poésie exige une ascèse rigoureuse, une foi fatale, un asservis-

sement de la volonté. Comme la religion, la poésie en contrepartie, ne fait pas partie du tout, mais englobe le tout. Une telle vision des choses aura une conséquence pour le moins paradoxale. Henri Lemaître explique:

Pour lui, le poétique est de l'ordre du *tout* et c'est même au nom de cette totalité qu'à un certain moment il croira que la conversion religieuse est comme une sorte d'obligation de l'achèvement poétique¹.

La conversion dont parle le critique, Clément Borgal lui donne des dates très précises: du vendredi 19 juin 1925 à juillet 1928, date de la préface du livre *J'adore* de Jean Desbordes². Les racines de ce revirement religieux sont cependant plus profondes. Né de parents catholiques, Cocteau allait, enfant, à la messe en famille. Son éducation religieuse n'a pas dû être particulièrement traumatisante, car ses biographes ne mentionnent à peu près rien sur le sujet³. Tous s'accordent pourtant à reconnaître que la «conversion» de Cocteau n'en est pas une, tout au plus un retour aux pratiques de l'enfance. Quoi qu'il en soit, Cocteau revient à la religion dans des circonstances dramatiques. Le 12 décembre 1923, Raymond Radiguet meurt. Cocteau ne s'en remet pas. Un médecin de ses amis, le docteur Laloy, lui recommande l'opium. Une longue intoxication commence dont il ne se débarrassera qu'avec l'aide de Jean Marais (qu'il rencontre en 1937) et après sept tentatives infructueuses. Cocteau raconte à André Faigneau: «J'ai connu Jacques Maritain un peu avant l'une de ces tentatives, à la clinique du docteur Derrek, rue de Chateaubriand; la maison est maintenant démolie⁴.» Cette rencontre décisive eut

1. Henri Lemaître, *L'aventure littéraire au XX^e siècle – 1920-1960*, Paris, Pierre Bordas, 1985, p. 209.

2. Clément Borgal, *Cocteau poète de l'au-delà*, pp. 47 et 65.

3. Nous avons consulté Jacques Brosse, *Cocteau*; Roger Lannes, *Cocteau: une étude*; Elizabeth Sprigge, *Cocteau: l'homme et les miroirs*; Francis Steegmuller, *Cocteau*.

4. Jean Cocteau, *Entretiens avec André Faigneau*, p. 60.

lieu, nous rapporte Jean-Jacques Kihm, en juillet 1924¹. Les Maritain, Jacques et Raïssa, fréquentent le milieu des arts, recueillent chez eux les déçus du surréalisme. Cocteau y trouvera des coreligionnaires. Il ne sera plus seul, pris en sandwich entre la NRF qui le boude et les Surréalistes qui le renient. De leur côté, les Maritain «voient en Cocteau un jeune écrivain qui leur ouvrira plus largement les portes de l'art moderne, leur amènera peut-être de nouveaux disciples, mais surtout une âme inquiète, blessée par la mort de Radiguet, à qui Dieu peut apporter la paix²». Aussitôt s'engagent entre eux une correspondance et une série de rencontres qui aboutiront à la confession et à la communion de Cocteau le 19 juin 1925 dans la chapelle privée des Maritain. L'engouement de Cocteau est certain, puisque dès le mois d'août, il incite deux de ses amis, Maurice Sachs et Jean Bourgoing à se convertir. L'enthousiasme, malgré tout, tombe vite. En octobre 1925 il rédige sa *Lettre à Jacques Maritain* à laquelle se dernier répondra en janvier 1926. Au sujet de ces lettres, Clément Borgal écrit:

À la lecture de ces deux textes, une double constatation s'impose: d'une part, tout se passe comme si Cocteau cherchait à minimiser sa conversion, à en supprimer le caractère insolite, à en souligner la logique dans la ligne de son évolution; d'autre part, Jacques Maritain, comme inquiet, comme trop peu sûr de la solidité du résultat obtenu, multiplie les rectifications, les mises au point, en même temps que les mises en garde³.

L'un et l'autre des protagonistes reste sur ses positions. Cocteau craint qu'en s'abandonnant à la religion, il ne se trahisse et infléchisse à la ligne de sa morale une courbe fatale. Maritain, conscient de la rapidité avec laquelle Cocteau a franchi le cap de la communion — tout s'est décidé

-
1. Elizabeth Sprigge et Jean-Jacques Kihm, *Jean Cocteau — L'homme et les miroirs*, Paris (coll. «La table ronde»), 1968, p. 161.
 2. *Ibidem*.
 3. Clément Borgal, *op. cit.*, p. 48.

entre le 15 et le 19 juin 1925 — s’effraie de sa propre témérité et de sa hâte. Cocteau restera plus ou moins fidèle à sa religion jusqu’à la parution de *J’adore* de Desbordes. Ces trois années n’auront pas été exemptes de difficultés et Cocteau se pose un certain nombre de questions auxquelles il ne trouve pas de réponse satisfaisante. Dans son chapitre « Histoire d’une conversion », Clément Borgal en fait le recensement¹. D’abord, Cocteau achoppe sur le problème du péché. Il se méprise pour ne pas être capable d’atteindre l’absolue perfection des saints. Maritain dans sa *Réponse* avait déjà soulevé cette question; comment concilier le chrétien et le poète? Il se contentait alors de dire que la sainteté est « sur-humaine » et l’art « in-humain ». Cocteau qui se veut le lieu de tous les rassemblements comprend que dans l’esprit de Maritain, sainteté et poésie sont incompatibles. Ensuite, Cocteau confie à Max Jacob qu’il a du mal à supporter les rites de l’Église qui, peu à peu, lui apparaissent comme autant de pressions du pluriel contre le singulier, des prélats contre le poète. Enfin, Cocteau bute sur la question de l’amour. Il écrit à Max Jacob: « L’amour fait communier en Dieu². » Il semble partir du principe que tout amour, dès lors qu’il se déclare est une manifestation de Dieu. Il lui est difficile d’admettre que Dieu n’accepte pas l’amour sous toutes ses formes, pour peu qu’il soit sincère. Cocteau se sent prisonnier de cette religion qui, tout en l’entourant d’une grande sollicitude, l’empêche à la fois d’être lui-même et d’exprimer à voix haute la raison qui l’a, selon ses dires, poussé à revenir au catholicisme. Raison qu’il exprimait déjà dans la *Lettre à Jacques Maritain* et qu’il reprend quelques vingt ans plus tard dans *La difficulté d’être*:

Je croyais pouvoir virer au compte de Dieu ce qu’on avait coutume de mettre au compte du Diable. J’y dressais le dur contre le pur. J’en réfèrais

1. *Ibid.*, chapitre III, « Histoire d’une conversion », pp. 45-67.

2. Cité par Clément Borgal, *op. cit.*, p. 64.

à une admirable phrase de Maritain: «Le diable est pur parce qu'il ne peut faire que le mal.» Si la pureté n'est pas mollesse qui se hausse, mais affaire de bloc, pourquoi tant de blocs rejetés par la bonté molle ne seraient-ils pas adoptés par la bonté pure en n'en redeviendraient-ils pas l'apanage? J'étais naïf¹.

Que retire-t-il de son expérience? Des réticences marquées envers l'Église, et une certitude: «Je dois être meilleur chrétien que catholique².» À la linéarité du dogme, il préfère les perspectives possibles qu'offrent les Évangiles. À la complexité de l'immense machine théologique de l'Église, il préfère la simplicité, celle des apôtres, libre et dépouillée. À la rigidité du catholicisme, religion encombrée, il préfère la souplesse du christianisme. Surtout, Cocteau, le poète éminemment individualiste, refuse l'emprise du pluriel qui risquerait de soumettre sa machine à d'autres ordres qu'à ceux de la poésie. Clément Borgal ne se fie pas trop aux déclarations de Cocteau et, après avoir passé son œuvre au crible, il écrit en conclusion de son livre:

[...] force nous est de reconnaître que Cocteau apparaît non seulement comme fort peu catholique, mais comme fort peu chrétien même, contrairement à ses propres affirmations [...] Chaque fois [...] que le Christ est invoqué [...] ce n'est précisément qu'à titre d'image. À aucun moment nous n'avons l'impression que ce Christ représente pour lui Quelqu'un dont l'amour occupe dans sa vie intérieure la place centrale³.

Cela n'a pas lieu de nous surprendre, puisque nous savons que sa vie intérieure est tout entière dévorée par la poésie. Il dote cette dernière des attributs du religieux. En effet, la poésie est invisible au poète, elle lui demeure un mystère. Du mystère religieux elle a le langage et les rites, comme nous avons pu le voir dans le premier chapitre, mais du mystère

1. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 40.

2. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 85.

3. Clément Borgal, *op. cit.*, p. 191.

elle a aussi le caractère sacré. Ce sacré n'a pas, pour Cocteau, une valeur catholique, c'est-à-dire domestiquée par le Christ et Dieu. Le sacré de la poésie réside en une force beaucoup plus brutale qui remonte aux origines, origines que le poète situe quelque part dans sa nuit. Ainsi la poésie, comme elle n'est soumise à aucun dogme, n'appartient pas à une religion, mais *est* religion, est dogme. Cocteau dirait «morale». Parce que la poésie relève de forces brutales, elle s'apparente étrangement aux totems qu'érigent les tribus primitives dont Cocteau dit: «Si le sauvage éprouve la crainte, il sculpte un dieu de la crainte, et demande à ce dieu de lui enlever la crainte¹.» Le primitif sculpte une effigie, le poète construit une œuvre. Par le biais de sa poésie, il retourne à l'origine de toutes les religions: le mythe.

7.2 Le mythe

De même qu'il refuse le dogme religieux, Cocteau refuse la raison, dogme de l'esprit, car elle emprisonne le poète dans son irréfutable logique, met de côté la sensibilité, bref n'aborde qu'une des facettes du caractère humain. Cocteau, homme et poète, ne peut sans porter préjudice à son art, se laisser enfermer dans le carcan de la réflexion cartésienne. Par conséquent, sa manière de penser ne procédera pas de raisonnements nés d'hypothèses aboutissant à certaines conclusions selon un enchaînement logique. À la logique syllogistique, Cocteau substitue la logique associative. C'est-à-dire qu'il tire de sa propre expérience, de sa sensibilité et de son sens particulier de poète, les règles qui régissent sa pensée. En cela, Cocteau retrouve les bases mêmes du rôle du poète, qui est de montrer et non pas de démontrer. Or, quoi de plus opposé à la

1. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 17.

raison et son cortège rhétorique que le mythe. Pierre Grimal ne manque pas d'ailleurs de faire la distinction entre les deux:

Logos et mythos sont les deux moitiés du langage, deux fonctions également fondamentales de la vie de l'esprit. Le *logos*, étant un raisonnement, entend convaincre; il entraîne, chez l'auditeur, la nécessité de porter un jugement. [...] Mais le «mythe» n'a d'autre fin que lui-même. On le croit ou non selon son bon plaisir, par un acte de foi, si on le juge «beau» ou vraisemblable, ou simplement si l'on désire y croire. Le mythe se trouve ainsi attirer autour de lui toute la part de l'irrationnel dans la pensée humaine: il est, par sa nature même, apparenté à l'art, dans toutes ses créations¹.

Ses origines obscures, sa pérennité et son passage dans le temps ont imprimé le mythe dans la mémoire collective. En s'inscrivant dans cette mémoire, le mythe y laisse des traces, dont celles de ses origines qui se confondent avec celles de l'homme. Par conséquent, son action est beaucoup plus profonde, car elle touche à une région enfouie de l'esprit: l'inconscient collectif. Le contenu du mythe reproduit ce même schéma double. Les faits du mythe viennent de l'Histoire; ils ont des racines dans le réel, l'objectif, l'indiscutable.

Les thèmes, eux, reflètent les aspirations les plus hautes et les craintes les plus profondes de l'homme. Le mythe s'adresse directement à l'invisibilité de l'homme (sa mémoire, son inconscient). L'action du mythe (visible) et son contenu (invisible) ont prise sur l'esprit car ils reprennent les éléments qui composent le mythe. Parce qu'il naît de l'Histoire, présente un abord vraisemblable et appartient à tout le monde, le mythe s'ancre dans le public. Parce que chacun a une zone d'invisibilité, le mythe s'engouffre par la brèche du réel pour le réveiller. Le mythe est donc la synthèse du visible et de l'invisible, du réel et du surnaturel.

1. Pierre Grimal, *La mythologie grecque*, Paris, P.U.F. (coll. «Que sais-je?»), 1978, p. 7.

En usant du mythe, Cocteau met en branle tout le mécanisme du visible et de l'invisible. En télescopant le temps, en juxtaposant les espaces, en projetant l'inconscient dans l'Histoire, il déplie l'éventail de la réalité. Orphée qui passe de la Terre aux Enfers, qui passe du temps de la Terre au temps de l'Enfer, beaucoup plus lent, Orphée qui de la vie passe à la mort, retourne à la vie, retombe dans la mort, illustre parfaitement la multiplicité du monde que Cocteau tente de faire voir au public.

La morale de Cocteau peut se juger à la pureté de sa poésie. Autrement dit, elle ne se voit pas. L'ascèse à laquelle il se plie, demeure cachée au regard des autres, l'œuvre seule est le résultat de son application. Le mythe va permettre à Cocteau d'énoncer sa morale en l'incarnant dans des héros mythiques qui vont lui donner forme suffisamment humaine pour qu'elle soit comprise, suffisamment inhumaine pour qu'elle ne soit pas reprise. Elle se veut exemplaire et non pas modèle à suivre. Elle transparaît dans les personnages d'Œdipe et d'Orphée. Ils agissent avec une liberté et un égoïsme qui tout de suite les signale. Leurs actes semblent naître d'eux, pourtant le spectateur comprend rapidement qu'une force supérieure les manipule: les dieux. Les jeunes hommes ne sont que les instruments d'un destin qui doit s'accomplir. Cocteau ne se limite pas à la mythologie grecque et dans ses légendes médiévales, *Renaud et Armide*, *Les Chevaliers de la Table Ronde*, la magie s'est substituée aux dieux. Dans ses histoires ou fables, *Thomas l'Imposteur*, *Les Enfants terribles*, les héros sont animés d'une force intérieure qui les distinguent. Il est intéressant de noter que tous les héros sont, à l'image du poète, dirigés par des forces qui les dépassent et que plus Cocteau avance dans le temps, plus il se rapproche de son époque, plus le mythe devient légende, et la légende, fable. Cela est dû au fait, explique Lydia

Crowson, que Cocteau considère que le mythe naît de l'Histoire. Seul le travail conjugué du temps et du poète, permettront à l'Histoire d'affecter les contours du mythe. À cette transformation le poète est indispensable, car c'est à lui qu'incombe, par le biais du mot, de réaliser la synthèse du réel et de l'imaginaire. En dosant son effort, continue Crowson, en mêlant à la réalité sa perception de la réalité, le poète métamorphose l'histoire en œuvre d'art, substitue une réalité à une autre¹

À son tour, Cocteau veut se mesurer au temps, par la création de mythes puisés dans son histoire. Le meilleur exemple n'est-il pas *Thomas l'Imposteur*, épisode de la vie de Cocteau (de son histoire), qui fait partie de l'Histoire. En même temps qu'il retouche les mythes de la Grèce Antique, Cocteau va créer sa propre mythologie.

7.3 Mythologie personnelle

La mythologie de Cocteau s'articule sur l'Ange. Qui est-il, cet Ange qui revient constamment dans ses travaux qu'ils soient graphiques, manuscrits ou cinématographiques? La réponse est ambiguë. Plusieurs se sont penchés sur le problème, dont Clément Borgal et Pierre Macris. Le premier remarque que les Anges sont des messagers de Dieu. Cocteau ayant exprimé des réserves là-dessus, Borgal en déduit que l'Ange de Cocteau est un messager de l'inconnu². Pierre Macris ne se borne pas à cette affirmation et pousse sa recherche plus loin³. Il trouve alors que l'Ange n'est pas la poésie elle-même, mais la force obscure qui pousse la poésie hors de ses quartiers de nuit pour s'exhiber en plein jour. Lorsque

1. *Ibid.*, pp. 152-155.

2. Clément Borgal, *op. cit.*, p. 24.

3. Pierre Macris, «L'Ange et Cocteau», dans *Cocteau et les mythes*, Paris, La Revue des Lettres Modernes, 1972, pp. 71-90.

Cocteau écrit: «[...] le poète reçoit des ordres¹», ces ordres viennent de l'Ange qu'il identifie à l'«expiration» de Cocteau. Ils ont les mêmes traits. Cocteau écrit de l'inspiration:

Le souffle qui m'habite je le connais mal, mais il n'est pas tendre. Il se moque des malades. Il ignore la fatigue. Il profite de mes aptitudes, il veut donner sa part. Ce n'est pas inspiration, c'est expiration qu'il faut dire².

Il décrit l'Ange comme:

Une créature qui cherche forme, une de ces créatures dont il semble qu'un autre règne leur défende l'accès du nôtre, que la curiosité les y attire, et qu'elles emploient n'importe quel moyen d'y prendre pied³.

L'Ange et l'expiration se manifestent sous la forme d'une force incroyable et cruelle. Selon Macris, non seulement Cocteau donne un nom à ce souffle intérieur, mais il l'incarne lorsqu'il fait du processus d'expiration le thème même de ses œuvres, comme dans *L'Ange Heurtebise*, par exemple. Nous en arrivons ainsi à un Ange qui est à la fois invisible puisqu'il naît des ténèbres du poète, et visible car il devient l'objet même de l'œuvre de Cocteau. Comme le souligne Macris: «[...] il y a là, à notre sens, une manière d'identification du thème et de la méthode⁴» qui pourrait éventuellement inciter à penser que l'Ange est poésie. Ce qui n'est pas le cas. Autant le poète est le véhicule de la poésie, autant l'Ange en est le catalyseur. Une connaissance de Cocteau, Madame Bessonnet-Fabre, lui aurait un jour expliqué qu'en hébreu, «ange» et «angle» sont synonymes; que, par conséquent, la chute des Anges dont la Bible n'a pas conservé les circonstances, peut se traduire par une chute des angles. Cocteau en conclut:

-
1. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 18.
 2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 56.
 3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 51.
 4. Pierre Macris, *article cité*, p. 74.

La sphère est faite d'un amalgame d'angles. Par les angles, par les pointes, s'échappe la force. C'est la raison de l'architecture des pyramides. Chute des angles signifie donc: sphère idéale, disparition de la force divine, apparition du conventionnel, de l'humain¹.

Il en résulte un rapport compliqué entre l'Ange et Cocteau. Il souffre de sa présence, mais son absence signifierait la fin du mystère, sa dissolution. Seul resterait l'homme, sans aucune possibilité de transcendance, c'est-à-dire sans moyen d'échapper à ses propres limites. Le poète nourri de sa peur, en expulse l'objet: l'Ange. Dommage que la théorie de Cocteau repose sur un château de cartes démoli, comme l'indique Francis Steegmuller:

Malheureusement pour lui, soit qu'il ait mal compris Mme Bessonnet-Fabre soit qu'elle l'ait mal informé, les hébraïsants ne voient aucun rapport entre les deux mots dans cette langue².

Cocteau apprivoise l'Ange en lui donnant figure humaine:

C'est un jeune animal éclatant, charmant, vigoureux [...] beau spécimen de monstre sportif, la mort lui demeure incompréhensible [...] J'imagine qu'il doit tenir du boxeur, du bateau à voile³.

Cette image physique ressemble étrangement à celle des jeunes gens qui ont traversé la vie de Cocteau. Clément Borgal ne s'en cache pas:

Je crois qu'il est difficile de nier ici l'influence sur sa pensée et son imagination des jeunes éphèbes [...] qui exercèrent sur lui la séduction la plus vive, en même temps que la plus délicate à exprimer⁴.

1. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, p. 202.

2. Francis Steegmuller, *Cocteau*, Paris, Buchet/Chastel, 1973, p. 260.

3. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, p. 202.

4. Clément Borgal, *op. cit.*, p. 35.

Il s'empresse cependant d'ajouter: «[...] ne commettons pas l'erreur ou l'injustice grossière consistant à déduire d'une simple ressemblance une identité pure et simple¹.» Pierre Macris ne s'en tient pas là et établit un rapport direct entre l'Ange et ces jeunes hommes (Dargelos, Radiguet, Desbordes, Bourgoingt, par exemple), qu'il qualifie, après Cocteau, d'«angéliques». Il soutient que Cocteau est harcelé par l'Ange, de la même manière qu'il poursuit ces êtres qu'il juge idéaux; qu'il poursuit sans jamais les saisir. Ils finissent par se fondre dans son esprit par les propriétés d'une qualité: l'angélisme, qu'il prête aussi bien à l'Ange qu'aux jeunes hommes. Dans *Le Secret professionnel*, Cocteau en énumère les signes de reconnaissance:

Désintéressement, égoïsme, tendre pitié, cruauté, souffrance des contacts, pureté dans la débauche, mélange d'un goût violent pour les plaisirs de la terre et de mépris pour eux, amoralité naïve, ne vous y trompez pas: voilà les signes de ce que nous nommons l'angélisme².

Les angéliques sont tout de suite désignés comme des êtres à part, qui participent au même mystère que le poète et qui, selon Cocteau, ne peuvent qu'être issus de ce mystère. Humains, ces jeunes hommes tombent les uns après les autres, et la chute des anges que Cocteau redoutait tant, le frappe de plein fouet dans la vie. Il en fait la liste dans *La difficulté d'être*:

L'avion de Garros brûle. Il tombe. Jean Le Roy range mes lettres en éventail sur sa cantine. Il empoigne sa mitrailleuse. Il meurt. La typhoïde m'emporte Radiguet. Marcel Khill est tué en Alsace. La Gestapo torture Jean Desbordes³.

1. *Ibid.*, p. 36.

2. Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, p. 203.

3. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 75.

Cela sans compter ceux qui disparaîtront tout simplement de son existence, comme Dargelos et Jean Bourgoint. Pierre Macris reprend son raisonnement et écrit que les angéliques, issus du mystère, retournent au mystère. Ils réapparaissent dans l'Ange, qui obéit à leurs ordres, venus de la mort. L'Ange que le lecteur ou le spectateur retrouve dans la trame de l'œuvre de Cocteau, porte le nom de tous ces hommes, jeunes, beaux, morts. Ainsi, *L'Ange Heurtebise*, aux dires de Francis Steegmuller ressemble étrangement à Radiguet: «[...] l'ange ressemble à Radiguet jusqu'à avoir des 'joues en feu' — titre de l'un de ses livres¹». Radiguet encore dans *Plain-Chant*². Radiguet toujours dans la description que Cocteau fait de l'Ange dans *Le Secret professionnel*³. Le Dargelos du *Grand écart*, qui lance la boule de neige, fait partie intégrante de la mythologie coctélienne. On retrouve Jean Bourgoint dans *Les enfants terribles*, sous les traits du frère d'Élisabeth, Paul. Tous ont laissé une trace plus ou moins visible qui, par les perspective du temps et de l'espace, deviendra indélébile dans le mythe.

1. Francis Steegmuller, *op. cit.*, p. 261.

2. *Ibidem.*

3. Clément Borgal, *op. cit.*, p. 36.

Chapitre VIII

Universalité du temps et de l'espace

8.1 Mémoire et rêve

Par le jeu de la mémoire, Cocteau retrouve les souvenirs d'enfance, les visages du passé. La mémoire fouille les décombres du temps et, déclenchée par un simple détail, ramène à la surface de la conscience un monde oublié. Cocteau se rappelle dans *Opium* comment, ayant voulu visiter la maison de sa jeunesse au 45, rue La Bruyère, il fut mis à la porte par la concierge. Il décide alors de parcourir la rue comme lorsqu'il était petit, la main traînant sur les façades des immeubles. L'expérience échoue. Il recommence en mettant la main plus bas, à hauteur d'enfant:

Grâce à une simple différence de niveau [...] j'obtins la musique du souvenir. Je retrouvais tout: ma pèlerine, le cuir de mon cartable, le nom du camarade qui m'accompagnait, ceux de nos maîtres, certaines phrases que j'avais dites, le timbre de voix de mon grand-père, l'odeur de sa barbe, des étoffes de ma sœur et de maman¹.

Le souvenir restitue non pas les faits, mais les détails. Les événements, eux, par le tamis du temps, se transforment dans la mémoire, au point qu'il devient parfois difficile de les reconnaître. La mémoire a un pouvoir distordant: tantôt elle amplifie, tantôt elle rétrécit, ne conservant du moment original qu'un contour de vraisemblance. «La moindre anecdote, raconte Cocteau, se perturbe de bouche en bouche [...], elle nous revient en costume de voyage².» La mémoire a du mal à se plier aux règles strictes

1. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, pp. 244-245.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 140.

de la réalité qui envisage tout sous un seul angle: le sien, celui de la linéarité. Par le jeu de l'imagination et du temps qui passe, elle métamorphose l'événement, lui ôte tout contact avec le réel. Cocteau reconnaît les symptômes de ce changement lorsqu'il est incapable de démêler l'écheveau de ses souvenirs: «Si je recherche des dates, des phrases, des lieux, des spectacles, je chevauche, j'interpole, je barbouille, j'avance, je recule, je ne sais plus rien¹.» Les jeux de la mémoire prennent alors une forme inquiétante car ils trompent le poète, le sèment sur son propre terrain. Il en perd la notion de lui-même, se dit incapable de se souvenir de sa propre vie. À cause de cela, il s'étonne que certains veuillent faire sa biographie:

Je me demande comment les gens peuvent écrire la vie des poètes puisque les poètes eux-mêmes ne pourraient écrire leur propre vie. Il y a trop de mystère, trop de vrais mensonges, trop d'enchevêtrement².

Dans le but d'éviter les tracasseries de la mémoire, il ne provoque plus volontairement le souvenir, il le laisse le prendre à l'improviste au détour d'un visage ou d'un objet. Il renonce à se pencher sur le passé, le passé remonte jusqu'à lui. Il résume son attitude en ces mots: «je me contente d'empiler en elle (la mémoire) un présent qui cesse de l'être au fur et à mesure que je le vis³.»

La mémoire retrouve, la mémoire transforme, mais bien souvent, la mémoire oublie. Une foule de petites actions s'égarent, des périodes entières sombrent dans l'oubli. L'homme se rebelle contre une telle incompetence et cherche à retrouver le chaînon manquant. Parfois,

1. *Ibid.*, p. 160.

2. Jean Cocteau, *Opium – Journal d'une désintoxication*, p. 245.

3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 157.

remarque Cocteau, la mémoire, excédée, le lui redonne. Elle a pour lui toutes les caractéristiques d'une machine administrative. Il développe l'image dans son chapitre «De la mémoire» du *Journal d'un inconnu*¹ Immense entrepôt du souvenir, elle n'a qu'un petit guichet, celui des réclamations où l'homme peut aller demander son dû. L'attente est longue, la mauvaise volonté de sa mémoire évidente. Son fonctionnement n'a absolument rien à voir avec le contrôle que l'homme peut exercer sur certaines régions de son esprit. Complètement indépendante, elle est là comme un fixatif. Elle fige les événements dans le temps et l'espace. Sélective, elle distribue l'information requise au compte-goutte. Elle n'obéit pas aux mêmes mécanismes qui régissent l'homme. Celui-ci exige qu'elle raisonne, qu'elle situe dans le déroulement de sa vie un moment particulier; mais ce temps qui chez l'homme se débande en une suite ininterrompue de faits et gestes, présente dans la mémoire un aspect compact. De même, la mémoire n'a que faire des règles de la vie et de la mort, du temps et de l'espace, du réel et de l'imaginaire, elles les contient toutes en elle. Partie intégrante du poète, mais étrangère à lui, elle habite sa nuit. Cependant, précise Cocteau, elle n'est pas sa nuit:

J'inclinerais plutôt à croire que certains souvenirs sont de ma poche. Qu'ils sortent d'une région différente, étrangère au travail qu'on exige de moi².

Grâce à la mémoire, Cocteau note que les perspectives temporelles ne sont plus les mêmes. La vie propose une mesure du temps qui suit un ordre prédéterminé et immuable, divisé en grandes périodes: passé, présent, avenir. Dans la mémoire, le temps se chevauche, ne suit plus l'ordre des perspectives. Par exemple, dans l'esprit d'un homme qui a toujours passé ses vacances d'enfant au même endroit, ces vacances multiples se

1. *Ibid.*, pp. 153-165.

2. *Ibid.*, p. 158.

fondent en une qui regroupe tous les moments forts qu'il a vécus. Les souvenirs peuvent avoir plus ou moins d'intensité, mais qu'ils aient eu lieu la veille ou il y a dix ans, ils reviennent à la conscience sans repère précis. Le temps de la mémoire, a besoin du temps de la réalité pour que le souvenir puisse réintégrer ses pénates. L'espace de la mémoire n'a également que peu à voir avec celui de la réalité. L'espace, comme le temps, est en fait un. L'espace habitable de la Terre adopte toutefois des aspects tellement différents, quoique répétitifs, que la mémoire les enregistre sans discrimination. Par conséquent, d'un lieu précis, la mémoire ne retiendra que le concept. Prenons l'exemple rabâché des chambres de Proust que Cocteau reprend à son compte dans le *Journal d'un inconnu*¹. Un homme se réveille dans une chambre qui n'est pas celle dont il a l'habitude. Aussitôt la mémoire reconnaît là une chambre, sans savoir laquelle exactement. Sa mémoire est alors submergée par une série photographiée de chambres qui se superposent, se juxtaposent, s'interposent entre le dormeur et la chambre où il se trouve. Ce n'est qu'après un temps qui n'excède pas quelques fractions de seconde, que la réalité et la mémoire tombent d'accord.

Parce que l'homme persiste à croire que le temps et l'espace évoluent en parallèle dans la ligne de la réalité, il part du principe que ses perceptions s'intègrent naturellement dans cette réalité. Il n'en est rien. Seule une «opération de l'esprit» permet de faire coïncider perception et réalité. Une anecdote d'Eisenstein fournit un bon exemple à Cocteau:

Eisenstein me raconta que, tournant son film *la Ligne Générale*, il était entré dans une isba. Deux cartes postales ornaient la cloison. La première représentait Cléo de Mérode, la seconde la tour Eiffel. Comme il interrogeait la vieille paysanne qui habitait la chambre, elle répondit que c'étaient l'empereur et l'impératrice. Elle ignorait et le nouveau régime et ce que

1. *Ibid.*, p. 156.

représentaient ces images. Pour elle, des images ne pouvaient être que celles de la tzarine et du tzar¹.

La mémoire n'a pas recours aux acrobaties auxquelles se livre l'esprit pour préserver l'idée qu'il se fait de la réalité. Elle découvre, plus simplement, une perspective différente:

C'est par le phénomène de la mémoire que nous assistons aux noces du temps et de l'espace, noces qui engendrent la mauvaise perspective qui nous illusionne, qui nous oblige à n'avancer que dans un sens, à ne pouvoir reculer dans l'autre qu'à l'aide de cette faculté².

Phénomène qui donne un aperçu du fonctionnement véritable de la réalité, mais faussé par la raison humaine qui enferme l'homme dans ses limites et empêche la mémoire d'ouvrir toutes grandes les portes de son entrepôt.

Les perspectives de la mémoire, fausses dans la réalité, deviennent perspectives nouvelles dans le rêve. Il vit selon ses rythmes et ses perceptions. La réalité est filtrée, transformée en s'imprégnant des souvenirs déjà accumulés dans la mémoire. Un souvenir déteint sur un autre de telle sorte que le rêve vit d'une accumulation de moments distordus qui se présentent sous la forme d'un seul événement. Le rêve d'un dormeur peut naître d'un fait anodin de la journée. Dans le sommeil il s'amplifie, ramène d'autres souvenirs, finit par créer une épopée composite toute faite d'éléments vrais mais qui n'ont plus une trace de réalité. La mémoire se libère complètement dans le rêve, qui va jusqu'à en adopter le format massif, tout d'une pièce. Cocteau raconte dans *Opium* que sous l'empire

1. *Ibid.*, p. 172.

2. *Ibid.*, p. 158.

de la drogue, il lui arrivait de «dormir d'interminables sommeils d'une demi-seconde¹»; ailleurs, il dit: «Nous ne nous rappelons que le rêve interminable fait instantanément au bord du réveil².» À vouloir considérer que le monde s'étale sur un plan linéaire, l'homme refuse de voir que tout indique que ses perspectives sont de l'ordre de la profondeur. Le rêve en est l'illustration flagrante: somme d'éléments réels (première réalité), imprimées dans la mémoire (deuxième réalité) qui créent un monde et une réalité nouvelle. Le rêve se trouve ainsi exactement à la jonction du visible et de l'invisible grâce à l'intervention de la mémoire.

8.2 Perspectives spatiales et temporelles

Les phénomènes du rêve et de la mémoire ont incité Cocteau à reconsidérer ses propres conceptions du temps et de l'espace. Fasciné par la perspective de la mort qui menace dès la naissance, il est obsédé par le passage inéluctable du temps. D'ailleurs, son livre *Journal d'un inconnu* est dédié à René Bertrand auteur de *L'Univers cette unité*, livre basé sur la conception du temps selon Hésiode. Cocteau distingue au moins deux formes de temps: la durée et la vitesse. Il entend par durée les bornes temporelles qui marquent la route humaine. Heures, jours, semaines, ponctuent le voyage comme autant de stations obligatoires avant l'étape finale. Le sentiment de la durée, Cocteau ne le possédait que fort peu, contrairement à ses contemporains:

Il y a chez l'homme une sorte de fixatif, c'est-à-dire de sentiment absurde et plus fort que la raison qui lui laisse entendre que ces enfants qui jouent sont une race de nains, au lieu d'être des ôte-toi de là que je m'y mette. Vivre est une chute horizontale³.

1. Jean Cocteau, *Opium – Journal d'une désintoxication*, p. 57.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 78.

3. Jean Cocteau, *Opium – Journal d'une désintoxication*, p. 39.

La durée étire le temps et évite ainsi à l'homme de comprendre qu'emporté par le poids de la vie, il tombe à une vitesse vertigineuse dans la mort. L'idée de vitesse vient de cette société moderne dans laquelle Cocteau a évolué. Trains, avions, voitures, téléphones, radios, contribuent à accélérer le rythme de la vie. La durée, exaspérante par sa lenteur, est camouflée par l'ivresse de la vitesse dont le monde se grise. Pour Cocteau, la vitesse ne fait que s'ajouter à son manque de sentiment de durée, ce qui lui fait dire: «Tout ce que l'on fait dans la vie, même l'amour, on le fait dans le train express qui roule vers la mort¹.» La vitesse, que Cocteau condamne, précipite les gens de l'avant. Ils ne lisent plus, écoutent sans comprendre, ne pensent plus, bâclent tout. Ils courent. Ils travaillent contre le temps. Sans qu'ils s'en rendent compte, ce temps qu'ils voulaient oublier, ils le mettent au premier rang de leurs préoccupations. Avant qu'ils comprennent quoi que ce soit, sa masse volatile s'abat sur eux comme une chape. Le temps a fait son œuvre. Le poète, lui, travaille avec le temps. Il mêle sa fibre à la sienne et à celle de la mort. Il en tisse une œuvre qui porte en elle les composantes du temps: sa durée, sa vitesse. Il demeure convaincu que «La durée humaine n'appartient qu'à ceux qui pétrissent la minute, la sculptent et ne se préoccupent pas du verdict²».

Le temps ne peut exercer son pouvoir qu'en corrélation avec l'espace. Cocteau en a déjà eu la preuve avec les déformations de la mémoire et les jeux du rêve. Il observe dans le *Journal d'un inconnu* que le temps et l'espace sont indissolublement liés par le mouvement:

Il semble [...] élémentaire d'observer que le temps qui nous rapproche d'une maison diminue proportionnellement et inversement au volume de la

1. *Ibid.*, p. 48.

2. Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, p. 115.

maison qui augmente, et que cette maison ne retrouve son volume habitable que lorsque la période qui nous a permis de la rejoindre n'est plus habitée par nous. Il y a échange d'habitacles¹.

Sans mouvement, un tel échange serait inconcevable, mais le temps étant lui-même mouvement, donc progression, Cocteau en arrive à la conclusion que le temps ne passe pas, mais que l'homme traverse le temps. L'espace est un élément pondérateur qui permet de donner au temps une valeur humaine. L'homme conserve l'illusion que le temps glisse sur lui, alors qu'en fait, il arpente un infime espace de temps.

La fusion du temps et de l'espace représente, pour Cocteau, l'énergie motrice de la réalité. Leur dissociation, ne peut que causer des distorsions néfastes pour l'homme, distorsions qui rétrécissent le champ de ses perceptions. Il prend deux exemples. Le temps isolé de l'espace est la cause des déformations de la mémoire, qui supplée à l'absence d'espace par le grossissement exagéré des souvenirs:

Répéterai-je que la perspective du temps dissocié de l'espace joue, dans l'esprit de l'homme, à l'inverse de celle de l'espace, où les choses rapetissent lorsqu'on s'en éloigne, alors qu'elles grandissent le temps les éloigne de nous. C'est ce qui fausse les événements de l'enfance et de l'histoire².

L'espace séparé du temps, offre à l'homme une vision du monde obstruée par «une échelle de valeurs, des tailles, de poids et des mesures³». En l'absence de l'un ou de l'autre de ces éléments, l'humanité se cogne contre des masses et des volumes, faute de perspective, faute de temps.

1. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 78.

2. *Ibid.*, p. 79.

3. *Ibid.*, p. 170.

Grâce aux exercices de la mémoire et du rêve, grâce à l'étude de la réalité et de ses chausse-trappe, Cocteau finit par comprendre assez nettement les erreurs de perspectives qui aveuglent l'homme:

[...] l'éternité nous donne le change et nous présente un temps qui se déroule, alors que le bloc de l'espace et du temps explose, immobile, loin des concepts d'espace et de temps¹.

En démasquant les illusions d'optique que le temps et l'espace projettent dans la réalité, Cocteau effleure le mystère de l'univers.

8.3 Mesures et démesure

Si l'on admet, comme le préconise Cocteau, que l'espace et le temps président aux destinées de l'univers, les systèmes de mesures mis en place par la raison, n'ont plus qu'une valeur relative. Tous les instruments de calcul (calendriers, balances, mètres, etc.) ne sont valables qu'à une seule échelle: la nôtre. Dépasse-t-on les limites calculables pour l'homme, ils se dérèglent. Par contre, en remplaçant l'ordre de grandeur auquel nous sommes habitués — grand, petit, gros, mince — par une mesure des distances, toute chose s'inscrit aussitôt dans l'ordre qui est le sien et n'interrompt pas l'ordre général. Cocteau a, en partie, trouvé confirmation de la théorie de la relativité d'Einstein grâce à la mémoire et au rêve, éléments qui appartiennent à la zone d'invisibilité de l'homme. Ici, Cocteau prête une connotation différente au mot «invisible». Il le distingue de l'invisible poétique, phénomène inexplicable que le poète expérimente. L'invisible dont il est question, couvre le monde sensible imperceptible à l'homme. Cocteau pressent, que le visible humain et l'invisible terrestre sont soumis aux mêmes lois:

1. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 37.

Que serait-ce si nous devinions que cet invisible là relève encore de notre règne, et qu'il en est un autre qui relève de lois que nos sens ne peuvent concevoir¹!

Pressentiment qui se confirme par l'observation de deux phénomènes disparates: la douleur et la vie des plantes.

Toute sa vie Cocteau fut affecté des maladies les plus diverses. Habitué des hôpitaux, il devint bientôt un habitué de la douleur. Il y consacre un chapitre dans *La difficulté d'être*, et *Opium* est parcouru de souffrances fulgurantes. Il traque la douleur, en fait l'objet de son étude, va jusqu'à y intéresser un médecin:

Pendant ma névrite, une nuit que je demandais à B...: «Pourquoi vous [...] qui avez du travail par-dessus la tête, [...] pourquoi me soignez-vous à domicile nuit et jour? [...]» Il me répondit qu'il tenait enfin un malade *qui parle*, qu'il apprenait plus avec moi, capable de décrire mes symptômes, qu'à la Salpêtrière [...]².

Malade, Cocteau se pelotonne sur sa douleur. Il remarque qu'elle n'est pas unique, mais est composée d'une infinité de microbes qui montent à l'assaut de son corps. Ces «créatures», comme il les nomme, habitent son invisibilité, y campent, ont un cycle de vie qui lui rappellent étrangement celui de la Terre:

Si les microbes ne cherchaient qu'à se nourrir de mon corps, ils cultiveraient leur ferme et ne s'énerveraient pas. Il faut donc croire qu'ils connaissent les haines du patriotisme, l'orgueil des grandes puissances, le délire de l'espace vital, du chômage, des trusts pétroliers, de l'hégémonie³.

Cocteau se perçoit comme une galaxie abritant des mondes peuplés, qu'une distance astronomique sépare de lui. Les microbes ne lui sont pas

1. *Ibid.*, p. 173.

2. Jean Cocteau, *Opium* — *Journal d'une désintoxication*, p. 31.

3. Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, p. 80.

des êtres petits, mais des être éloignés. Il a du mal à les imaginer; eux, ne peuvent le concevoir.

Cocteau, s'appuyant sur son propre exemple, nie que l'espace est vide. De la même manière, il prend l'exemple de ces documentaires sur les plantes filmées au ralenti «lequel résulte de l'accélération de la vitesse des images» et qui révèlent la vie époustouflante des fleurs: «Succions, membres, vulves, spermes et spasmes envahissaient l'écran¹.» Le statisme du temps n'est qu'un trucage qui dissimule son mouvement, parfois insaisissable pour l'homme. Conscient de l'existence de deux invisibles, le poète cherche à réaliser l'unité de l'univers, pour le distinguer de l'univers poétique.

En acceptant, comme le fait Cocteau, que les microbes ne sont pas petits, mais loins, que le mouvement des plantes ne se voit pas car leur temps n'est pas équivalent au nôtre; en reconnaissant que chaque être, chaque objet, chaque atome évolue dans un monde qui lui est propre, force nous est d'admettre que l'univers se présente comme une mise en abyme infinie. Régi par le temps et l'espace, il se décompose en une myriade de temps et d'espaces autonomes adaptés à l'échelle de chacun. Cocteau propose un exemple:

Imaginons un microscope dont la puissance de grossissement devient de plus en plus forte. Nous verrons d'abord l'objet, puis de quoi l'objet se compose, puis les atomes qui gravitent, puis quelques atomes, puis un atome qui se bombarde, puis un bombardement qui se calme, puis des orbites et des trajets d'astres, puis une planète, puis un détail de cette planète qui nous apparaîtra immobile. Puis commencera le spectacle de ce qui se loge sur cette planète. Puis les habitacles, puis ceux qui les habitent, vivent et meurent².

1. *Ibidem*.

2. *Ibid.*, p. 179.

Cocteau s'arrête là, mais l'exemple pourrait être prolongé indéfiniment. Notre univers se caractérise donc par son absence de début et de fin et par son mouvement perpétuel.

Il en va sans dire qu'une perspective aussi vertigineuse, modifie à nouveau la perception du temps et de l'espace. Tout se fige dans la distance: le mouvement du temps s'immobilise; le plein de l'espace se creuse. Plus la distance est lointaine, plus les concepts se vident de leur sens et finissent par disparaître. L'espace et le temps eux-mêmes ne veulent plus rien dire.

Cocteau s'aperçoit que l'homme, envisagé hors de ses limites, évolue dans le rien:

Et c'est ce rien qui nous demeure inconcevable, à nous qui sommes quelque chose, et dont la subjectivité se matérialise perpétuellement en objets. Ce moi et ces objets qui en sortent nous alourdissent et nous encombrent¹.

L'homme construit à sa mesure une réalité fragile et exorcise le rien qui l'entoure par des notions rassurantes, car elles délimitent son territoire: vide-plein, néant-tout, vrai-faux, réel-surnaturel. Le poète, lui, jongle avec sa vie comme avec les rimes. Il donne une forme au vide, il structure le néant, déguise le vrai. Il donne consistance aux peurs de l'homme, qui ne sont rien en regard de la réalité. L'homme est seul, englouti dans le vacuum de l'univers.

1. *Ibid.*, p. 178.

Conclusion

La morale coctélienne, née du diamant brut de la poésie, frappe d'un éclat dur tout ce qui touche de près ou de loin le poète. Les sens et le rôle de ce dernier sont établis en fonction de son aptitude à appliquer cette morale qui exige une parfaite connaissance de soi, une fidélité à toute épreuve et un respect absolu de ses lois. L'œuvre est dictée au poète par les ordres qui le gouvernent; œuvre qui doit trouver sa juste place dans une réalité démultipliée par les arêtes de la morale.

Par l'exercice de sa morale, c'est-à-dire la pratique de sa poésie, le poète acquiert une lucidité quasi extra-sensorielle. Sabrant les strates du réel et de l'invisible, il touche aux quatre points cardinaux de l'univers humain: la vie, la mort, le vide, le néant.

Pour avoir dépassé les limites de la réalité, il a eu accès au mystère de la poésie. Pour saisir le mystère universel, il déborde des frontières humaines: il découvre dans la jauge du temps et de l'espace, la vacuité de l'univers.

Lieu du mystère poétique et du mystère universel, le poète va se servir de la poésie pour construire, autour du rien qui encercle l'homme, un échafaudage monstrueux dont les bases s'enfoncent dans la réalité et la poésie, réconciliant le manifeste et l'inexplicable. Échafaudage qui masque le vide.

L'étude menée à son terme laisse dans l'ombre un pan entier de la personnalité de Cocteau. Nous le savions brillant et disert; nous apprenons à le considérer sérieux et parfois grave; nous ne le connaissons pas encore philosophe. Un livre bref de Micheline Meunier, *Jean Cocteau et Nietzsche ou la philosophie du matin*¹, des allusions rapides de Clément Borgal sur le platonisme de Cocteau ne rendent que très partiellement compte de son esprit philosophique. Esprit qui, selon Jean Marais, ne faisait aucun doute: «Cocteau était d'abord un philosophe, et un grand².»

La morale du poète éclairée par la philosophie de l'homme, illuminerait les zones d'ombre de Cocteau. Nous pourrions enfin le regarder de face.

1. Micheline Meunier, *Jean Cocteau et Nietzsche ou la philosophie du matin*, Paris, J. Grassin, 1971.
2. Patrice Bollon, «L'enfant terrible», entretien avec Jean Marais, dans *Magazine littéraire*, n° 199, octobre 1983, Paris, pp. 33-35.

Bibliographie

I Œuvres de Jean Cocteau

A. Ouvrages étudiés

COCTEAU, Jean, *Opium — Journal d'une désintoxication*, Paris, Stock, 1983, 272 pages.

COCTEAU, Jean, *La difficulté d'être*, Monaco, Éditions du Rocher, 1983, 224 pages.

COCTEAU, Jean, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset (coll. «Les cahiers rouges»), 1984, 238 pages.

B. Ouvrages consultés

COCTEAU, Jean, «Discours sur Mallarmé», dans *Cahiers Jean Cocteau*, n° 9, Paris, Gallimard, 1981, pp. 155-158.

COCTEAU, Jean, *Entretiens avec André Fraigneau*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1965, 173 pages.

COCTEAU, Jean, *Le rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1948, 296 pages.

COCTEAU, Jean, *Mes monstres sacrés*, Paris, Encre Éditions, 1979, 206 pages.

COCTEAU, Jean, *Poésie critique I*, Paris, Gallimard, 1983, 360 pages.

COCTEAU, Jean, *Potomak*, dans *Ses œuvres*, tome V, Séville, Éditions Rombaldi (coll. «Chefs d'œuvres immortels»), 1975, pp. 65-234.

COCTEAU, Jean, *Thomas l'Imposteur*, Paris, Gallimard (coll. «Le livre de poche»), 1964, 192 pages.

II Œuvres critiques

A. Ouvrages sur Jean Cocteau

BOLLON, Patrice, «L'enfant terrible», entretien avec Jean Marais, dans *Magazine littéraire*, n^o 199, octobre 1983, Paris, pp. 33-35.

BORGAL, Clément, *Cocteau poète de l'au-delà*, Paris, Téqui (coll. «L'auteur et son message»), 1977, 213 pages.

CROWSON, Lydia, *The Esthetic of Jean Cocteau*, England, Hanover, University press of New Hampshire, 1978, 200 pages.

FIFIELD, William, *Jean Cocteau par Jean Cocteau*, Paris, Stock, 1973, 168 pages.

FRAIGNEAU, André, *Cocteau par lui-même*, Paris, Seuil (coll. «Écrivains de toujours»), 1957, 191 pages.

GHÉON, Henri, «Les Poèmes», dans *Nouvelle Revue Française*, Paris, septembre 1912, pp. 500-511.

LANNES, Roger, *Cocteau: une étude*, Paris, Seghers (coll. «Poètes d'aujourd'hui»), 1945, 200 pages.

MACRIS, Pierre, «L'Ange et Cocteau», dans *Cocteau et les mythes*, Paris (coll. «La revue des lettres modernes»), 1972, pp. 71-90.

MEUNIER, Micheline, *Jean Cocteau et Nietzsche ou la philosophie du matin*, Paris, J. Grassin, 1971, 47 pages.

B. Biographies

BROSSE, Jacques, *Cocteau*, Paris (coll. «Pour une bibliothèque idéale»), Gallimard, 1970, 250 pages.

SPRIGGE, Elizabeth et KIHM, Jean-Jacques, *Jean Cocteau — L'homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, 1968, 476 pages.

STEEGMULLER, Francis, *Cocteau — A Biography*, traduit de l'anglais par Marcelle Jossua, Paris, Buchet/Chastel, 1973, 408 pages.

III Ouvrages généraux

GRIMAL, Pierre, *La mythologie grecque*, Paris, P.U.F. (coll. «Que sais-je?»), n° 582, 1978, 125 pages.

LEMAÎTRE, Henri, *L'aventure littéraire au XX^e siècle — 1920-1960*, Paris, Pierre Bordas, 1985, 930 pages.

PORCHÉ, François, *Poètes français depuis Verlaine*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1929, 240 pages.

ROBERT, Paul, *Le petit Robert I — Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1989, 2171 pages.