



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

Jean COCTEAU

(France)

(1889-1963)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout "*Les enfants terribles*", "*La machine infernale*",
"*Les parents terribles*" et "*L'aigle à deux têtes*").**

Bonne lecture !

Le 5 juillet 1889, il est né Place Sully, à Maisons-Laffitte, la même année que Charlie Chaplin et que la tour Eiffel, dans une famille de la haute bourgeoisie fortunée : sa mère, Eugénie, appartenait à une famille parisienne d'agents de change, et son père, Georges, fut avocat puis rentier. Comme il était nerveux, extrêmement sensible, qu'il tombait souvent malade, sa mère le couva et fit de lui un enfant-roi. Pour des raisons mal élucidées, son père se suicida d'une balle dans la tête, alors qu'il n'avait que neuf ans. Avec sa sœur aînée, Marthe, et son petit frère, Paul, il passa sa prime enfance soit à Maisons-Laffitte, soit à Paris, dans un hôtel particulier ; aussi disait-il : «*Je suis né parisien, je parle parisien, je prononce parisien*» (*"Portraits-Souvenir"*). Son grand-père, amateur éclairé, l'éveilla à la musique ; son père, qui dessinait et peignait volontiers, lui avait transmis ses dons picturaux ; sa mère l'emmena très tôt au théâtre, où il contracta ce que, dans *"La difficulté d'être"*, il appela «*le mal rouge et or*», par allusion au rideau traditionnel en velours rouge et à frange d'or qu'il avait vu se lever lorsqu'il assista à une première représentation au Châtelet du *"Tour du monde en quatre-vingts jours"*. Dans sa chambre, il improvisait des spectacles où il réinventait le monde. Doté de dons multiples et complémentaires, il pratiqua l'écriture et le dessin qui, pour lui, sont indissociables : «*Écrire, pour moi, c'est dessiner, nouer des lignes de telle sorte qu'elles se fassent écriture, ou les dénouer de telle sorte que l'écriture devienne dessin*» - «*Somme toute, je cerne les fantômes, je trouve les contours du vide, je dessine*»).

Il fut pourtant, au lycée Condorcet, un «*mauvais élève*» qui avait du mal à se discipliner, qui échoua quatre fois au baccalauréat et qu'on renvoya pour indiscipline en 1904, et qui n'en garda qu'un souvenir marquant, celui de la révélation de la beauté masculine, en la personne d'un condisciple, Dargelos :

«*Ces coups de poing durs des boules de neige,
Que donne la beauté vite au cœur en passant.*»
(*"Le camarade"*).

S'il eut une brève liaison avec la comédienne Madeleine Carlier, dont on trouve trace dans *"Le grand écart"*, ce fut l'époque où il découvrit son homosexualité.

Lasse de voir son fils perdre son temps en futilités scolaires, sa mère accepta de la soutenir quand, à sa majorité, il lui annonça son désir de devenir écrivain. Étonnant par la maîtrise et la fulgurance de ses vers où, grand admirateur de Rimbaud et de Mallarmé, il maniait le verbe symboliste avec délicatesse et circonspection, il eut des débuts littéraires, qualifiés plus tard de «*graves erreurs de jeunesse*», qui le firent connaître rapidement, lui attirèrent un succès mondain. Présenté dès 1908 comme un jeune prodige par le comédien Édouard de Max et par Laurent Tailhade, lors d'une audition de ses poèmes au Théâtre Femina, multipliant apparitions et prestations poétiques, devenu la coqueluche de salons (en particulier celui de la comtesse Adhéaume de Chevigné) où il était réputé pour avoir la conversation la plus spirituelle de Paris, il jouit d'abord en «*prince frivole*» de ses triomphes auprès des comédiens, des femmes du monde, des artistes et des écrivains en vue : Sarah Bernhardt, Mistinguett, Anna de Noailles, le portraitiste Lucien Daudet, Rostand, Martin du Gard, Proust (dont il fut le confident, qu'il força, par sa compassion, à terminer son oeuvre, même s'il ne se rendit pas compte alors de sa valeur). À l'âge de vingt ans, le jeune dandy, qui avait affiché sur le mur de sa chambre : «*Trop est juste assez pour moi*», fit paraître des dessins dans une revue, entra dans la poésie «*comme on entre dans les ordres*», commença à publier des poèmes où il explorait les territoires immenses de l'envers des choses, du mystère de l'au-delà, de l'imaginaire de la mort, de «*l'étrange proximité du visible et de l'invisible*» (*"La poésie ou l'invisibilité"*) :

"La lampe d'Aladin"
(1909)

Recueil de poèmes

"Le prince frivole"
(1910)

Recueil de poèmes

En 1910, Cocteau fit une rencontre décisive qui bouleversa totalement et l'homme et l'artiste : celle de Serge Diaghilev, mécène et directeur d'une troupe de danse russe qui se produisait à Paris avec le célèbre danseur Nijinski.

“La danse de Sophocle” (1912)

Recueil de poèmes

Animé du besoin névrotique d'être de tous les coups, Cocteau fut toujours lié aux modes et aux vogues de son temps, dans ce qu'elles avaient de plus éphémère comme dans leurs aspects les plus profonds. Ainsi, il dirigea, avec Maurice Rostand, fils aîné d'Edmond, l'éphémère revue “Schéhérazade” ; puis, en 1911, il rédigea le scénario du “Dieu bleu”, ballet mis en musique par Reynaldo Hahn et dansé par Nijinski en 1912 ; la même année, il participa à l'expérience des Ballets russes où Serge Diaghilev, qui avait sur lui une grande influence, lui aurait intimé : «Étonne-moi !». Il exécuta affiches et dessins pour “Le spectre de la rose”. Il se lia également avec le peintre Jacques-Émile Blanche, avec Guitry, Mauriac. En 1913, toujours aux Ballets russes, il rencontra Igor Stravinski qui avait composé “Le sacre du printemps”, musique et ballet qui scandalisèrent le Tout-Paris. Le jeune poète tira une leçon de l'échec subi par le musicien, décidant de tourner le dos à la frivolité pour rallier l'avant-garde. Au cours des années 1913-1914, il se retira en Suisse chez Stravinski pour écrire une oeuvre qui ne fut publiée qu'après la guerre :

“Le Potomak” (1919)

Recueil de dessins et de proses

Le «Potomak» est un monstre gélatineux exposé dans une cave, place de la Madeleine. Il est porteur de poésie, de messages dont le poète attend un espoir. Il y descend en compagnie de personnages allégoriques : Persicaire, Argémone.

Commentaire

Précédé d'un “Prospectus 1916” et suivi des “Eugène de la guerre 1915”, l'oeuvre est accompagnée de dessins : la suite des “Eugène” en occupe le tiers et poursuit une aventure abstraite avec les moyens réservés d'abord à la notation sur le vif ; on sent que ces monstres graphiques ont été dictés au poète par les mêmes «parlementaires de l'inconnu» qui le contraignaient à inventer le monstre écrit qu'est le Potomak. Au premier coup d'œil, le livre donne l'impression de n'avoir pas été composé, d'être fait de morceaux, de textes épars, de séries de dessins sans rapport avec le texte. Mais une unité interne le dirige : il met en lumière les profondeurs intimes de l'écrivain, il rend compte minutieusement de la crise contre soi-même qui le tourmenta et le purifia au moment de la guerre. Cette autobiographie intérieure, avec tout ce que cela suppose de ruptures, de retours, de développements dans la forme, est, la quête de soi étant confiée à des impulsions instinctives, une descente aux enfers qui tient du roman noir, du dialogue philosophique, de la confession lyrique. L'oeuvre coupait les ponts avec le style ampoulé de ses premiers essais symbolistes, avec un passé désormais renié : «L'avenir n'appartient à personne. Il n'y a pas de précurseurs, il n'existe que des

retardataires.» (“Après coup”). Le poète s’ouvrait au «neuf attelé de mystère» ; monté trop vite à «l’échelle des valeurs officielles», il tentait de gravir «l’échelle des valeurs secrètes» pour s’enfoncer «avec soi-même vers le diamant, vers le grisou», et tenter un «rapt à l’inconnu». Dans un mouvement proche de l’écriture automatique, il cherchait à saisir ce qui lui était dicté, sans toujours le comprendre : des apologues, des anecdotes, des poèmes lui vinrent, dialoguant avec les dessins dans lesquels éclataient ses dons d’humoriste et de caricaturiste. Il obéit désormais à de nouveaux principes : «*Ne sois pas trop intelligent, car tu verrais quelle indigence !*».

L’oeuvre fut publiée alors que Cocteau était auprès de Stravinski et rééditée en 1924 en une édition définitive en partie originale.

En 1914, Cocteau fonda avec Iribé la revue “*Le mot*”.

Ayant été réformé, il participa clandestinement à la Première Guerre avec l’illusion qu’elle pouvait être «*jolie*». Il vécut toutes sortes d’aventures : se fit ambulancier volontaire, connut le chaleureux compagnonnage des fusiliers marins sur le front belge, se fit expulser et apprit la mort de tous ses camarades. Cette expérience transparut dans :

“Discours du grand sommeil”

(1916 à 1918, publié en 1924)

Recueil de poèmes

Tout ce « *Discours* » (« *Traduit de quoi? De cette langue morte, de ce pays mort où mes amis sont morts* ») parle de la guerre, de son quotidien, de son horreur froide, l’ensemble des poèmes constituant un témoignage d’où est exclu tout pathétique pour ne laisser place qu’à la tendresse amicale et à la nudité du souvenir, par exemple dans cette image de Cendrars :

*« Blaise, on t’a arraché ta main droite
Tu as porté ta main, comme un perdreau tué,
pendant des kilomètres.
Ils t’émondent
Pour que tes poèmes coloriés reflleurissent. »*

Cependant, dans cet univers massacré, Cocteau se cherche, creuse en lui-même, écarte l’anédoctique pour atteindre les sources profondes, et il développe le thème de l’ange, qui va prendre une place de plus en plus importante dans son oeuvre poétique, cet ange qui déclare :

*« Je n’entre pas en toi.
Je ne sors pas de toi.
Je somnole intérieur. »*

Par ailleurs, éclate une sorte de plaisir verbal qui se plaît aux sonorités (« *Ophélie au fil / De l’eau. Bats le lit, ô fée...* »), aux allitérations, aux chocs de syllabes. Quant à la poésie elle-même, Cocteau en décrit les arcanes dans un beau poème en prose intitulé “*Visite*” où il déclare notamment : « *La poésie ressemble à la mort. Je connais son œil bleu. Il donne la nause. Cette nausée d’architecte toujours taquinant le vide, voilà le propre du poète.* »

Commentaire

Les mots tendent vers la limpidité, ils sont simples et directs, groupés en images concises parmi lesquelles, comme autant de collages, sont disposés des fragments empruntés à la réalité (répliques entendues, titres de chansons, enseignes).

Le recueil fut dédié par Cocteau à la mémoire de son ami, Jean Le Roy.

“L’adieu aux fusiliers marins”

«Adieu, marins, naïfs adorateurs du vent.»

En 1915, Cocteau rencontra Apollinaire, Braque, Derain, Satie et rendit visite à Picasso dans son atelier. Il découvrit les artistes de Montparnasse, Modigliani, Chirico, Juan Gris, Man Ray et Max Jacob. Autour de ce petit groupe allait naître, en 1917, le projet du «ballet réaliste» “Parade” qui, sur une musique de Satie, un livret de Cocteau, une chorégraphie de Léonide Massine, et dans des décors peints par Picasso, fut dansé par les Ballets russes. La première, en mai 1917, fit scandale et déclencha de véritables bagarres dans la salle.

Mais Cocteau ne trouva pas que des aspects négatifs à «l'électricité» dégagée par ce scandale. Au moment où, adulé, il pouvait tomber dans le piège du succès facile, il eut l'intelligence de se remettre en question, aiguillonné par les réactions qu'il provoquait. Ghéon lui reprochait sa futilité ; Gide glissait quelques perfidies : «Rien ne m'est plus étranger que ce souci de modernisme qu'on sent incliner toutes les pensées et toutes les résolutions de Cocteau.» - «Chez Cocteau, l'art dégénère en artifice».

En 1917, Max Jacob lui présenta, rencontre pour lui capitale, un jeune inconnu de quinze ans, peu bavard et assez myope, qui avait du talent et écrivait sur des bouts de papier chiffonnés qu'il tirait de sa poche des poèmes qu'il lui lut : Raymond Radiguet. Ce fut le début d'une liaison. Ayant flairé le génie, senti ce que jeune prodige pouvait produire, il fut, ne le quittant plus, son Pygmalion, son mentor, le forçant à terminer “Le diable au corps”, puis “Le bal du comte d'Orgel” pour lequel il guida sa main et qui est presque autant de lui que de celui qu'il appelait « Radigo ».

Sa conduite amoureuse consistait à idéaliser un alter ego élu en qui, chaque fois, il lui semblait trouver un autre lui-même plus jeune, plus beau, plus doué, dont il faisait son enfant-roi, comme il l'avait été pour sa mère, afin de finalement dépendre de lui. Ce fut le cas de Radiguet qui, toutefois, ne voulut pas partager son lit. S'ils devinrent inséparables, ce fut l'enfant qui joua le rôle du maître. Avec lui, Cocteau chercha «les règles d'un nouvel ordre, apte à vaincre les modes d'avant-garde» (préface à “La règle du jeu”). Une poétique nouvelle se formula. Il s'agissait de revenir au classicisme, à la simplicité : «C'est par où nous ne pourrions copier que nous nous prouverons».

Il créa une revue dadaïste (“Le coq”), fonda, avec Cendrars, les Éditions de la Sirène où il publia :

“Le coq et l'arlequin”

(1918)

Cocteau y proclama : «Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi.» - «Nous abritons un ange que nous choquons sans cesse. Nous devons être les gardiens de cet ange.» - «La simplicité de nos musiciens modernes n'est plus celle des clavecinistes» - «En art, toute valeur qui se prouve est vulgaire» - «Le génie ne s'analyse pas mieux que l'électricité». Le rôle du génie, a-t-il dit à propos de Stravinsky est de canaliser «une puissance brute [...] ; [il] lui ménage [...] des appareils qui vont de l'usine à la lampe de poche». - Il voulait rechercher l'authenticité de cette source qui «désapprouve presque toujours l'itinéraire du fleuve.»

Cocteau rencontra les musiciens du Groupe des Six, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey et Germaine Tailleferre, dont, après avoir organisé la première manifestation, il se fit le porte-parole. De 1919 à 1921, la bande d'amis se retrouva chaque semaine en de folles soirées : Milhaud, Auric et Arthur Rubinstein jouaient à six mains, pendant que Paul Morand faisait le barman.

“Ode à Picasso”

(1919)

Le rêve de Cocteau était «*d'entendre la musique des guitares de Picasso*».

Cocteau s'était lié avec l'as de l'aviation Roland Garros qui lui révéla l'ivresse des acrobaties aériennes et auquel il dédia :

“Cap de Bonne-Espérance”

(1919)

Recueil de poèmes

“Dédicace à Roland Garros”

Poème

“Préambule. Ébauche d'un art poétique”

Poème

“Tentative d'évasion”

Poème

“Roland Garros”

Poème

“Parabole de l'enfant prodigue”

Poème

“Géorgiques funèbres”

Poème

Commentaire

Ce seul poème introduit dans un univers au réalisme moins intérieur, celui de la guerre :

*« On racontera le jour terrible
où le minotaure n'ayant plus faim
ils le gavèrent »*

*« On chantera
l'heure de l'intelligence interdite
l'heure du cœur et non du cerveau*

*où il fallait aimer trop le pays
être trop patriote.»*

Commentaire sur le recueil

La plupart des poèmes utilisent les sensations nées des vols d'acrobatie effectués par Cocteau en compagnie de Roland Garros, ou bien chantent les aventures de ce dernier qui est comparé à un ange, personnage fondamental de la mythologie de l'écrivain, qui n'a, comme il le précisa dans "Journal d'un inconnu", «*aucun rapport avec une certaine imagerie religieuse*».

C'est le premier recueil poétique où s'affirma l'originalité de Cocteau, laquelle se manifeste d'abord par une utilisation «moderne» de la page (où les mots se répandent, s'égrènent, comme pour la semer d'autant de signalisations suggestives), puis par la syntaxe heurtée, les mots retombant en combinaisons imprévues, les collages, la désarticulation mimétique des vers tendant à figurer typographiquement des loopings ; et enfin par l'esquisse de thèmes qui deviendront les clés de sa mythologie intérieure : la lutte avec l'ange, l'ancre jetée au fond de soi, l'envol dans l'invisible, la vitesse (image de cette vitesse intérieure qu'est la poésie). Les mots jetés par grappes, les exclamations abruptes, les images sèches comme des notes, tout dit un univers aperçu «en vitesse» et dont n'est retenu que l'essentiel :

*«Ici
plus de haut de
bas de
droite
de
gauche
un lieu pareil dans tous les sens
La solitude étroite.»*

La page est l'analogie de cet espace que la vitesse rendait blanc, et les mots y font réapparaître ces reliefs, ces sensations, ces paysages, aperçus en un clin d'œil :

*«où va
Ce frais nuage obscur
secoué
de tics mauves»*

*«roule des spasmes de nuit verte
étouffe le noyé buveur
ivre de mort limpide».*

La forme de ces divers poèmes doit beaucoup aux expériences de la poésie cubiste (Reverdy, Cendrars, Jacob), mais Cocteau l'a très évidemment remise au moule de sa propre expérience, et il y passe une vivacité, un rythme jeune et frais, qui la dotent d'une vérité très personnelle.

Cocteau qui vécut à fond la folie des «années folles», qui fut batteur de jazz (il signa le merveilleux "Oeil cacodylate de Picabia" du surnom de "Jazz trap drummer", donna aussi libre cours à sa fantaisie dans des pièces de théâtre :

"Le boeuf sur le toit"
(1920)

Pièce de théâtre

Dans une ambiance de meurtre et de jazz, se déroulent des scènes burlesques opposant les habitués d'un bar ("*Le boeuf sur le toit*") et un agent de police.

Commentaire

Cette «*pantomime cubiste*», spectacle burlesque, fut jouée sur une musique de Darius Milhaud inspirée de la samba, dans des décors de Raoul Duffy, à Paris puis à Londres. "*Le boeuf sur le toit*", titre qui venait d'une enseigne brésilienne indiquée par Claudel, devint l'enseigne d'un cabaret fréquenté notamment par les dadaïstes, par Picabia, et qui fut, grâce à Cocteau, un des hauts lieux de toutes les avant-gardes poétiques et musicales, les soirées qui s'y donnaient étant restées inoubliables.

"Les mariés de la tour Eiffel"

(1921)

Pièce de théâtre

La scène est située au premier étage de la tour Eiffel. Deux acteurs, déguisés en phonographes, commentent la pièce en un dialogue cocasse et décousu et récitent les rôles de tous les personnages. Il n'y a pas d'action mais une succession de courtes scènes bouffonnes, mimées par les acteurs. Un coup de fusil, une dépêche qui tombe morte, l'apparition de la Noce (une noce bourgeoise avec tous ses clichés), le discours du général, le passage d'un cycliste-mirage, d'un chasseur poursuivant une autruche, l'éloge funèbre du général («*Dès vos premières armes, vous avez fait preuve d'une intelligence très au-dessus de votre grade*» - «*Vous ne vous êtes jamais rendu, même à l'évidence*»). Un immense appareil de photo sert de porte d'entrée et de sortie, cependant que le photographe tire des tableaux de la Noce. Un enfant jaillit de l'appareil, massacre la Noce, qui se relève puis fuit devant un lion, lequel va déglutir le général sous une table. Paraît un marchand qui vend la Noce à un collectionneur, etc., jusqu'au cri final du directeur de la tour Eiffel : «*On ferme ! On ferme !*»

Commentaire

Cette comédie bouffe, conçue avec Radiguet, fut créée par les Ballets suédois de Rolf de Maré, le 18 juin 1921, au théâtre des Champs-Élysées, sur une musique de cinq membres du groupe des Six (Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger). Elle provoqua un scandale. Elle fut publiée en 1923. Dans sa préface, Cocteau expliqua : «*Ici, je renonce au système. J'allume tout, je souligne tout. Vide du dimanche, bétail humain, expressions toutes faites, dissociations d'idées en chair et en os, férocité de l'enfance, poésie et miracle de la vie quotidienne.*» Mais une phrase de la pièce, d'ailleurs souvent citée, annonce : «*Puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être l'organisateur.*» En vérité, toujours à l'affût de la nouveauté, Cocteau a essayé d'exploiter la veine surréaliste ouverte au théâtre par "*Les mamelles de Tirésias*" d'Apollinaire et le théâtre dada, mais il l'a fait à bon compte, car cette exploitation paraît bien laborieuse et systématique à côté de ce que réussirent les surréalistes, et notamment Vitrac.

Les aventures étonnantes que Cocteau avait vécues pendant la guerre lui inspirèrent des fables tragiques et symboliques, où les personnages, pris dans la lutte entre le réel et le mystère, sont des rêveurs happés par des forces redoutables, «*comme si le temps, la croissance et l'oubli ne prévalaient pas contre un ordre du destin*» :

“Thomas l’imposteur”
(1922)

Roman en quarante-huit chapitres

Pendant la guerre, alors que Paris se vide de ses habitants, la princesse Clémence de Bormes, jeune veuve, se félicite de pouvoir demeurer dans la capitale menacée par l’occupation : elle doit veiller sur sa fille, Henriette, qui y est hospitalisée. Cette femme, pour qui la guerre est un vaste théâtre, une période propice à la réalisation de ses fantaisies, ne peut se résoudre «à vivre en marge de ce qui a lieu» : elle s’emploie à soigner les blessés à proximité du front. Mais personne ne prend son entreprise au sérieux jusqu’à l’arrivée, dans son hôpital civil, d’un jeune sous-officier, Thomas de Fontenoy qui se prétend le neveu du célèbre général Fontenoy. Ce nom d’emprunt, véritable sésame, lui ouvre toutes les portes alors qu’en réalité Thomas, jeune orphelin de seize ans, pour qui Paris déserté était aussi l’occasion de se divertir, est un imposteur à qui une chiromancienne a révélé qu’*«il n’a pas une ligne de vie, il en a plusieurs»*. Il est simplement né à Fontenoy et, orphelin, vivait à Paris auprès d’une tante dévote, dans un modeste appartement de Montmartre. C’est par réaction qu’il a très tôt appris à connaître les délices du mensonge.

Dans cette époque bouleversée, ce jeune homme de seize ans, qui dit en avoir dix-neuf, endosse l’uniforme d’un de ses camarades pour jouer au soldat. Prenant son rôle au sérieux, il complète ses accessoires de jeu par un galon et une ascendance illustre. Il est estimé de tous et dupe sans malice : *«N’ayant jamais à observer la prudence qui perd les coquins, il racontait cet épisode héroïque [celui, inventé, de la mort de ses cousins]... à table, devant des hommes rompus à l’exercice. Il roulait civils et militaires, tant il est vrai que, même fausse, la vérité sort de la bouche des enfants.»*. L’identité qu’il a usurpée ouvre toutes les portes, sert les plans désintéressés de Mme de Bormes. Henriette, rétablie, ne le laisse pas indifférent ; mais l’aimer l’oblige à redevenir lui-même, à renoncer à son jeu sous peine de mériter le nom d’imposteur. Il réussit à aller servir dans les tranchées, sur le front belge. En plein cœur des combats les plus violents, il continue de croire en son mirage, la guerre n’étant pour lui qu’une plaisanterie, et les tranchées que le décor d’un rêve. Mais, dès lors que le jeu rencontre la réalité, il doit aller jusqu’au bout du jeu où le mène son *«étoile de mensonge»*, et inexorablement.

Henriette, quant à elle, prend conscience de son amour, et monte avec sa mère une pièce de théâtre aux armées. Après cette ultime rencontre des amants, le jeu bascule dans la tragédie avec la mort au combat de Thomas, qui s’est porté volontaire pour reconnaître les lignes ennemies, qui est atteint mortellement à la poitrine, et s’écroule en disant : *«Je suis perdu si je ne fais pas semblant d’être mort.»* Et l’auteur conclut : *«Mais en lui, la fiction et la réalité ne formaient qu’un. Guillaume Thomas était mort.»*

Henriette ne lui survit pas. Seule la croix de guerre donne accès à la légende du soldat, *«G.-T. de Fontenoy. Mort pour nous»*.

Commentaire

Cette histoire, désignée aussi par Cocteau comme une *«poésie de roman»*, est inspirée d’une aventure qu’il a vécue après sa réforme, en 1915. Il a voulu peindre l’intraitable exigence de la jeunesse en même temps que le porte-à-faux auquel est condamné le poète vis-à-vis du monde réel. Le roman s’inscrit sous le signe de la fantasmagorie. Le monde imaginaire dans lequel se replie Guillaume-Thomas est celui tout intérieur de l’enfance et de ses désirs. L’imposture n’est d’abord qu’un jeu innocent, qui ne se pervertit qu’au contact de la réalité de l’amour et de la mort. Lorsque Thomas, poussé à aller jusqu’au bout de son jeu, considère les dunes de Nieuport où se déroulent les combats les plus sanglants, il les voit comme les coulisses d’un théâtre, et les abris construits trop vite, comme des trompe-l’œil. Les obus *«ponctuent la fin de leur paraphe soyeux en pâté noir»* (*“Les tranchées de mer”*). Le style lui-même poétise le réel, en le transfigurant. La vérité la plus crue se

déréalise sous le regard du jeune fou, enfermé dans son mensonge. Les actes des protagonistes sont des chimères, qui font d'eux les acteurs de leur propre mise en scène. Ainsi des extravagances de la princesse, de la mascarade de Thomas que son exaltation entraîne vers un geste suicidaire. L'impression d'irréalité est accentuée par la référence constante au théâtre, métaphore qui jalonne le récit et renvoie à l'interrogation de Cocteau : « *Où est le vrai du faux?* » Le monde n'est-il qu'illusion, ou bien cet artifice est-il nécessaire pour vivre et exorciser la guerre, en constant arrière-plan?

Au final traditionnellement heureux du conte se substitue la mort de Thomas. Brutale, solitaire, au milieu d'un champ de bataille, ne figure-t-elle pas la fin d'un rêve dans laquelle la vie même réside? Sous-jacente, d'abord à travers l'arrière-plan de la guerre, menaçante sous la parade légère et folle de la jeune princesse et de sa fille, la mort est en fait omniprésente, et le jeu ne prend fin qu'avec elle. Le récit tout entier est sous-tendu par le désir de faire exister une réalité intérieure, celle de la création d'un univers poétisé, qui s'inscrit par son symbolisme dans la tradition des légendes. "*Thomas l'imposteur*" peut ainsi se lire comme une moderne allégorie de la jeunesse, magnifiée au miroir de la mort.

Cette œuvre est emblématique de l'univers poétique de Cocteau, qui se déroule dans l'ordre du merveilleux. Elle recèle toute la thématique (le merveilleux enfantin, le mythe de pureté et la perversion, l'amour et la mort) présente dans "*Le grand écart*" (1923), "*Les enfants terribles*" (1925) ou "*Orphée*" (1926). Mais, dans "*Thomas l'imposteur*", où la part autobiographique est sans doute importante, la réalité n'est pas évacuée par la magie, pas plus que le tragique n'est contourné par les lazzi qui clôturent ces trois récits.

Lors de sa parution, le roman put choquer par la légèreté apparente du traitement de la guerre, réduite à peu de signes.

En 1965, il fut adapté au cinéma par Georges Franju.

"Le secret professionnel"

(1922)

Essai

Cocteau déclara refuser de s'enfermer dans « *le corset orthopédique des genres* » - Le style « *ne saurait être un point de départ. Il résulte. [Il est] une façon très simple de dire des choses compliquées [...], une manière d'épauler, de viser, de tirer vite et juste.* » - « *C'est... cette manière d'épauler, de viser, de tirer vite et juste, que je nomme le style.* » - « *Écrire, surtout des poèmes, égale transpirer. L'œuvre est une sueur.* » - La poésie est « *une langue à part* » dont il faut chercher les « *chiffres secrets* », un « *fluide fabuleux.* » Elle doit donc cesser « *d'être une prose en robe du soir* », elle doit éviter « *l'image pour l'image* » - Le véritable écrivain « *est celui qui écrit mince, musclé.* » - Il se refusait à la « *phrase voluptueuse, célèbre d'avance* » de Barrès, qui le faisait « *penser aux cadavres gonflés de miel des embaumeurs grecs.* »

« *La fausse beauté se tient assise sur un trône. La vraie beauté penche sur le vide en haut d'une pile de chaises.* »

"Vocabulaire"

(1922)

Recueil de poèmes

Commentaire

Troisième recueil poétique de Cocteau, *“Vocabulaire”* est dédié à ses amis du groupe des Six. Il peut être identifié comme une oeuvre charnière dans l'évolution de son style. On y retrouve ce qui faisait l'originalité des premiers poèmes : nervosité et concision, humour qui l'apparente à Max Jacob auquel *“Le poète de Quimper”* fait sans doute allusion, mots entrechoqués (*«Écume de mer pain enchanté»*) et juxtapositions comparables aux recherches verbales des surréalistes :

*«Charme les pneus si tu l'oses,
Saut du lit,
Billard du printemps !»*

(*“Ciel d'avril”*).

Par ailleurs, une exigence de classicisme, sans doute liée à l'influence de Radiguet, l'amena à discipliner ses vers, notamment à la relecture des poètes du passé, vraisemblablement ceux de la Pléiade. Cocteau, âgé alors de trente-deux ans, ronsardisa volontiers sur le thème de la jeunesse enfuie :

*«Je vois la mort en bas, du haut de ce bel âge
Où je me trouve, hélas ! au milieu du voyage ;
La jeunesse me quitte et j'ai son coup reçu.
Elle emporte en riant ma couronne de roses;
Mort, à l'envers de nous vivante, tu composes
La trame de notre tissu»*

(*“L'endroit et l'envers”*).

La trentaine est aussi vécue comme une étape, une mise au point des thèmes et mythes fondateurs de l'univers de l'auteur : comme l'indique son titre, *“Vocabulaire”* est un lexique de l'imaginaire de Cocteau, peuplé d'oiseleurs, de songes et de mensonges, d'anges et de marins :

*«Un matelot coupe une orange :
C'est la mer rouge. Le rideau
Fait l'autre matelot un ange
Ayant ses voiles dans le dos»*

(*“Myosotis”*).

Ainsi, la méditation mélancolique (*«À force de plaisirs, notre bonheur s'abîme. / Que faites-vous de mal, abeilles de ma vie?»*) voisine avec des tableaux insolites, comme cette Miss Aérogyne femme volante (*“Foire du trône”*), que Cocteau mit en scène dans une séquence du *“Sang d'un poète”*:

*«Pigeon vole ! Aérogyne
Elle ment avec son corps
Mieux que l'esprit n' imagine
Les mensonges du décor.»*

S'il reste quelques traces de la dislocation du vers à laquelle Cocteau se livrait depuis *“Cap de Bonne-Espérance”*, ces poèmes abandonnèrent les hardiesses typographiques au profit d'une nouvelle rigueur formelle. Le travail sur la métrique et la rime s'apparente à la rhétorique baroque, signalée par la rose ou l'olive :

*«Les cheveux gris, quand jeunesse les porte,
Font doux les yeux et le teint éclatant
Je trouve un plaisir de la sorte
À vous voir, beaux oliviers du printemps.»*

Toutefois la recherche formelle n'est jamais essentielle chez Cocteau, pour qui le *«secret professionnel»* est ailleurs :

*«Ce poème en dix vers est-il beau, est-il laid?
Il n'est ni laid ni beau, il a d'autres mérites»*

(*“Les anges maladroits”*).

La plupart des poèmes furent composés en 1921. Des allusions aux circonstances de la liaison de Cocteau avec Radiguet (ils firent ensemble un séjour sur la Côte d'Azur) se glissent dans *“Hôtel de France et de la poésie”*, et dans les mises en garde en forme de badinage équivoque des *“Mésaventures d'un rosier ou Les cachotteries de Watteau”* :

«*La Rose sans épines,
Dépêchez-vous garçons ;
Elle se ride.
Prenez garde à la berge.
Dans le fleuve de verre
Bouge l'ondine.*»

Fidèle à ses nouveaux principes, fasciné par ce qui est à la fois intemporel et moderne, Cocteau participa à la reprise sous un éclairage neuf des mythes créés par les grands tragiques de l'Athènes du Ve siècle avant J.C. à laquelle on a assisté au XXe siècle car ils nourrissent toujours notre pensée, grâce à une réactualisation qui présente les protagonistes comme de simples gens tels que nous en rencontrons tous les jours et nous permet d'accéder directement à leurs soucis :

“*Antigone*”
(1922)

Tragédie

Antigone explique à Ismène que, malgré l'interdit de Créon, elle va aller rendre les honneurs funèbres à Polynice («*Le temps où je dois plaire aux morts est plus considérable que celui où il me faut plaire aux vivants*»). Créon, face au peuple, confirme la justice de sa décision, mais un garde annonce qu'on a rendu les honneurs à Polynice. Créon tonne contre l'anarchie, contre l'ignoble argent qui achète des traîtres. Mais déjà on amène Antigone coupable, et qui s'affirme telle : «*Je savais la mort au bout de mon acte. Je mourrai jeune : tant mieux. Le malheur était de laisser mon frère sans tombe. Le reste m'est égal.*» Viennent ensuite Ismène en larmes, puis Hémon, lequel, contre Créon, son père, affirme l'erreur de qui veut gouverner seul et sans cette intelligence qui permet de se contredire. Créon enrage devant ces folies de «*raisonneur*» et ordonne le supplice. Antigone est emmenée après une dernière apostrophe au peuple. Alors tout se précipite : Tirésias annonce le malheur, Créon hésite, se trouble, se décide à céder, disant : «*Je crains qu'il soit impossible de s'en tenir toujours aux vieilles lois.*» Mais Antigone est déjà morte, et Hémon se perce le cœur en maudissant son père.

Commentaire

Cocteau a repris ce sujet antique à Sophocle, mais en contractant l'œuvre du Grec pour en tirer l'équivalent de ce que tire d'un paysage sa vue à vol d'oiseau : son relief, sa structure profonde ; en lui donnant le rythme de son époque et en universalisant le drame par le recours délibéré à l'insolite et à l'anachronisme.

La pièce a été créée le 20 décembre 1922 au théâtre de l'Atelier, Dullin tenant le rôle de Créon, Antonin Artaud celui de Tirésias et Jean Cocteau celui du Chœur ; les décors étaient de Picasso, les costumes, de Coco Chanel. Elle provoqua un chahut surréaliste.

L'inimitié était virulente entre Cocteau et André Breton qui, affichant son homophobie, le qualifia d'«*être le plus haïssable de ce temps*».

Sous l'influence de Radiguet, il s'éloigna de l'esthétique d'avant-garde, «*nouveau conformisme*» («*Le secret professionnel*») pour adopter une sobre forme classique dans le roman comme dans la poésie :

“*Le grand écart*”
(1923)

Roman

Jacques depuis l'enfance «ressentait le désir d'être ceux qu'il trouvait beaux et non de s'en faire aimer». C'était se ménager bien des rencontres avec le vide et avec son image qu'il détestait. «*La beauté, comme l'eau, passait près de lui, allait ailleurs.*» Paraît Germaine et «*l'eau stoppe, lui renvoie passionnément son reflet*». Jacques aime ce miroir qui lui permet enfin de se contempler et de s'aimer. Pour s'y rejoindre, il se distend à l'extrême. Autour de lui, dans la pension Berlin, rue de l'Estrapade, on ignore, on frôle, on bouscule ce pensionnaire qui se déplace avec les gestes d'un équilibriste. Un des élèves, Mahieddine Bachtarzi, fils d'un riche marchand d'Alger, entraîne Jacques dans la loge de sa maîtresse, Louise Champagne, danseuse «*mieux placée dans le demi-monde que sur l'affiche*». Louise a une amie, Germaine, «*dont la beauté penchait sur la laideur, mais comme l'acrobate sur la mort.*» Le coeur de Jacques se «*met en marche*» avec «*la maladresse, la fougue d'un début*». De son côté, Germaine aime Jacques, «*mais son petit coeur ne débutait pas*» même si «*elle aimait chaque fois pour la première fois*». En fait, «*elle flambait le plus haut et le plus vite possible*». Lorsque Germaine emmène Jacques toute une journée en Normandie dans la ferme des Rateaux, père et mère, ce sera «*le seul bonheur aéré qu'ils eurent*». La veille, venue chercher Jacques rue de l'Estrapade, elle a rencontré Peter Stopwel, champion de saut en longueur, redevable à Oxford «*d'une immoralité multiforme sous l'uniforme sportif*». Bientôt, Germaine mange du porridge, lit le «*Times*». Si elle exécute Jacques, c'est comme un dentiste qui opère, rapide et efficace. «*Incorporé à cette femme qui se détache de lui sans transition, Jacques se voit diminué à mesure qu'elle s'éloigne.*» Il veut mourir. S'y employer est déjà un remède à la souffrance. La mort répond à son appel, s'avance prudemment, trébuche, se retire. Un filou a vendu à Jacques un mélange de drogue inoffensif. De retour à Paris, après un mois de convalescence en Touraine, il se demande «*sous quel uniforme cacherai-je mon coeur trop gros? Il paraîtra toujours*».

Commentaire

Ce premier roman de Cocteau, qui n'est pas sans analogie avec «*Le diable au corps*» de Radiguet, est celui de l'éducation sentimentale d'un adolescent. Par son sujet, il est donc dans la plus pure tradition romanesque. Sa singularité tient à la maîtrise d'une forme où l'invention se renouvelle à chaque page. Le style est racé, d'une souplesse et d'une fermeté qui justifient la liberté de mouvement, les audaces d'un verbe qui ne tombe jamais dans l'acrobatie. Rien n'est édifié, tout jaillit. Cependant, des miroirs captent notre regard, le propulsent hors des atteintes de notre raison, l'abandonnent face à un monde neuf, terrible dans sa simplicité. Au réveil, «*c'est en nous l'animal, la plante qui pensent. Pensée primitive, sans le moindre fard... jusqu'à ce que, de nouveau, l'Intelligence nous encombre d'artifice.*» Si, un instant, Cocteau nous dérouté, c'est pour nous faire atteindre par une voie neuve et révélatrice ce que nous cherchions sans succès sur les chemins battus.

«Plain-chant» (1923)

Poème en trois parties

Cocteau indiqua d'abord : «*J'ai, pour tromper du temps la malsonnante horloge,
Chanté de vingt façons.
Ainsi de l'habitude évitai-je l'éloge
Et les nobles glaçons.*»

Puis il abandonna l'essentiel de la première partie de son poème à l'ange en «*armure de neige*» qui l'habitait et l'utilisa comme instrument.

La deuxième partie chantait l'amour, la mort et surtout le sommeil où l'autre vous trahit :

*«Rien ne m'effraye plus que la fausse accalmie
D'un visage qui dort
Je n'aime pas dormir quand ta figure habite,
La nuit, contre mon cou ;
Car je pense à la mort laquelle vient si vite
Nous endormir beaucoup.»*

*« Ah ! je voudrais, gardant ton profil sur ma gorge,
Par ta bouche qui dort
Entendre de tes seins la délicate forge
Souffler jusqu'à ma mort. [...]
Notre entrelacs d'amour à des lettres ressemble
Sur un arbre se mélangeant ;
Et, sur ce lit, nos corps s'entortillent ensemble,
Comme à ton nom le nom de Jean.»*

La troisième partie dit la volonté cruelle des muses, qui plient le poète à leurs ordres et le vident de sa vie sans lui laisser autre chose que cette page écrite.

Commentaire

C'est un long poème en vers réguliers et rimés (de cinq, six, sept, dix et douze syllabes). Cocteau confondit souvent l'agilité verbale avec cette vitesse intérieure qu'est en principe pour lui la poésie ; aussi nombre de ses vers sont-ils plus habiles qu'habités. Mais, quand il parle de l'ange ou du sommeil, images qu'on sent calquées sur une réalité profonde, il a cette voix juste et brisée de qui ne parle que du plus vif de soi. Alors, concise et rapide, la parole est à son vrai niveau : elle mêle avec rigueur le «*plain-chant*» et le sens, et éveille chez le lecteur l'écho qui la rend à la fois authentique et comprise.

Pour Marguerite Yourcenar, «*Plain-chant*» est certainement un des plus beaux poèmes de notre langue.»

“Le train bleu”
(1924)

Ballet

Commentaire

Ce fut un spectacle des Ballets russes mis en musique par Darius Milhaud.

La mort subite de Radiguet, victime en 1923 de la typhoïde, affecta si terriblement Cocteau qu'il déclara en 1924 à l'abbé Mugnier : «*Je n'écrirai plus*». Pour ne pas sombrer, poussé par Max Jacob ainsi que par Jacques et Raïssa Maritain, il chercha un appui dans la foi ; toutefois, il prit ses distances dans :

“Lettre à Jacques Maritain”
(1925)

Datée de Villefranche, octobre 1925, cette lettre suscita la vive "*Réponse à Jean Cocteau*" que Jacques Maritain signa en janvier 1926. Au dire de l'auteur, cette lettre du poète « *ferme une boucle qui commence avec "Le coq et l'arlequin"* », mais elle résume surtout l'état d'esprit du poète après une crise qui avait commencé à la mort de Radiguet, se poursuivit par ce qu'à tort on appela une « conversion » et trouva son aspect le plus tragique dans l'opium (voir "*Opium*"). Tous ces faits sont évoqués dans la "*Lettre*", mais Cocteau y développe surtout la théorie, suspecte à Maritain, de l'art, de la poésie d'origine divine, similaire de la grâce et de la contemplation mystique : « *L'art pour Dieu* ». À quoi Maritain répondit que c'est « un joli monstre offert par les poètes au dieu de saint Thomas ». Jean Cocteau s'est expliqué depuis lors. Il a dit que, vaincu par la trop grande solitude inhérente à son oeuvre, il avait voulu se trouver une famille, un séjour spirituel. L'Église catholique les lui apportait. La "*Lettre*" était d'une grande audace en ce sens. Elle tentait de passer au compte de Dieu les audaces que l'on a l'habitude de verser à celui du Diable. Elle voulait d'une pureté rituelle faire une pureté visible et spontanée. Mais l'Église veillait. La bombe de Jean Cocteau fut promenée dans de l'ouate de main en main pour l'empêcher d'éclater. C'est pourquoi, ce serait une erreur de ne voir dans la "*Lettre à Jacques Maritain*" qu'un faux pas et une manoeuvre. Lorsque Cocteau affirme : « *Dieu, ordre du mystère* », il saisit en plein coeur l'essence d'un surnaturel, auquel moins que tout autre il n'eût voulu rester étranger. Seulement, s'il se pourvoit en cassation devant Dieu, il sent bien qu'il résisterait mal à n'être dans l'intervalle qu'un justiciable. C'est là que se lézarde la prison de la Grâce. Et dès qu'il fait mine d'y entrer, on devine que le poète ne se refusera pas à la tentation de fuir. Jacques Maritain, de son côté, fidèle à son admirable expérience de l'irréductibilité par quoi se défendent contre la grâce même les âmes pures, mit en oeuvre toutes les ressources de sadiialectique de l'amour. « Comme le saint achève en soi l'oeuvre de la passion, le poète, lui, achève l'oeuvre de la création, collabore à des équilibres divins, déplace le mystère ; il est conaturalisé aux puissances secrètes qui se jouent dans l'univers. » Jean Cocteau ne devait, en ceci, jamais le démentir.

La "*Lettre à Jacques Maritain*", écrite en 1925, fut publiée en 1926.

Cocteau s'adonna à l'opium, « *cet empoisonnement exquis* » qui lui a permis de se fuir et de se retrouver au détour. Il fut longtemps un opiomane méthodique jusqu'au rituel et allait devoir subir plusieurs cures de désintoxication.

Or, la même année 1924, dans l'appendice du "*Coq et l'arlequin*", il se fixa un objectif : « *Perfectionner, varier les appareils doit remplacer l'ancien problème de l'inspiration* ». Et, désormais, il joua de tous les genres et de toutes les techniques, manifestant l'extraordinaire diversité de sa puissance créatrice. Comme pour changer de vitesse, il avait sans cesse besoin d'un autre mode d'écriture. Il inventa, transfiguration de Radiguet, un énigmatique messenger de l'inconnu :

"L'ange Heurtebise"
(1925)

Recueil de poèmes

Commentaire

Cocteau y fit « *le procès-verbal du coup de foudre* » qu'est l'inspiration.

Cocteau voulut également s'abstraire de Paris et séjourna longuement à Villefranche-sur-Mer, éloignement fécond puisqu'il y termina une tragédie :

“Orphée”
(1925)

Tragédie en un acte et un intervalle

L'action se déroule dans la maison du poète Orphée et de sa femme, Eurydice, dans une Thrace de fantaisie. Orphée a ramené chez lui un cheval mystérieux, un cheval frappeur, et, envoûté, il écoute les messages de l'au-delà qu'il lui transmet ; il lui a dicté une phrase incompréhensible : «*Madame Eurydice reviendra des Enfers*» (ou « *M... E... R... D... E...* »). Son épouse, Eurydice, lui reproche de trop s'occuper de poésie et pas assez d'elle. Aussi, en l'absence d'Orphée, se propose-t-elle de tuer le cheval avec l'aide d'un curieux vitrier qui s'élève parfois dans les airs : l'ange Heurtebise qui veille sur le couple. Aglaonice, reine des bacchantes, lui a justement remis du poison sous la forme d'un sucre et d'une enveloppe qu'Eurydice lèche à son insu : elle meurt. De retour chez lui, Orphée constate que sa femme a disparu. Pour la retrouver, il doit traverser un miroir et descendre au royaume des morts. Aidé par l'ange, il en revient avec Eurydice, qu'il ne doit pas regarder. Mais, au cours d'une dispute, il oublie sa promesse, et elle disparaît à tout jamais.

Cependant, Aglaonice et les bacchantes se déchaînent contre lui, le démembrant et le décapitent. Il va donc rejoindre Eurydice.

La police arrive, mène son enquête avec pour interlocuteurs la tête d'Orphée et l'ange Heurtebise qu'elle arrête parce qu'il ne satisfait pas son besoin de rationalité. Mais il disparaît et va rejoindre dans l'autre monde le couple heureux, désormais inséparable. Dans la dernière scène, alors que le décor disparaît, Orphée et Eurydice rentrent par la glace. Ils sont conduits par Heurtebise : le vitrier volant était leur ange gardien.

Commentaire

Avec “Orphée”, nous pénétrons de plain-pied dans le mystère ; la pièce se déroule dans un univers au-delà du réel, qui nous dévoile des vérités profondes, touchant l'essence même de la poésie et de tout ce qui dépasse notre entendement. Le poète, au cours du drame, médite sur la mort et l'au-delà pour lequel le Temps n'existe pas, puisqu'il est une invention des êtres humains. L'esprit de poésie habite Orphée, il en est l'aura. D'ailleurs, la pièce entière n'est que le drame de la poésie et de ceux qu'elle possède.

Fasciné par la tragédie et les mythes dans ce qu'ils ont d'intemporel et de moderne, Cocteau a repris ce sujet antique, mais en universalisant la tragédie par le recours délibéré à l'insolite et à l'anachronisme. Si elle suit les grandes lignes de la légende, cette «*tragédie en un acte et un intervalle*» n'en est pas moins un modèle d'irrespect à l'égard du chantre de Thrace. La fantaisie de Cocteau s'exerce sous la forme parodique chère aux surréalistes. Multipliant les effets scéniques invraisemblables, accumulant les anachronismes, le poète démythifie aussi les conventions du théâtre bourgeois, réaliste et sérieux. L'univers de sa pièce est celui du surnaturel : si Eurydice est en quête de simplicité, Orphée, lui, n'hésite pas à «*traquer l'inconnu*», dût-il se couvrir de ridicule.

Les personnages de la fable antique sont en effet traités sur le mode dérisoire des préoccupations quotidiennes, et n'échappent pas à la trivialité. Orphée se rend-il seulement compte que l'acrostiche que lui souffle le ciel, «*Madame Eurydice Reviendra Des Enfers*», forme le mot de Cambronne ? Mais ils rencontrent aussi une autre mythologie, non moins dérisoire, celle du monde moderne, avec ses gadgets, sa technicité de pacotille, ses clichés culturels tels que Roland Barthes les recensera, justement, dans “*Mythologies*”. Ainsi la mort communique ses ordres avec une «*machine électrique*» ; les bacchantes deviennent l'allégorie du public malveillant, des cabales qui déchirent l'artiste ; le sacrifice du poète lui-même semble nécessaire à la survie de son oeuvre. Le symbole de la tête statufiée souligne ce paradoxe : pour accéder à l'éternité, il faut savoir donner sa vie en pâture aux critiques.

À cet inventaire de situations tragiques mais toujours irréelles sinon ubuesques, il convient d'ajouter les hantises personnelles de Cocteau, la présence énigmatique du vitrier, l'obsession des miroirs («*Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. [...]* *Du reste, regardez-vous toute votre*

vie dans une glace, et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre.» - «Chaque jour dans le miroir je regarde la mort au travail»), l'identification quasi complète enfin aux différentes étapes de la légende. Cocteau s'est suffisamment expliqué dans son journal sur la métaphore du vitrier dont la hotte figure les ailes de l'ange, et sur le glissement de Gabriel à Heurtebise. La genèse d'«Orphée» est éclairante. On peut y voir une fable biblique se métamorphoser en drame du néopaganisme pour donner naissance à une mise en scène à peine déguisée de l'inspiration poétique : «Ma pièce devait être primitivement une histoire de la Vierge et de Joseph, des ragots qu'ils subirent à cause de l'ange (aide-charpentier), de la malveillance de Nazareth en face d'une grossesse inexplicable, de l'obligation où cette malveillance d'un village mit le couple de prendre la fuite. L'intrigue se prêtait à de telles méprises que j'y renonçai. Je lui substituai le thème orphique où la naissance inexplicable des poèmes remplacerait celle de l'Enfant divin.»

Un tel éclectisme est caractéristique de la modernité de Cocteau, parfois considéré, du fait même de ses outrances, de sa désinvolture à l'égard des valeurs établies, comme un mystificateur. Non conformiste, de l'aveu même de l'auteur, la pièce s'inscrit néanmoins dans le courant de désacralisation des mythes qui alla en s'amplifiant aussi bien dans le théâtre de Giraudoux (voir «Électre») que chez Anouilh («Antigone») ou Sartre («Les mouches»). La profanation, la provocation sont omniprésentes, au même titre que l'humour : la mort prend des gants (de caoutchouc !) pour négocier avec les humains. Le rôle d'Heurtebise est souligné par l'inévitable jeu de mots sur le vol, dont Eurydice évoque incidemment l'inquiétante polysémie : «Je n'aime pas les fournisseurs qui volent», dit-elle avec une méfiance toute prémonitoire ! Ainsi le destin pathétique d'Orphée est-il largement compensé par le comique de situation, le visage familial de la mort, l'intimité de la scène finale : l'orphisme y prend les allures d'un drame domestique. Sa dimension véritablement métaphysique n'apparut que dans les oeuvres destinées à l'écran, plus particulièrement dans «Le testament d'Orphée», où l'itinéraire du héros, remontant jusqu'au culte d'Osiris, emprunta la voie réservée aux initiés des religions les plus vénérables de l'humanité.

Écrite en 1925, créée par Georges et Ludmilla Pitoëff au Théâtre des Arts, en juin 1926 et publiée en 1927, cette oeuvre-clé fut le premier temps d'un véritable cycle où le héros grec, après avoir incarné les affres de la création poétique, devint le fil conducteur d'un véritable rituel initiatique : le film «Le sang d'un poète» (1930), l'adaptation cinématographique de la pièce (1950), le film «Le testament d'Orphée» (1960).

«Le rappel à l'ordre»
(1926)

Recueil de textes

«Le coq et l'arlequin»

«Le secret professionnel»

«Ode à Picasso»

«D'un ordre considéré comme une anarchie»

Cocteau sy faisait un système de fuir les systèmes, les écoles, le mots en «-isme» : «Picasso n'est pas cubiste. Mallarmé n'était pas mallarméen, ni Debussy debussyste.»

Il affirmait : «*Tout notre système du plaisir s'étaye sur la comparaison.*» - La poésie est «*une électricité*» - «*Je propose l'absence d'un style. Avoir du style au lieu d'avoir un style.*» - La langue française lui semblait «*légère, compacte, étoilée, amassée comme une boule de neige*».

Commentaire

Ce fut un discours prononcé au Collège de France.

“Opéra”
(1927)

Recueil de poèmes

“Le modèle des dormeurs”

Poème

*Le sommeil est une fontaine
Pétrifiante. Le dormeur,
Couché sur sa main lointaine,
Est une pierre en couleurs.*

*Dormeurs sont valets de cartes ;
Dormeurs n'ont ni haut ni bas ;
De nous un dormeur s'écarte,
Immobile à tour de bras.*

*Les rêves sont la fiente
Du sommeil. Ceux qui les font
Troublent l'eau pétrifiante
Et les prennent pour le fond.*

*(L'eau pétrifiante explique
Cet air maladroitement
Copié d'après l'antique
D'un modèle nu dormant.)*

Commentaire

Le thème du sommeil, assez fréquent dans la poésie de Cocteau, est naturel chez un auteur qui a été marqué par le surréalisme, mais il attache moins d'importance aux rêves qu'au type sculptural, idéal et traditionnel, que revêt, selon lui, le dormeur.

“Les alliances”

Poème

*Ce sont les anges qui préparent
Les boules bleues de la lessive,
Aussi les blanchisseuses lavent
À genoux dans le lavoir.*

*Puis tordent les ailes de linge
Puis suspendent partout des anges.*

*Comme l'ange et comme Jacob,
Femmes et anges se battent,
Se tirent les cheveux, les robes,
À pleines mains, à quatre pattes.*

*Le lavoir est un lieu cruel ;
Parfois on se démet la hanche.
Mais toujours reviennent les anges
Apporter les boules de ciel.*

*Batteuses d'anges, de tapis,
Prenez garde à vos alliances !
Car les anges sans surveillance
Sont pis encore que des pies.*

Commentaire

Le thème de l'ange (le plus célèbre est l'Ange Heurtebise, qui revient plusieurs fois dans son œuvre) « répond chez Cocteau à des impulsions profondes. Le contour du mot « ange » lui plaît par sa connivence avec le mot « angle », l'ange est la manifestation triangulaire d'une turbulence électrique, nerveuse, qui remue la sensibilité du poète, l'inspire, le secoue », écrit le critique Robert Prat, et Cocteau lui-même disait : « *Le fouet de son aile interne me cravache.* »

Commentaire sur le recueil

Les dix-huit premiers poèmes, certains en vers réguliers, transcrivent des moments où l'être intérieur se dénude, se projette hors de soi, et, faute d'avoir un langage, utilise des images, des associations de mots comme jaillies au hasard. Apparaissent ainsi des formules oraculaires :

*«Elles d'oiseau
Oiseau des ils
Un doigt de sel
Vous apprivoise».*

Plus souvent, se trouvent des descriptions où les mots s'écartent de leur sens littéral pour évoquer un état autrement indéfinissable :

*«Jadis la pipe ailait l'oiseleur oisé.
J'étais légère sur l'eau, nuage en l'air, écume,
Je montais, étendu sur le tapis ailé.
Là semblable au sureau qui vole avec ses moelles
(Il vole sans bouger comme un homme qui dort)
Tatoué jusqu'à l'âme et pétillant d'étoiles
Je profitais du message des morts»*

(“*Prairie légère*”)

Dans ces poèmes automatiques, mais d'un automatisme contrôlé, passe comme le vent de la «chance» (de l'inspiration), et le lecteur doit faire confiance aux mots tels qu'en eux-mêmes sans vouloir isoler une signification précise qui le rassurerait.

Vient ensuite, et c'est l'un des plus importants de Cocteau, le poème de "L'ange Heurtebise" (publié en plaquette en 1926), aux quinze strophes énigmatiques. Cocteau a expliqué dans "Journal d'un inconnu" que ce poème était le dénouement d'une crise intérieure sans images et sans émotions représentatives, la «description de l'itinéraire abstrait accompli dans l'âme par un personnage qui n'existe pas en dehors de cette âme, et de la lutte du poète contre cette force renouvelée sitôt que détruite» (J.J. Kihm). Une strophe (la XV^e) est particulièrement représentative de cette «crise de poésie» où l'être se débat en utilisant le langage comme un peintre abstrait les formes et les couleurs :

*«Ange Heurtebise, les papillons battent
Mollement des mains malgré la nue.
Les soupapes et les oreillettes du cœur,
Fleur de l'aorte, anthracite,
Ouragan des points cardinaux.
Cordages de la nuit,
La lune écoute aux portes,
La rose n'a pas d'âge,
Elle a ses becs, ses gants,
Et les journaux la citent
Avec les acrobates
Que la nuit et le jour
Échangent sans amour.»*

Le recueil se termine par une longue série de poèmes, la plupart en prose, intitulée "Musée secret" où Cocteau a isolé : "Trousse contenant douze poésies de voyage". Ici, comme plus tard dans "Appogiatures", le verbe, dirait-on, se soumet à son propre exercice, mais pour donner aux visions qu'il énumère l'allure de messages chiffrés. Chaque poème est en soi un univers entier où neigent des images, qui chutent au gré de la vitesse intérieure du poète (vitesse accélérée probablement durant cette période par l'opium). Dans "Blason-Oracle", les formules oraculaires deviennent des successions de calembours dont l'allure systématique inquiète, dont on lui reprocha l'apparente facilité : «Je suis la sève héritée. Je suis lasse et vérité. Je suis la sévérité.» - «Jean chante... Le mot ment Ève nue ! Le rêve eunuque jatte en dais ! Leur Ève nue, houle sublime, doigt, hêtre des nids aisés.» Mais le poème le plus significatif de cette série demeure sans doute "Le paquet rouge" où, sous le coup de la mort de Radiguet, Cocteau se débattait entre la réalité de sa douleur et son expression, et finit par lancer sa fameuse exclamation : «Comprenne qui pourra : je suis un mensonge qui dit toujours la vérité».

" Journal d'un inconnu"

Commentaire

Le texte dévoila une part de la mystérieuse genèse de l'ange Heurtebise.

"D'une conduite"

«Courir plus vite que la beauté [...] Trouver d'abord, chercher après.» - «Qui s'affecte d'une insulte, s'infecte.»

“De l’invisibilité”

«La poésie est une religion sans espoir. Le poète s’y épuise en sachant que le chef-d’oeuvre n’est, après tout, qu’un numéro de chien savant sur une terre peu solide.»

“Oedipus rex”
(1927)

Oratorio

Commentaire

L’adaptation est très adroite. Le texte fut traduit en latin par Jean Daniélou.
La musique était de Stravinski, la chorégraphie de Diaghilev.

Tout en défendant le premier livre contesté de son ami Jean Desbordes (“J’adore”, 1928), Cocteau publia anonymement un récit d’amours homosexuelles :

“Le livre blanc “
(1928)

Autobiographie

Cocteau justifiait ses penchants : «*Au plus loin que je remonte et même à l’âge où l’esprit n’influence pas encore les sens, je trouve des traces de mon amour des garçons. J’ai toujours aimé le sexe fort, que je trouve légitime d’appeler le beau sexe. Mes malheurs sont venus d’une société qui condamne le rare comme un crime et nous oblige à réformer nos penchants.*»

Commentaire

Dans ce livre, paru anonymement, Cocteau révéla son homosexualité que, par un effet d’époque, il joua toujours à transposer. Il y joignit des dessins aussi crus que le texte.

En octobre 1925, Cocteau acheva une adaptation libre d’*“Oedipe roi”* de Sophocle qu’il mena parallèlement au travail de l’opéra oratorio *“Oedipus rex”* qu’il avait entrepris en collaboration avec Igor Stravinski :

“Oedipe roi”
(1928)

Tragédie

Oedipe, dans Thèbes assiégée par la peste, découvre qu’il a épousé sa mère, Jocaste, qui se pend, tandis qu’il se crève les yeux et s’écrie : «*Je suis la nuit ! la nuit profonde. Je suis le roi devenu nuit. Je suis de la nuit en plein jour. Ô mon nuage d’obscurité sans bornes ! Des épingles, des souvenirs me trouent !*»

Commentaire

Depuis la retraite de Mounet-Sully, on ne jouait plus "Oedipe" que l'été dans les théâtres en plein air, et de quelle façon ! Cocteau, en tranchant, resserrant, retendit un tissu admirable, mais rendu flexible par des traductions et des traditions surannées. Il fit une remarquable adaptation de la tragédie qui, traduite à vol d'oiseau et comme photographiée en avion, montre soudain un relief inattendu. Le poète y découvre la grande loi qui allait gouverner son oeuvre dramatique : la nécessité, cette rigueur dans l'action qui allait lui faire toujours choisir l'essentiel et l'utile. «*Abrégé*» de Sophocle, le fil rouge du drame ne se détend pas une seconde et ne laisse respirer le spectateur que lorsque le rideau tombe, comme le couperet de la guillotine.

Cependant, la pièce ne fut créée qu'en 1936 au théâtre Antoine, par une jeune troupe. Elle allait constituer le sujet même du quatrième acte de "La machine infernale".

"Les enfants terribles" (1929)

Roman en deux parties

Première partie

Les jeux du collège sont parfois violents, comme les sentiments. Gérard aime Paul, qui aime Dargelos. Un jour d'hiver, dans la cité Monthiers, Paul, quatorze ans, au cours d'une bataille de collégiens, reçoit en plein coeur une boule de neige lestée d'une pierre (chapitre 1).

C'est le «chef», le turbulent Dargelos, qui l'a lancée. Paul est ramené chez lui, rue Montmartre, par Gérard, qui pénètre ainsi dans l'intimité de la chambre. La soeur de Paul, Élisabeth, seize ans, le soigne avec un rare dévouement (chapitre 2).

On apprend que Dargelos a provoqué une véritable révolution à l'école en bravant le proviseur : «*Le désordre [...] s'aggravait et formait des rues. Ces perspectives de caisses, ces lacs de papiers, ces montagnes de linge, étaient la ville du malade et son décor. Élisabeth se délectait de détruire les points de vue essentiels [...] et d'alimenter à pleines mains cette température d'orage sans laquelle ni l'un ni l'autre n'eussent pu vivre*» (chapitre 3).

Les adultes de la famille, accaparés par leur malheur (la mère infirme, a été abandonnée par un époux alcoolique), ont permis à Élisabeth et Paul de donner libre cours au «*jeu*» qui s'éternise avec la convalescence de Paul, et dont Gérard devient le témoin. Au centre du jeu, un bric-à-brac poétique compose le «*trésor*» qui cristallise bientôt cet espace sacré. Dargelos, «*le coq du collège*», dont la photo est une pièce maîtresse, en est l'idole incontestée. La timide Agathe, amie d'Élisabeth et sosie de Dargelos, remplace progressivement l'amour malheureux de Paul en un amour possible. Cependant, la mère d'Élisabeth et de Paul meurt (chapitre 4).

D'abord recueillis par un oncle, les trois enfants sont emmenés au bord de la mer (chapitre 5), puis livrés à eux-mêmes. Ils retrouvent leur appartement parisien, coupé du monde. Ils le peuplent de leurs rêves et de leurs souvenirs : c'est leur trésor (chapitres 6-7). Paul a définitivement abandonné ses études (chapitre 8) ; sa soeur, devenue modèle, a rencontré une jeune couturière, Agathe (chapitres 9-10).

Deuxième partie

Trois ans ont passé. Les sentiments ont évolué. Les passions se sont déplacées. Élisabeth épouse Michaël, un jeune et riche sportif qui se tue accidentellement juste après la cérémonie du mariage (chapitre 11).

Le trio se reforme. La chambre est recrée à l'hôtel de l'Étoile : Élisabeth, «*gardienne du temple*» et désormais riche héritière, en assure la pérennité (chapitre 12).

Agathe le rejoint. Élisabeth, véritable vierge sacrée qui veut continuer à régner sur son entourage, désamorçe l'amour que lui porte Gérard et commet un triple mensonge. Elle fait croire à Paul, qui est maintenant amoureux d'Agathe, que celle-ci aime Gérard, et elle persuade ce dernier qu'Agathe l'aime (chapitre 13).

La tragédie s'installe en même temps que se forment le couple bourgeois Gérard-Agathe et le couple incestueux Élisabeth-Paul : les premiers, mariés, sortent du jeu, sauvegardant ainsi le couple incestueux. (chapitre 14).

Mais Paul rencontre Dargelos qui, agent cruel du destin, le frappe à nouveau en lui offrant une boule noire, un poison mystérieux que Paul avale lorsqu'il croit avoir perdu l'amour d'Agathe. Dargelos reparait et relance dans l'intrigue non une boule de neige mais une boule de poison (chapitre 15).

Agathe accourt au chevet de Paul ; ils découvrent leur amour et la machination d'Élisabeth qui, en tragédienne superbe, se donne la mort au moment où Paul succombe : « *Ils montent côte à côte. Élisabeth emporte sa proie. Sur les hauts patins des acteurs grecs, ils quittent l'enfer des Atrides. [...] Encore quelques secondes de courage et ils aboutiront où les chairs se dissolvent, où les âmes s'épousent, où l'inceste ne rôde plus* ». (chapitre 16).

Commentaire

Cocteau écrivit ce roman durant un séjour à la clinique de Saint-Cloud où il faisait une cure de désintoxication dont le livre "*Opium*" constitue le journal.

Provocateurs, cruels, mais aussi empreints de sensibilité et de poésie, "*Les enfants terribles*" mêlent à la peinture de l'adolescence quelques-uns des thèmes récurrents de la mythologie personnelle de l'auteur. Au cours des années vingt, profondément affecté par la mort de Raymond Radiguet, Cocteau, qui a abusé de la drogue, puis subi une cure de désintoxication, aurait écrit son roman à la clinique en moins d'un mois. Voici pour la part autobiographique qui se confond, comme toujours chez celui que la critique a appelé l'« enfant gâté du siècle », avec la légende.

Grâce à un territoire de jeu inscrit dans la chambre d'Élisabeth, qui est âgée de seize ans, et de Paul, son frère cadet, un groupe d'adolescents se coupe de la réalité pour y faire surgir un monde imaginaire et secret.

Paul et Élisabeth se prêtent à tous les jeux de leurs inconscients morbides dans l'espace clos de la chambre qu'ils partagent. Il ne faut pas voir dans cette passion exclusive un vulgaire inceste. Cocteau relatait sur le mode tragique « *une fatalité de neige et de mort* ». Ce conte aux lisières du fantastique se déroule en effet sur un rythme lent et selon une construction rigoureuse de tragédie. La perfection formelle et la rapidité du récit, sa charge symbolique en font un des sommets de l'oeuvre en prose de Cocteau. La langue conserve un style classique, aux périodes bien scandées : « *Elle ressemblait à Paul [...]. Deux ans de plus accusaient certaines lignes, et, sous sa chevelure courte, bouclée, la figure de la sœur cessant d'être une ébauche, rendait celle du frère un peu moite, s'organisait, se hâtait en désordre vers la beauté.* » (chapitre II) - « *Les privilèges de la beauté sont immenses. Elle agit même sur ceux qui ne la constatent pas.* »

Le non-conformisme, qui a été l'arme à la fois mondaine et esthétique des diverses avant-gardes auxquelles l'auteur de "*Parade*" avait déjà largement participé, réapparut en force dans le choix des thèmes : homosexualité, toxicomanie, vol, inceste. Comme dans "*Les faux-monnayeurs*" de Gide, toutes les perversions de la jeunesse semblent réunies à plaisir pour choquer le lecteur adulte.

Dès le début du livre, l'élève Dargelos apparaît auréolé d'insolence et de beauté. C'est le « *coq du collègue* ». La métaphore n'est pas innocente. On y reconnaît l'étymologie consonantique que l'auteur lui-même attribuait à son nom : Coc-teau. C'est par lui que le scandale arrive. C'est lui qui se révolte contre l'ordre petit-bourgeois, qui déclenche la fatalité dont la boule de neige puis la boule d'opium sont l'emblème funeste. C'est lui encore qui annonce les jeux de l'amour et de la mort. Mais pour Élisabeth, Paul et bientôt Agathe, la vie elle-même est-elle autre chose qu'un jeu? Oisifs, vivant en marge des réalités quotidiennes, à l'abri des soucis matériels (d'abord pauvres, ils sont entretenus par un médecin, un oncle lointain ; puis le mariage d'Élisabeth les installe définitivement dans l'opulence), ils ne se préoccupent que de leur « *trésor* ». Constitué d'objets fétiches apparemment sans intérêt, celui-ci est à la fois le symbole de leur moi le plus secret et du territoire sacré autour duquel s'organise

un autre univers, celui de l'imagination, de l'irréel, de la magie : sans qu'ils s'en doutent, la pièce (chambre ou espace scénique?) qu'ils occupaient «*se balanç[er] au bord du mythe*».

Plus proches du conte fantastique que du roman d'analyse, '*Les enfants terribles*' mettent donc en scène une sorte de quête mystérieuse où s'accumulent des épreuves destinées à écarter les profanes et à assurer la cohésion des fidèles. Le désordre, matériel et affectif, est érigé en règle absolue. Le vol est un rite initiatique parmi d'autres. La folie, sans laquelle il n'y a pas de féerie possible, devient l'objet d'un culte dont Élisabeth, vierge souveraine, est la prêtresse maudite. Longtemps nié, repoussé par la magie de l'art ou du langage (la mort de la mère s'est inscrite dans la fable ; celle de Michaël, transposition de la mort d'Isadora Duncan, semble n'être qu'une allégorie), le poids du destin demeure omniprésent et donne au récit la structure classique d'une tragédie antique.

Malgré les lazzis, une préciosité certaine dans les mots d'auteur («Cessant d'être une fille, et devenant une jeune fille, Élisabeth glissait de l'âge où les garçons se moquent des filles à l'âge où les jeunes filles émeuvent les garçons»), ce court roman témoigne du goût de Jean Cocteau pour une psychologie symbolique dont les figures de la mythologie grecque fourniront, d'Oedipe à Orphée, les plus beaux modèles.

Ce roman lu par toute une jeune génération, qui y reconnut les lois et les mécanismes de ce que Roger Lannes appela «l'éthique de l'adolescence», toucha un vaste public. «*Ce livre, écrivit Cocteau, devint le bréviaire des mythomanes et de ceux qui veulent rêver debout*» ("*De la lecture*", dans "*La difficulté d'être*").

En 1950, il fut adapté au cinéma par Jean-Pierre Melville avec des dialogues et un scénario, de Jean Cocteau qui choisit aussi pour musique le concerto pour pianos en la mineur de Bach.

Les difficultés nées de la crise profonde n'avaient pas tari l'inspiration de Cocteau : la Comédie-Française accepta en 1929 une pièce étonnante qu'il avait écrite en réaction au reproche qu'on lui avait fait de trop compter sur la mise en scène :

“La voix humaine”

(1930)

Drame en un acte

Le rideau se lève, nous dit l'auteur, «*sur une chambre de meurtre*». Une femme sans âge, seule devant un lit défait, parle, pour la dernière fois, au téléphone, à l'amant qu'elle aime mais qui ne l'aime plus, qui l'abandonne, qui doit se marier le lendemain, et dont on n'entend jamais la voix. Elle a tenté de se suicider. S'accrochant au moindre espoir, elle le fait avec plus ou moins de cohérence, dans une suite de phrases souvent décousues, inachevées, ponctuées de cris. Elle se sent trahie, évoque le passé et les bons moments, refuse la réalité, et, finalement, s'emporte. Quand, apparemment, elle a retrouvé son calme et qu'elle pose le récepteur, elle s'évanouit sur son lit.

Commentaire

La pièce s'efface derrière le jeu de la comédienne, lui sert de prétexte. Rien n'est plus banal que ce sujet, mais l'auteur joue si bien avec les possibilités du mensonge au téléphone (pieux mensonge de l'amant ou mensonge d'amour de la femme), rendant pathétique cette «*arme redoutable de la vie moderne*», cet appareil jouant un rôle essentiel à une époque où il apportait un bouleversement dans les communications, où il était un symbole important de la modernité, devenu ici le puissant symbole de l'impossible communication qu'allait connaître le XXe siècle.

Cocteau s'est défendu d'avoir écrit une pièce réaliste, une tranche de vie. Il ne s'agit pas ici d'un personnage spécial, d'une certaine femme ; son caractère n'a pas la moindre importance. Le vrai

sujet de la pièce, c'est la peinture de la passion aux prises avec elle-même. Avec ce superbe monologue, Cocteau a créé l'archétype de la femme trompée et abandonnée, il a scruté la douleur de la rupture amoureuse, il a prouvé qu'il savait manier le langage de la passion.

Le style est efficace : il évite avec soin la fausse poésie et la grandiloquence ; pas un mot n'est inutile. Cocteau recommandait d'ailleurs à la comédienne de « *respecter le texte où les fautes de français, les répétitions, les tournures littéraires* », les phrases souvent décousues, inachevées, ponctuées de cris, résultent d'un dosage attentif. Mais l'essentiel s'exprime plus aisément à travers la charge émotive et psychologique que par les mots, attachés à une certaine pudeur, une certaine dignité, comme si dire clairement pouvait accentuer le côté définitif de l'affaire. Il recommandait à la comédienne de ne pas laisser libre cours à ses pleurs, mais de donner plutôt « *l'impression de saigner, de perdre son sang, comme une bête qui boite* ». Il réussissait la mise en scène de ce qui semble le moins fait pour la passion, l'intensité même du vide, du silence, qui constitue une expérience de théâtre pur.

Avec ce monologue créé par Berthe Bovy à la Comédie-française, Cocteau obtint un immense succès, malgré une amorce de scandale provoquée par Éluard. C'est sans doute la pièce de lui la plus jouée, et elle séduisit un nombre impressionnant de comédiennes célèbres (comme Madeleine Robinson et Simone Signoret).

En mai 1940, en lever de rideau des « *Monstres sacrés* », fut présentée une nouvelle version de « *La voix humaine* », « *Le bel indifférent* » qu'il avait écrite pour son amie, Édith Piaf, qui avait déjà interprété « *Le fantôme de Marseille* » (1933). La chanteuse s'était imposée à lui comme la petite sœur des Marlene Dietrich, des Marianne Oswald et des Susy Solidor, ces voix vibrantes pour lesquelles il avait déjà écrit des chansons. Il parla de ses mains, les voyant comme « *celles du lézard des ruines* ». Il évoqua sa voix : « *Et voilà qu'une voix qui sort des entrailles, une voix qui l'habille des pieds à la tête, déroule une haute vague de velours noir. Cette vague chaude nous submerge, nous traverse, pénètre en nous. Le tour est joué.* » Il vit en elle un émetteur dramatique hors norme, capable de faire tout un drame de couplets que son corps minuscule amplifiait indéfiniment : « *Chaque fois qu'elle chante, on dirait qu'elle arrache son âme pour la dernière fois* », disait-il. Mais, plutôt que de lui composer des couplets, il s'offrit donc à lui écrire un drame. Piaf, qui admirait sa rare intelligence de la scène et rêvait de devenir une comédienne, accepta aussitôt. Il écrivit donc sur mesure pour elle et pour son amant d'alors, l'impassible Paul Meurisse, ce monologue d'une fille qui, le cœur saignant, tente d'arracher un mot à son homme, un gigolo qui ne rentre que pour s'enfourer dans son journal. Mais ce monologue était trop lourd pour la débutante, qui, réduite à parler « *populo* » sans répit, parut en deçà de sa propre émotion. Malgré tout, la pièce eut un triomphe.

En 1958, « *La voix humaine* » a été adaptée en opéra par le compositeur Francis Poulenc, ami de longue date de Cocteau, qui, paraît-il, pensait à la Callas. Roberto Rossellini l'a adaptée au cinéma, dans son film « *L'amore* » avec Anna Magnani. En 2003, dans une mise en scène de Stéphane Saint-Jean présentée à Montréal, la parole était donnée à un chœur de neuf voix, celles de huit femmes et d'un homme, pour souligner l'anonymat de cette femme et l'universalité du propos : l'effet était saisissant et les interprétations possibles multipliées.

En 2008, à Montréal, a été monté, par Mario Borges, le spectacle « *Rencontre avec le bel indifférent* » qui donna à voir une femme moderne, forte et indépendante dans une situation universelle : la mort d'un amour. C'était l'adaptation dramatique de deux textes de Cocteau, « *Le menteur* » et « *Le bel Indifférent* ». Le montage finit par raconter, tout simplement, la fin d'une relation. La femme s'appropriait le texte du « *Bel indifférent* », tenta de communiquer ses pensées et ses émotions à son amant terré dans le mutisme, jusqu'à ce qu'elle en eut assez et décida de continuer sa route seule. Lui, incapable de répondre directement aux invectives de la jeune femme, plongea dans le texte du « *Menteur* » et en extrait les répliques qu'il sert au public. Oscillant entre des silences profonds et de longues tirades, les acteurs se révélèrent excellents. On en vient presque à regretter le fait que l'homme doive parler tant son jeu silencieux est riche, alors que la femme s'avère très solide malgré un faux départ. En effet, celle-ci semble parfois confondre rythme et vitesse, avec pour résultat quelques bafouillages et autres accrocs sans gravité. L'environnement sonore et visuel, dépouillé mais efficace, donne vie au hors-scène dans l'imaginaire du spectateur, créant une maison, un immeuble et une ville autour de la salle de bains montrée sur scène : une fenêtre découverte par moments, sur le mur du fond, ouvre l'espace et incorpore l'univers urbain de Montréal à celui de la pièce. Tous ces éléments ne parviennent

cependant pas à effacer l'impression d'assister à un dialogue de sourds. Certes, on pourrait mettre ces répliques décousues sur le compte de l'incommunicabilité régnant au sein du couple, mais il faut admettre que les deux textes de Cocteau sont plus ou moins bien agencés et inspirent une certaine confusion. La combinaison de la brièveté (la pièce dure à peine une heure) et de la répétition renforce cette idée et nous laisse sur notre faim, comme s'il s'agissait là d'une très longue introduction. Rencontre avec le bel indifférent nous fait donc découvrir un monde de talents, mais le fond du propos s'évapore malheureusement trop rapidement pour leur permettre de rayonner à leur juste valeur.

Charles de Noailles lui ayant demandé un dessin animé qu'il n'avait pas les moyens de réaliser, l'infatigable Cocteau décida alors de diriger des amis qui joueraient ce que sa main dessinait. Il a ainsi joint à ses multiples activités ce qu'il tenait à appeler «*le cinématographe*», le film étant bien pour lui un autre «*véhicule*» qui se risquait là où l'écriture proprement dite ne pouvait s'aventurer, «*un moyen de dire certaines choses dans la langue visuelle, au lieu de le dire par l'entremise de l'encre et du papier*», l'expression d'un «*réalisme irréel*». Il a inventé cette exception française, l'écrivain-cinéaste. Il éclaboussa donc les écrans de son «*encre de lumière*» avec :

“Le sang d’un poète”
(1930)

Film

Dans son atelier, un artiste réalise une statue. Tout à coup elle s'anime et ordonne à son créateur de plonger dans un miroir. Il se retrouve dans un couloir d'hôtel, puis dans une fumerie d'opium avant de rencontrer une femme étrange. De retour dans son atelier, il est changé en statue après avoir détruit sa création.

Commentaire

Dans ce « *documentaire réaliste d'événements irréels* », synthèse de ses expérimentations poétiques du moment, Cocteau exploita le style surréaliste. Il cloua au sol le décor, rythma la bande-son avec les battements de son cœur, fit marcher à l'envers ses acteurs (des gens qui n'avaient jamais joué qu'il choisit pour vraiment leur faire «*servir sa poésie*»), les poussa à bout pour qu'ils aient l'air de dormir debout. Il y proclama : «*Faites semblant de pleurer, mes amis, car les poètes ne font que semblant d'être morts.*»

Le film, où le rôle d'une statue parlante fut donnée à la muse surréaliste qu'était Lee Miller, fut financé par le vicomte Charles de Noailles qui finançait aussi “*L'âge d'or*” de Bunuel et Dali qui fit scandale. Aussi Cocteau dut-il attendre 1932 pour sortir son film, qui fit lui aussi scandale, fut interdit par le préfet de police puis éreinté par les surréalistes qui, homophobes pour la plupart, l'accusèrent de plagiat, l'abreuvèrent d'injures, le condamnèrent, Éluard menaçant : «*Nous parviendrons bien à l'abattre comme une bête puante*».

Le scénario fut publié en 1948.

De décembre 1928 à avril 1929, durant une cure de désintoxication que subissait Cocteau à la clinique de Saint-Cloud, il écrivit :

“Opium”
(1930)

Autobiographie

Dans ce journal, au jour le jour, Cocteau raconta lucidement sa désintoxication et rapporta les réflexions qu'elle lui inspira sur les effets de l'opium et sur les rapports entre l'opium et la poésie («*la vitesse*») : «*Plus on est avide, plus il est indispensable de reculer coûte que coûte les bornes du merveilleux.*» Il prit ses distances avec l'originalité qui donne «*l'air de mettre un costume neuf* ».

Mais “*Opium*” n'est que d'assez loin le témoignage du drame de la création et de l'inspiration occulte. «*Je ne plaide pas. Je ne juge pas. Je verse des pièces à charge et à décharge au dossier du procès de l'opium*», déclara-t-il. Il restait encore nostalgique de sa pipe : «*Dire d'un fumeur en état continué d'euphorie qu'il se dégrade revient à dire du marbre qu'il est détérioré par Michel-Ange, de la toile qu'elle est tachée par Raphaël, du papier qu'il est sali par Shakespeare, du silence qu'il est rompu par Bach*».

Le livre contient aussi des vues tout à fait aérées sur l'art d'écrire, le don de l'esprit, l'essence de l'oeuvre. De nombreuses notes concernent en particulier les oeuvres en cours : “*Les enfants terribles*”, écrits à Saint-Cloud en dix-sept jours, “*Orphée*”. Le poète y rêve même d'écrire un jour un “*Oedipe et le Sphinx*”, une sorte de prologue tragi-comique à “*Oedipe roi*”, précédé lui-même d'une grosse farce avec des soldats, un spectre, le régisseur, une spectatrice. On y trouve également des propos sur Raymond Roussel, Marcel Proust, Bunuel, Eisenstein. Séjournant à l'hôtel des Négociants à Toulon, Cocteau évoqua «*ces chambres pour faire l'amour où je fais l'amitié sans relâche, occupation mille fois plus épuisante que de faire l'amour.*»

Commentaire

Cocteau «*dessina*» aussi le livre qu'il a, en effet, abondamment illustré. Un certain nombre de notes ont été ajoutées en 1930, sur les épreuves. Il est dédié à Jean Desbordes «*qui possède au naturel cette légèreté profonde que l'opium imite un peu*». Le livre semble avant tout un effort pour se donner du jour et, en cela, trahit son objet : un homme parle, souffre, mais parce qu'il entreprend de s'opposer. Le procès de la drogue n'a donc pas lieu parce que le poète, en définitive, ne lui appartient pas. L'essentiel de son aventure d'opiomane tient en ce qu'elle confirme justement qu'il n'en est pas un, et qu'il garde une absolue liberté jusqu'en ce domaine pourtant terriblement exclusif. “*Opium*”, journal d'une désintoxication certes, journal d'une évasion douloureuse, ne ressemble donc à aucun des livres fameux que les paradis artificiels ont fait naître ; on y remarque même une lucidité si directe que, pour un peu, on la trouverait anormalement exempte de toute emprise faustienne. Personne n'a moins vendu son âme au diable que Jean Cocteau.

Ce livre, qui est de ces ouvrages dont le modèle est au XVIIIe siècle, qui sonne juste et bref, est capital pour comprendre Jean Cocteau entre 1920 et 1930, témoigne d'une lucidité rare. Et peut-être doit-il une part de son inouïe «*légèreté*» à la substance dont le poète voulait dénoncer le prix à l'instant de la quitter.

Vers 1932, Cocteau put écrire une lettre enflammée à une femme, Natalie Paley : «*Je t'aime [...] Le moindre détail de ma vie se tisse autour de toi. Je baise longuement ma "petite bouche carrée".*» Cet amour passionnel mit en furie une autre de ses admiratrices, la fameuse mécène Marie-Laure de Noailles.

“*La machine infernale*”
(1934)

Tragédie en quatre actes

Dans le court prologue, une Voix rappelle les origines d'Œdipe : fils du roi de Thèbes, Laïus, et de la reine Jocaste, il fut abandonné nourrisson par ses parents sur une montagne pour déjouer un oracle d'Apollon qui fut annoncé aux parents en deux affirmations au futur, sèchement juxtaposées : « *Il tuera son père. Il épousera sa mère* ». Dans une suite de courtes phrases au présent, se déroule tout le destin d'Oedipe, c'est-à-dire celui d'un mortel dont se jouent les dieux (car il faut, nous dit-on, « *que les dieux s'amuse beaucoup* »). Il fut découvert par un berger de Corinthe qui le porta au roi de cette ville, Polybe qui avec sa femme, Mérope, l'adopta et l'éleva comme son propre fils. Jeune homme, il interrogea les oracles qui lui prédirent qu'il assassinerait son père et épouserait sa mère. Croyant que Polybe et Mérope étaient ses vrais parents, il s'éloigna pour déjouer l'oracle et, au cours d'une rencontre à un carrefour, tua, après une querelle et sans le connaître, son vieux père, Laïus.

Sur le chemin de ronde des remparts de Thèbes, devant les boîtes de nuit bruyantes, deux soldats ont vu un spectre. C'est celui du roi Laïus qui essaie de prévenir la reine Jocaste du danger qui la menace. Malgré ses efforts, le rendez-vous avec la veuve ne peut se réaliser. Elle rencontre un soldat qui a les traits de son fils, Oedipe. (Acte I : « *Le fantôme* »).

Œdipe recherche le Sphinx, une mystérieuse jeune fille de dix-sept ans qui dévaste la région de Thèbes, en posant une devinette à ceux qu'elle rencontre et en faisant égorger par son aide, le dieu-chacal Anubis, tous ceux qui ne devinent pas. La nuit, sur la route de Thèbes, il trouve les colonnes détruites d'un temple en ruine et un socle portant les vestiges d'une chimère (une aile, une patte, une croupe) ; s'y placera la jeune fille pour lui apparaître « *en Sphinx* ». Mais, lorsque apparaît Œdipe, lasse de tous ces meurtres inutiles, elle tombe amoureuse de lui et tente de le séduire. Le Sphinx ne se fait pas tout d'abord reconnaître, et, sous sa forme de jeune fille, s'entretient avec le jeune homme, orgueilleux, insolent, ambitieux, sûr de lui, qui raconte sa propre histoire, proclame son désir de trouver le Sphinx et sa certitude de le vaincre. La jeune fille s'offre alors à le lui montrer, le prie de fermer les yeux, bondit sur son socle, s'écrie : « *Moi ! Moi ! le Sphinx !* » et l'enchaîne par des liens invisibles. Se tordant de colère, il avance sur les genoux. Toutefois, pour le sauver, elle lui donne d'avance la réponse à l'énigme. Il triomphe donc de l'épreuve, mais il n'a même pas un mot de reconnaissance pour le Sphinx, qui n'était autre qu'une incarnation de la Némésis, la Vengeance céleste, une des formes du Destin. Némésis et Anubis s'envolent de la terre après avoir évoqué tous les malheurs qui attendent Œdipe. Il entre triomphalement dans Thèbes. Ce faisant, et sans le savoir, il noue son destin à celui de sa mère. (Acte II : « *La rencontre d'Oedipe et du Sphinx* »).

Malgré les avertissements de Tirésias, il épouse la reine Jocaste. Ils se trouvent enfin en tête-à-tête dans la chambre nuptiale. Tirésias, s'appuyant sur les oracles, a beau les mettre en garde contre l'aspect insolite de leur situation, ils s'abandonnent à leur destin. (Acte III : « *La nuit de noces* »).

Dix-sept ans ont passé. Un messager puis un berger viennent révéler l'existence, derrière le masque apparent du bonheur, de la vérité tragique de la fable. De l'union d'Oedipe et Jocaste sont nés deux garçons, Étéocle et Polynice, et deux filles, Ismène et Antigone. Mais la peste décime Thèbes ; l'irréparable est accompli, « *la machine infernale* » explose. Jocaste et Oedipe comprennent : « *Lumière est faite. Avec son écharpe rouge, Jocaste se pend. Avec la broche d'or de sa femme pendue, Oedipe se crève les yeux* ». Le demi-dieu est enfin devenu un homme. Jocaste morte, réapparaît son fantôme qui est celui de la mère d'Oedipe. Elle conduit son fils vers la gloire en s'incarnant dans Antigone. (Acte IV : « *Oedipe roi* »).

Commentaire

Fasciné par la tragédie et les mythes dans ce qu'ils ont d'intemporel et de moderne, Cocteau a repris ce sujet antique, mais en lui donnant le rythme de son époque et en universalisant le drame par le recours délibéré à l'insolite et à l'anachronisme. Dans ce condensé de Sophocle (« *Oedipe roi* »), les grandes figures d'Oedipe, de Jocaste, d'Antigone, et les grands traits de l'intrigue sont respectés. Une « voix », réminiscence du chœur antique, rappelle d'ailleurs, avant chaque acte, les différentes étapes

de la tragédie grecque. Les thèmes sont connus d'avance, ils ne peuvent ni surprendre le spectateur, ni nourrir l'effet dramatique.

En grand virtuose, l'auteur fait naître, comme par enchantement, des beautés verbales, et philosophiques entremêlées d'ironie et de surréalisme. La tragédie d'Oedipe a reçu chez lui un titre qui indique à la fois la férocité inconsciente d'un objet qu'on ne peut ni convaincre ni arrêter et une menace d'autant plus effrayante qu'elle émane d'une force invisible née des ténèbres et de la malveillance. Il indiqua que le héros est victime de l' « *une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel* ». Les dieux inventent l'oracle pour que, loin de les prémunir contre le parricide et l'inceste, il pousse victimes et bourreau les uns vers les autres. Sans cesse présents, ils agissent de façon à mener leurs proies où ils veulent. Ils envoient « *le fléau du sphinx* » sans lequel Oedipe n'aurait pas songé à Jocaste. Ils « *compliquent les noces monstrueuses* » par des « *années prospères* » et une belle descendance. Au moment qui leur convient, ils font que « *la peste éclate* », alors, ils « *accusent un criminel anonyme et exigent qu'on le chasse* ». Sur ce thème du destin, Cocteau nous montre comment, peu à peu, chacun des héros se moule dans sa propre légende.

Dans le prologue, la Voix nous a tout dit. Nous connaissons la programmation complète. À quoi bon nous attarder à la représentation ? Mais il est intéressant de voir comment Cocteau réussit à « faire passer » cette histoire énorme. Il exploite évidemment les immenses possibilités psychologiques, ou psychanalytiques du thème. Mais ce n'est pas l'essentiel de son propos. Il voulut rendre sensible sur une scène parisienne l'intrusion des dieux dans notre monde rationnel. C'est le pari qu'il tente sur le thème d'Oedipe.

Alors que Sophocle prit son récit au moment où la chance tourne et va s'acharner sur Oedipe, roi respecté et aimé de son peuple, époux heureux, père comblé par quatre beaux enfants, Cocteau partit de plus loin, montra le héros avant sa réussite et se risqua dans les épisodes les plus délicats de sa légende :

- le premier, la victoire sur le sphinx, n'est pas crédible pour des esprits rationnels.
- le second, les noces incestueuses, choque profondément la morale.

Ils gênent, et c'est sans doute pour cette raison que le tragique grec n'y fait que de brèves allusions.

La démarche différente de Cocteau nous permet, lorsqu'au dernier acte arrivent la révélation et la punition, d'y être mieux préparés que chez Sophocle, où le châtement, s'abattant sur un prince vertueux, semblait plus injuste et révoltant. Comme souvent dans le théâtre contemporain, nous y perdons probablement en grandeur ce que nous gagnons en simple humanité.

Mais au mythe classique se superposent une désacralisation ironique, caractéristique du théâtre moderne, et, surtout, l'imaginaire personnel de Cocteau avec ses thèmes récurrents, son badinage surréaliste, ses figures typiques et ses héros fétiches. La « *machine infernale* », c'est avant tout la cruauté des dieux, l'impitoyable logique d'un destin contre lequel viennent se briser les illusions ou la naïveté des humains. Croyant tirer parti de sa chance, de son intelligence ou simplement de son droit au bonheur, Oedipe ne fait qu'accumuler les malheurs qui, justifiant les prédictions pessimistes de l'oracle, le conduisent à sa perte.

Parfois proche du vaudeville, tant Cocteau se plaît à rabaisser l'orgueil des héros et la pompe de ses illustres devanciers, « *La machine infernale* » se réduit en bien des endroits à un drame familial où le ridicule, l'humour, la dérision concourent à démythifier l'image un peu figée que la légende nous a léguée des Labdacides. Tantôt burlesque, tantôt pathétique, la mythologie de Cocteau met en scène Oedipe sous les traits d'un personnage romanesque, idéaliste, rêveur. Il est condamné à demeurer incompris de ses contemporains. Comme Orphée, il souffre ; comme lui, il doit mourir pour que son oeuvre puisse accéder à l'éternité. Il offre, à sa manière, un des multiples visages du poète.

Le style frappe par son extrême variété : il va du dépouillé au précieux, de l'argotique au littéraire, du classique au plus audacieux ; toutefois, une image, une construction de phrase, un mot nous rappellent que la poésie est toujours présente chez Cocteau, et qu'elle crée, au-delà des styles disparates, l'unité de la pièce. La technique est simple, presque impressionniste ; l'auteur accumule point par point des détails peu importants en soi qui se trouvent soudainement valorisés à la fin. Il utilise systématiquement l'anachronisme (expressions modernes dans le dialogue, dans les idées ou

dans le décor) qui concrétise la valeur éternelle du drame, modernise les personnages et les situe hors du contexte historique, hors du temps, et contribue à l'universalité de l'œuvre.

La pièce a été créée le 10 avril 1934 par Louis Jouvet à la Comédie des Champs-Élysées, et publiée la même année.

Marguerite Yourcenar commenta : « Il y a des scènes inoubliables, comme le double moment de demi-sommeil du fils et de la mère, bien qu'il y ait aussi des platitudes de petit théâtre. C'était d'ailleurs peut-être inévitable, étant donné ce qu'était et ce qu'est le théâtre de notre temps, mais certaines légèretés gênent parce qu'on y sent des concessions. »

“Portraits-Souvenir”

(1935)

Autobiographie

Cocteau y parlait des personnalités qu'il avait connues dès sa jeunesse.

En 1936, à la suite d'un pari, Cocteau partit pour un tour du monde en quatre-vingts jours sur les traces des héros de Jules Verne. Les récits, qui paraissaient dans “*Paris-Soir*”, furent réunis dans :

“Mon premier voyage-tour du monde en quatre-vingts jours jours”

(1937)

Journal de voyage

En 1937, Jean Cocteau découvrit la beauté et le talent de Jean-Alfred Villain, comédien de vingt-quatre ans qui avait pris le pseudonyme de Jean Marais, qui l'aborda « *en petit arriviste* » à l'occasion d'une audition pour sa prochaine pièce dans laquelle il joua :

“Les chevaliers de la Table ronde”

(1937)

Pièce de théâtre en trois actes

Cocteau a tenu à résumer lui-même son œuvre dans sa préface : « *Acte 1. Le château d'Artus est intoxiqué, drogué. Les uns mettent cela sur le compte du Graal... ; les autres s'y complaisent ou se révoltent. L'arrivée de Galaad, le très pur, qui désintoxique, amène le désastre et le désordre dans le parti des artifices. - Acte II. Chez Merlin. Nous savons maintenant qui drogue le château d'Artus et qui y trouve son compte : c'est Merlin l'Enchanteur, esprit négatif, qui emploie son jeune domestique, le démon Ginifer, et le transforme à sa guise en tel ou tel personnage. La force occulte de Galaad remporte sur celle de Merlin ... - Acte III. Le château d'Artus est désintoxiqué, débarrassé d'artifices ou, pour être plus exact, l'auteur nous le montre en pleine crise de désintoxication. La vérité se découvre. Elle est dure à vivre. Elle débute par la honte sur la reine, par la double mort de l'épouse et de l'ami. Artus chasse Merlin. Et le poète, le très pur, les quitte. Le soleil et les oiseaux renaissent. Cette vie réelle, violente, oubliée, fatigue Artus. Aura-t-il la force? Merlin le lui souhaite ironiquement. Mais, dit le roi, j'aime mieux de vrais morts qu'une fausse vie. Souhaitons-lui d'avoir raison et de conserver le Graal revenu à Camaalot, et qui n'est autre que le très rare équilibre avec soi-même. »*

Commentaire

C'était une féerie médiévale où Cocteau, comme il l'avait fait pour d'autres mythes (Orphée entre autres), a rajeuni la légende. Il s'est efforcé de retrouver l'esprit du Moyen Âge, de le débarrasser des oripeaux dont l'avait affublé le XIXe siècle. Il a fait tenir dans l'espace d'une pièce, soit environ deux heures, une épopée qui s'étendait sur plusieurs volumes. Les personnages diffèrent considérablement de leur modèle original.

L'enchantement est en fait l'opium, Cocteau ayant écrit sa pièce en se réveillant de l'opium. Il se voyait tel un chevalier errant qui poursuit son Graal à lui, qui n'est autre que la poésie.

L'acte I est burlesque. Artus est un vieux roi qui n'est plus noble du tout. Lancelot est rongé par la culpabilité. À l'acte II, Merlin qui est machiavélique, qui est l'incarnation du mal, soumet Artus à son sortilège. À l'acte III, le château d'Artus est désintoxiqué par l'arrivée de Blancharmure, le très pur chevalier, dont la mission est de faire voir le Graal aux autres sans pouvoir le voir lui-même, et qui doit prendre la route ensuite. Artus saura-t-il conserver le Graal qui est revenu à Camaalot et qui est, en fait, une mystification de Merlin qui permet aux habitants du château de ne pas voir l'affligeante réalité qui les entoure.

Ce drame de la « *désintoxication* », de la lutte, si obsédante pour Cocteau, du vrai et du faux, est habilement agencé, au point que la réalité des personnages ne souffre pas du plan symbolique sur lequel ils se déplacent. Pourtant, sauf peut-être quand il s'agit de l'amour de Lancelot et de Guenièvre, la poésie garde quelque chose de mécanique, d'extérieur, si bien que là même où l'on constate la réussite formelle, le mouvement de la pièce demeure étranger, forcé, vicié par un bizarre disparate entre les situations et la signification recherchée.

La pièce fut représentée pour la première fois au Théâtre de l'Œuvre le 14 octobre 1937. dans une mise en scène et des décors de l'auteur. Jean Marais y tint le rôle de Blancharmure. Elle fut publiée en 1937.

Jean Marais devint le comédien fétiche de Jean Cocteau et son amant. Il lui déclara : « *Mon Jeannot, je t'aime pour la vie.* » sur un portrait qu'il fit de lui. Et, pendant vingt-cinq ans, en plus du travail partagé, ils vécurent une grande histoire d'amour puis d'amitié, formant un couple homosexuel mythique, qui échangea une énorme correspondance, avec des mots comme ceux-ci, de 1938 : « *Jeannot, la bêtise des amoureux est immense, végétale, animale, astrale [...]* Comment te faire comprendre que je n'existe plus en dehors de toi? ».

“Les parents terribles”

(1938)

Drame en trois actes

Un appartement, que ses occupants, doux rêveurs à cent lieues de la réalité, ont surnommé “*La roulotte*” et où les portes claquent, est à leur image, car c'est un capharnaüm. Autour d'Yvonne gravitent Georges, son mari, un inventeur fantaisiste, raté et veule qui eût pu être génial ; Léonie, sa sœur, que chacun appelle Léo ; Michel, son fils qui a vingt-deux ans. C'est en fonction de ce dernier, auquel elle est plus que maternellement attachée, auquel elle voue une passion exclusive et dévorante, qu'elle oriente ses moindres faits et gestes. Si Léonie vit avec le couple, c'est parce que, jadis, elle et Georges se sont aimés. Mais il lui a préféré Yvonne et elle a été assez héroïque et bête pour le laisser partir, trop amoureuse cependant pour le quitter tout à fait. Elle a même consacré à la famille sa fortune personnelle. Par son goût de l'ordre et sa raison, Léo est le pilier de la maisonnée, qu'elle dirige.

L'équilibre précaire entre un mari délaissé, une mère possessive, femme-enfant, malade aux nerfs fragiles, et une tante vieille fille se trouve soudain menacé par un événement inhabituel et bouleversant : Michel n'est pas rentré de la nuit. Léo lui laisse entendre qu'il a sans doute simplement

découché. D'ailleurs son mari aussi, Georges, pourrait avoir une liaison secrète. Michel rentre. Comme il est lassé d'aimer en secret, prenant une décision qui l'exalte et l'angoisse en même temps, il révèle à ses parents que l'objet de sa fugue est une jeune femme de vingt-cinq ans, Madeleine. La jalousie féroce d'Yvonne lui arrache larmes et hurlements qu'elle met aussitôt sur le compte de l'histoire «*sordide*» que lui a racontée son fils. Bien que calme et pondérée, la réaction de Georges n'est pas plus enthousiaste ; dans la description brève de Michel, il a tôt fait de reconnaître une autre Madeleine qui, pourtant, ne fait qu'une avec celle que son fils aime ; une Madeleine qui lui échappe, à qui il a inventé un personnage de veuf pour l'émouvoir et la garder. Il est effondré en s'apercevant que Madeleine ne rompt avec lui que pour épouser son fils. C'est à Léo la fidèle, qui l'aime en silence, qu'il se confie aussitôt et elle imagine une issue diabolique à l'aventure des jeunes gens. Georges menace Madeleine de tout révéler à Michel si elle ne renonce pas à lui. Yvonne, qui ne veut pas partager Michel, est d'accord avec lui. Ensuite, il force la malheureuse à inventer à Michel un troisième homme dans sa vie et à déclarer leur union impossible. Sur les instances de Léo, la famille décide de se rendre le lendemain chez l'amie de Michel (Acte I).

Chez Madeleine, on assiste aux roucoulaudes des jeunes amoureux. Madeleine révèle néanmoins à Michel la situation ambiguë dans laquelle elle s'est empêtrée, bien malgré elle : dans un moment de dépression, elle a noué une relation avec un veuf de cinquante ans qui l'a beaucoup aidée, qu'elle aimait, qui s'est attaché à elle car il retrouve chez elle la tendresse de sa fille perdue. Léo, Yvonne et son mari arrivent. Chacun, pour des raisons diverses, a la ferme volonté de faire échouer le mariage de Michel avec Madeleine. Mais quelle n'est pas la surprise de celle-ci lorsqu'elle découvre que son ancien amant, Georges, n'est autre que le père de Michel ! De moeurs légères peut-être, Madeleine n'en a pas moins le cœur généreux. Entre voir sa relation avec Georges dévoilée, et inventer une nouvelle union, quelle solution choisir ? Elle prend celle qui blesse le moins son orgueil rudement éprouvé : elle accepte de renoncer à Michel et provoque d'elle-même la rupture. Fou de douleur, il s'enfuit chez lui (Acte II).

Dans la chambre d'Yvonne. Elle ne cache pas son bonheur de mère surprotectrice. Mais un grain de sable a tôt fait d'enrayer la machine : Léo est secrètement envieuse du bonheur d'Yvonne, qui a su épouser Georges ; elle ne connaissait pas Madeleine, a vu chez elle un ordre à son image et l'a trouvée aussitôt sympathique. Pressée de réparer le gâchis dont elle fut l'instigatrice, elle persuade Georges d'avouer à Michel leur complot. Elle lui demande également de raisonner Yvonne afin qu'elle admette l'amour des jeunes gens, ce que Georges accepte, enfin convaincu que leur malheur ne lui rendra pas son bonheur. À l'issue des explications, Michel rejoint Madeleine à qui est donnée une place parmi les membres de la famille dans «*la Roulotte*». Mais Yvonne, victime de son propre jeu, se sent rapidement exclue d'un amour dont elle n'est plus l'objet unique. Incapable de surmonter sa douleur, succombant à son amour incestueux pour son fils, elle absorbe des barbituriques, laissant une place désormais vide entre Georges et Léo, seuls face à face dans l'acceptation ambiguë de sa disparition. (Acte III).

Commentaire

Cocteau donna aux «*Enfants terribles*» leur pendant tragique dans cette pièce où, pourtant, il s'attacha à renouveler le théâtre de boulevard. Il indiqua dans sa préface : «*J'ai voulu essayer ici un drame qui soit une comédie, et dont le centre même serait un nœud de vaudeville si la marche des scènes et le mécanisme des personnages n'étaient dramatiques.*» «*Les parents terribles*», comme «*Les enfants terribles*» l'avaient déjà fait, traitent sur un mode badin et avec une légèreté ironique propres à Cocteau des thèmes fondamentalement tragiques : cruauté de l'amour, difficulté d'être, sentiment absurde de l'existence. S'il existe des portes dans la pièce, c'est pour que le malheur puisse entrer et sortir ; s'il y a une chaise, c'est pour permettre au destin de s'asseoir un instant.

L'action repose sur ce questionnement conflictuel qui semble hanter l'univers intérieur de Cocteau : le rêve, l'illusion, mais aussi le refus permanent des normes sociales et morales sont-ils viables ? Ici, l'amour maternel devient passion dévorante, le père est d'une faiblesse inquiétante ; Léo, préfiguration consonantique de Léone, sphynge du poème qui porte ce nom, joue avec les membres de sa famille comme avec des pantins dont elle tire les ficelles : le sort semble se moquer de la

douleur humaine et le dénouement est immanquablement tragique. La seule arme dont la créature dispose est la poésie. Parade dérisoire, le langage tente d'exorciser le réel, mais les jeux de mots ne peuvent rien contre la fatalité, et si, à la fin de la pièce, Léo peut renvoyer la femme de ménage en assurant que tout est «*en ordre*», on voit combien cet ordre domestique peut sous-entendre de souffrance. À peine dissimulé, le visage du fatum antique cher à Cocteau (voir "*Orphée*") réapparaît ainsi de façon menaçante derrière la façade du théâtre de boulevard.

L'originalité de la pièce tient moins à ce projet qu'à la qualité singulière des personnages qui vivent dans le vase clos de cet appartement qui est le théâtre de leurs déchirements : une famille de rêveurs qui se trouvent plongés dans le drame dès qu'ils retombent dans la réalité. En effet, la trame aurait pu être celle d'une comédie mélodramatique et l'intrigue amoureuse, celle d'un bon vaudeville. Mais Cocteau transcenda cette banalité apparente de la vie quotidienne en drame, évoluant en crescendo vers une «*tragédie familiale*», une tragédie moderne. Il joua habilement d'une situation mélodramatique pour montrer la lutte déchirante du vrai et du faux. Les sentiments s'exacerbent jusqu'au drame final.

Les dialogues sont passionnés, nerveux, le style est frémissant, nerveux, écorché, vif, celui de la passion quand elle a jeté le masque. Le thème est celui de l'amour entre une mère possessive et un fils, d'une passion impossible puisqu'elle doit aboutir à une séparation inévitable, à l'espoir de se rejoindre dans l'au-delà qui hante avec désespoir toutes les fictions de Cocteau, thème auquel se greffe ici l'ombre fatale du théâtre grec : c'est le mythe de Jocaste transporté à notre époque. Il se mêle à la jalousie de Georges et à l'amertume de Léo, qui est toujours secrètement amoureuse de lui. Mais l'auteur sublime le thème : la passion qui dévore la mère ne peut endurer de séparation, sinon celle de la mort.

Le décor, comme la psychologie des personnages, est manifestement plus symbolique que réaliste. La mise en scène, elle aussi, accentue les aspects didactiques: au désordre de «*la Roulotte*», s'oppose le luxe sécurisant de l'appartement petit-bourgeois qu'occupe Madeleine.

La pièce fut créée au Théâtre des Ambassadeurs le 14 novembre 1938, avec Jean Marais, pour qui Cocteau avait créé le rôle de Michel, Josette Day, Gabrielle Dorziat, Yvonne de Bray, André Marcle. Elle fut publiée la même année. Ce fut la pièce qui révéla Cocteau au grand public et qui est restée la plus populaire avec "*La machine infernale*".

En 1948, il en donna une version cinématographique avec la même distribution, et en respectant scrupuleusement la structure scénique de l'oeuvre, ses décors, son atmosphère (on entend même, au début, frapper les trois coups). Le film réussit la gageure d'être pourtant du pur cinéma où jamais on n'est gêné par l'effet de théâtralité, et il est considéré comme un chef-d'œuvre du genre.

En 2003, Josée Dayan en a donné à la télévision, une version contemporaine, sa mise en scène impressionniste exprimant parfaitement l'atmosphère pesante de "*la Roulotte*" et mettant en valeur le sublime trio formé de Jeanne Moreau (Léo), Nicole Garcia (Yvonne) et François Berléand (Georges).

"**L'incendie**"
(1938)

Poème

Commentaire

Ce poème fut dédié par Jean Cocteau à Jean Marais. Il y avait eu l'intuition angoissée de l'embrasement européen.

Il allait devenir le poème central du recueil "*Allégories*" (1941).

“Les monstres sacrés”
(1940)

“Le bel indifférent”
(1940)

Drame en un acte et en prose

Une «*pauvre chambre d'hôtel éclairée par les réclames de la rue*». Deux personnages : Elle et Lui. Seule, Elle parle ; Lui tient un rôle muet. Elle va et vient, très agitée, ou bien écoute l'ascenseur et les bruits du couloir. Elle attend Émile. Lorsque la soeur de celui-ci téléphone, par orgueil, elle prétend qu'il est dans la salle de bains et ne peut répondre. À son tour, Elle téléphone à des amis communs : mais nulle trace d'Émile. Enfin Lui [Émile] entre ! Sans un mot, il s'installe sur le lit, derrière son journal. Elle se déchaîne alors, hurle tout ce qu'elle a sur le coeur. Elle lui reproche de la laisser toujours seule, de sortir avec d'autres femmes, de ne pas l'aimer, de lui mentir sans cesse... Elle va le quitter, c'est sûr.

Soudain, le téléphone retentit : c'est une de ses maîtresses qui voudrait lui parler. Mais il ne prend pas la communication; Elle lui en est pleine de reconnaissance et se penche sur Lui pour le remercier de son geste. Elle découvre alors qu'il dormait, à l'abri de son journal, et qu'il n'a rien entendu des propos qu'elle a tenus. D'ailleurs, maintenant qu'il sait qui a appelé, il se lève, prend son chapeau et sort.

Commentaire

C'est bien un rôle tragique que doit incarner à elle seule le personnage féminin de la pièce. Cet acte dramatique est une tragédie de la jalousie, la tragédie de la femme mûre névrotiquement attachée à un gigolo sans charme, désespérément solitaire au sein d'un couple où règne l'absence totale de communication. Lucide, elle reconnaît : «*Je t'aime. C'est entendu. Je t'aime et c'est ta force. Toi tu prétends que tu m'aimes. Tu ne m'aimes pas. Si tu m'aimais, Émile, tu ne me ferais pas attendre, tu ne me tourmenterais pas à chaque minute, à traîner de boîte en boîte et à me faire attendre.*» Mais, comme une héroïne racinienne égarée par la violence de sa passion et une mauvaise foi évidente, elle ne peut qu'accumuler les invectives, les reproches, une soif de vengeance qui la rendent haïssable.

Sont encore classiques l'unité de lieu, le bref laps de temps écoulé, le dépouillement du langage (il ne s'agit que d'un monologue vainement destiné à faire réagir le protagoniste masculin). Mais l'humour, bien involontaire, de la femme hystérique transforme cette scène (de ménage) classique en un mélodrame pseudo-conjugal où la Furie, à bout d'arguments, en arrive à s'autoparodier. «*Les hommes sont fous. Fous et vicieux. Et funestes. Funestes. Tu es funeste. Voilà le mot, je le cherchais. Tu es funeste !*», s'écrie-t-elle dans son délire.

La pièce a été écrite pour Édith Piaf et a permis de révéler un autre aspect du talent de la célèbre chanteuse : celui d'une grande actrice. Elle a été créée au Théâtre des Bouffes-Parisiens en 1940, dans une mise en scène de Raymond Rouleau, avec Édith Piaf et Jacques Pills, et publié dans les Œuvres complètes à Lausanne chez Marguenat en 1950. En 1957, Jacques Demy en tourna une adaptation pour le cinéma.

En 2008, à Montréal, Mario Borges allia deux textes de Cocteau, ‘*Le menteur*’ et ‘*Le bel indifférent*’, en une pièce qui présentait une femme qui raconte à son amour absent les choses qu'elle aurait voulu lui dire. Et l'homme, incapable de lui répondre, ne peut qu'adresser au public les pensées qu'il lui destine.

Originellement écrit pour une seule personne, en l'occurrence Édith Piaf, Le Bel indifférent fait l'apologie de la souffrance d'aimer. Or Borges ne l'entend pas ainsi. "Il y a beaucoup trop de complaisance, aujourd'hui. Ça ne m'intéressait pas de montrer une victime qui chiale pendant une heure. Ça m'inspirait dans la mesure où je pouvais en faire quelque chose de moderne: une femme forte qui grandit de sa douleur." Et puisque les relations ne se construisent pas seules, le Bel

indifférent monte sur les planches en la personne de Maxime Allard, et s'approprie les mots du menteur.

Parce que si dans la version originale l'indifférent est muet, la version contemporaine désire montrer le couple comme on le perçoit aujourd'hui: deux êtres distincts évoluant côte à côte. Pour s'affirmer comme individu, l'homme avait donc besoin d'une parole. Très intime, la pièce bénéficie de l'ambiance particulière de la Balustrade du Monument-National pour installer son univers. Alors que les événements ont lieu en majorité dans une salle de bains immaculée, dans un appartement au cœur de la métropole, les personnages sont à la fois volontairement isolés et pris au piège. "Ils ne peuvent pas s'y cacher, explique Borges. On va au départ dans une salle de bains pour se soustraire au monde, mais quand tout à coup ils s'y retrouvent à deux, il s'instaure une intimité envahissante, impossible à fuir." Dans sa façon très précise, presque cinématographique d'aborder la scène, Borges guide ses acteurs vers un jeu simple et dépouillé, qui permet de construire le sens en mettant l'accent sur des éléments fondamentaux: "un minimum d'effort pour un maximum d'efficacité."

Si la facture visuelle d'ensemble est d'une importance capitale, elle n'est cependant qu'une extension du texte, car pour Borges les mots sont l'épine dorsale de ses mises en scène. "Le reste, c'est donner une lecture assez limpide pour pouvoir laisser les mots prendre l'avantage, pour leur permettre de résonner." On peut donc s'attendre à une imagerie puissante, une représentation guidée par un jeu précis et évocateur, toute la conviction dont sont capables de jeunes acteurs.

"La fin du Potomak"

(1940)

Roman

Le monstre qu'est le Potomak est devenu invisible, même absent. Mais il continue de délivrer des messages dont le poète attend un espoir. On voit donc encore le poète (l'oiseleur) aux prises avec le monde qui l'entoure : la princesse Fafner ; Argémone l'incrédule, insensible aux ondes du Potomak, et Persicaire sensible lui, qui devenait ici, curieusement, une réincarnation de Raymond Radiguet.

Commentaire

Ce livre fut, comme "*Le Potomak*", une autobiographie intérieure, une autobiographie masquée, avec tout ce que cela suppose de ruptures, de retours, de développements dans la forme. Cocteau confia : *«De ce Potomak et de ses malaises, une œuvre était née. Des lignes, des lignes, des lignes. Et je devais écrire une pièce nouvelle. Et j'étais parti pour l'écrire. Et je ne pouvais pas l'écrire. Et quelque chose m'obstruait. Et ce quelque chose s'échappe. Et ce quelque chose est ce livre 1913-1939. Je boucle la boucle. Je ne retournerai pas dans la salle où le vide s'expose.»* Car si le «Potomak» est devenu invisible, même absent il continue de délivrer des messages. *«Il fallait savoir que le monstre occupait l'estrade et que cet invisible se nommait Potomak.»*

Ces deux livres sont, de la jeunesse à l'âge mûr, bien évidemment du même homme. Toutefois le style de l'allégorie n'est plus le même. Dans le premier, la quête de soi n'était confiée qu'à des impulsions instinctives. Ici, l'apologie du néant laisse l'esprit souverain et seul. Ces deux livres, résolument ésotériques et solitaires, ont eu l'étrange destin de précéder des bouleversements collectifs que rien n'égale dans l'Histoire. Il faut peut-être voir en ce phénomène quelque analogie, comme si l'instinct des poètes était en rapport direct avec celui qui force les animaux à se cacher pour mourir.

En 1942, Cocteau fut «terrassé» par le génie poétique que Jean Genet montra dans son poème "*Le condamné à mort*".

Sous l'Occupation, son attitude avec les Allemands fut ambiguë, imprudente, d'une naïveté pitoyable. Il fréquenta Otto Abetz et le sculpteur Arno Breker qui fit de lui une sculpture intitulée 'Le prophète', qui immortalisa aussi Jean Marais, et reçut ce dithyrambique éloge : «*Tu es un créateur d'une grandeur inaccessible à notre époque*».

"La machine à écrire"

(1941)

Pièce de théâtre en trois actes

Une affaire de lettres anonymes secoue la province.

Commentaire

Cocteau écrivit dans sa préface : « *Une fausse intrigue policière me permet de peindre la terrible province féodale d'avant la débâcle, province dont les vices et l'hypocrisie poussent les uns à se défendre mal, les autres (la jeunesse romanesque) à devenir mythomanes.* » Plus tard, dans 'La difficulté d'être', il devait reconnaître que « *"La machine à écrire" est un désastre.* » C'est que, si l'intrigue policière, du moins dans les deux premiers actes, est menée avec virtuosité grâce à un dosage savant de coups de théâtre, la critique de la province demeure à peu près nulle. Ce qui devait n'être qu'un prétexte devint donc toute la pièce, et cela est vraiment trop mince, trop mécanique, pour faire une œuvre. Il reste néanmoins une langue solide et précise, et puis quelque chose parfois dans l'ambiguïté des situations qui se situe aux frontières du rêve et de la réalité, c'est-à-dire tout près de l'univers du poète.

La pièce fut censurée par les autorités allemandes, puis refusée par la Comédie-Française sous les pressions de la presse collaborationniste, finalement créée le 29 avril 1941 au Théâtre Hébertot dans des décors et des costumes de Christian Bérard.

"Allégories"

(1941)

Recueil de poèmes

"Cherchez Apollon"

"La partie d'échecs"

"L'incendie"

"Le casque de Lohengrin"

"Clinique"

Commentaire sur le recueil

On y trouve encore le rêve, la bouche d'ombre et le sommeil, qui est marche à l'envers des miroirs. Mais ces thèmes qui sont chez Cocteau comme autant de clefs poétiques, se doublent ici d'une inquiétude liée peut-être aux grands cataclysmes prêts à fondre sur le monde (beaucoup de poèmes sont datés de 1938, en particulier "*L'incendie*").

À l'arrière-plan, quelques grandes figures (les allégories du poète) : Apollon, Ève, Louis II de Bavière, Orphée, qui représentent les divers masques à travers lesquels parle la voix intérieure.

Les rythmes sont heurtés, brisés, et cela donne au vers quelque chose à la fois de sonore et d'obscur qui force l'attention, l'oblige à ne pas séparer la musique et le sens. Mais entre tant d'invocations à l'adolescence, à la mort, à la main de gloire ou aux dieux du mystère, peut-être faut-il surtout retenir ce petit poème intitulé "*Clinique*", qui confesse très simplement ce que Cocteau devait appeler sa difficulté d'être :

*« Mes calembours furent ceux de l'oracle grec.
J'ai tordu le poème et fait un masque avec.
J'ai chanté le sommeil et la fuite des muses.
Du théâtre j'aimai les surprenantes ruses.
L'amour n'en parlons plus, car c'était du joli!
Et la douleur borde mon lit. »*

Cocteau ne signa que les dialogues du film de Serge de Poligny, "*Le baron fantôme*" (1943), où il tint un rôle.

'Renaud et Armide' (1943)

Tragédie en trois actes et en vers

Renaud, roi de France, est amoureux d'Armide, laquelle, sous la garde d'Oriane, se prépare à devenir fée. Armide est invisible, et Renaud aime en elle l'inconnu, l'idéal. Touchée par cet amour, Armide décide d'apparaître à Renaud, mais cette apparition, loin de satisfaire la passion de Renaud, l'éteint parce qu'elle supprime le mystère. Dégrisé, il prend congé ; Armide en est réduite à le retenir par le seul pouvoir de ses « charmes », mais c'est un prisonnier, et non plus un amant, qu'elle garde. Un unique recours : lui donner l'anneau d'Orphée que les enchanteresses se transmettent depuis des siècles, et elle regagnera son amour ; seulement, redevenue par ce don une simple femme, elle mourra au premier baiser de celui qui aura reçu l'anneau. Armide accepte ce double sacrifice de ses pouvoirs et de sa vie, donne l'anneau à Renaud, et meurt heureuse du baiser qui scelle l'amour retrouvé.

Commentaire

Composée en alexandrins et respectant les trois unités de lieu, de temps et d'action, cette pièce est artificielle et froide. Elle demeure cependant une expérience intéressante dans l'ordre du langage, car les vers ont souvent une limpidité, une richesse d'invention et de sonorité qui témoignent étrangement du jaillissement poétique alors même qu'il est absent de l'action. On dirait la dépouille d'un rêve, celui d'une transparente histoire d'amour, dont serait demeuré flottant le souvenir.

Elle fut jouée à la Comédie française en avril 1943 dans une mise en scène de l'auteur et fut publiée la même année.

“L'éternel retour”
(1943)

Scénario

La légende de Tristan et Iseut est transposée à l'époque moderne.

Commentaire

Cocteau y aborda le thème de l'amour impossible.
Il a confié la réalisation à Jean Delannoy.

“Léone”
(1945)

Poème

Léone est une sorte d'ange femelle que le poète tantôt suit, tantôt précède, tantôt côtoie dans une sorte de nuit de Walpurgis d'esprit goethéen, dans sa marche somnambulique, non seulement à travers un Paris endormi, mais aussi dans l'espace insituable où les héros des grandes légendes se consomment d'amour pour l'éternité. Le voyage en compagnie de l'être monstrueux se déroule sous nos yeux éblouis par une lumière au-delà de la lumière, une lumière noire. Sœur de la mort d'Orphée en gants noirs qu'elle préfigure, elle passe sans difficulté d'un monde à l'autre, perçant le mystère, visitant les personnages du Paris et des drames de Cocteau, elle-même personnage de son drame le plus intime. Aux dernières strophes, elle révèle son identité : «*Léone était la muse ou la muse Léone*», identité sans preuve, comme toute identité poétique.

Commentaire

Ce long poème invite à chevaucher cette corde raide du sommeil et de la veille, se développe comme un film intérieur qui ne se raconte pas, comme “*Le sang d'un poète*” qu'il rappelle. Cette création onirique, par l'égalité du souffle, le constant bonheur des images et des rimes, la noblesse spectrale, confirma le poète dans son nouveau souffle. Il s'agit sans doute là d'un de ses plus beaux poèmes, où les «*morceaux de chance*» sont admirablement compensés par le soin qu'il apporta à les égarer dans la rigueur de l'homme qui écrit éveillé.

Jean Marais ayant déclaré à Jean Cocteau : «Je voudrais une pièce où je me taise au premier acte, où je pleure de joie au deuxième et où je tombe d'un escalier à la renverse au troisième», il n'en fallut pas davantage pour qu'au début de l'hiver 1943, alors qu'en pleine Occupation les Parisiens souffraient du froid et de la faim, ils s'exilent en Bretagne, s'enferment dans le vieux château de Tal-Moor, appartenant à des amis proches, dont l'ambiance sombre et mystérieuse lui convenait à merveille et que, pendant que Jean Marais faisait de la peinture tout en fumant pour casser sa voix haut perchée, il puisse travailler tranquille et composer :

“L’aigle à deux têtes”
(1946)

Drame en trois actes

La reine d’un petit royaume allemand du XIXe siècle est une femme de trente ans, qui vit dans le souvenir de son époux tant aimé, le roi Frédéric, qui a été victime d’un attentat le matin même de leurs noces. Depuis, à la fois vierge et veuve triste et solitaire, elle demeure enfermée dans le château de Krantz, le visage voilé. Alors que, pour célébrer le dixième anniversaire de cette mort, elle s’apprête à souper en tête à tête avec le fantôme du roi, que c’est la nuit, qu’un orage éclate, un jeune homme qui ressemble trait pour trait au disparu tant aimé fait irruption par la fenêtre, cherchant un refuge au hasard de sa fuite car il est blessé et a à ses trousses la police du royaume. Elle le cache, bien qu’elle apprenne de sa propre bouche qu’il est l’auteur de textes subversifs et qu’il était venu avec l’intention de la tuer. Aussi idéaliste qu’elle, ce jeune poète ne tarde pas à succomber au charme de la souveraine qui s’est dévoilée, qui n’est pas celle qu’il croyait : « *Je vous aime, je suis à vos ordres.* » (Acte I).

Par sa ressemblance avec son époux bien-aimé, le fugitif, qui est âgé de vingt-cinq ans, trouble la reine qui congédie sa lectrice et le prend à son service. Bientôt, elle lui avoue à son tour qu’elle l’aime, qu’il a tué la reine en elle et qu’elle n’est plus qu’une femme. Mais elle sait qu’ils doivent forcément mourir tous les deux : « *Vous êtes mon destin, ma mort.* » Au nom de l’amour fulgurant, intense et insensé qui leur fait vivre des jours passionnés dans un univers étouffant, chacun trahit sa cause : elle devient anarchiste, il devient monarchiste. Ainsi, il lui conseille de revenir à la Cour, de s’intéresser au gouvernement de son royaume et de reprendre le pouvoir, tandis que lui, enfui dans la montagne, la soutiendra de loin. Mais la Cour, avec ses manœuvres secrètes, referme son étau sur ce couple hors du commun (Acte II).

Démasqué par le comte de Foëhn, le chef de la police, qui est décidé à l’arrêter, Stanislas est acculé au suicide. Il a eu juste le temps de comprendre que le bonheur peut être aussi terrible que le malheur, de se rendre compte que rien n’est possible en fait entre la reine et lui. Pour la rendre libre en plein bonheur, il avale une capsule de poison. La reine ne saurait alors lui survivre : elle feint de ne plus l’aimer et de s’être contentée de jouer avec ses sentiments. Hors de lui, Stanislas la poignarde, juste avant d’expirer. Elle-même, avant de mourir dans les bras de son amant, lui révèle qu’elle n’a jamais cessé de l’adorer. Le couple, ainsi réuni par la fatalité, justifie le titre de la pièce et ne forme plus qu’un seul corps : « *l’aigle à deux têtes* » (Acte III).

Pour une analyse, voir COCTEAU - ‘L’aigle à deux têtes’

“La belle et la bête”
(1946)

Scénario

Pour sauver son père, victime des sortilèges de la Bête, chimère à corps d’homme et à tête de lion, Belle se sacrifie. Elle gagne en retour l’amour de la Bête, qui se change en prince charmant.

Commentaire

La fable fut fournie par le conte de Mme Leprince de Beaumont, mais Cocteau l’enrichit de toute sa mythologie personnelle. Il y abordait les thèmes de la peur et de l’amour pour l’être différent, difforme, laid, amour qui peut le sauver. Il y opposa trois mondes : le monde réel (la maison du marchand), le monde imaginaire (le château de la Bête), un troisième enfin, mi-réel, mi-imaginaire (le pavillon de Diane). La maison du marchand, c’est la vie quotidienne de la Belle ; le château, c’est son intimité secrète, et le pavillon de Diane, c’est ce qui se réalise par elle, quoique en dehors d’elle. À tout

prendre, ce n'est donc pas d'un monde imaginaire qu'il faudrait parler à propos du château de la Bête, mais d'un monde intérieur. C'est en cela que le film relève proprement de la poétique de Cocteau : les aventures qui se déroulent au château de la Bête constituent la projection d'un univers réel qui est la vérité de la Belle, comme "*Le sang d'un poète*" est la projection visible de la vérité intérieure du poète. Le film fut réalisé en 1946 par Jean Cocteau (qui fut épaulé par René Clément), avec Jean Marais (qui, modèle de perfection masculine, n'était, semble-t-il, pas très à l'aise avec le rôle de prince charmant dans lequel le maintenaient ses millions d'adoratrices et accepta facilement que l'on cache sa beauté sous le masque de cette terrifiante Bête), Josette Day et Michel Auclair, dans des décors et des costumes de Christian Bérard (inspirés de Gustave Doré), avec les images d'Henri Alekan, sur la musique de Georges Auric. Le résultat fut une magnifique oeuvre fantastique, un grand poème classique, le film le plus achevé de Cocteau.

Ce « *journal de tournage* » est écrit d'une plume attentive à saisir les problèmes techniques et les pulsations intimes du réalisateur. Rien ne donne mieux qu'une telle oeuvre l'idée de l'intense activité qui dévorait Cocteau, dès qu'il se mêlait d'échapper par le travail au mal de vivre. De cette lutte contre le vide douloureux, on voit lentement sortir une oeuvre.

"La crucifixion"
(1946)

Poème

Le poète, comme halluciné, intériorise la scène du Golgotha.

Commentaire

On dirait un poème écrit avec dégoût. L'intensité de la douleur éclate avec une violence incantatoire, cette douleur déjà intimement vécue dans la chair et dans l'âme même au cours de certaines pages d'"*Opium*". Et frappe cette reconquête plusieurs fois répétée d'un anti-lyrisme par les moyens incantatoires du mot « *sérénissime* » placé en tête de plusieurs strophes. Dans ce poème intense, l'oeuvre sans doute la plus étonnante de Cocteau, l'abstrait pétrifié, la douleur physique prise au piège des mots et sans dessein figuratif, rejoignent des chefs-d'oeuvre plastiques tels que "*Le dévot Christ*" de Perpignan ou certains tableaux de Mantegna. La ressemblance n'est sans doute qu'accidentelle ; mais on peut la souligner comme l'un des privilèges concédés aux seuls « *héritiers-novateurs* ». "*L'ange Heurtebise*" (voir "*Opéra*") était « *le procès-verbal d'un coup de foudre* » ; l'inspiration fondait du ciel sur le poète. Ici le mouvement est inverse : le poète expulse la douleur qui le ravage et cet incendie, s'évadant de sa chair, se statue dans l'espace en forme d'"*épouvantail sacré*". Autant "*Léone*", publié l'année précédente, était un poème horizontal et déployé, autant "*La crucifixion*" est un poème vertical et elliptique. Jamais on n'a mieux crié, car c'est bien d'un cri qu'il s'agit, un cri cent fois manié de la souffrance du poète enfermé seul avec sa bouche saignante.

En 1946, Cocteau parraina le premier festival de Cannes.

"La difficulté d'être"
(1947)

Recueil d'une trentaine de textes

“De la conversation”

Cocteau fait le constat douloureux qu'en dépit de ses efforts pour combattre les légendes bâties autour de son personnage, persiste en lui le sentiment d'être incompris : *«Ni dans l'éloge ni dans le blâme je ne rencontre la moindre tentative afin de démêler le vrai du faux.»*

“De mon enfance”

“De mon style”

«Je n'en possède pas moins ma méthode. Elle consiste à être rapide, dur, économe de vocables, à dirimer la prose, à viser longuement sans style de tir, et à faire mouche, coûte que coûte.» - «Les mots ne doivent pas couler : ils s'encastrent. C'est d'une rocaille où l'air circule librement qu'ils tirent leur verve [...] La prose n'est pas une danse, Elle marche.» - «Outre que les mots signifient, ils jouissent d'une vertu magique, d'un pouvoir de charme, d'une faculté d'hypnose.»

“Du travail et de la légende”

“De Raymond Radiguet”

Il *«rendait leur jeunesse aux vieilles formules [...] Quand il y touchait, il semblait que ses mains maladroites remissent dans l'eau quelque coquillage».*

“De mon physique”

Cocteau confessait avec lucidité et sobriété le malaise profond qui le hantait. Se sentant mal compris, il chercha à se défendre des sarcasmes et des procès qu'il subissait depuis des années, n'hésitant pas à rendre son physique responsable de l'incompréhension : *« J'ai toujours eu les cheveux plantés en plusieurs sens, et les dents, et les poils de la barbe. Or les nerfs et toute l'âme doivent être plantés comme cela. C'est ce qui me rend insoluble aux personnes qui sont plantées en un sens et ne peuvent concevoir une touffe d'épis. C'est ce qui dérouté ceux qui pourraient me débarrasser de cette lèpre mythologique. Ils ne savent par quel bout me prendre. »*

“De mes évasions”

“De la France”

« La France est un pays qui se dénigre. »

“Du théâtre”

“De Diaghilew et de Nijinsky”

“Du merveilleux au cinématographe”

“De l'amitié”

Cocteau abordait encore le thème de l'amour impossible : *«L'amour est à base de spasmes brefs. Si ces spasmes nous déçoivent, l'amour meurt [...]. L'amitié est un spasme tranquille. Sans avarice.»*

“Du rêve”

“De la lecture”

“De la mesure”

Cocteau condamnait l'excès des ornements : *«La richesse réside en une certaine pénurie».*

“Des maisons hantées”

“De la douleur”

Cocteau décrit les symptômes de la maladie infectieuse de la peau dont il souffrait, l'écriture opérant à la façon d'*«un réflexe défensif contre le mal».*

“De la mort”

“De la frivolité”

« La frivolité est un crime en cela qu'elle singe la légèreté.»

“Du Palais-Royal”

“Du gouvernement de l'âme”

“De Guillaume Apollinaire”

“Du rire”

«Comme le coeur et comme le sexe, le rire procède par érection. Rien ne l'enfle qui ne l'excite. Il ne se dresse pas à volonté.»

“D’être sans être”

« *Je sens une difficulté d’être* », c’est, nous rappelle Cocteau, ce que répondit Fontenelle, centenaire, lorsqu’il allait mourir, et que son médecin lui demanda : « Monsieur Fontenelle, que sentez-vous? » Mais l’auteur ajoute : « *seulement la sienne est de la dernière heure, la mienne date de toujours.* » Ce boîtement intérieur, il ne le soumet à aucune radiographie, n’en recherche nullement le pourquoi.

“Des mots”

«*Mon livre n’a d’autre projet que d’engager une conversation avec ceux qui le lisent. Il est l’inverse d’un cours*».

“De la jeunesse”

«*L’enfance sait ce qu’elle veut. Elle veut sortir de l’enfance.*»

“De la beauté”

“Des moeurs”

“De la ligne”

En se fondant sur sa propre expérience, Cocteau expose un art poétique fondé sur la recherche de la «*ligne*» qui «*prime le fond et la forme. Elle traverse les mots [que le poète] 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 mort*».

“D’un mimodrame”

“De la responsabilité”

Commentaire sur le recueil

Ces textes ont été composés dans un hôtel à Morzine, en 1946, dans la réclusion et la solitude d’un séjour ordonné par les médecins. Retiré, malade (« *La douleur me harcèle et je dois penser pour m’en distraire.* »), Cocteau lança son esprit à la recherche de tout ce qui, passé ou présent, témoignait en lui de cette nécessité de toujours : « *accepter l’inextricable et s’y soumettre au point qu’il s’en dégage un charme et que la brousse rejoigne par son innocence sauvage les attraits de la virginité.* » Ayant pris conscience de son âge et accepté de ne plus être jeune, le magicien se fit botaniste patient pour nous offrir les fleurs étonnamment vivaces d’un passé qu’il prospecta avec sérénité. À cet être qui se louait de « *mieux faire l’amitié que l’amour* », chaque souvenir imposait un aveu de partage, de fidélité à une rencontre, que ce soit celle de Proust, Gide, Radiguet, Satie, Diaghilew, Nijinski, Apollinaire, ou Picasso, Bérard, Genêt, Colette. La qualité de ses hôtes, le plaisir et le bonheur avec lesquels Cocteau nous les présente par le dedans, ne le distraient nullement de son investigation. Elle

nous vaut des pages brillantes sur l' amitié, la lecture, la mort, les mots, la jeunesse, les moeurs, la responsabilité, pages où le désordre s'ordonne avec une candeur contrôlée, où le moraliste dévoile l'homme qui n'en conserve pas moins élégance et mystère. À une jeunesse qui le prenait pour exemple et l'obligeait à marcher droit, Cocteau s'adressa sans ménagements pour lui déclarer qu'elle manquait à son devoir lequel est « *d'être l'armée des grandes aventures de l'esprit* » et non de siffler l'audace, d'organiser des monomes, de vivre dans une anarchie farceuse et de surface : « *Je conseille donc aux jeunes d'adopter la méthode des jolies femmes, et de soigner leur ligne, de préférer le maigre au gras [...] par ligne, j'entends la permanence de la responsabilité [...] chez l'écrivain, la ligne prime le fond et la forme [...] c'est pourquoi je répète incessamment que le progrès moral d'un artiste est le seul qui vaille, puisque cette ligne se débande dès que l'âme baisse son feu.* »

Ce recueil appartient au domaine de la « *poésie critique* », suivant la classification faite par Cocteau lui-même. Ces brefs textes en prose, intitulés à la façon des traités des moralistes classiques, traitent de sujets généraux (« *De la mort* », « *De la frivolité* », « *Du gouvernement de l'âme* », « *De la beauté* »), ou plus personnels (« *De Guillaume Apollinaire* », « *De Raymond Radiguet* »), voire ouvertement autobiographiques (« *De mon enfance* », « *De mon physique* », « *Du Palais-Royal* »). Dans tous les cas, il s'agit de réflexions qui glissent sans cesse vers l'autoportrait intime d'un homme taraudé par sa « *difficulté d'être* », selon la formule empruntée à Fontenelle qui, alors qu'il était centenaire, aurait prononcé sur son lit de mort la phrase : « *Je sens une difficulté d'être* ». Le projet est proche de celui de Montaigne. Il pose les bases d'une morale personnelle et d'une éducation sentimentale. Mais son propos n'est jamais didactique. Dans ces essais où la pensée entend s'exprimer librement, par assertions (« *La France est un pays qui se dénigre* » - « *Être doué, c'est se perdre, si l'on n'y voit pas clair à temps pour redresser les pentes et ne pas les descendre toutes.* ») et par images (« *Sorti du sommeil le rêve se fane. C'est une plante sous-marine qui meurt hors de l'eau. Il meurt sur mes draps* » - « *Je refuse le mou de l'habitude comme un velléitaire, un traître, un acrobate, un fantaisiste.* »), la syntaxe est serrée, nerveuse. La langue fuit à la fois l'abstraction théorique et le lyrisme : « *Tel je suis, englué de charmes. Prompt à m'éblouir, j'appartiens à la minute. Elle me fausse les perspectives. Elle me bouche la diversité. Je cède à qui sait me convaincre. Je me charge des besognes. J'y traîne et manque partout. C'est pourquoi la solitude m'est bonne. Elle regroupe mon vif-argent.* »

Ces textes qui ont le chatolement et la séduction d'une conversation brillante sont-ils autre chose que les propos d'un homme d'esprit, vivant selon l'esprit? En effet pour Cocteau, sensible aux mots et aux images, « *l'animal, le végétal, le semence ou l'œuf ne sont que rébus.* » Si la solitude l'entraîne au jardin, ce n'est que pour « *y contempler l'absurde génie des fleurs* », et seule la crainte du vide l'incite à « *parler aux chiens [...] comme on lit des livres d'enfants.* » Arrivé au terme de cette oeuvre, Cocteau s'interrogea et se jugea « *intrépide et stupide [...] toujours en fuite de quelque chose, en route vers quelque chose [...] tu as voulu ne te priver d'aucune cause. Te glisser entre toutes et faire passer le traîneau [...]. Eh bien avance. Risque d'être jusqu'au bout.* »

« Lettre aux Américains »

(1949)

Essai

“Maalesh, journal d'une tournée de théâtre”
(1949)

Récit de voyage

Cocteau avait fait un voyage au Proche-Orient avec Jean Marais et le peintre Édouard Dermit qui devint son fils adoptif et tint le rôle de Paul, en 1950, dans le film tiré par Jean-Pierre Melville des “*Enfants terribles*”.

“Orphée”
(1949)

Scénario

La mort d'Orphée dirige les débats. Elle outrepassa ses pouvoirs en insultant le Destin. Elle en est punie. Et le film raconte ses audaces, son combat désespéré, son sacrifice.

Commentaire

Dans ce drame réalistico-mythologique, Cocteau reprit un mythe antique pour souligner sa modernité, de façon étonnante et fantaisiste, en rappelant qu'il traite de problèmes qui peuvent être réadaptés. Il renouvela une fois encore le thème de l'amour impossible, car il ne s'agit pas d'une adaptation de la pièce, mais d'une illustration originale du mythe. On retrouve les mêmes personnages que dans la pièce de 1925, mais lancés dans une aventure si différente que la signification du film est exactement opposée à celle de la pièce. Tous les thèmes épars dans l'œuvre de Cocteau se retrouvent ici orchestrés, amplifiés, rassemblés en faisceau autour du thème central : la mort d'Orphée. Mais le film va beaucoup plus loin que la pièce et donne un point final aux débats qu'il met en jeu. Il apporte à des questions précises des réponses précises, et ne s'en tire pas par la charmante pirouette qui dénouait l'“*Orphée*” de 1925. Ici, pas de féerie, pas de baguette magique : le film est grave, angoissant par les mystères qu'il nous montre et qui pourraient fort bien être vrais. Cocteau nous a donné là l'enseignement d'un franc-tireur qu'aucune Église ne protège ni ne soutient, et qui ne prêche ni l'espoir ni le désespoir, aussi improbables l'un que l'autre. Le film n'eut pas de succès.

Au cours du tournage des “*Enfants terribles*”, en septembre 1949, Cocteau rencontra Francine Weisweiller et ils allaient être liés d'une profonde amitié. Le film achevé, le poète, accompagné de son fils adoptif, Edouard Dermit dit «Doudou», honora l'invitation de Francine à passer quelques jours, qui devinrent vite de longs mois, dans la propriété des Weisweiller au Cap-Ferrat : la villa Santo Sospir. C'est dans ce décor azurien, revu par Jean Cocteau qui recouvrait inlassablement les murs de ses propres fresques, que naquit une véritable famille de cœur, à laquelle allaient s'adjoindre la plus jeune sœur de «Doudou» ainsi que le héros d'enfance de la fille de Francine, Carole : Jean Marais. Durant les treize années qui lui restaient à vivre, Cocteau ne cessa plus de travailler au sein de cette maison qu'il avait adoptée : dessin, poterie, peinture à l'huile sans parler des poèmes, des pièces de théâtre, essais et scénarios de films. À propos de sa vie à Santo Sospir, il disait : «*Ce matin je pensais à notre vie au Cap (Ferrat), quelle ne sera pas la surprise des gens s'ils possédaient le privilège du diable boiteux. Ils verraient une manière de cloître où chacun besogne, où jamais l'amour, la tendresse ne relèvent de la sexualité, où les cœurs n'ont pas de complexes...*» Tout en travaillant comme un forcené, Jean Cocteau se mêla quelquefois à la vie mondaine de la Côte d'Azur, fréquentant, au côté de Francine, ses amis de toujours, à l'instar de Picasso, Matisse, Bernard Buffet... et multipliait les voyages à travers l'Europe. Celui qui disait : «*Il n'y a pas d'amour mais des preuves d'amour*» en

donnait tous les jours à Francine et Carole qui le suivaient partout et lui rendaient bien.

“Bacchus”
(1951)

Pièce de théâtre en trois actes

En 1523, en Allemagne, alors que la lutte politico-religieuse à laquelle se livrent les réformateurs, conduits par Luther, connaît de réels succès et inquiète l'Empire et les représentants du pouvoir catholique, dans une ville proche de la frontière suisse, va avoir lieu l'élection du Bacchus, sorte de pape des fous qui dispose durant sept jours d'un pouvoir absolu sur les citoyens comme sur les puissants. Le conseil dont dépend l'élection se compose du Duc, de l'Evêque, du Prévôt, du Syndic et du Cardinal Zampi, envoyé extraordinaire de Rome chargé de mesurer les progrès des partisans de Luther. Lors de la précédente élection, Ulrich, fils aîné du Duc, fut choisi, mais il s'est suicidé après son règne de carnaval, comme s'il ne pouvait supporter la perte de ses pouvoirs. Les autorités civiles plaident maintenant pour la suppression du Bacchus. Le Cardinal, au contraire, défend cette tradition et l'emporte. Christine, la fille du Duc, suggère le choix de Hans parce que, un jour de chasse à l'homme, elle s'est prise de pitié (on devine très vite une autre nature à ses sentiments) pour ce paysan, traqué et rudoyé comme une bête sans défense par ses compagnons de réjouissances, des fils de nobles désireux d'exercer leur propre tyrannie sur les paysans, ce qui lui a fait perdre la raison. Plus tard, on l'a contraint d'assister au supplice de malheureux paysans, et le choc lui a rendu la raison, mais il a continué à jouer son personnage d'idiot du village. La veille de la fête des vendanges, le Duc finit par imposer ce choix.

Dès qu'il est élu Bacchus, il jette ce masque, impose des mesures de grâce, vide les prisons, punit les marchands de breloques qui s'enrichissent sur le dos des crédules, supprime la dîme qu'il juge injuste, favorise les pauvres et, au cours d'une longue scène qui l'oppose au Cardinal, prône une société de bonté, une sorte de charité anarchiste basée sur la tolérance, la liberté et l'amour. Mais cette remise en question de l'ordre établi, loin de lui attirer au moins l'amitié du peuple, lui vaut la haine générale parce qu'elle dérange les habitudes. Au septième jour, quand la foule s'assemble pour brûler symboliquement le mannequin du Bacchus, on sait que Hans en personne va être jeté sur le bûcher. Le Cardinal et le Duc, que la sincérité de Hans a touchés, s'emploient à le sauver : il suffirait qu'il signe une abnégation de pure forme. Hans refuse pour ne pas démeriter de soi-même et de l'amour qui le lie à présent à Christine, et il meurt, tué par son ami Lothar, le fils cadet du Duc, qui lui épargne ainsi le supplice. Néanmoins, le Cardinal, pour que force reste à l'ordre et à la raison, proclame qu'il s'est repenti.

Commentaire

La pièce, qui «*présentait le désarroi de la jeunesse qui se cherche*», est une pièce d'idées (ce qui est neuf chez Cocteau), mais non une pièce à thèse, les personnages évoluant selon leur caractère propre, sans rien de mécanique ni de forcé dans une intrigue intelligente. Curieusement, et comme pour souligner cette liberté, ils sont tous bons, et le drame jaillit de la seule «*bonté dure*» de la jeunesse (Hans, Christine, Lothar) que Cocteau oppose à la «*bonté molle*» (opportuniste) des hommes en place. Il ne voulait d'ailleurs rien prouver ; il montrait, dessinant sans appuyer, une sorte de tapisserie poétique dans la trame de laquelle on peut lire la solitude de la jeunesse, la lutte contre tout esprit totalitaire, la difficulté d'être libre, la beauté féconde de l'échec. On peut remarquer que Hans est un fils de paysan à l'instar de Martin Luther,

Le style est juste, rigoureux, sans effets. Les dialogues sont forts et ont une rapidité souveraine, souvent recherchée par Cocteau mais rarement aussi évidente. Il fit preuve d'une grande finesse psychologique. Le texte est brillant, et il a su rassembler un foisonnement de références historiques et littéraires. C'est sans doute l'une de ses meilleures oeuvres théâtrales.

Elle fut représentée pour la première fois le 20 décembre 1951 au Théâtre Marigny par la Compagnie Renaud-Barrault, publiée en 1952. Elle n'a pas connu le succès qu'elle méritait. Cocteau la considérait, après *'La machine infernale'*, comme une de ses œuvres dramatiques maîtresses. Elle semble avoir souffert de plusieurs choses, et notamment de l'accueil que la presse lui réserva, doublée de la réaction de Mauriac, spectateur « décontenancé » et semble-t-il, à la fois triste et scandalisé. Il s'attaqua à Cocteau dans une lettre célèbre publiée dans *'Le Figaro littéraire'* du 29 décembre 1951, puis s'enferma dans un silence que les multiples tentatives de défense de Cocteau ne brisèrent pas.

"La villa Santo-Sospir"
(1951)

Scénario

"Journal d'un inconnu"
(1952)

Essais

C'est au problème de l'invisibilité et, plus généralement, à l'Invisible, que Cocteau a consacré cet ouvrage. Seul donc, l'auteur, avec son bagage de pionnier, s'engage dans une nouvelle «zone» interdite par l'habitude et la limite de nos sens. La jeune science ouvre à l'esprit du poète des *«espaces infinis»*, qui, loin de l'effrayer, le rassurent, car le malaise de vivre sur terre y cesse enfin. Depuis longtemps, Cocteau avait pressenti que le temps, les distances, le loin et le près, sont des inventions de l'être humain, commodités au départ devenues par la suite tyrannies ou épouvantails.

Le chapitre *"Des distances"*, que Cocteau considérait comme le pivot même de son livre, était le plus vertigineux, le plus neuf, le plus riche d'avenir. Certes, on en avait déjà trouvé certains éléments dès *"Le Potomak"*. Mais le discours sur l'Éternel Présent et la Simultanéité n'avait jamais jusqu'alors atteint cette rigueur. Le détail de cette recherche, menée avec une étonnante souplesse, est passionnant, convaincant, sans jamais appeler à son secours la référence pédante. Et l'optimisme foncier du poète s'y acharnait à combattre le pessimisme qui nous accable à tort, puisque les données de notre désespoir sont fausses. *«Même si la prison est à perpétuité, mieux vaut pour un prisonnier comprendre qu'il est en prison. Cela engendre l'espoir et cet espoir n'est autre que la foi.»*

"Journal d'un inconnu" attaquait tous les conformismes de pensée et les fausses vérités établies à la manière de certains livres de combat, comme *"Humain trop humain"*, *"Par-delà le bien et le mal"*, où Nietzsche employait la technique des moralistes français. Mais la nature apollinienne de Cocteau, son élégance et son goût de la beauté ont évité à son ouvrage tout caractère agressif. Pour lui, l'essentiel n'était pas de combattre, mais de projeter la lumière sur ce qui importe. *«Et ce qui importe ne peut être qu'inconnaissable, puisque sans aucune ressemblance avec quelque chose de déjà connu.»*

Le livre se terminait par une étude de l'amitié, reprise des thèmes développés dans *"Opium"* et *"La difficulté d'être"*. L'amitié est justement un sentiment méconnu, sinon méconnaissable. Jean Cocteau affirmait qu'il s'y acharne, car *«il préférerait être condamné pour une préférence de cœur que pour une doctrine de son esprit»*. Notre monde empoisonné par le virus politique ne compte plus que des partisans ou des ennemis. Une fois encore, Cocteau fut seul à défendre un territoire de l'âme menacé par les passions lourdes, ou, ce qui est pis, par l'indifférence. L'amitié réclame le désintéressement, un contrôle continu, la clairvoyance. C'est qu'elle n'est pas un instinct, comme l'amour aveugle, mais un art. Définir l'amitié, c'est encore définir la poésie.

À ces trois textes importants, Cocteau a joint quelques petits essais :

"De la naissance d'un poème" tente de saisir la genèse de *"L'ange Heurtebise"* (voir *"Opéra"*).

"D'un morceau de bravoure" raconte la querelle avec François Mauriac au sujet de *"Bacchus"*.

“*D'une justification de l'injustice*” démêle les rapports du poète avec Maurice Sachs, André Gide et Claude Mauriac.

“*Journal d'un inconnu*” s'acheva par des notes sur “*Oedipus Rex*” et la description des mimes qui rehaussaient l'œuvre en 1952, ainsi que des notes sur le voyage en Grèce (12-27 juin 1952).

Commentaire

De nouveau, Cocteau se mettait à nu avec élégance et humour. Le titre de cet ouvrage très touchant suffit à évoquer le mur d'incompréhension dont il se sentait entouré

“*Le chiffre sept*”

(1952)

Poème

Commentaire

Cette œuvre, «*née des noces du conscient et de l'inconscient*», se réfère à l'Apocalypse : le poète s'y exprime en une langue secrète, nécessitant d'être déchiffrée comme les hiéroglyphes, et il tente d'ouvrir les yeux à une humanité aveugle.

“*La règle du jeu*”

(1952)

“*Appoggiatures*”

(1953)

Recueil de poèmes

Commentaire

Il faut le rapprocher d’“*Opéra*”.

“*Clair-obscur*”

(1954)

Recueil de poèmes

Une courte préface affirme : «*La poésie est une langue à part que les poètes peuvent parler sans crainte d'être entendus, puisque les peuples ont coutume de prendre pour cette langue une certaine manière de parler la leur.*»

Le recueil est divisé en trois parties :

“*Cryptographies*”

Elle est la plus importante, comptant quatre-vingt-douze poèmes. Cocteau y fait la somme des thèmes qui reviennent dans sa poésie comme autant d'images clés du mystère qui la lui dicte. Ainsi paraissent Orphée et l'Ange, le sphinx et la main d'ombre, le sommeil à la mort semblable ou la mort

au sommeil, la statue de neige et le mauvais élève (Dargelos) et Marco Polo l'incompris, qui ne disait pas des songes. Cocteau parle souvent du texte où le sens se brise comme bâton dans l'eau, et il résume l'acte poétique dans des images fréquemment reprises comme un écho profond : «*Ne suis-je pas le cri du silence à l'envers*» - «*Mon sang coule par toi lance de mon silence*» - «*C'est du sang que je saigne / C'est de l'encre qui sort*» - «*Se poignarder de couteaux / Et par d'étranges fausses plaies / Descendre au fond des seules vraies / Mines de rares métaux.*» On dirait que rimes et rythmes ne servent qu'à chiffrer dans leur rigueur exacte à la fois la vision et le moyen d'y aller : plus de hasard, l'inspiration n'est pas ce souffle inconnu venu d'ailleurs, mais le regard même du poète, qui sait lire à présent au cœur des choses et de lui-même. Il s'ensuit que les poèmes de "*Cryptographies*", loin de n'être qu'une simple interprétation nouvelle des thèmes déjà dits, les saisissent à leur fréquence la plus haute, cependant que devient plus présente la proximité de la mort.

"Divers"

"Hommages et poèmes espagnols"

En 1953, Cocteau avait découvert les «phares» d'une Espagne qui occupa une place de choix dans ses dernières oeuvres. Ces poèmes sont peuplés d'artistes du passé et du présent : Picasso y voisine avec le Greco, Gaudi ou Gongora, la poésie espagnole l'ayant poussé à introduire dans ses propres œuvres un mode d'expression nouveau et complexe où clarté et obscurité se rejoignent, où rigueur et mystère se conjuguent.

Ces deux autres parties paraissent des exercices d'habile rhétorique aux formules souvent saisissantes (comme à propos d'Élémir Bourges ce vers «Oublié par la gloire inoubliablement»), mais dont la justesse ne dépasse guère les règles de la poésie de circonstance, avec tous les effets que peut en tirer un extraordinaire métier.

En 1955, Cocteau, qui était pourtant le poète le moins conformiste, fut reçu à l'Académie française, puis à l'Académie royale de Belgique où il succéda à son amie, Colette.

En 1956, il a été fait doctor honoris causa de l'université d'Oxford, et a alors prononcé un discours intitulé "*La poésie ou l'invisibilité*".

Il avait aussi toujours trouvé le temps «*d'occuper ses mains*», de peindre, de sculpter ou de dessiner (avec une ligne particulière facilement reconnaissable). Depuis "*Le Potomak*", il avait su croquer en traits incisifs personnages ou silhouettes, fixant les visages de ceux qui lui étaient chers : Raymond Radiguet, Jean Desbordes, Jean Marais..., ainsi que son propre visage, dans une série d'autoportraits, ses nombreux profils témoignant d'un caractère calligraphique surprenant. Jouant de toutes les techniques (lithographie, poterie), il réalisa des cartons de tapisseries, «*tatoua*» les murs de la villa Santo-Sospir à Saint-Jean-Cap-Ferrat, décora de fresques la salle des mariages de l'hôtel de ville de Menton (sa ville chérie), la chapelle Saint-Pierre de Villefranche-sur-Mer et celle de Milly-la-Forêt.

Il était amateur de corridas. Mais elles le plongeaient dans un tel état d'excitation que ses médecins lui conseillèrent une heure de repos total avant d'entrer aux arènes.

Il publia :

"La corrida du premier mai"

(1957)

Commentaire

L'oeuvre fut dédiée au torero Dominguin.

“Les parapsodies”
précédées de
“Sept dialogues avec le Seigneur inconnu qui est en nous”
(1958)

Recueil de poèmes

Commentaire

Parmi ces «*machines à faire des significations*» innombrables, le poète évoque la construction d'un «*temple [qui] sera un livre [et] aura nom Poésie*».

Malgré l'échec commercial d'“*Orphée*”, Cocteau put conclure le cycle avec :

“Le testament d'Orphée ou Ne me demandez pas pourquoi”
(1959)

Scénario

Commentaire

Cocteau y aborda le thème de l'amour impossible. Il s'est expliqué lui-même sur la démarche suivie : «*Après mon film “Orphée”, beaucoup de jeunes m'ont demandé pourquoi je laisse le poète Cégeste dans la zone après l'y avoir mis. La zone est un no man's land entre la vie et la mort. Peut-être est-ce le sort des poètes, à n'importe quel âge, de vivre un pied dans la mort et l'autre dans la vie. Vous allez voir Cégeste réapparaître, me faire reproche de l'avoir abandonné dans la zone, et m'y entraîner à son tour. Le nulle part des poètes porte plusieurs noms. Cet habitacle est innombrable. Par exemple, il y a longtemps nous autres poètes que nous sommes dans la lune, et c'est même avec plaisir que nous y accueillerons les touristes, à quelque nation qu'ils appartiennent.*»

Dans son “*Journal d'un inconnu*”, il avait dit : «*On est juge ou accusé. Le juge est assis. L'accusé est debout. Vivre debout.*» Cocteau, qui joua son propre rôle, était toujours debout, il marchait sans cesse, il parcourait, donc il mesurait. Le film tout entier est déambulation, mouvement continu, enchaînement d'actes - les actes du poète, de l'apôtre, et non ceux d'une structure dramatique. Cocteau marche un pied dans la vie, un pied dans la mort, un pied dans l'ordre conventionnel et l'autre dans le désordre des avant-gardes. Les enchaînements empruntaient «*au rêve son illogisme rigoureux, sa manière de rendre, la nuit, aux mensonges du jour, une sorte de fraîcheur que fane notre routine*» (préface de l'édition du scénario, 1960).

Le film, où Cocteau interprétait son propre rôle, a été réalisé en 1959 en collaboration avec François Truffaut qu'il avait découvert et dont il avait défendu le talent, car il se sentit proche de la Nouvelle Vague, qui l'encouragea, lui prêta l'argent qu'il avait gagné avec son prix à Cannes pour “*Les quatre cents coups*”.

C'est par ce film qu'il a choisi de tirer sa révérence. Il en fait son testament artistique, s'y dévoilant dans toute sa grandeur, explorant les mythes, les fantasmes et le thème de la mort. Mais il y ressemble à une momie égyptienne emmurée dans son musée. La boucle était bouclée : Cocteau finissait par où il avait commencé : un film-esquisse, un film en liberté, un film d'artisan.

Le texte fut publié en 1960.

En 1961, Cocteau fut fait commandeur de la Légion d'honneur.

Il fit établir à Menton, au Cap d'Ail, dans un ancien fortin à canons, un musée de ses oeuvres qu'il décora lui-même.

“Le cérémonial espagnol du phénix”

(1961)

Poème

Commentaire

Le rituel de la taumachie y est élevé au rang des mythes du poète qui, lui aussi, combat contre les forces obscures et connaît le secret des noces entre «*la Dame*» (la mort) et le torero (ou le poète). Les mots s'agrègent comme les particules du cristal, et les voici poreux à la lumière, transparents au regard. Ils sont à la fois forme et reflet, et tout se joue entre l'image qu'ils projettent et celle qu'ils enferment. Le thème du phénix est lui-même à cette ressemblance, lui qui évoque ce moment où l'oiseau s'absente dans la mort, et dans le même temps qu'il est anéanti (invisible), la traverse pour revenir vivant. Mais le phénix, c'est aussi le poète, dont l'existence entière peuple un à un les vers d'images rejallies vivantes, d'un temps mort.

Que ces images semblent d'abord hermétiques ou obscures, c'est seulement que la vie s'y condense extrême et rapide, mais le poème est semé par ailleurs de relais où le sens respire clairement pour guider le lecteur :

*« Puisque la beauté court je dois courir plus vite
Je plains qui la veut suivre ou peine à son côté
La mort m'est douce-amère et son amour m'évite
Phénix l'ennui mortel de l'immortalité. »*

Le "Cérémonial" était accompagné d'un autre poème :

“La partie d'échecs”

Poème

Commentaire

Il est d'une forme semblable à celle du "Cérémonial", mais traitée parfois avec une ironie baroque, particulièrement sensible dans les rejets :

*« Reconnaiss-tu gazon délicieux aux croupes
Champêtres combinant la nacre et le velours
Afin que l'éternise un amoureux des groupes
Cet arbre de Noël décoré de seins lourds. »*

Son finale, où quelques-uns des mots-clés du poète (songe, sang, envers des glaces) viennent s'enchevêtrer dans les images du jeu, ne boucle la partie de mots du poème que pour en faire une leçon de vie :

*« Puisse l'art de mal vivre être ma seule étude
Et de mon propre chef mettre la tête à prix
Afin que votre haine orne ma solitude
C'est à moi que je rends les pions que j'ai pris. »*

“Le cordon ombilical”
(1962)

Essai

Cocteau explique que personne ne peut se montrer plus ingrat à l'égard d'un écrivain que ses personnages, une fois coupé le cordon ombilical qui les reliait à lui. Recrétés par les lecteurs, disséqués par les critiques, incarnés par les comédiens, devenus des étrangers, ne reviennent-ils pas vers leur créateur pour lui reprocher de les avoir inventés? Ne l'abandonnent-ils pas lorsqu'on l'accable d'injures? «*Les personnages qui peuplent notre œuvre ont moins d'importance que son architecture.*»

Il en arrive à considérer l'art comme «*l'une des formes les plus tragiques de la solitude*», qu'écrire est un art sans sujet, donc «*une manière d'être*» qui exige des amis plutôt que des admirateurs. L'encre est le sang des poètes.

Commentaire

Dans ce court texte paru en 1962 et qui fut l'un des derniers de Cocteau, on peut deviner un testament littéraire (quoiqu'il ne le considérait pas comme tel, l'ayant écrit à la demande d'une amie qui dirigeait chez Plon une collection appelée " *Moi et mes personnages* "), une ultime analyse de lui-même et un bel acte d'auto-défense. Il n'osait dire explicitement que l'écrivain est trahi par son propre personnage, double qu'il s'est forgé pour plaire à la société. Il écrivait, parlant de la critique : « *Ces messieurs, de longue date, m'ont traité d'acrobate et de tricheur. Charmante manière d'interpréter les précipices que je traverse sans le moindre balancier, sur un fil.* »

“Le requiem”
(1962)

Poème

Commentaire

Dans cette rhapsodie de quatre mille vers non ponctués où il est allé jusqu'au divin charabia de ses maîtres, Gongora, Rimbaud et Mallarmé, Cocteau a donné le point d'orgue de son cycle orphique et son testament poétique. Tous les fils tissés au long d'une vie ont été rassemblés : le poète prenait le large, «*loin de la foire d'empoigne*». L'oeuvre marqua l'aboutissement d'un voyage : le poète, tourné vers les humains de demain, cherchait à leur infuser «*l'encre rouge de son cœur*». Il se laissa guider une dernière fois par la «*magnifique et sauvage déraison*» de la poésie. Ce grand texte au style «*oraculeux*», pour reprendre un terme qui lui était cher, devrait peut-être valoir à son auteur trop souvent «*dévisagé*» d'être enfin «*envisagé*».

“Le passé défini”
(posthume, 1983 et 1985)

Journal

Commentaire

Cocteau tint ce journal jusqu'à la fin de sa vie. Ses notes se liant à l'actualité, les nouvelles du monde y retentirent. Au privé, on y découvre un ami loyal et courageux qui aida, en 1937, le champion de boxe déchu Al Brown à remonter sur le ring et à redevenir champion du monde ; qui défendit Jean

Genet, en 1943 en cour d'assises, puis en 1948 avec Jean-Paul Sartre, et l'aida à faire publier son "*Notre Dame des fleurs*" en 1944 ; qui tenta de faire libérer Max Jacob du camp de Drancy, où le poète mourut en mars 1944.

Il y justifia son oeuvre par cette phrase de Goethe : « C'est en se serrant contre soi qu'on touche des milliers d'âmes. »

En apprenant la mort de sa grande amie Édith Piaf, le 11 octobre 1963, Cocteau sut que sa dernière heure était arrivée. Il mourut d'une crise cardiaque dans sa maison de Milly-la-Forêt (Essonne). Il avait déjà dit qu'il ne redoutait pas la mort : « *Elle est comme une naissance à l'envers.* »

Que fut Cocteau?

Il ne fut pas un révolté, ni contre sa famille ni contre le monde. À l'origine de sa trajectoire, il n'y a eu ni rébellion ni rupture. Cette absence de cassure nette (de trahison, dans l'esprit de Genet) explique en partie que, toujours là, toujours brillant à qui le revisite (un document sur Cocteau à la télévision provoque toujours un grand frisson d'intelligence, on l'a vérifié à l'occasion du quarantième anniversaire de sa mort en octobre 2003), n'a pourtant pas sa place parmi les « grands » écrivains du XXe siècle. Ni parmi les dramaturges, comme Claudel. Ni parmi les poètes, comme Genet. Ni parmi les romanciers, comme Céline.

Tel son aîné Oscar Wilde, il voulut faire de sa vie une œuvre sinon un chef-d'œuvre, et pour cela affronta et séduisit la bonne société tout en cherchant à la méduser par une étrangeté d'approche. Il fut en effet un dandy irréprochablement vêtu d'un pantalon prince de galles, d'une cravate rayée et d'une chemise à manches retroussées, un mondain pris dans un tourbillon de dîners en ville, de bals, de conversations de salons où il brilla par ses reparties : « *Qu'emporteriez-vous, lui demandait-on, si votre maison prenait feu? - J'emporterais le feu.* » Ses « mots », ses « calembours divins » sont aussi célèbres qu'innombrables :

- « *La Grèce? Un pays mangé aux mythes !* »
- « *Le tact dans l'audace, c'est de savoir jusqu'où on peut aller trop loin.* » ("*Le coq et l'arlequin*").
- « *Le génie est l'extrême pointe du sens pratique* » ("*Opium*").
- « *Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images* » ("*Essai de critique indirecte*").
- « *Courir plus vite que la beauté [...] Trouver d'abord, chercher après.* » ("*D'une conduite*", dans "*Journal d'un inconnu*").
- « *La vraie beauté penche atrocement sur le vide comme un clown musicien jouant de la mandoline sur une pile de chaises.* »

Il fut un Narcisse incapable de s'aimer lui-même, qui régulièrement disparut derrière des masques après les avoir idéalisés et ajustés à son image, un amoureux de la beauté qui abhorrait son propre corps trop souffrant mais sut toujours s'entourer d'Adonis comme de Vénus, qui eut au moins deux importantes aventures avec des femmes (dont Louise de Vilmorin qui l'a éconduit mais qui écrivit en 1955 : « Si je l'aime d'un coeur jaloux, c'est qu'il m'a, je crois, inventée ») mais alla surtout de protégé en protégé.

Il fut une âme sensible pour qui l'amitié et l'amour ont toujours trop compté, qui cultiva avec génie l'amitié des personnalités les plus diverses. Qu'elle soit amoureuse, amicale ou sexuelle, sa méthode d'approche était la même face aux autres, que ce soient des compagnons comme Radiguet, Jean Desbordes, Jean Marais, ou des confrères comme Picasso, Nijinski, Apollinaire, Gide, Chaplin, Stravinski : c'était de l'appropriation. Secrètement désireux d'ingérer leur force et de cannibaliser leur mana, il s'approchait, voulait devenir cet autre plus beau, plus fort, plus doué car tout ce qui arrivait à ces super-égaux lui semblait si plein, si réel. Toutefois, par ce besoin de s'immiscer en l'autre, il ne servait que son propre univers.

Il fut dévoré par une intense activité pour échapper par un travail acharné (« *J'ai peu de mots, disait-il, mais je les brasse à la manière d'un boulanger qui malaxe sa pâte, avec science et amour.* ») au mal de vivre, à la solitude de l'artiste face à la mort, qui fut un oiseau forcé de voler au-dessus de ces morts successives qui jalonnèrent son destin (dont celle de Radiguet, la plus pénible).

On ne peut donc voir en lui un dilettante, un esprit superficiel ou encore un être « profondément superficiel » comme voulut le stigmatiser Claudel dans son "*Journal*" ? En effet, face à un laboureur comme Claudel ou à un ingénieur comme Valéry, il faisait figure de jardinier d'atmosphère, à l'aise partout mais chez lui nulle part. Lui-même disait qu'il allait de branche en branche, sifflant ici et dansant là, mais toujours dans le même arbre.

Il fut un créateur qui sut attraper la mode avant qu'elle ne soit déclarée, qui donna même l'illusion de la créer, qui était remarquablement disponible aux métamorphoses artistiques du siècle dont il fut un exceptionnel témoin, participant à toutes les recherches, explorant toutes les terres des avant-gardes à la recherche d'une modernité absolue et tangible, se jetant dans toutes les magies, entraînant ses amis sur son passage, rassemblant novateurs et classiques, marginaux et officiels, jeunes et vieux. C'est ce qui fait que son œuvre échappe à toute étiquette et à toute esthétique. Pourtant, l'avant-garde, « *mode hautaine qui n'en veut pas être une* » (préface à "*Opéra*", édition de 1959), lui faisait horreur. Sous l'influence de Radiguet, il apprit à se méfier de l'originalité cultivée pour elle-même. Mais, par ailleurs, une de ses œuvres n'étant pas comprise par le public, il se contenta de lancer : « *Lorsqu'une œuvre semble en avance sur son époque, c'est simplement que son époque est en retard sur elle.* »

Il fut un phénix de la réincarnation, un spécialiste de la mutation, un caméléon virtuose doté d'une capacité animale à muer tous les sept ans pour participer à tout projet artistique qu'il jugeait stimulant, et à faire vivre en lui les personnalités possibles quitte, à force de muer, à finir en écorché vif ! Il évolua en se dispersant, en se multipliant, d'où sa qualité d'insaisissable, simultanément moderne et néoclassique, révolutionnaire et réactionnaire. Il refusa tôt de s'enfermer dans « *le corset orthopédique des genres* » ("*Le secret professionnel*") plus par exigence de renouveler l'art, de saisir le temps, de comprendre le monde contemporain, que par dilettantisme. Il a ainsi goûté à toutes les esthétiques :

- Il fut symboliste avant la Première Guerre.

- Il fut écrivain avant-gardiste après, dadaïste mais pas surréaliste : à la différence des surréalistes, qui tentaient la transcription directe du rêve et de l'inconscient, il ne chercha qu'à en imiter le mécanisme : « *Langue vivante du rêve, langue morte du réveil... Il faut interpréter, traduire* » ("*Opium*") ; à l'hypnose, il préféra le « *semi-sommeil, propice à des associations qui ne sont pas des associations d'idées, ni d'images, ni de souvenirs. Ce sont plutôt des monstres qui s'accouplent, des secrets qui passent dans la lumière, tout un monde équivoque, énigmatique* » (préface au "*Sang d'un poète*").

- Il fut, dans les années trente, le chantre d'une esthétique féerique néo-gothique.

Celui dont Stravinski disait que « son sens artistique le plus développé, c'est le succès » a donc ainsi traversé les époques et les genres sans jamais se poser, comme ces oiseaux sans pattes qu'évoque Tennessee Williams (qui admirait tant Cocteau) dans "*La descente d'Orphée*", des oiseaux qui passent leur vie à planer dans le ciel, qui s'endorment en volant et ne touchent le sol qu'une seule fois, quand ils meurent...

Ce surdoué fut un touche-à-tout car il fut touché par tout. Il eut souvent recours à l'insolite et à l'anachronisme, fut fasciné par les contraires non résolus, se fit le promoteur du jazz, du cinéma et de l'abstraction plastique, fut un arbitre de la vie intellectuelle, artistique et mondaine de son temps, le mécène de bon nombre d'artistes. Mais il refusa l'éclectisme, cet habit d'Arlequin bariolé de paradoxes, qui lui sembla « *haïssable* » ("*Le coq et l'arlequin*")., , il fut.

Il fut un génie polyvalent, un homme-orchestre doté de dons multiples, aux habiletés hors normes, un artiste protéiforme, multidisciplinaire avant que le mot ne soit inventé, qui s'est hasardé dans tous les

arts (écriture, dessin, peinture, cinéma, ballet, musique, etc.), passant avec éclat de l'un à l'autre avec un brio qu'on lui envia tout en lui reprochant de n'en approfondir aucun, de n'exceller en rien en s'essayant à tout. Il reste qu'en cinquante-cinq ans de création assidue, il nous a livré quatre romans, quatre ouvrages autobiographiques, sept pièces de théâtre, six films, des centaines de poèmes, une correspondance touffue, des milliers de dessins, des sculptures, des décors et des costumes de théâtre.

Si cet enfant terrible des lettres fut aussi l'auteur de romans (dont ne ressort vraiment que *'Thomas l'imposteur'*) et de pièces de théâtre (dont l'unité tient à la tension entre personnages paradoxaux, plus grands que nature, magnifiques dans leur quête d'absolu, par lesquelles il interpella le plus ses contemporains mais qu'aujourd'hui on ne joue plus guère car elles ont perdu de leur pertinence, paraissant trop clinquantes, trop soumises à des commandes et au souci de plaire à des comédiens), si ses livrets de ballet ne sont plus que des documents d'archives, s'il se considérait essentiellement comme un poète (dont reste surtout *'Plain-Chant'*), on considère aujourd'hui que son cinéma est ce qu'il a fait de mieux.

Mais, à ses poèmes comme à ses films, il donna une haute fonction : non *«convaincre et plaire»*, ce *«péché originel [...] pareil à des fleurs qui pousseraient avec l'espoir de finir dans un vase»* (préface au *"Testament d'Orphée"*, 1960) ; non le culte d'une forme pleine et agréable, mais la descente dans le *«silence noir»* (préface au *"Sang d'un poète"*, édition de 1948) de l'être. Le poème ou le film était une *«cloche à plongeur»* (ibidem) grâce à laquelle l'artiste recueillait les *«scènes documentaires d'un autre règne»* (ibidem) ; il devait être son *«propre archéologue»* (*"Entretiens avec André Fraigneau"*, 1965), faire *«revivre le lieu commun»* remonté à la surface : *«Nettoyez-le, frottez-le, éclairez-le»* (*"Le secret professionnel"*). Il assignait donc à la poésie écrite ou filmée le rôle de dévoiler, de montrer *«nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistreraient machinalement»* (*"Le secret professionnel"*), conformément à sa célèbre définition : *«Le poète est un mensonge qui dit toujours la vérité»* (*"Secrets de beauté"*). Souvent taxé d'intellectualisme, Cocteau accordait en réalité peu de prix à l'intelligence : il ne croyait ni au symbole ni à l'allégorie consciemment utilisés. Écrire représentait pour lui un *«acte d'amour»*, qui *«consiste à obéir au mécanisme des plantes et des arbres et à projeter du sperme loin autour de nous»* (ibidem). Il chercha donc *«cette légèreté profonde que l'opium imite un peu»* (dédicace d'*"Opium"* à Jean Desbordes) du côté de l'enfance, qui porte en elle la faculté d'émerveillement, *«drogue naturelle»* (*"Opium"*), Si le poète se fait devin, c'est en un sens bien modeste :

*«Accidents du mystère et fautes de calcul
Célestes, j'ai profité d'eux, je l'avoue.
Toute ma poésie est là : Je décalque
L'invisible (invisible à vous)»*

(“Par lui-même”, dans “Opéra”).

Il put s'en prendre aux critiques : *«Ces messieurs, de longue date, m'ont traité d'acrobate et de tricheur. Charmante manière d'interpréter les précipices que je traverse sans le moindre balancier, sur un fil.»* (*'Le cordon ombilical'*) car il a en effet traversé sa vie durant des états comme autant de miroirs, cette fonction et cet acte de *«traverser»* recelant ce mystère qui fait la substantifique moelle de son œuvre. S'il semble n'avoir fait qu'écrire sur sa vie, pour parler de ce qui le hantait, le ravageait, de ce qui l'émerveillait aussi, comptait pour lui le *«progrès moral»* de l'artiste, *«le seul qui vaille»* (*"La difficulté d'être"*), et cet homme de diversité tant dans les genres abordés que dans sa pensée, cet Orphée à l'écoute d'un ailleurs, pour y déchiffrer des symboles, des messages, des oracles, a toujours cherché à saisir la profondeur de l'éphémère, ce qu'il y a de plus universel chez l'être humain, ce qui est immuable, son authentique mystère. Au-delà de ses variations et de ses sautes d'humeur esthétiques, il suivit une trajectoire profonde, quelque chose de grave, de parfois désespéré, à cent lieues de ses coquetteries occasionnelles.

Il fut cordialement détesté de Gide, de Breton et des autres surréalistes (qui montrèrent leur homophobie), de Léautaud, des catholiques Bernanos et Mauriac. Mais il trouva en Green, Kessel ou Yourcenar (elle a écrit dans "*Les yeux ouverts*", 1980 : «Chez Cocteau, il y avait par moments la grandeur ; une grandeur étrange, très près d'une sorte de pouvoir occulte. C'était un médium.») des admirateurs aussi fervents qu'inattendus, qui saluèrent en lui un talent d'humaniste d'une modernité étonnante.

Après plus d'une décennie de purgatoire où on a voulu garder de lui l'image d'un vieil efféminé théâtral, «lifté» au moins à trois reprises, pompeux comme on aimait l'être avant la Seconde Guerre, figé dans un style empesé, très vieille France, académicien de surcroît, peintre kitsch épris de beautés académiques et de jeunes éphèbes, il est, depuis les années 1980, l'objet d'une réhabilitation qui conforte le succès, jamais démenti, de son œuvre picturale et cinématographique, et permet à l'œuvre de l'illustre poète d'être de moins en moins méconnue.

Sa célébrité posthume perdure sûrement, malgré qu'aucun critique d'envergure n'ait jamais analysé son corpus littéraire et que l'Université ne se soit pas intéressée à lui.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)