

Université Lumière - Lyon 2
Ecole doctorale : Humanités et Sciences Humaines
Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts

Jean Cocteau : le corps-écriture

Par Jong-Hyun JIH

Thèse de doctorat de Lettres et Arts

Dirigée par Claude BURGELIN

Présentée et soutenue publiquement le 6 octobre 2006

Devant un jury composé de : M. Bruno GELAS, professeur à l'université de Lyon 2, Mme. Anne ROCHE, professeur d'Aix En Provence, M. Pierre MASSON, professeur à l'université de Nantes.

Table des matières

Remerciements . .	1
Introduction . .	3
PARTIE I: Trop humain, le corps humain . .	13
Chapitre 1 : La peau et les écorchés vifs .	16
1.1 – Le drame des <i>sans-peau</i> au gros cœur : les <i>beaux</i> vs les <i>vulnérables</i> .	22
1.2 – La <i>seconde peau idéale</i> introuvable ou la <i>métamorphose</i> incertaine . .	33
1.3 – Le retour à la « nymphe » et le supplice de la « convalescence » . .	40
Chapitre 2 : L'articulation et les apprentis boiteux .	48
2.1 - La boiterie <i>réelle</i> et la « chute horizontale » . .	52
2.2 - La boiterie <i>psychique</i> et la « chute verticale » . .	58
2.3 - La boiterie <i>verbale</i> et la « chute existentielle » .	63
Chapitre 3 : La respiration. Des courbes du souffle vital aux cimes du souffle créateur. L'inspiration, la syncope et l'expiration .	71
3.1 - La période de l' <i>apnée</i> : la phobie à l' « oxygène », la « chambre » close et la fabrication d'une « plume » neuve . .	76
3.2 - La période de la <i>dyspnée</i> ou la cohabitation avec le « schizophrène » : entre la « ténèbre », la « scène » et l' « écran » .	88
3.3 - La période de l' <i>expiration</i> . La prise de parole et de position ultime : la « bouche » du poète et le « message » du temple, le « cordon ombilical » coupé et la voix de la « solitude humaine » .	95
Chapitre 4 : La circulation du sang d'encre et le secret professionnel d'un poète alchimiste. De l'obscur du corps, du cœur au clair de l'âme .	106
4.1 - L'alchimie de l' <i>encre</i> : l'« engagement de substance », la « géothermie du cœur » et la fabrication de l'« encre persuasive » .	114
4.2 - L'alchimie des <i>mots</i> : les « traces d'encre », la « géothermie » de la surface de l'écriture et la formation des « reliefs extrêmes » . .	133
4.3 - Une science exacte de l' <i>âme</i> : du « sang blanc » aux « jambages » multiples, jusqu'où l'âme de poète peut-elle aller <i>trop</i> loin ? .	150
PARTIE II : Le corps-fantôme du poète .	169
Chapitre 5 : Le corps composé et le contour. Le « croisement », l'« opération » et la « greffe » .	171

5.1 – A l'école buissonnière des <i>muses neuves</i> : la « preuve par neuf » ou le « croisement » .	175
5.2 – Le <i>chirurgien</i> des muses : la méthode d'« opération » moderne du rajeunissement .	183
5.3 – <i>Neuf têtes sur un corps</i> : la « preuve par deux » ou la « greffe » .	187
Chapitre 6 : Le corps <i>dynamique</i> et le <i>mouvement</i>. Les deux touches d'Orphée .	196
6.1 – Le cycle 1 : le <i>sommeil</i> . .	203
6.2 – Le cycle 2 : le <i>rêve</i> .	211
6.3 – Le cycle 3 : le <i>somnambulisme</i>, l'(extra-)lucidité somnambulique et le cauchemar de la réalité . .	236
Chapitre 7 : Le corps <i>érotique</i> et la <i>virilité</i>. La philosophie du sexe masculin .	246
7.1 – L'<i>érotisme</i> et l'<i>éthique</i> : la « conjugaison des forces viriles » . .	251
7.2 – L'<i>érotisme</i> et l'<i>esthétique</i> : la sexologie des Beaux-Arts . .	265
Conclusion .	283
Bibliographie . .	289
I. Œuvres de Jean Cocteau . .	289
1. Poésie .	289
2. Poésie de roman .	290
3. Poésie critique . .	290
4. Poésie de théâtre . .	292
5. Poésie de cinématographe .	294
6. Correspondances .	294
7. Entretiens . .	294
8. Journaux .	294
9. Articles et textes épars .	295
II. Etudes sur l'œuvre de Jean Cocteau .	298
1. Livres consacrés à Jean Cocteau .	298
2. Ouvrages collectifs consacrés à Jean Cocteau . .	299
3. Livres et articles contenant les études sur Jean Cocteau .	300
III. Références générales citées .	304

* Dictionnaires et Encyclopédies : .	305
IV. Ouvrages généraux consultés . .	305
1.Littérature et sciences humaines .	305
2. Domaine psychologique et psychanalytique . .	307
3. Domaine littéraire . .	308
4. Domaine philosophique . .	309
V. Généralités .	309

Remerciements

Aucun mot ne pourrait suffire pour traduire ce que je ressens vis-à-vis de :

Certaines âmes chaleureuses qui ont pris le temps de m'écouter,

Celles qui se sont données la peine de me comprendre,

Celles qui ont su choisir les mots justes pour m'encourager,

Celles qui ont fait preuve de patience pour m'attendre,

Jusqu'au dernier jour de mon aventure avec Cocteau.

Un Grand *merci*,

A Monsieur Claude Burgelin, mon Directeur de thèse. Grâce à votre enseignement attentif et à votre bienveillance soutenue, j'ai appris à m'écouter et à distinguer chaque facette de mes défauts et qualités en essayant de ne pas les confondre. Des perceptions extérieures à moi, bienvenues, qui m'ont réconcilié dans mes choix.

Aux Amis de Cocteau, notamment Monsieur Claude Séférian qui m'a permis d'avoir avec moi tous les *Cahiers*, documents qui ont été très enrichissants pour cette thèse.

A Lionel, Cécile, Seun-Kyong, Kang-Won et Jung-Eun qui sont toujours là...

Et à ma mère qui m'attend impatiemment de l'autre côté du globe...

Oui, faire une thèse était pour moi une expérience avant tout humaine et dont je garderai longtemps le souvenir.

Te voilà guéri, intrépide. Intrépide et stupide, secoué par le désordre que tu détestes, toujours en fuite de quelque chose, en route vers quelque chose, ton traîneau entouré de neige et de loups. Te voilà guéri et seul (...). Intrépide et stupide, il te fallait prendre parti. Cela limite la difficulté d'être (...). Mais toutes les causes te sollicitent. Tu as voulu ne te priver d'aucune. Te glisser entre toutes et faire passer le traîneau. Eh bien, débrouille-toi, intrépide ! Intrépide et stupide, avance. Risque d'être jusqu'au bout.

Postface, in La Difficulté d'être

Introduction

« *Jamais je n'ai regretté plus profondément de n'avoir pas été poète et médecin, comme Apollon.* »

in *Opium*

Ah, cher Apollon, quelle effigie intouchable de l'homme parfait ! Le dieu de Delphes qui badine avec les muses n'est pas simplement beau et fort... il sait aussi accomplir des prodiges et guérir les blessures incurables. C'est pourquoi, il est le Génie incarné.

Hélas, il est trop tard pour Cocteau. Son âme est déjà affectée par la maladie. En 1929, Cocteau commence à écrire un bilan amer de sa vie : *Opium* relate le début d'une crise de la quarantaine. Ce regret le plus profond cache en effet le désir le plus enfoui dans le cœur de Cocteau : être « médecin », au moins pour son âme. Blessé par un corps qu'il juge souvent hideux, dont les imperfections le tourmentent sans arrêt, il demeure une créature inconsolable.

Plus surprenant, il aspire aussi à être une véritable « canaille »¹ de la poésie et de la littérature. Comme un Arthur Rimbaud qui « tombait chez les intellectuels comme la foudre d'un orage d'avril » et qui a fait de sa poésie une « arme dangereuse digne de

¹ L'expression est de Paul Valéry. Cocteau reporte les paroles du premier dans son court texte intitulé « Paul Valéry », in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, Gallimard, Paris, 1981, p. 163. Suite à son élection à l'Académie française, Valéry disait à Cocteau : « *Maintenant que me voilà à l'Académie, je vais y faire entrer la canaille* ». Et voici une précision complémentaire de notre écrivain : « *par canaille, il entendait les vrais-poètes, ceux qui dérangent la classe, cachent des réveille-matin dans leur pupitre, donnent à la règle des crocs-en-jambe et se font renvoyer du collège pour crime de lèse-majesté.* »

provoquer la crainte et la haine ». ² Sinon, comme un Charles Baudelaire qui a « payé cher (mais est) devenu infaillible ». ³ Ou encore comme un Jean Genet, le voyou sublime, le « mauvais sujet suprême », l'« objet suspect à toutes polices du monde ». ⁴

Malheureusement, Cocteau ne se sent pas être touché par ce genre de grâce : il ne connaît pas cette aisance, liberté et fierté des êtres qui ont cet « air de mégalomane » ⁵ irrésistible. Le monde ne les effraye pas, mais au contraire, c'est le monde qui a peur d'eux. Car, ces canailles savent pénétrer jusqu'à l'épicentre de l'âme humaine, en donnant des coups de pied de leur folie contagieuse. N'est-il pas vrai que le « génie n'est autre que la folie au petit pied » ? ⁶

A quarante ans, Cocteau est déjà un poète qui a su imposer son nom et connu quelques jolis succès publics. Mais il a beau réaliser des œuvres considérables ⁷, cela ne l'empêche pas de se sentir toujours un « cancre » délaissé au fond d'une classe de poètes. Il désire que son œuvre « devienne un objet susceptible d'envoûter » ⁸ et qu'elle « bouleverse au moins une âme de fond en comble ». Ainsi il veut « se *faire* aimer par le morne détour des œuvres. » ⁹ Arrive-t-il à se *sentir* aimé grâce à son œuvre? Non pas vraiment...

L'attitude du cancre solitaire est bien manifeste dans la vie de Cocteau. Il reste être seul qui regarde les autres vivre, chahuter, jouer, bavarder, polémiquer, converser et s'épanouir ensemble dans la joie de l'instant présent. Éphémère sans doute ce bonheur-là, mais c'est le premier contact qui permet à l'homme de participer à la réalité avec confiance et en retour, se faire aimer par la vie. Ce mode d'emploi simple de la vie, Cocteau l'a perdu en quelque sorte. En effet, son inaptitude au bonheur est bien ancrée dans la vie ordinaire ainsi que dans la création. Il y a toujours quelque chose qui voile son enthousiasme à l'égard de la joie de la création et qui dévie son élan envers une vie heureuse. Sa difficulté d'être :

² *Les trois fuites d'Arthur Rimbaud*, in *Cahiers Jean Cocteau* n°9, p. 265.

³ *Du sérieux*, op. cit., p. 243.

⁴ *Préface au passé*, in *Poésie critique*, t.1, Gallimard, Paris, 1959, p. 10.

⁵ *Le secret professionnel*, op. cit., p. 65.

⁶ « août 1955 », in *Le Passé défini*, t.4, Gallimard, Paris, 2005, p. 189.

⁷ A ce moment-là, le répertoire de Cocteau était déjà bien rempli. A commencer par ses quatre romans, *Le Potomak* (1919), *Le Grand écart* (1922), *Thomas l'imposteur* (1922), et *Le Livre blanc* (1928). De même, *Le Coq et l'Arlequin* (1918), *Antigone* (1922), *Orphée* (1925), *La voix humaine* (1927), *Le Mystère laïc* (1928). Et bien évidemment, ses nombreux recueils de poèmes tels que *Le Cap de Bonne-Espérance* (1919), *Plaint-chant* (1923), *Le Discours du grand sommeil* (1925), *L'Ange Heurtebise* (1925), et l'inoubliable *Opéra* (1927).

⁸ « Des Beaux-Arts considérés comme une anarchie », *Essai de critique indirecte*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 170.

⁹ *Opium*, Stock, Paris, 1993, p. 176. Le verbe « faire », c'est nous qui soulignons.

« Etre, c'est être là. Vivre, c'est profiter d'être là. »¹⁰

Cocteau n'est pas là et ne vit pas. Il n'est nulle part, il n'est personne. C'est du moins ce qu'il nous laisse entendre. D'où vient-il ce terrible sentiment d'être un éternel spectateur de la vie ? Pourquoi n'arrive-t-il pas se laisser aller dans la vie ? C'est ce que nous allons découvrir dans cette étude.

L'œuvre de Cocteau raconte l'histoire de sa vie échappée entre deux corps. Son corps réel et son corps psychique qui le rendent malheureux. Le premier corps représente le mal-être de l'homme Cocteau et le deuxième, le drame de son corps de poète, de son « génie déguisé en intelligence ».¹¹

Pour notre poète, son corps *humain* est trop proche, présent, pesant, défaillant et surtout trop visible. Ce physique imparfait lui donne un sentiment de laideur insurmontable et ne lui laisse qu'une seule envie, de le fuir le plus loin possible. Notre poète définit la poésie comme « une solitude effrayante, une malédiction de naissance, une maladie de l'âme ». ¹² Or, tout ce malheur provient avant tout de son propre corps. De même, Cocteau affirme que le « style, c'est l'âme, et l'âme affecte, hélas, chez (lui), la forme du corps ». ¹³ Mais encore une fois hélas, chez Cocteau, son corps est plus rapide à affecter son âme que l'inverse. Nous verrons au fur et à mesure combien notre écrivain a une sensibilité à fleur de peau à propos de son corps trop humain. En revanche, son corps *fantasmatique, parfait* - par intuition - est trop loin, absent, impalpable et invisible. Un corps-fantôme en somme.

Entre ces deux corps dont l'un est à fuir et l'autre à capturer, Cocteau mène une vie en porte-à-faux, bancale, boiteuse. Ses propres corps lui échappent. C'est pourquoi il doit rechercher un moyen salutaire de rendre sa vie intime plus vivable avec son terrible et terrestre physique, mais aussi analyser continuellement l'essence du génie poétique afin d'en fabriquer son second corps, celui de poète.

Ce n'est pas un hasard que le verbe « échapper » revienne constamment sous les plumes critiques sur Cocteau. La tension extrême créée par les mouvements antithétiques, discontinus et continus, tels que l'empressement et la vire-volte dans les fuites, et la lenteur et l'entêtement dans la captation, est palpable dans son oeuvre. Car notre écrivain tente d'échapper de sa prison de chair, tout en continuant d'attraper ce qui lui échappe, quelque chose d'inconnu. Ses fuites incessantes, l'auteur les qualifie de « tentatives d'évasion » et ses poursuites de l'inconnu, les « tentatives d'invasion ».

Bref, ces deux corps représentent désormais la matière fondamentale de notre étude.

¹⁰ *Lettre de l'année 1959, in Lettres à Milorad, Saint-Germain-des-Prés, Paris, 1975, p. 124.*

¹¹ « La longue interview de moi par Pommerand... », *Gazette de Lausanne*, n°226, 24 septembre 1955. Cet extrait se trouve dans Annexes, in *Le Passé défini*, t.4, Gallimard, Paris, 2005, p. 397. Lors de cette interview, Gabriel Pommerand pose une question à Cocteau : « *Quelle réponse feriez-vous à une question que je n'aurais pas posée ?* ». La réponse de Cocteau est d'une simplicité exquise mais infiniment profonde : « *Mon génie s'est déguisé en intelligence. Tout mon drame est là.* »

¹² *Le Discours d'Oxford, in Poésie critique*, t.2, Gallimard, Paris, 1960, p. 176.

¹³ « Des Beaux-Arts considérés comme une anarchie », op. cit., p. 174.

Il y a certains types de complexes sous-jacents qui étayent la présence constante de ces deux corps en question dans l'œuvre de Cocteau. Le rapport conflictuel de notre écrivain avec ses corps n'est pas toujours spectaculaire et explicite, mais les non-dits importent aussi pour mieux comprendre son œuvre.

Non seulement les corps - réels ou irréels - symbolisent en partie, le sujet de son écriture, mais ils finissent par prendre la place centrale dans l'interrogation existentielle de Cocteau. Toutes ses questions cruciales s'adressent en fait au corps. Comme s'ils étaient devenus la préoccupation principale de sa vie. Et tout le fardeau stressant qu'ils apportent modifient aussi son comportement.

Commençons, par exemple, par son profil d'« hypocondriaque ». Tous les ennuis de santé - maladies chroniques et diverses sans compter la dégradation physique liée au vieillissement - chez un être particulièrement sensible à son physique, ne peuvent qu'aboutir à cette exagération. Et surtout, pour un homme qui souffre du sentiment d'inexistence - à force de vouloir fuir et ignorer son corps - , qui éprouve un « manque à être » selon l'expression de David Le Breton, la « douleur » devient quelque part le seul indice qui donne une forme de vie au présent. Nous verrons au fur et à mesure comment la « souffrance » se transforme en une conception philosophique personnelle chez Cocteau. La fabrication symbolique de son leitmotiv « Je souffre donc je suis », l'écrivain l'explique ainsi :

« Il y a là toujours la maladie, n'est-ce pas ? On s'est étonné, on s'est même choqué parce que je m'étendais (...) sur des maladies de peau fort pénibles. Mais il fallait comprendre que la maladie me devenait une occupation de chaque seconde et me tenait lieu de contact. Elle faisait de moi un homme sensible au lieu d'un fantôme insensible. La maladie m'humanisait et me permettait un de ces exercices comme la chasse par exemple, auquel les hommes se livrent pour se distraire. Je souffre, donc je suis. Voilà ce qui excuse cette impudeur. »¹⁴

En ce qui concerne l'aspect hypocondriaque chez notre poète, il faut tenir compte aussi de l'effet purificateur de la douleur. Plus le corps souffre, plus les sens de l'âme sont aiguisés. Le corps est puni après avoir tourmenté l'âme. Dès lors, la seule raison valable d'exister pour le corps imparfait de Cocteau, semble d'être le lieu de la souffrance salutaire. Un peu à l'image d'un martyr... Cette complexité du rapport de l'homme à sa douleur, notamment la souffrance existentielle qui se cache derrière le symptôme d'hypocondrie, David Le Breton l'explique dans son ouvrage *Anthropologie de la douleur* :

« Le symptôme est un écran, le corps une voie royale pour faire entendre un manque à être qui ronge le rapport au monde (...). Cette aptitude de l'homme à forger des symptômes, à nourrir sa douleur, a pour contrepartie (...) l'efficacité symbolique (effet placebo) (...). Le déguisement hystérique de la douleur s'affiche dans une quête obstinée de reconnaissance et d'amour(...). L'hypocondriaque (...) se plaint de maux insidieux qui lui assurent une identité provisoire(...). L'hypocondrie implique le vécu complexe d'un corps constitué d'éléments soudés par des sensations douloureuses ou pénibles dont le sujet est l'inventeur ingénieux et inclassable. L'impossibilité de se rejoindre, de réaliser en soi une unité, engendre le souci des composantes, manière par défaut de se saisir de

¹⁴ « Neuvième entretien », in *Entretiens avec André Fraigneau, Du Rocher, Monaco, 1988, p. 97.*

***soi(...). La souffrance se mue en voie d'accès à l'être, manière privilégiée de se mettre physiquement au monde(...). »*¹⁵**

Toujours dans le même livre, David Le Breton souligne aussi les usages sociaux de la douleur. A ce propos, il explique que la « douleur est une matière inépuisable, féconde, disponible à l'invention de l'artisan qui entend faire de son corps un réceptacle à cet usage. » (p. 173).

Notre artisan de la douleur, Cocteau, transforme son « complexe d'infériorité » en une thématique indiscutable pour créer ses personnages typiques. Ses sentiments de laideur et de honte, il les réinjecte chez ses personnages principaux qui sont en grande partie, des anti-héros. Sous couleur d'écrire des « éducations sentimentales » dans ses œuvres, notamment ses romans et ses pièces de théâtre, Cocteau fait proliférer ce thème pour lui fondamental qui est le corps humain dans toute sa faiblesse. L'œuvre de notre écrivain se rapproche ainsi plutôt d'une éducation du corps complexé. C'est l'inverse de Narcisse mais avec autant de peines. Narcisse désirait incorporer, absorber sa propre image - trop belle - en lui, l'incarner et amener l'inatteignable à la réalité de sa chair. Cocteau et ses personnages, en revanche, veulent dissoudre, faire disparaître leur image de soi - haïssable, répugnante, insupportable - que leur renvoie innocemment un miroir ordinaire.

Pour Cocteau, son dilemme le plus difficile à résoudre est bien son « complexe de supériorité ». Trop de dons et de lucidité, mais pas assez d'assurance, de confiance et de maîtrise de soi, font de lui un poète complexé par son génie. Son propre génie lui échappe. Il ne sait pas vraiment comment le canaliser, l'exploiter. Les incidents les plus dramatiques de sa vie sont en effet ses poèmes « niais », verbeux de la jeunesse qui, en fin de compte, ne sont qu'une mauvaise expérience de plus. Or, à partir de cette expérience regrettable, il freine de toutes ses forces l'épanouissement de ses dons poétiques et leur expression spontanée.

Cet aspect est notable. Comme lorsqu'un homme souffre de sa laideur- même totalement imaginaire – il n'ose plus toucher à rien, ni être touché. Par crainte de salir tout ce qu'il touche et ce qui le touche comme si sa laideur était une maladie contagieuse. Tout comme la Bête à l'égard de la Belle, ou Cupidon pour Psyché.

C'est sans doute ce que ressent Cocteau vis-à-vis de son génie. Il lui faut une mise à distance avec ce dernier. En étant lucide sur sa tendance naturelle, son intelligence et sa prestesse, il lui faut tenir à l'écart son génie. Même le mot « esprit » lui devient presque un allergène. Sa réticence au moindre trait d'esprit, il l'explique déjà dans sa *Lettre à Jacques Maritain*, datée d'octobre 1925 :

***« On me trouve spirituel. Le tout est de s'entendre sur le sens du terme. Rien ne me fâche comme un trait d'esprit. S'il m'en échappe, j'en ai aussi honte que d'un gaz. »*¹⁶**

La seule manière d'épargner le génie dans un état immaculé, sans tache ni trace de

¹⁵ David Le Breton, « Ambivalence de la douleur », in *Anthropologie de la douleur, Métalié, Paris, 1995, pp. 46-49.*

¹⁶ *Lettre à Jacques Maritain (post-scriptum), in Jean Cocteau /Jacques Maritain : Correspondance 1923-1963, Gallimard, Paris, 1993, p. 295.*

boue, est de ne pas le toucher. Pour cela, Cocteau a besoin d'absolu mystère, de ne pas le nommer, de le laisser « inconnu », invisible. Mais cet *inconnu* est sa seule image de soi qui reste intacte, irréfutable, inattaquable. Face à un invisible inconnu, forcément les autres manquent d'arguments pour le discréditer concrètement ! Conscient ou inconscient, cet investissement narcissique - il s'agit du Moi créateur de notre écrivain - consiste avant tout à duper sa propre intelligence, son ennemi redoutable. A cause de cette haine envers ce soi-même trop intelligent, Cocteau énonce systématiquement son adjectif favori, « bête » et il refuse catégoriquement qu'on le qualifie d'intelligent. L'écrivain s'attache plus particulièrement à ce mot parce que c'est le seul qui lui donne le sentiment de démagner sa mauvaise image d'un touche-à-tout qui attire, tel un aimant, toute sorte d'infortunes. Ce rapport conflictuel de Cocteau avec son intelligence, Claude Burgelin l'analyse ainsi dans son « Cocteau et son journal : le miroir aveugle » :

« Le journal constitue ici comme un symptôme phobique où l'au-jour-le-jour, le présent est utilisé comme une digue pour faire barrage à ce qu'il y eut d'insupportable (de follement insupportable ?) dans le passé. On est là au cœur du problème existentiel de Cocteau. Murer son histoire, ne pas se risquer intellectuellement verbalement sur son passé et ses effets. Il est saisissant de voir comment sans cesse l'intelligence de Cocteau semble se mutiler, cette intelligence sur le fonctionnement de laquelle il s'interroge à plusieurs reprises, méditant souvent sur sa bêtise, regrettant l'absence en lui d'une faculté de synthèse, ne se reconnaissant que des intuitions(...) – une castration de l'intelligence souvent pesante. »¹⁷

En effet, la mutilation de l'intelligence et l'occultation du génie sous forme d'un fantôme, sont une nécessité inévitable pour Cocteau, afin de ne pas commettre les mêmes faux-pas que dans le passé. Ces derniers le rendent tout de même superstitieux, voire un peu paranoïaque. Donc, avec ce terme vague, de « fantôme », il cache sa peur de l'intelligence mais aussi l'espoir de retrouver avec sincérité et confiance, un jour, ses dons de poète. Somme toute, l'invisible inconnu est son porte-chance, sa formule magique qu'il doit garder secrètement en soi. On ne dévoile pas cette chose-là aux autres ni même à soi-même. La chance risque de s'envoler dès qu'on la révèle...

En attendant le jour heureux de la libération de la Bête sacrée qui vit dans son labyrinthe intime, Cocteau va trouver une méthode personnelle de création : la fatigue, l'esprit d'un débutant et l'esprit de contradiction !

La fatigue physique est une nécessité pour ne pas se retrouver seul avec son corps qui suscite la dépression. La fatigue seule lui donne une illusion de salut. Lorsque le jour se lève, il lui faut se sauver de lui-même. Peu importe la mauvaise réputation, il lui faut des esquives incessantes, des fuites en avant et au dehors, pour se survivre. Ce mode de vie, cette méthode de création, représentent pour lui l'unique moyen de ne pas succomber au tourbillon interne menaçant :

« Après de nombreuses prises de têtes de pierre, j'emploie ma méthode habituelle. Je me sauve. »¹⁸ « Après un travail, je me sauve. Je cherche un nouveau terrain. J'ai peur du mou de l'habitude. Je me veux libre de technique,

¹⁷ Claude Burgelin, « Cocteau et son journal : le miroir aveugle », in *Lire Cocteau, ouvrage collectif. Actes du colloque de l'université Lyon II, avril 1990, Presses Universitaires de Lyon, 1992, pp. 33-34.*

d'expérience –maladroit. C'est être velléitaire, un traître, un acrobate, un fantaisiste. Pour l'éloge un : magicien. Un coup de baguette, et les livres sont écrits, le cinéma tourne, la plume dessine, le théâtre joue. C'est fort simple. Magicien. Ce mot facilite les choses. Inutile de mettre notre œuvre à l'étude. Tout cela s'est fait tout seul. »¹⁹

Mais il lui faut aussi se sauver avec une prestesse vertigineuse ! Parce qu'à ses yeux « la vie résulte d'une combustion (et que) tout brûle et se consume »²⁰ si vite. Et surtout qu'il faut réparer rapidement son passé de poète fantaisiste. Comme Cocteau lui-même avoue ce sentiment d'urgence qui l'obsède :

« (...) je m'aperçois que ma véritable vie d'artiste a commencé très tard (...). Au lieu de faire mes classes jusqu'à vingt ans, j'ai commencé de le faire à vingt ans, avec un mauvais bagage qu'on voyait sur mes épaules. Très longue a été la période où j'essayais de rattraper le temps perdu. »²¹

Chaque jour, il doit se secouer dans tous les sens pour se délester de ce mauvais bagage embarrassant, pesant, et malheureusement si voyant... Mais où va-t-il le déposer? Sur un terrain inconnu, inexploré. Telle est la réponse cruciale qui s'impose. L'humilité d'un débutant est une méthode providentielle : pour ne pas devenir un « fort en thème » et pour ne pas réveiller l'intelligence, il faut toujours « débiter ». « Etonne-moi » de Serge de Diaghilev, cette douche froide qui tombait jadis sur la tête d'un jeune poète ensorcelé par la fantaisie verbale, trouve enfin ses échos. La fameuse phrase de Cocteau, « Je débute », veut dire : « Je m'étonne » !

Il va enfin s'étonner en zigzaguant sur une route vierge, en prenant des sens interdits et en changeant sans cesse l'itinéraire. Un itinéraire volontairement déboussolé, incertain que le « monde le met ordinairement sur le compte de l'égoïsme, du désordre et de la versatilité ». ²² Pour cela, il faut *contredire* et se *contredire*. Car, « toute affirmation profonde nécessite une négation profonde » ²³ de soi-même. Chez Cocteau, l'esprit de contradiction devient définitivement la « base fondamentale » de sa création.

Ainsi, il expérimente les formes multiples de sa poésie et lorsqu'une forme devient une « habitude », il se sauve de nouveau. Repartir vers un nouvel horizon et recommencer un autre début... Pas de routine et d'habitude ! sinon l'ennui revient au galop... :

« Le public vient au théâtre pour se détendre. Il est habile de l'amuser, de lui montrer les pantins et les sucreries qui permettent d'administrer une médecine

¹⁸ « novembre 1945 », in *La Belle et la Bête, Du Rocher, Monaco, 1989, p. 192.*

¹⁹ « Du travail et de la légende », in *La Difficulté d'être, Du Rocher, Monaco, 1989, p. 30.*

²⁰ « Lettre finale », in *Journal d'un inconnu, Grasset, Paris, 1953, p. 215.*

²¹ « décembre 1952 », in *Le Passé défini, t.1, Gallimard, Paris, 1983, p. 407. Souligné par l'auteur.*

²² *Le Coq et l'Arlequin, Stock, Paris, 1993, p. 84.*

²³ *Le Coq et l'Arlequin, op.cit, pp. 49.*

**aux enfants rebelles. La médecine prise, nous passerons à d'autres exercices. »²⁴
« La pureté d'une révolution peut se maintenir quinze jours. Voilà pourquoi, révolutionnaire dans l'âme, un poète se limite aux volte-faces de l'esprit. Tous les quinze jours je change de spectacle. »²⁵**

Sur la surface de la terre, Cocteau mène ainsi ses *escapades* diurnes, une vie dispersée, éparpillée, instable et disparate, en somme. Il tente d'échapper à sa propre image terrible, son Moi qui ressemble à « un pauvre enfant ahuri sous (une) enveloppe et sous (un) masque de jeune vieillard ». ²⁶ A chaque pas, en espérant s'éloigner davantage de sa réalité immédiate, physique et épouvantable :

« Je me cherchais, je croyais me connaître, je me perdais de vue, je courais à ma poursuite, je me retrouvais, hors d'haleine. »²⁷

Mais lorsque la nuit tombe, il retourne en lui-même, réintègre son enveloppe et recommence son *exploration* nocturne. Il se projette dans la profondeur de cette nuit psychique et suit l'unique route. Celle qui peut le « délivrer de (la) cellule et permettre d'en sortir, sans en sortir ». ²⁸ C'est le chemin de salut qui mène à son accomplissement.

Cocteau écrit dans son *Journal* de 1942-1945 que « peu importe que la ligne droite soit tordue. Elle doit être une ligne droite en soi ». ²⁹ Tordu à l'extérieur, droit à l'intérieur est bien représentatif de son chemin de vie et de création. Nos enjeux d'étude consistent justement à suivre de près cette ligne de « démarche du poète » : la ligne du destin de Jean Cocteau à la fois visible et invisible, traversée, croisée et tracée par la dualité de ses deux corps, l'un palpable et l'autre obscur.

Dans la **première** partie, notre interrogation globale se porte sur le lien étroit tissé entre Cocteau et son propre corps. Nous interrogeons *pourquoi* le corps humain symbolise avant tout une « machine infernale » qui engendre des souffrances – physiques et morales – et la haine de soi chez Cocteau. Ou du moins, nous tentons de savoir pourquoi ce corps-là représente un objet de dérision acerbe et de critique constante chez notre écrivain. De surcroît, nous essayons de canaliser *comment* chaque partie du corps réel oblige l'homme Cocteau à s'impliquer qu'il le veuille ou non, au plus près de sa *réalité* de chaque seconde, au domaine du *fatum* mais aussi à celui de la *connaissance de soi*.

Cette observation du corps humain qui a sa place certaine dans l'univers de notre poète, nous permet d'examiner le niveau de la *conscience* de Cocteau, changeant et évolutif au fil du temps et qui, de ce fait, contribue sensiblement à la *métamorphose*

²⁴ « Préface de 1922 », in *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Gallimard (Folio), Paris, 1948, p. 69.

²⁵ *Opium*, op. cit., p. 46.

²⁶ « octobre 1955 », in *Le Passé défini*, t.4, Gallimard, Paris, 2005, p. 272.

²⁷ « De mes évasions », in *La Difficulté d'être*, Du Rocher, Monaco, 1989, p. 45.

²⁸ « Des distances », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p ; 171.

²⁹ « février 1944 », in *Journal 1942-1945*, Gallimard, Paris, 1989, p. 470.

fabuleuse de sa vie de poète ainsi qu'à celle de sa création poétique. Car en faisant « escale » à chaque parcelle de son corps, Cocteau remet en cause ses limites humaines (trop humaines) sur lesquelles il est construit. En refusant de rester victime de cette fatalité inéluctable, il tente désespérément de devenir le « sujet » de sa destinée, de réaliser son corps de poète.

Ce constat, dès lors, ouvre la voie dans une **deuxième** partie à un autre sujet d'étude : un *nouveau* corps, un corps *évanescent*. En effet, aborder le corps de poète en toute sérénité objective est presque impossible. Car c'est un corps lointain, insaisissable comme dans la mythologie, vague comme dans un rêve et flou comme un fantôme, certes très éloigné de la réalité. Or, l'examen de ce corps problématique s'annonce extrêmement crucial parce qu'il représente le fondement même de tout l'art symbolique de Cocteau. En effet, le corps invisible de notre poète appartient à un autre niveau de la réalité que seul un voyant (un visionnaire) peut percevoir. En d'autres termes, ce corps glorieux n'existe que sur le plan transcendantal de l'*imagination* poétique.

Cependant, contrairement au corps charnel, ce corps imaginaire symbolise le véritable sujet de *fascination* pour Cocteau. C'est pourquoi dans ce corps spectral, notre poète laisse s'enraciner tout son espoir et son avenir : non seulement sa *croissance* - cette intime conviction qu'un destin de poète lui est réservé – s'accroît progressivement ; mais il tente aussi d'y focaliser ses fantasmes, ses désirs et rêves idéalistes. Sans doute est-ce chimérique et un peu triste de vivre avec une obsession si insatiable, mais la réalisation de ce corps de poète conclut l'aboutissement d'un long et pénible voyage initiatique que Cocteau mène à l'intérieur de lui-même, mine inépuisable et peut-être sans fond.

Comme traces de ce périple de vie, il n'y a que l'écriture, l'œuvre et la poésie qui restent en fin de compte. Mais, cette écriture-là ne laisse personne indifférent : ce corps-écriture est l'ultime autoportrait de Cocteau, constitué de son image d'un homme sombre et nu dans ses vérités mais avec un rayonnement lumineux venant d'on ne sait d'où. Voilà le *clair-obscur* d'une vie de poète que nous contemplons dès à présent à ciel ouvert et dont nous voudrions partager l'émotion qui en jaillit avec les lecteurs.

PARTIE I: Trop humain, le corps humain

Halte pèlerin mon voyage Allait de danger en danger Il est juste qu'on m'envisage Après m'avoir dévisagé.

Jean Cocteau, Epitaphe, in LeRequiem

Il me faudrait qu'un seul mot parfois, un simple petit mot sans importance, pour être grand, pour parler sur le ton des prophètes, un mot-témoin, un mot précis, un mot subtil, un mot bien macéré dans mes moelles, sorti de moi, qui se tiendrait à l'extrême bout de mon être, et qui, pour tout le monde, ne serait rien. Je suis témoin, je suis le seul témoin de moi-même(...). Sous cette croûte d'os et de peau, qui est ma tête, il y a une constance d'angoisses, non comme un point moral, comme les ratiocinations d'une nature imbécilement pointilleuse, ou habitée d'un levain d'inquiétudes dans le sens de sa hauteur, mais comme une (décantation) à l'intérieur, comme la dépossession de la substance vitale, comme la perte physique et essentielle (je veux dire perte du côté de l'essence) d'un sens. (...) Savez-vous ce que c'est que la sensibilité suspendue, cette espèce de vitalité terrifiante et scindée en deux, ce point de cohésion nécessaire auquel l'être ne se hausse plus, ce lieu menaçant, ce lieu terrassant.

Antonin Artaud, Le Pèse-Nerfs

«Ces tentatives d'évasion me laissaient l'âme atteinte. La fatigue me sauvait ; je pleurais, je me cachais au bord de la mer, je m'écartelais au soleil, je rêvais de calme et de vivre heureux. Je me formais un idéal de joie. Un idéal de joie ! (...) ce qui nous frappe comme une malchance, comme une aptitude au drame, compose ailleurs un chef-d'œuvre. »

in Lettre à Jacques Maritain

Un idéal de joie de la vie simple : s'aimer soi-même, marcher paisiblement, respirer de l'air frais et se ressourcer... Voilà la recette la plus élémentaire du bonheur, du bien-être et de la santé. Et pourtant, Cocteau ne réussit pas à la suivre : il ne s'épanouit pas parce qu'il n'arrive pas à se surmonter.

Malaises, maladies du mal-être... Profondes ou superficielles, il y a toujours des blessures qui ne se cicatrisent pas chez Cocteau. La plus insupportable parmi ces plaies de l'être, est bien son amour-propre blessé à jamais. Par qui ? Son corps, son physique, sa « chair imparfaite ». C'est la plus terrible plaie humaine qu'il s'était infligée lui-même. Il ne s'aimait pour ainsi dire pas.

Ce corps - humain trop humain – dans lequel il devait vivre, n'était vraiment pas idéal ! Et lorsque l'on ne supporte pas la moindre « sale blague du corps et des organes », ³⁰ on ne supporte plus rien. Alors, s'aimer soi-même, penser à jouir de la vie... c'est presque impensable. Il est vrai que l'être humain possède une fabuleuse faculté d'adaptation : il cicatrise avec le temps, et peu à peu recouvre son intégrité, restaure son image. Hélas, il y a des « êtres » qui n'y parviennent pas. L'homme Cocteau était bien l'un des ceux-là.

Nous n'inventons rien. C'est Jacques-Emile Blanche qui témoigne ainsi dans son *Journal* ³¹ intime de 1911-1917. Voici les traits les plus frappants de ce jeune poète. En 1911, Cocteau a vingt-et-un ans : « Cet *enfant* à Gardénia », « Pauvre *petit* être frêle », caractérisé par « sa volubilité, sa nervosité sautillante et ses amitiés mondaines », mais cet enfant « est d'une rare intelligence, d'une inquiétante précocité de jugement ». L'enfant terrible, « compliqué en apparence, sans doute odieux aux autres, mais, au fond, inquiet, malheureux, mais fier d'une supériorité » (pp. 153-155).

L'année suivante, 1912, l'image de Cocteau ne s'améliore pas : « Qu'est-ce que l'avenir réserve à Jean, qui a déjà un passé, deux vies de journaliste et de parisien, avant d'avoir commencé l'œuvre qu'il semble porter en lui ? » ; « Ce mélange d'enfantine gaîté, d'entrain, ces coqs à l'âne, cette drôlerie, la profondeur de cette sensibilité, de cette intelligence supérieure ». De plus « ce petit garçon » a les mêmes symptômes nerveux qu'Anna de Noailles, sa muse de l'époque : « les migraines subites, les dépressions fiévreuses » (pp. 156-157). Jusque-là, Cocteau avait investi toute son « intelligence supérieure » dans trois recueils de poèmes académiques.

Puis enfin une année importante, 1913. Les adieux aux « trois niaiseries » ³² ou le début d'un changement décisif dans la vie de Cocteau. Bien qu'il ne se soit pas encore débarrassé de ses étourderies enfantines – il reste « assez petit garçon », « feint le

³⁰ « septembre 1955 », in *Le Passé défini*, t.4, Gallimard, 2005, Paris, p. 244.

³¹ Voir *Cahiers Jean Cocteau*, n°11, Annexe n°1, Gallimard, Paris, 1989. C'est un des plus précieux témoignages sur notre écrivain à ses débuts.

³² Voir le chapitre « Dérive », in *Journal d'un inconnu*, Grasset, Paris, 1953, p. 133 : « *La Lampe d'Aladin, Le Prince Frivole, La Danse de Sophocle*, trois niaiseries ».

respect » et « sucre sa voix », selon Jacques-Emile Blanche - Cocteau commence à examiner sa « gêne métaphysique » (pp.159-161). En clair, c'est le commencement d'un long diagnostic sur lui-même. Ce qui deviendra sept ans plus tard le monstre de son aquarium, *Le Potomak*.

A sa vingt-troisième année, Cocteau a enfin pris conscience : il lui faut appréhender ce qui ne fonctionnait pas en lui et minutieusement étudier, analyser le moindre élément anormal, dérangent, qu'il pensait déceler chez lui. Cette année charnière de sa vie – car à partir de là, tout bascule -, Cocteau s'en souvient lors de ses *Entretiens* avec André Fraigneau. :

« A vingt ans j'ai décidé (...) de m'enfoncer en moi-même, dans ce trou terrible, dans cette mine inconnue, au risque de rencontrer le grisou. »³³

Ce conflit interne, Jacques-Emile Blanche n'a pas oublié de le remarquer dans l'une des pages de son *Journal* : « Notre sujet favori qui revient dès que nous sommes ensemble : la mort » ; « cet incroyable petit être(...) plus on le connaît et plus on est désorienté ! Un vieillard et un enfant » (p. 159).

Où était-il passé le jeune homme « intrépide et stupide » qui s'enivrait des vers mélodieux ? Tout à coup, il a disparu. Que lui était-il arrivé ? Il était puni et chassé par l'alliance symbolique du « vieillard » (mort) et de l'« enfant » (re-naissance). Ce qui veut dire : entre innocence et connaissance, renaître ou mourir. En somme, le passé est mort dans la tête de Cocteau renaissant à vingt trois ans. Il a tué et enterré cette image trop terrible de soi, ce style précieux sans doute impressionnant, mais qui n'émeut pas. L'inoubliable 1913, la terrible année d'un suicide symbolique !

Dès lors, le nouveau Cocteau fait l'impossible afin d'empêcher que l'ancien Cocteau revienne au galop. On ne sait jamais... Quel était le plan d'attaque de Cocteau contre lui-même ? L'éloignement, l'exil ou plutôt les innombrables « tentatives d'évasion », loin de soi.

Il lui fallait tout d'abord une échappatoire pour ne pas rester face au calme et au silence et surtout face à son ennemi : lui-même. La « fatigue » était un mal nécessaire pour s'oublier. Pour Cocteau il n'y avait rien de mieux que l'hyperactivité pour guérir de son hypersensibilité. Il avait déjà vingt trois ans. Un terrible sentiment de retard le poussait à accélérer plus vite que le temps.

Une technique somme toute appréciable pour se fuir soi-même, aller plus vite que ses propres pensées agitées. Résultat, entre son anxiété intempestive et un perfectionnisme permanent, il s'épuisait, s'exténuait. Il se faisait du mal pour guérir de soi-même durant toute sa vie. Car, même quarante ans après, il s'évadait toujours :

« Dépouillé de mes jambes, il ne me restait que fatigue. Je m'évadai(...). Lorsque j'écris que je m'évadai, (...), c'est le terme exact que j'emploie. J'y apportais les battement du cœur, l'angoisse, l'incertitude, la patience, l'ingéniosité(...). Et ce n'était pas ma première évasion, ni ma dernière. J'en ai plus d'une à mon actif. »³⁴

³³ « Premier entretien », in *Entretiens avec André Fraigneau, Du Rocher, Monaco, 1988, p. 5.*

³⁴ « De mes évasions », in *La Difficulté d'être, Du Rocher, Monaco, 1989, pp. 40-42.*

Aussi est-ce cet itinéraire détourné de ces tentatives répétées d'évasion que nous allons suivre. *La route de son corps*. Notre écrivain ne se posait ni en tant que scientifique, ni biologiste, ni un chimiste. Encore moins un alchimiste. Néanmoins, ses visions et le langage en sont constamment empreints. Car tout en désirant échapper à son pire fardeau, son corps haïssable, il l'a exploré, examiné, décortiqué. Point par point, de la peau jusqu'à ses gouttes de sang, sans oublier sa physiologie tel le cœur, le souffle. Et le poète boitait sur cette voie anatomique. Une voie d'accès à défricher, à déchiffrer, et qui en fin de compte, le menait à l'intérieur de lui-même.

Ce corps-là est un sujet fondamental de son œuvre sans lequel nous ne pourrions reconnaître son écriture et son talent déchiré.

Chapitre 1 : La peau et les écorchés vifs

« 7 heures du matin. Effort de volonté. En outre, les ressources incompréhensibles de la nature. Je suis baigné, rasé, habillé, prêt avant tout le monde. Je n'ai pas dormi de la nuit. Et me voilà comme à ces dix-neuf ans sur lesquels je me lamente avec sottise, car j'y étais toujours mal dans mon âme et mal dans ma peau. »

in Maalesh

Un matin de l'année 1949. Sur la route d'une « tournée de théâtre ». Un rapide coup d'œil dans le miroir. A soixante ans, Cocteau semble toujours aussi gêné dans sa peau. Sans doute un peu moins qu'autrefois. Car, maintenant, il arrive à se dire : Maalesh ! Ce qui veut dire en langue arabe « ça va, ça va », « ça n'a pas d'importance ». ³⁵

Mal dans sa peau, mal dans son âme, Cocteau était toujours un *écorché-vif*. Quelle autre image pourrait-elle mieux refléter le profond « mal-être » d'une personne hypersensible et si vulnérable ? Notre écrivain était bel et bien un être qui souffrait perpétuellement dans sa propre chair. En tant qu'homme mais aussi en tant que poète. Voici, une image juste de Cocteau, portraiturée par Milorad, un de ses correspondants auxquels notre écrivain avait l'habitude de se confier :

« En dépit de ce que purent penser des observateurs très superficiels, le fond de la nature de notre auteur était l'inquiétude et jusqu'à l'angoisse. Il s'agissait du type même de l'homme que l'on dit « mal dans sa peau ». L'homme le plus mal dans sa peau, c'est celui qui n'a plus de peau : l'écorché vif. Ecorché vif s'il en fût, la perpétuelle « écharde dans la chair » de Kierkegaard constituait le lot de Jean Cocteau. Je crois qu'il était beaucoup plus pessimiste qu'optimiste. » ³⁶

Qu'est-ce qui faisait tant souffrir Cocteau ? Pour commencer, son « apparence » indésirable qui lui collait comme la « tunique de Nessus ». Oui, c'était son enveloppe

³⁵ « Huitième entretien », in *Entretiens* avec André Fraigneau, Du Rocher, Monaco, 1988, p. 94.

³⁶ « Dix ans après », postface de Milorad, in *Lettres à Milorad de Jean Cocteau, Saint-Germain-des-Prés, Paris, 1975, p.195.*

charnelle qui écorchait son ego. Tel un haillon que l'on a honte de porter, son physique lui déplaisait :

« Je n'ai jamais eu un beau visage. La jeunesse me tenait lieu de beauté. Mon ossature est bonne. Les chairs s'organisent mal dessus. En outre le squelette change à la longue et s'abîme(...). Trop de tempêtes internes, de souffrances, de crises de doute, de révoltes matées à la force du poignet, de gifles du sort m'ont chiffonné le front, creusé entre les sourcils une ride profonde, tordu ces sourcils, drapé lourdement les paupières, molli les joues creuses, abaisse les coins de la bouche, de telle sorte que si je me penche sur une glace basse je vois mon masque se détacher de l'os et prendre une forme informe. »³⁷

Dans cet autoportrait du malheureux dans son corps, Cocteau dépeint non seulement un complexe physique, mais surtout un désarroi existentiel. Au point de se considérer comme un « maudit » par le destin. Un écorché par le mauvais sort. A cela, il faut aussi ajouter, ses problèmes dermatologiques. L'écrivain souffrait sans cesse, d'« eczéma », de « prurit », de « furoncle », d'« urticaire », etc. Ces maladies chroniques – malheureusement voyantes à l'extérieur - n'arrangeaient rien pour calmer sa sensibilité exacerbée. Physionomiste doué tel qu'il était, Cocteau devait se décourager davantage avec le temps. Notamment au vu de l'impitoyable vieillissement : en observant les « beaux », les « forts », les « bien-portants » et les « bienheureux » qui sont si à l'aise dans leur corps, il ne pouvait que haïr le sien. Surtout ce visage recouvert de « croûtes », de « gerçures » et des « follicules »... :

« Quel est le bout de mon supplice ? Vais-je le vivre jusqu'à la fin ? Vais-je en sortir ? Ne sont-ce pas les misères de l'âge qui débutent ? Sont-ils accidentels, ces phénomènes, ou normaux ? (...). Ces microbes (...) vivent de moi(...). Cette nuit la douleur était si vive que (...) (q)uand je touchais mon visage, j'y rencontrais un masque de croûte sous lequel ils vivent et rayonnent à toute vitesse. (...) que mes crises sont de longues guerres et les courtes périodes où ils se reposent, la paix (...). Cette nuit je souffrais tant que pour me distraire de ma douleur, il n'y avait que ma douleur (...). Elle en avait décidé ainsi. Sur tous les points elle attaqua. Ensuite, elle distribua ses troupes. Elle campa. Elle s'arrangea pour n'être plus intolérable sur une seule de ses positions, mais tolérable sur toute (...). Une douleur large, pleine, riche, sûre d'elle. Un équilibre de la douleur auquel il fallait que je m'habituisse coûte que coûte (...). »³⁸

C'est pourquoi sa vie ressemblait à une « longue convalescence » aux yeux de l'écrivain. Même un court moment de répit ne soulageait pas vraiment, car il devait sans cesse guetter encore une nouvelle éruption cutanée. Une vie parsemée d'attentes et d'angoisses entre démangeaisons, picotements et suintements. Et bientôt, de nouveau, son visage ne ressemblera plus à un visage humain. Mais plutôt à un tragique champ de bataille : des « germes », des « microbes » et des « bactéries »... Les soldats du malheur reviennent toujours. Cocteau est trop souvent le témoin malheureux de cette révolte du corps humain. Son propre corps lui échappait totalement. Il n'avait aucun pouvoir de le contrôler :

³⁷ « De mon physique », in *La Difficulté d'être*, Du Rocher, Monaco, 1989, p. 35.

³⁸ « De la douleur », in *La Difficulté d'être*, op. cit., pp. 105-108.

«Hier soir(...), la carapace de mon front s'est mise à couler, une sérosité le vernissait, le graissait(...). Ensuite se mit à couler mon cou, de même sorte. Cette nuit, tout cela coula, se couvrant, lorsque cela séchait, d'une croûte de follicules(...). J'ai, au cou, une blessure qui suinte. Voilà le programme du désastre(...). Microbes ou non, cette machine de parasites s'acharne entre le derme et l'épiderme, en surface, me défigure, me tourmente et ne pénètre pas. C'est, du moins, le stade que je constate, car s'ils pénétraient, j'imagine mal les ravages qu'ils provoqueraient dans l'organisme(...). Vers sept heures, en pleine crise de peau, j'essayai de m'en distraire et de poursuivre la récolte(...). Je ne me lasse jamais d'examiner le phénomène où nous avons l'air si libres en apparence et, honnêtement parlant, sans l'ombre de liberté. Cette ombre existe malgré tout(...). Pendant que je l'examine (ou m'examine) je souffre. »³⁹

Cette « apparence » détestable et cette « peau » de misère étaient tout sauf ce que Cocteau aurait souhaité avoir. Malheureusement, on ne choisit pas son corps. Ce qui lui restait à faire était de savoir vivre en-dessous et d'apprendre à s'aimer coûte que coûte. Mais l'homme à fleur de peau tel qu'il était, notre écrivain ne s'acceptait pas tel qu'il se voyait dans le miroir. « Miroir, mon beau miroir... ». Quelle invention maléfique pour un homme qui vivait si mal dans sa peau. Il désirait sans cesse un autre reflet de lui-même. Lequel ? Il ne sait pas trop, mais en tout cas, pas celui que le destin lui a attribué à la naissance. Alors, pendant toute sa vie, il part à la recherche d'une « peau sur mesure ». Taillée, confectionnée pour lui, rien que pour lui. Et surtout, il veut à tout prix, s'échapper de la sienne, le symbole de l'imperfection insupportable :

«Ce doit être un rêve que de vivre à l'aise dans sa peau. J'ai, de naissance, une cargaison mal arrimée. Je n'ai jamais été d'aplomb. Voilà mon bilan si je me prospecte. Et, dans cet état lamentable, au lieu de garder la chambre, j'ai bourlingué partout. Depuis l'âge de quinze ans, je n'ai pas arrêté une minute. »⁴⁰

Cocteau avait en fait, cette « nature excessive » qui ne s'adoucit pas malgré les dures épreuves. Tout en sachant que son caractère obsessionnel était aussi un revers décisif dans sa vie, l'écrivain avouait lui-même dans une de ses lettres à Jacques Maritain, datée de l'année 1934 : « (...) maman m'a légué un caractère qui ne s'améliore pas avec la crise. »⁴¹ Puis, deux décennies plus tard, dans une de ses pages du *Passé défini*, il définit ainsi sa « nature » :

« Ma nature. Je me tracasse davantage pour ce que je n'ai pas que je ne me félicite de ce que j'ai. (Humain, trop humain.) »⁴²

Quelle « idée fixe » ! De vouloir corriger le caprice du destin. Tel un schizophrène, entendait-il ce murmure obsédant qui résonnait dans ses oreilles ? :

« Si tu me possèdes, tu posséderas tout, mais ta vie m'appartiendra. Dieu l'a

³⁹ *Idem*, pp. 109-111.

⁴⁰ « D'être sans être », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 159.

⁴¹ Jean Cocteau / Jacques Maritain : *Correspondance 1923-1963*, Gallimard, Paris, 1993, p. 226. Ce livre représente le n°12 de la série *Cahiers Jean Cocteau*.

⁴² « 7 décembre 1953 », in *Le Passé défini*, t.2, Gallimard, Paris, 1985, p. 349. Souligné par l'auteur.

voulu ainsi. Désire, et tes désirs seront accomplis. Mais règle tes souhaits sur ta vie. Elle est là. A chaque vouloir je décroîtrai comme tes jours. Me veux-tu ? Prends. Dieu t'exaucera. Soit ! »⁴³

Quel est ce « talisman » magique, au juste ? Le Graal des écorchés-vifs : une « étoffe idéale ». La peau des « surhommes » : du poète, de l'aventurier, du beau et du héros. Mais la belle étoffe du poète ne se fabrique pas en un seul jour. Verticalement, horizontalement, nuit et jour, fil par fil, il faut la tisser. Enfin, lorsque cet invisible tissu prend forme, il l'essaie pour voir et pour s'admirer, ne serait-ce qu'un instant... Ainsi, la première étoffe significative de Cocteau a été celle d'un romancier. Ensuite celle d'un dramaturge, essayiste, cinéaste, peintre, dessinateur... ainsi de suite.

Pendant toute une période, notre poète reste dans cette sorte de « peau transitionnelle » jusqu'au moment où elle le lasse. Alors, il en sort et en cherche une nouvelle. C'est ainsi qu'il s'approche de plus en plus près de l'étoffe perfectionnée du poète. En suivant patiemment le processus de la métamorphose d'un papillon. Le phénomène de la « mue » dont la première apparaît dans *Le Potomak* :

« Tout ce livre – est-ce bien un livre ? – son verbiage noir, ses contradictions, ce qui des profondeurs émerge, et son regard d'infirmes, je peux te dire son secret. Persicaire, avant de mourir, plusieurs fois tu meurs, et, Chaque fois, c'est un souffle de ce climat définitif où ta dernière mort te plonge. Existe-t-il angoisse plus fraîche qu'une gorge d'enfant de chœur où la femme chante, avec la voix des cygnes blessés ? Bien sûr, les jeunes garçons antiques, devenus végétaux, jamais ne res- sentirent mieux que moi les crampes de la métamorphose. Mue. Dialogue de la mue. Etui en soie des chrysalides. Moiteur du cocon. Solidarité des cellules ! Persicaire, dans ce livre un soprano se brise, un animal sort De sa peau, quelqu'un meurt et quelqu'un s'éveille. J'ai cru que j'allais mourir. J'avais mis toute la fortune en viager ; maintenant je n'ai plus le sou ; mon faste m'épouvante. »⁴⁴

Cocteau s'investissait donc mue après mue, mort après mort, dans la poésie. Comme si c'était la seule façon d'être beau. Et surtout de parvenir à la « possession totale » de soi-même. Ainsi, tout au long de sa vie, il attendait la « mue définitive » dans laquelle son être ne souffrirait plus et pourrait vivre heureux. L'attente longue et pénible, mais qui représentera sa conception fondamentale de la création : ce qu'on pourrait appeler la « phénixologie » du poète :

« J'écrivais avec désordre. Au centre, nous nous aperçûmes que je muais, que j'écrivais dans une de ces crises où l'organisme change. Ainsi, plusieurs fois avant la mort on meurt, et, lorsqu'à mourir on arrive, on ressemble aux danseurs sacrés d'Espagne. Ces danseurs dansent dans l'église et sur eux, le costume ancestral se transmet. Or, de siècle en siècle, on en remplace les lambeaux et, maintenant, c'est toujours et ce n'est plus le même costume. Demain, je peux ne plus pouvoir écrire ce livre. Il cessera le jour où cessera la mue : le dernier jour de la convalescence. Alors, je pourrais l'écrire, mais ce ne serait plus un livre, car ce qui le compose, le dirige et le bloque, c'est l'état dans lequel, momentanément,

⁴³ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Gallimard (Folio), Paris, 1996, p. 60.

⁴⁴ « Postamble », in *Le Potomak, Passage du Marais*, Paris, 2000, p. 209.

je me trouve. »⁴⁵

Dans un certain sens, le lien affectif qui relie notre poète à sa poésie, ressemble à l'histoire de *La Belle et la Bête*. Pour que la brave Bête « se métamorphose » en beau Prince charmant, il faut du solide. Par exemple, le « cœur » fidèle et le « regard d'amour » de la Belle. L'homme Cocteau ressemble à cette « bête féroce (qui) est une bonne bête » et qui « souffre de sa laideur ». ⁴⁶ Et bien évidemment, la Belle était sa Poésie. Et Cocteau faisait tout son possible afin qu'elle soit « belle à faire peur ». C'est-à-dire qu'il la façonnait selon sa conception de la « beauté idéale ». Car pour le poète, le « visage de (s)a poésie » doit être le « visage d'un charme qui échappe à l'analyse et dont la beauté fait peur. » ⁴⁷ Il confectionnait ainsi la peau de sa poésie afin de se recouvrir, de cacher tout son corps. La poésie représentait sa « seconde peau » en quelque sorte. Et celle-là lui semblait promettre le moment extraordinaire de la métamorphose, de la transfiguration et de pouvoir se montrer enfin en poète digne de ce nom.

En attendant cet instant d'illumination, Cocteau raconte tout cela dans son œuvre. Notamment, dans ses romans. Le mal dans sa peau, son mal-être, il les lègue à ses fils de fictions, ses personnages qui lui ressemblent tant. Nés sans étoffe, les personnages-clés de Cocteau tenteront aussi leur course au bonheur. Avec une seule idée obsessionnelle en tête : une « apparence idéale » qui leur permettrait d'exaucer tous leurs désirs. Une peau magique impossible à posséder en somme. Chez Cocteau ainsi que chez ses personnages, tout leur drame débute toujours avec leur « épiderme (qui) envi(e) d'autres destins. » ⁴⁸

L'univers de Cocteau se peuple en somme, de deux sortes de personnages : ceux qui se sentent bien dans leur corps. Les *sans-cœur à la belle peau*. Pour ne citer que les figures les plus représentatives, il y a ce fameux et incontournable personnage de Dargelos des *Enfants terribles* et du *Livre blanc*. Sinon le Stopwell du *Grand écart*, par exemple. Et d'autres qui vivent mal : les *sans-peau au gros cœur*. Comme le personnage frêle de Paul des *Enfants terribles*, ou cet extrême nerveux de Jacques Forestier du *Grand écart*. Dans son entretien avec William Fifield de 1962, Cocteau explique ainsi son point de vue sur la race des sans-cœur :

«Peut-être que je me trompe sur eux, mais, évidemment, sur moi, ces personnages-là exercent une extrême séduction, c'est certain, oui. (...), on est toujours séduit par une chose qui contraste avec soi(...). Par ce qui est loin de nous(...) à propos de Dargelos, je parlais de ce sexe mystérieux de la beauté, qui atteint même ceux qui estiment y être réfractaires, n'est-ce pas ? Ce prestige, c'est une sorte de... de dandysme que je n'ai pas et qui m'étonne, voyez-vous ce que je veux dire ? Je suis attiré par une sorte de prestige de la personne, je suis moi-même trop rapide, trop, comment dirais-je, trop bête... trop bête c'est le mot

⁴⁵ « Après coup », *op.cit.*, p. 57.

⁴⁶ *La Belle et la Bête : Journal d'un film*, Du Rocher, Monaco, 1989, p.11 ; p. 13.

⁴⁷ *Poésie de journalisme*, Pierre Belfond, Paris, 1973, p. 38.

⁴⁸ « Ariane », in *Le Potomak*, p. 170.

exact. (...), je suis séduit par les gens qui ont un prestige mystérieux qui vient on ne sait d'où, qui vient sans doute d'un manque de cœur. (...), justement, moi qui vis perturbé et dérangé par le cœur, il est probable que je suis émerveillé par des personnes qui ne sont pas dérangées par le cœur, que je suis attiré par ces personnes qui ont, en somme, la possession totale d'elles-mêmes. »⁴⁹

Cette catégorie de personnes représente aux yeux de Cocteau, des « antidotes ». Une sorte de remède humain contre ses « poisons personnels », internes, sa « personnalité » (*Jean Cocteau par Jean Cocteau*, p. 78) trop sensible. Le sentiment de laideur et une nature excessive. Les types contraires à lui-même en somme. Voilà pourquoi notre écrivain accordait une grande importance à cette devise :

« Le bonheur exige du talent. Le malheur pas. On se laisse aller. On s'enfoncé. C'est pourquoi le malheur plaît(...). J'ai la peau de l'âme trop sensible. Il faudrait apprendre à son âme à marcher pieds nus. S'y faire une corne. Se répéter la sentence chinoise : « Rétrécis ton cœur. » »⁵⁰

Mais est-il possible de rétrécir et durcir un « cœur trop gros » ? En effet, il y a un « grand écart » entre la devise et la réalité, entre l'intelligence et le sentiment. C'est une des « difficultés » qui ne « s'arrangent pas » dans la vie : la « difficulté d'être » écorché-vif dans une époque où le « cœur humain ne se porte plus » (*Jean Cocteau par Jean Cocteau*, p. 76). En 1955, dans une de ses *Lettres de l'Oiseleur*, Cocteau avoue ainsi :

« Et voilà. Je ne suis pas et ne serai jamais un « dur à cuire » ou « dur de cuir ». Je ne partage pas la morgue moqueuse de notre époque. »⁵¹

La plume de notre écrivain a ce don de pincer et déloger cette espèce d'épine invisible, cachée sous la peau humaine. Installé si malicieusement dans la mince épaisseur de l'épiderme, le mal-être fragilise, paralyse l'homme. Car lentement, il creuse un abîme de détresse qui, à trop tarder d'être réparé, sera impossible à combler par la suite. Un trou béant dans l'âme. Le gouffre du mal-être. C'est pourquoi, chez un écorché-vif, tout élan vers le monde extérieur ressemble à un saut périlleux impossible à réaliser. La moindre exposition de soi demande un immense effort de se convaincre et d'oublier un moment ce sentiment de honte d'être laid, indésirable et inutile. Il lui faut beaucoup de courage pour s'ouvrir, se montrer et se fondre dans la foule insouciant. Pour l'homme devenu maladivement timide, être simplement là ou de se promener à l'aise devant autrui, ressemble à une punition, une tragédie. Aussi reste-t-il trop souvent cloîtré dans sa peau presque inexistante.

Aux yeux de Cocteau, le monde humain se coupe ainsi en deux sphères : celle du « bien-être » pour les chanceux et les bienheureux. Et celle du « mal-être » pour les malheureux, les complexés. Bien évidemment, au beau milieu, il y ce mur infranchissable qui les sépare : la *beauté*. Dans son étude intitulée « Dionysos et Orphée », Serge Dieudonné nous offre ainsi cette belle remarque :

« Pour Cocteau, l'humanité se divise psychologiquement et socialement en ces

⁴⁹ *Jean Cocteau par Jean Cocteau : Entretiens avec William Fifield, Stock, Paris, 1973, pp. 75-77. Souligné par l'auteur.*

⁵⁰ *Journal 1942-1945, Gallimard, Paris, 1989, p. 586.*

⁵¹ *Lettre à Jacques de Lacretelle, 20 octobre 1955, in Lettres de l'Oiseleur, Du Rocher, Monaco, 1989, p. 164.*

deux moitiés sinon ennemies du moins antagonistes. La fascinante race des diamants possède pour destin de toujours rayer la misérable espèce des vitres ; et ceux qui naissent giflés ne pourront, malgré qu'ils en aient, accéder à la hautaine caste des gifleurs. Ces fatidiques attributs se disputent quelquefois l'âme d'un même homme, le poète nous en fournit tout le premier la preuve. Il appartient à cette race malheureuse des serfs pour qui le moindre regard de la beauté interdite inflige une blessure ; pour ses pareils, la beauté ne procède que par coups de poing. Le despotisme du cœur qu'il convoite le dégrade à ne devenir qu'un suppliant. »⁵²

Ainsi, dans son écriture, Cocteau exploite ce thème central : le *croisement* des personnages de deux origines différentes ainsi que son issue désastreuse. Lorsqu'un « diamant » et une « vitre » se frottent, la conséquence n'est que trop évidente. Et toutes leurs rencontres manœuvrées par l'écrivain, sont destinées à souligner une des vérités humaines immuables. Sous les apparences simplistes et plates des récits de Cocteau, racontant les faits divers des aventures amoureuses de l'adolescence, il y a un véritable drame existentiel qui se cache. L'éternel et périlleux *grand écart* entre l'*apparence* et l'*être* : un écart qui ne se réduit jamais. Un triste *abîme humain*, voilé par la *surface* à la fois si fine mais aussi si capricieuse qu'est la peau humaine.

1.1 – Le drame des *sans-peau* au gros cœur : les *beaux* vs les *vulnérables*

« Vous croyez que c'est drôle de ne plus jamais être soi-même, de ne plus jamais vivre dans sa peau. J'étais un jeune démon, bien naïf, bien tranquille. »

in LesChevaliersde laTable ronde

En effet, ce n'est pas drôle du tout. Ginifer, le personnage « invisible » des Chevaliers, qui « n'existe qu'en s'incarnant dans les autres et sous le regard des autres », sait de quoi il parle. Car, « on ne le voit jamais en Ginifer, mais en faux-cesti ou faux-cela ».⁵³

Cependant, même fausses, les apparences de substitution importent chez certaines personnes. Ceux qui se croient transparents, inexistants, à cause de leur médiocrité physique : les vulnérables. Ce sont des « blessés narcissiques ». Dans leur tête, il y a déjà une image toute faite d'une certaine « apparence idéale ». Ils voudraient être beaux en possédant cette enveloppe fantasmagorique belle et désirable. Sauf que celle qui apparaît dans le miroir ne correspond jamais à leur attente. Loin de là. Voici le portrait de Jacques Forestier. Le personnage le plus autobiographique de Cocteau :

« Il se regarda. Il s'infligeait ce spectacle(...). Depuis l'enfance, il ressentait le désir d'être ceux qu'il trouvait beaux et non de s'en faire aimer. Sa propre beauté lui déplaisait. Il la trouvait laide. Il lui restait des souvenirs de beauté humaine

⁵² Serge Dieudonné, « Dionysos et Orphée », in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, Gallimard, Paris, 1985, p. 231 : cette étude a pour thème l'influence fondamentale de Friedrich Nietzsche chez notre écrivain.

⁵³ Marcel Schneider, « Cocteau et le Moyen Age », in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, Gallimard, Paris, 1985, p. 263.

comme des blessures(...). Jacques avait onze ans. Il revoit(...) (u)n jeune homme et une jeune fille aux figures sombres, aux yeux constellés, riant et découvrant des mâchoires superbes(...). Une fois dans sa chambre qui ouvre sur un mur de glace, Jacques se regarde. Il se compare au couple. Il voudrait mourir. »⁵⁴

Démoralisés et tourmentés, les écorchés vifs tentent, dans un premier temps, d'ignorer la représentation visuelle et spontanée de leur être. Comme si le seul moyen de remédier à cette blessure intime et modifier leur apparence haïssable, serait de « dépouiller », de faire disparaître leur enveloppe charnelle discordante et inconsistante. Voici encore une autre image de Jacques Forestier qui mérite d'être soulignée. Les traits nerveux, crispés – son visage anguleux, blafard – et l'épuisement apparent - sa maigreur significative – montrent explicitement la « blessure narcissique » évidente :

« N'ayant pas l'apparence qu'il eût souhaitée, ne répondant pas au type idéal qu'il se formait d'un jeune homme, Jacques n'essayait plus de rejoindre ce type dont il se trouvait trop loin. Il enrichissait faiblesses, tics et ridicules jusqu'à les sortir de la gêne. Il les portait, volontiers, au premier plan. A cultiver une terre ingrate, à forcer, à embellir de mauvaises herbes, il avait pris quelque chose de dur qui ne s'accordait guère avec sa douceur. Ainsi, de mince qu'il était, s'était-il fait maigre ; de nerveux, écorché vif. Coiffant difficilement une chevelure jaune plantée en tous sens, il la portait hirsute. »⁵⁵

Dans le même genre, il y a aussi cet « élève pâle » qui apparaît au début des *Enfants terribles*. Un soir d'hiver, lorsque tous les élèves du Petit Condorcet, s'excitent en préparant une « bataille de boules de neige », Paul surgit comme un malade qui sort de son lit. Dans ce paysage enchanteur des enfants qui s'amuse, la figure blême et fantomatique de ce personnage reflète déjà une blessure cachée :

« Le questionneur avait une figure pâle, des yeux tristes. Ce devaient être des yeux d'infirme ; il claudiquait et la pèlerine qui lui tombait à mi-jambe paraissait cacher une bosse, une protubérance quelque extraordinaire déformation(...) et l'on vit que sa démarche, cette hanche malade étaient simulées par une façon de porter sa lourde serviette de cuir. Il abandonna la serviette et cessa d'être infirme, mais ses yeux restèrent pareils. Il se dirigea vers la bataille(...). L'élève pâle contourna le groupe et se fraya une route à travers les projectiles. Il cherchait Dargelos. Il l'aimait. »⁵⁶

Le syndrome de l'écorché vif, c'est cela dont il s'agit. Certaines personnes complexées souffrent de cette « dysmorphophobie » sévère. Ce sont des prisonniers de leur chair, de leur propre image du corps : leurs apparences sous-estimées, jugées comme « indésirables », s'avèrent comme un vrai « défaut » physique invivable, voire une « faute originelle » impardonnable à leurs yeux. En se croyant vivre claquemurés dans leurs enveloppes charnelles qui ne correspondent pas à leurs désirs et à leur exigence du beau idéal, ils sont constamment torturés par un sentiment de laideur, de honte et de doute.

⁵⁴ *Le Grand écart*, Stock, Paris, 1991, pp. 14-16.

⁵⁵ *Le Grand écart*, pp. 8-9.

⁵⁶ *Les Enfants terribles*, Grasset, Paris, 1925, pp. 18-19.

Quelle autre image que la « Tunique de Nessus »⁵⁷ pourrait expliquer le tourment psychique inconsolable des personnes écorchées vives ? Ce « manteau empoisonné » qui ronge et dissout leur corps entier ou qui les étouffe sous leur peau.

Or, en rejetant avec mépris et en voulant effacer à tout prix leur propre image du corps, les écorchés vifs perdent encore davantage : la perception même de leur identité. Voilà ce qui arrive à force de vouloir vivre dans le constant déni de leur être. Le véritable drame de l'apparence arrive lorsque le noyau de leur être – le Moi - se trouve en fin de compte, morcelé, broyé et tombe en morceaux. Cocteau connaissait bien le mécanisme de cette fêlure narcissique, cette précarité de l'être. Dans une de ses *Lettres à Milorad*, l'écrivain se confie ainsi : « Je suis en miettes. Il me faudra reconstituer mon image. » (pp. 171-172).

Dans son livre, *Le Moi-peau*, Didier Anzieu étaye remarquablement la corrélation évidente entre notre enveloppe charnelle et celle de notre psychisme. D'une manière générale, le rôle primordial de la « peau humaine » se révèle comme un « reflet de notre bonne ou mauvaise santé organique et un miroir de notre âme ». Donc la peau représente non seulement le « siège du bien-être » pour l'individu, mais aussi celui de la « séduction » (p.39) par rapport à autrui. Par conséquent, l'équilibre établi entre le « moi » et la « peau », nourrit le narcissisme primaire de l'homme : la santé de son ego en dépend. Ce qui requiert toute notre attention, c'est l'altération du « moi-peau » : lorsque la « peau » ne remplit pas son rôle du « versant narcissique », elle commence à déstabiliser le « moi » et finit par créer des fissures psychologiques graves chez l'homme, les « blessures narcissiques ». Le psychanalyste explique ainsi :

En fait ces malades souffrent d'un manque de limites : incertitudes sur les frontières entre le Moi psychique et le Moi corporel, entre le Moi réalité et le Moi idéal, entre ce qui dépend de Soi et ce qui dépend d'autrui, brusques fluctuations de ces frontières, accompagnées de chutes dans la dépression, indifférenciation des zones érogènes, confusion des expériences agréables et douloureuses, indistinction pulsionnelle qui fait ressentir la montée d'une pulsion comme violence et non comme désir(...), vulnérabilité à la blessure narcissique en raison de la faiblesse ou des failles de l'enveloppe psychique, sensation diffuse du mal-être, sentiment de ne pas habiter sa vie, de voir fonctionner son corps et sa pensée du dehors, d'être le spectateur de quelque chose qui est et qui n'est pas sa propre existence. »⁵⁸

Et cet état permanent de dispersion interne, d'instabilité psychologique, Cocteau

⁵⁷ Voir *Mythes et mythologies*, par Félix Guirand et Joël Schmidt, Larousse, Paris, 1996 et *Encyclopédie des symboles*, La Librairie Générale Française (La Pochothèque), Paris, 1996. Dans la mythologie grecque, cette célèbre « tunique » empoisonnée du sang du centaure, Nessus, blessé mortellement par une flèche d'Héraclès et du poison d'Hydre, symbolise la fin dramatique du héros, Héraclès : l'ayant revêtue, ce dernier fût brûlé par tout le corps et préféra ainsi se suicider. Car le poison d'Hydre s'est imprégné sur sa peau, en la rongéant de tous les côtés et la victime a sombré dans l'agonie atroce. C'est cette image de la tunique qui, littéralement empoisonne, lacère en lambeau et dissout ainsi le corps du héros, que nous empruntons ici afin de faire un rapprochement entre le terrible maléfice de la peau de Nessus et l'apparence indésirable qui tourmente les personnages vulnérables de Cocteau.

⁵⁸ Didier Anzieu, « La notion de Moi-peau », in *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995, p. 29.

l'éprouvait constamment. Ainsi se comparait-il souvent à une « épave flottante » en pleine mer. Son enveloppe corporelle ravagée par les dermatites s'étendait en fait jusque dans son psychisme. Tout comme sa peau réelle, prête à craqueler à tout moment, sa peau de poète – « enveloppe psychique » - se trouvait tout aussi fragile dans sa tête.

Quelle est la source maléfique de tout ce drame ? La « beauté ». Elle est l'origine du malaise, de la souffrance et des blessures narcissiques inguérissables dans l'univers de Cocteau. Il devient essentiel dès lors de s'interroger sur les canons singuliers de la beauté et de ses « immenses privilèges » que notre écrivain évoque sans cesse.

Pour notre poète, la beauté signifie avant tout une « violence » pour l'esprit. Comme le fait remarquer d'ailleurs le personnage de Renaud à sa belle déesse Armide, la présence de certaines personnes ou certaines œuvres, s'avère si éblouissante et fascinante :

« Renaud : Votre éclat me fait mal. Si je ferme les yeux il blesse ma paupière. Vous rayonnez avec une froideur de pierre. Vous jetez loin de vous des poignards de rayons. »⁵⁹

Terrible comme un « sale coup de poing », fracassante comme le « choc » d'un accident, la « beauté » est un phénomène qui « échappe à l'analyse » pour les âmes sensibles. C'est pourquoi Cocteau répète sans cesse que « le beau résulte toujours d'un accident. D'une chute brutale entre des habitudes prises et des habitudes à prendre. Il déroute, dégoûte. Il arrive qu'il fasse horreur » (*Le Journal d'un inconnu*, p. 14) et que « la grande beauté balance toujours entre la vie et la mort » (*Le Mystère laïc*, p. 698) :

« La présence est quelque chose qui s'analyse mal et d'un poids extraordinaire. »⁶⁰ « Je veux que les œuvres insolentes vous arrivent d'elles-mêmes et vous donnent chacune leur sale coup de poing. Bref je n'aime pas vous voir « aller aux œuvres. » Je veux que vous encaissiez la beauté au lieu de faire des politesses. »⁶¹

Lourde et imposante comme du « marbre funéraire » est cette présence cruellement indéniable des êtres exceptionnels. Car leur beauté insolente et arrogante est presque une hypnose : tel un félin sauvage qui fascine celui qui le croise par la puissance primitive de son geste, mais aussi par la noblesse absolue de sa prestance naturelle. Cet éclat prestigieux, cette insoutenable beauté des personnes, fortes et sûres d'elles-mêmes, blesse et rend « infirmes » les autres. Ceux qui, faibles et éclipsés, ne possèdent aucune aura personnelle.

En somme, chez Cocteau, la véritable beauté ne signifie pas une « plastie physique parfaite ». Mais celle qui fascine, fait « perdre la tête », rend « malade » et donne une sorte de « nausée délicate ». Dans cet état fébrile de nervosité instinctive, mêlée de peur et d'admiration, les écorchés vifs se tournent inlassablement vers leur « type idéal ». Tel un tournesol qui se tord pour contempler son beau et éternel soleil.

⁵⁹ Renaud et Armide (Acte II /Scène 2), in *Théâtre*, t.2, Gallimard, Paris, 1976, p. 248.

⁶⁰ La présence, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, Gallimard, Paris, 1985, p. 108.

⁶¹ *Lettres à Milorad*, op. cit., p. 38. Souligné par l'auteur.

Parmi les personnages de Cocteau, celui qui symbolise le mieux ce type de beauté magnétique reste incontestablement le Dargelos du *Livre blanc* et des *Enfants terribles* :
« Un des élèves, nommé Dargelos, jouissait d'un grand prestige à cause d'une virilité très au-dessus de son âge. Il s'exhibait avec cynisme et faisait commerce d'un spectacle(...). Je revois sa peau brune. A ses culottes très courtes(...), on devinait fier de ses jambes(...) mais à cause de ses jambes d'homme, seul Dargelos avait les jambes nues. Sa chemise ouverte dégageait un cou large. Une boucle puissante se tordait sur son front. Sa figure aux lèvres un peu grosses, aux yeux un peu bridés, au nez un peu camus, présentait les moindres caractéristiques du type qui devait me devenir néfaste(...). La présence de Dargelos me rendait malade. Je l'évitais. Je le guettais. Je rêvais d'un miracle(...) et qui n'était qu'un désir fou de lui plaire. »⁶² « L'élève pâle(...) cherchait Dargelos. Il l'aimait. Cet amour le ravageait d'autant plus qu'il précédait la connaissance de l'amour. C'était un mal vague, intense, contre lequel il n'existe aucun remède, un désir chaste sans sexe et sans but. Dargelos était le coq du collège. Il goûtait ceux qui le bravaient ou le secondaient. Or, chaque fois que l'élève pâle se trouvait en face des cheveux tordus, des genoux blessés, de la veste aux poches intrigantes, il perdait la tête. »⁶³

Dargelos était terriblement attirant aux yeux de Cocteau, car cet adolescent représentait le type exemplaire du « voyou ». Il y a là déjà, un peu de Jean Genet, l'écrivain voyou par excellence selon Cocteau. Celui qui avait les signes mystérieux du génie jusque dans ses crimes. La figure majestueuse de l'insoumis, le sauvage, le marginal que la société bien éduquée rebute. Dargelos, le petit coq exhibitionniste, rebelle et sans pitié, devait ressembler à un demi-dieu aux yeux des collégiens boutonneux. Jeune, il incarnait déjà la force et la beauté masculines à laquelle Cocteau reste si sensible. Dans ses *Portraits-souvenir*, l'écrivain se souvient de l'aura mystérieuse de ce personnage :

« Cette beauté robuste, sournoise, évidente, ensorcelait les personnes les plus certaines de n'y être point sensibles(...). Imaginez quels désordres pouvait provoquer un Dargelos, chef de bande, coq du collège, cancre impuni, Dargelos à la mèche nocturne, aux yeux bridés, aux genoux blessés et superbes, sur des larves avides d'amour, ignorant l'énigme des sens et les moins protégées du monde contre les atteintes terribles que porte à toute âme délicate le sexe surnaturel de la beauté. J'ai toujours supposé que Dargelos connaissait son privilège et en jouait. C'était le vamp de l'école. Il nous éblouissait, nous écrasait, nous éclaboussait de son luxe moral et développait en nous ce fameux complexe d'infériorité dont, certes, on parle beaucoup trop, mais qui existe et qui, plus que l'orgueil, est la cause de bien des misères(...). Maintenant Dargelos a quitté mon Olympe intime et(...), il verse du rêve à nombre de jeunes lecteurs inconnus. Je n'ai pas changé son nom. Dargelos était Dargelos. Ce nom est un programme de morgue. Où vit-il ? Vit-il ? Se manifesterait-il ? Verrai-je son fantôme ironique apparaître mon livre à la main ?(...). J'aimerais mieux qu'il demeure dans l'ombre où je lui ai substitué sa constellation, qu'il me reste le type de tout ce qui ne

⁶² *Le Livre blanc*, op. cit., pp. 25-26.

⁶³ *Les Enfants terribles*, op. cit., p. 19.

s'apprend pas, ne s'enseigne pas, ne se juge pas, ne s'analyse pas, ne se punit pas, de tout ce qui singularise un être, le premier symbole des forces sauvages qui nous habitent, que la machine sociale essaie de tuer en nous, et qui, par-delà le bien et le mal, manoeuvrent les individus dont l'exemple nous console de vivre. »⁶⁴

Mi-réel, mi-romanesque, le personnage de Dargelos représente chez notre poète, un « passant considérable qui traverse (son) œuvre ». ⁶⁵ Irrésistibles arrogance et insolence sont donc le reflet le plus emblématique – presque mythique - de la beauté masculine à laquelle Cocteau semble si attentif. Par ailleurs, Serge Dieudonné offre une excellente interprétation de Dargelos. Voici pourquoi la présence de ce personnage s'avère si rayonnante chez notre poète :

« Dargelos, suivi du radieux cortège de ses avatars, mortifie éternellement le poète(...). La figure mythique de Dargelos résume pour Cocteau les prérogatives dévolues au Surhumain de Nietzsche. Sa liberté souveraine, son aisance à se mouvoir selon sa nature dans un milieu régi par des lois rigoureuses où obéir demeure le premier impératif, sa beauté qui enferme dans une peau incomparable tous les prestiges de l'interdit, en font comme un frère de l'Archange. Son ascendant agit sur ceux-là mêmes qui par leur âge ou leurs fonctions s'en estiment saufs. Dargelos véhicule en sa personne la dénégation royale du bien comme du mal, d'autant plus puissante qu'elle ne s'exerce qu'au moyen d'actes publiés par le langage de son corps. Au-delà des contingences d'une humanité peureuse et résignée, Dargelos irradie dans une solitude de dieu dont les leçons soudaines frappent comme la foudre et médusent l'âme de leur éblouissante fable. »⁶⁶

Dans un des chapitres de *La Difficulté d'être*, consacré justement à sa conception « de la beauté », Cocteau met en exergue la force attractive comme première qualité notable : « La beauté est une des ruses que la nature emploie pour attirer les êtres les uns vers les autres et s'assurer leur appui. Elle l'emploie dans le plus grand désordre. » (p. 175).

Il y a aussi le personnage de Stopwell du *Grand écart* qui incarne ce genre de beauté orgueilleuse. D'apparence certes moins « brute », et plus sophistiquée que celle de Dargelos, la beauté de Stopwell exerce aussi son charme dédaigneux. Sa dominance tyrannique sur le personnage de Petitcopain, un autre adolescent complexé du roman, montre en effet le même schéma problématique de l'emprise de la beauté, construit par Dargelos, le narrateur du *Livre blanc* et Paul des *Enfants terribles*. Voici le prétentieux Peter Stopwell, « champion du saut en longueur » (p. 28) qui éblouit et bouscule Petitcopain, un personnage effacé comme une petite ombre :

Peter Stopwell eût possédé la beauté grecque si le saut en longueur ne l'avait étiré comme une photographie mal prise. Il sortait d'Oxford. Il en tenait sa fatuité, ses boîtes de cigarettes, son cache-nez bleu marine et une immoralité multiforme sous l'uniforme sportif. Petitcopain l'aimait(...). Son amour l'ahurissait(...). Cet

⁶⁴ *Portraits-souvenir*, in Jean Cocteau. *Romans, poésies...*, op. cit., pp. 784-786.

⁶⁵ *Lettres à Milorad*, op. cit., p. 144.

⁶⁶ Serge Dieudonné, « Dionysos et Orphée », in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., pp. 231-232.

amour flattait Stopwell. Il n'en laissait rien voir. Il rabrouait le pauvre petit. « ça ne se fait pas », disait-il, en réponse aux moindres caresses enfantines. Ou bien : « Vous n'êtes pas propre, vous savez. Lavez-vous. Baignez-vous. Frictionnez-vous. Vous ne vous baignez jamais. Si on ne se baigne pas on sent mal ». Souvent, les reproches de Stopwell étaient une manière de taquineries anglaises. Mais Petitcopain ne connaissait que l'A.B.C du rire et des larmes. Il ne comprenait pas. Il se croyait sale, vicieux et idiot. »⁶⁷

De même, chez certains artistes tels que Nijinsky et Barbette, Cocteau apercevait aussi cette magnificence des mâles, fiers et supérieurs. Outre leur force de caractère et leur présence évidente, le célèbre danseur de ballet et le trapéziste américain paraissaient aux yeux de Cocteau, comme des créatures étonnantes qui naissent de l'imagination mythologique.

Regardons cette étonnante faculté de transformation et incroyable maîtrise du corps chez Vaslav Nijinsky, cette exquisite créature. Ce danseur étoile était capable de hausser son physique imparfait jusqu'au sommet de la beauté du corps masculin. D'après le témoignage de Cocteau, les spectacles ressemblaient à la naissance d'une nouvelle race d'hommes. Métissée du « divin » et de l'« humain ». Divin, car le corps de Nijinsky muait en direct et reflétait quelque chose d'indicible et d'inintelligible qui « échappe à l'analyse ». Cocteau voyait à travers les mouvements extraordinaires du danseur, la manifestation inimaginable de l'irréel, du surnaturel. Voici l'exhibition sublime, inoubliable du corps humain dans toute sa splendeur :

« Nijinsky était d'une taille au-dessous de la moyenne. D'âme et de corps il n'était que déformation professionnelle. Sa figure, du type mongol, était reliée au corps par un cou très haut et très large. Les muscles de ses cuisses et ceux de ses mollets tendaient l'étoffe du pantalon et lui donnaient l'air d'avoir des jambes arquées en arrière. Ses doigts étaient courts et comme tranchés aux phalanges. Bref on n'aurait jamais pu croire que ce petit singe aux cheveux rares, vêtu d'un pardessus à jupe, coiffé d'un chapeau en équilibre au sommet du crâne, c'était l'idole du public. Il l'était cependant, à juste titre. Tout en lui s'organisait pour paraître de loin, dans les lumières. En scène sa musculature trop grosse devenait svelte. Sa taille s'étirait (ses talons ne portant jamais par terre), ses mains devenaient le feuillage de ses gestes, et quant à sa face, elle rayonnait. Une semblable métamorphose est presque inimaginable pour ceux qui n'en ont pas été les témoins. »⁶⁸ « Une sorte d'Hermès de la bourgeoisie, un chat acrobate farci de luxure candide et d'indifférence sournoise, un écolier (...) patelin, voleur, véloce, totalement libéré des contraintes de la gravitation et d'une parfaite désinvolture mathématique. Désir, farces, contentement de soi, dodelinements rapides de la tête, arrogance, d'autres choses encore(...) »⁶⁹

⁶⁷ Le Grand écart, op. cit. pp. 31-32.

⁶⁸ « De Diaghilev et de Nijinsky », in La Difficulté d'être, op. cit., pp. 61-62.

⁶⁹ Le carnaval (ou le stéréoscope enchanté), in Cahiers Jean Cocteau, n°7, Gallimard, Paris, 1978, p. 117. Ce passage est un extrait d'une description adressée à Nijinsky pour sa présentation de l'Arlequin, lors de sa première au théâtre de l'Opéra à Paris, le 4 juin 1910. En assistant à ce pantomime-ballet, Cocteau note le charme étourdissant de ce danseur.

Dans la même lignée des artistes fabuleux, il y a aussi ce Vander Clyde, alias Barbette. Ce trapéziste connaissait aussi la mystérieuse faculté du corps humain du bout des doigts. En dix minutes, il était capable de se métamorphoser en « femme », en « un ange, une fleur, un oiseau ». Et ce « travestissement » parfait révélait aux yeux de Cocteau une « étrange et surprenante beauté » (*Le numéro Barbette*, p. 97) par laquelle l'écrivain est depuis toujours fasciné :

« Barbette est un jeune Américain de vingt-quatre ans, d'aspect un peu bossu comme les oiseaux, de démarche un peu infirme (sans doute à cause de mains et de pieds très petits)(...). Seule l'étonnante arcade sourcilière qui surmonte des yeux inhumains signale à l'attention sa personne, aussi anonyme que l'était, en ville, Nijinsky(...). Barbette déniaise la fable grecque des jeunes hommes changés en arbres, en fleurs. Il en supprime la féerie facile. Nous allons suivre en pleine lumière, au ralenti, les phases d'une métamorphose(...) lorsque Barbette, avec sa tête de femme, contredite par son torse nu et sanglé de trousse de cuir, ressemble beaucoup aux Apollon des bandagistes. (...) il plaît à ceux qui voient en lui la femme, à ceux qui devinent en lui l'homme, et à d'autres dont l'âme est émue par le sexe surnaturel de la beauté. »⁷⁰

Bref, jusque là, nous avons observé les types symbolisant l'ambiguïté mystérieuse de la beauté masculine chez Cocteau. Que pensait-il de la beauté féminine alors ? Quels étaient ses types féminins ?

Notre poète considère la « laideur sublime d'une Gorgone » comme « signe de la beauté véritable ». ⁷¹ L'idée de la beauté féminine chez Cocteau se présente par un étrange mélange du « sublime » et de la « laideur », de la touchante « émotion » et de la « terreur ». A la fois repoussante et captivante, déplaisante et charmante est cette bizarrerie de la sensualité féminine chez notre poète. Encore un phénomène inédit, inattendu de la beauté humaine. Mais la beauté féminine semble agir différemment que la beauté masculine. Si cette dernière renvoie une image plus majestueuse, plus éclatante des hommes, celle des femmes semble plus sournoise, vénéneuse :

« Vous riez d'abord de la laideur ; elle vous intrigue, elle vous révolte. Peu à peu, elle vous empoisonne ; votre organisme refuse de s'épanouir. Il louche, il boîte, il meurt. L'Orient connaît ces forces terribles. »⁷²

Selon lui, une femme fatale serait ainsi faite par une « conjugaison » de la « grimace » - goût amer du poison - et du « charme » - force irrésistible. ⁷³ A entendre notre écrivain, ce serait plutôt la « laideur » qui tiendrait le lieu de beauté, chez une femme exceptionnelle. Le charme de cette belle laideur, c'est aussi ce qui pousse Œdipe à se laisser séduire par Jocaste dans *La Machine infernale* :

« Œdipe : Un visage de jeune fille, c'est l'ennui d'une page blanche où mes yeux

⁷⁰ *Le numéro Barbette*, in *Le Livre blanc et autres textes*, Librairie Générale Française, Paris, 1999, pp. 98-103.

⁷¹ *La canne blanche*, op. cit., p. 246.

⁷² « Sens cachés », in *Tour du monde en 80 jours : mon premier voyage*, Gallimard, Paris, 1936, p. 113.

⁷³ Capiello, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, Gallimard, Paris, 1981, p. 126.

ne peuvent rien lire d'émouvant ; tandis que ton visage ! Il me faut des cicatrices, les tatouages du destin, une beauté qui sorte des tempêtes(...). Que vaudrait un regard, un sourire de petite oie, auprès de ta figure étonnante, sacrée : giflée par le sort, marquée par le bourreau, et tendre, tendre et... »⁷⁴

Par ailleurs, dans sa *Correspondance* avec Max Jacob et celle avec Jean Hugo, Cocteau explique sommairement, la relativité de la « laideur » et de la « beauté » :

« (...) on m'avait parlé de laideur – mais le beau commence où l'œil ne juge plus – où le cœur traverse le marbre. »⁷⁵ « Croyez-moi que je sais voir. Si je parle de laideur, c'est qu'une certaine laideur m'est belle. »⁷⁶

Lorsque Cocteau applique cette conception personnelle de la « beauté laide », il crée le personnage de Germaine Râteau du *Grand écart*. C'est une actrice de seconde zone qui fait « partie de ces femmes qui touchent cinquante francs au théâtre et cinquante mille à la maison » (p. 39). Comme « l'art ne (la) nourrissait pas », elle s'est laissée entretenir par un « amant riche, si riche que son seul nom signifi(e) richesse. Il s'appel(le) Nestor Osiris » (p. 43). Cette femme terre-à-terre et débrouillarda attise tout naturellement la curiosité de Jacques Forestier. L'adolescent sombre qui déteste sa faiblesse, sa douceur et qui n'est attiré que par son exact contraire, ne peut rêver une meilleure rencontre. Germaine incarne la femme qui possède cette dureté terrestre. Bien enracinée dans la réalité, elle n'hésite pas, s'exhibe et s'assume. Malgré sa laideur. C'est cette façon d'être sûr de soi dans sa peau, qui représente aux yeux de Jacques Forestier, décidément un phénomène mystérieux :

«(...) Germaine. Cette fille en vogue jouait quatre rôles dans la revue qui tombait de fatigue après trois cent cinquante représentations. Germaine souriait très haut entre l'orchestre et le tambour. Sa beauté penchait sur la laideur, mais comme l'acrobate sur la mort. C'était une manière d'émouvoir. Ce chien-et-loup attirait Jacques. »⁷⁷

Cocteau a connu beaucoup d'actrices et de chanteuses de renom dans sa vie. Parmi elles, il y a ces artistes féminines épatantes telles que Mistinguette, Edith Piaf ou encore Maria Lani auxquelles Cocteau dédiait toute son admiration. Ce sont des femmes types qui incarnent les « dernières cariatides du temple » de l'art, d'un « règne de forces animales » d'après Cocteau. Chez elles, la « tête », l'« intellectualisme » n'ont pas de place. Il n'y a que leurs « cœur et entrailles » (*Adieu à une étoile*, p. 205) qui représentaient la véritable beauté féminine. Cocteau ressentait à travers ses belles de l'âme, le regard pétrifiant et sublime d'une Gorgone en colère. Chacune dans son genre, mais ces petits bouts de femmes étaient des « monstres sacrés » qui, par leur seule

⁷⁴ *La Machine infernale (Acte III : La nuit des noces)*, in Jean Cocteau. *Romans, poésies...*, Librairie Générale Française, Paris, 1995, p. 1184.

⁷⁵ Lettre du 15 juillet 1926, in Max Jacob/Jean Cocteau : *Correspondance 1917-1944*, Paris-Méditerranée, Paris, 2000, p. 434.

⁷⁶ Lettre du 24 mars 1921, in Jean Cocteau/Jean Hugo : *Correspondance*, Centre d'Etude du XXe siècle, Université Paul Valéry, Montpellier, 1995, p. 68. Souligné par l'auteur.

⁷⁷ *Le Grand écart*, op. cit., pp. 39-40.

présence, défiaient, toisaient et hypnotisaient la foule :

« Mme Mistinguette symbolise une grande race défunte, race animale, que j'aimerais surprendre murmurant, comme j'imagine que se le chuchotent les plantes entre elles : « Je ne pense pas, donc je suis. » Chez cette race, le penser n'entrave point d'agir. L'agir se forme d'un bloc sans paille et sans contrôle, d'un élan que rien ne freine. Ignorant le ridicule, cette race oppose une innocence presque sauvage aux problèmes qui nous embrouillent. Elle marche nue, dirai-je. Rien ne l'arrête au bord d'une zone excessive, où le bon goût ni le mauvais goût ne s'exercent. »⁷⁸ « Lorsque j'ai entendu Edith Piaf, j'ai été stupéfait de la force qui se dégage d'un corps minuscule. Elle entre. Elle est vaincue. Des mèches rouges tombent en désordre autour d'un front de jeune Victor Hugo. Des jambes robustes soutiennent mal une bosse d'ange ou de fauvette. Et les yeux sont inoubliables : des yeux d'aveugle miraculée, des yeux de Lourdes, des yeux de « voyante » (...). Et la vaincue se redresse (...) et les mains deviennent des branches sous l'orage et la petite femme pitoyable prend le large. Et les autres deviennent pitoyables – ceux qui écoutent (...). Car Edith Piaf mérite les plus nobles partenaires et le décor de Bérard où elle habite. Une chambre nocturne d'hôtel, éclairée par les tics de lumière de la rue Pigalle. C'est dans ce mystère bleu, dans cette laideur médiocre que Bérard hausse jusqu'à la plus belle peinture, que Piaf souffre, s'agite, se brise, nous émeut et nous oblige à éclater de rire. »⁷⁹ « Voilà le genre de surprise qu'elle réserve. Chaque fois qu'on la quitte des yeux elle change (...) tour à tour une petite fille, une femme ravagée (...) elle possède trois profils. (...) cette bouche (...) ses dents d'ogre, tout son terrible rire de jeunesse et de tête de mort (...) c'est une actrice ; il est normal qu'elle sache rire. Sans doute, mais ce rire m'effraie ; il est trop vrai (...). Il m'énerve ; il souligne mon impuissance, il me rend fou. J'ai envie de crier (...). Une force inconnue me paralyse (...). Un œil qui ne semble même pas me regarder me fouille jusqu'à l'âme (...). Inutile d'avouer ma défaite (...) : je suis pris. »⁸⁰

Que ce soit masculine ou féminine, la « beauté » symbolise avant tout chez Cocteau, cette espèce d'aisance presque surnaturelle et la présence indéniablement dominante – voire envahissante - de ces êtres hors du commun. De plus de leurs traits physiques attirants, leur manière d'être si simple mais en même temps remarquable définit cette notion de l'« enveloppe humaine idéale » pour notre écrivain.

Ferme, vivante et puissante, la « peau » représente ainsi une sorte d'organe sublime qui permet à l'homme, la « possession totale de soi-même » : d'être en parfait accord avec soi-même, d'être entier et complet. C'est cette simplicité magistrale d'être qui manque fondamentalement aux personnes écorchées vives. Pour ceux qui ne savent comment vivre à l'aise dans leur peau, cette plénitude naturelle ne peut ressembler qu'à un « luxe » royal, à un « miracle » et à la « plus grande audace ». ⁸¹ Selon Cocteau, les

⁷⁸ *Adieu à une étoile*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, op. cit., p. 206. Souligné par l'auteur.

⁷⁹ *Je travaille avec Edith Piaf*, op. cit., pp. 146-147.

⁸⁰ *Maria Lani*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, Gallimard, Paris, 1985, pp. 105-107.

⁸¹ *La jeunesse et le scandale*, in *Le Livre blanc et autres textes*, op. cit., p. 134.

« beaux » jouissent alors des « privilèges immenses » auxquels les personnes vulnérables n'osent même pas rêver :

« Enfin, la beauté strictement physique affiche une façon arrogante d'être partout chez soi. Jacques, en exil, la convoite. Moins elle est aimable, plus elle l'émeut ; son destin étant de s'y blesser toujours. Il voit un bal derrière des vitres : cette race aux papiers en règle, joyeuse de vivre, habitant son vrai élément et se passant de scaphandres. Donc, sur les figures sans douceur, il amassera du songe. »⁸² « Les privilèges de la beauté sont immenses. Elle agit même sur ceux qui paraissent s'en soucier le moins. »⁸³ « Les privilèges de la beauté sont immenses. Elle agit même sur ceux qui ne la constatent pas. »⁸⁴

Par quel autre nom que les « privilèges » pourrions-nous appeler ces récompenses prestigieuses que le ciel n'accorde pas à tout le monde ? Quelles autres personnes que ces heureux gagnants de la loterie céleste, peuvent se délecter de ces immenses dons ? Ce talent d'exister et de vivre avec tant de facilités dans l'espace délimité et dans l'immédiat. Mais surtout ce pouvoir de gouverner le regard d'autrui.

Il est évident que pour Cocteau, seuls ces « privilégiés » peuvent affirmer sans gêne, ni honte, ni doute : « Je suis là, donc je suis ». Ou encore : « Qui je suis ? Je suis moi »... Ces êtres-là ne souffrent pas de problème d'identité ni d'existence. Alors que les personnes écorchés vifs ne cessent de répéter : « Je suis laid, médiocre, maudit », « Je souffre donc je suis ». C'est pourquoi l'assurance absolue, la terrible sûreté de soi des uns symbolise, en fin de compte, ces privilèges immenses de la beauté humaine chez Cocteau.

Alors, les écorchés vifs sont-ils condamnés à vivre, inhibés et lunaires, dans leur image de soi défigurée ? Pas toujours. Il leur reste la ressource de l'amour. Joindre, se rapprocher de leur idole à travers l'amour, est le seul moyen de toucher, eux aussi, aux immenses privilèges qui semblent tant inaccessibles. Car, tel le roi Midas avait le don de transformer en or tout ce qu'il touche, la beauté de certaines personnes octroie aussi ce pouvoir magique. Cocteau pense qu'elle peut « sacre(r) toute chose qu'(elle) touche » (*Correspondance avec Max Jacob*, p. 572).

Pour les personnes sans peau au gros cœur, « aimer et être aimé » signifie ainsi vivre dans la « peau sécurisante » de l'autre : car l'amour permet de se laisser envelopper par l'éclat rayonnant, l'aura surnaturel de leur être aimé. C'est pourquoi l'amour représente chez Cocteau ainsi que chez ses personnages, l'unique « secret de beauté qui accompli(t) des miracles » comme le dit d'ailleurs Esther, l'héroïne des *Monstres sacrés* (p. 90). Et bien évidemment, le phénomène le plus miraculeux de l'amour étant la « métamorphose », la « transfiguration » de l'être. Grâce au regard réciproquement amoureux et admiratif que l'être aimé renvoie à celui qui aime et qui souffre de sa laideur. Ainsi s'annonce chez les écorchés vifs, le temps de la Réparation de l'image de soi. Le temps de la « mue humaine ».

⁸² *Le Grand écart*, op. cit., p. 12.

⁸³ *Le Livre blanc, Passage du Marais*, Paris, 1992, p. 28.

⁸⁴ *Les Enfants terribles*, op. cit., p. 20.

1.2 – La seconde peau idéale introuvable ou la métamorphose incertaine

« Très peu d'hommes ont une seule fois la chance de joindre leur idéal. »

in Le Portrait surnaturel de Dorian Gray

« Comment guérir du mal-être ? » Telle est la question obsédante qui revenait toujours dans la vie de Cocteau. Que lui fallait-il pour se débarrasser de son complexe d'infériorité ? Que lui restait-il à faire afin de réparer ses blessures narcissiques ?

Muer, transformer, métamorphoser... Coûte que coûte jusqu'à ce qu'il devienne transfiguré, méconnaissable : n'être plus un écorché vif. Joindre, effleurer, caresser l'image idéale de soi : le Moi devenu tout à coup, beau et connu. En effet, devenir l'être aimé et l'idole de quelqu'un - avoir cette espèce de nouveau corps désirable - semble la fin heureuse d'une véritable métamorphose :

« (...) l'homme, pour se représenter, fait un emploi massif de la métamorphose(...). La réussite de l'homme, sa limite aussi – lui qui n'est ni dieu ni monstre -, est d'avoir introduit en image un peu de jeu dans l'immense engrenage d'une évolution dont le dessein lui échappe. Mais derrière cet usage de la métamorphose, il ne faut pas seulement apercevoir la quête d'une emprise illimitée sur le corps, mais plutôt l'instrument de sa révélation. Par l'image, l'homme donne un visage à cette part de lui-même qui échappe à toute apparence. Il donne corps à ses émotions et à ses angoisses, à ses croyances et à ses désirs. En renonçant à son enveloppe, il se modèle un corps à son image. »⁸⁵

La métamorphose heureuse symbolisait pour Cocteau la dernière étape de la guérison du « mal dans sa peau ». Pour réaliser ce rêve du « bien-être » ou du moins pour trouver la clé de son équilibre, notre poète commence à expérimenter sa première « mue ». *Le Potomak*. Non seulement ce livre représente sa première sortie symbolique de la chrysalide en tant que poète – première véritable œuvre -, mais aussi une première esquisse de son corps d'écrivain qui ne cessera pas d'être retouché, rafistolé et perfectionné par la suite.

« Cocon » – « chrysalide » – « papillon » ! Ce n'est pas par hasard que Cocteau nous rappelle dans ce livre le miracle de la métamorphose. Quel spectacle magistral ! Nous assistons là à un phénomène magique de transformation : il ne reste qu'une « mue », une « enveloppe vide » et un beau spécimen du papillon. La répugnante petite chenille a disparu. Cette mutation radicale, notre écrivain en rêvait au cours de sa vie. Et ce désir fou, il le nourrissait avec son amour inconditionnel pour sa bien aimée éternelle, la poésie.

C'est pourquoi Cocteau qui, - ayant eu toujours cette réputation d'être un homme rapide, alerte, agissant sur le qui-vive – a consacré tout de même, six longues années⁸⁶

⁸⁵ Philippe Comar, « Le corps désiré », in *Les images du corps*, Gallimard, Paris, 1993, p. 122.

⁸⁶ L'écriture a commencé en 1913. Et la publication du livre date de 1919. L'année de ses 30 ans.

pour dessiner cette image troublante de sa métamorphose initiale, douloureuse mais sincère. Quelle est la révélation ? La règle la plus élémentaire de la métamorphose. L'admirable leçon du ver à soie : l'enveloppe de solitude, l'attente patiente afin qu'une seconde naissance fabuleuse se produise.

Et ce n'est pas par hasard non plus que l'auteur développe cette même thématique dans ses romans, écrits juste après *Le Potomak*. La problématique centrale de ces œuvres : l'homme aussi mue. Sauf que chez l'homme, la chance d'une véritable métamorphose heureuse s'amenuise ou du moins s'avère plus rare à cause de sa complexité. Car, la « mue humaine » est double : la « mue biologique » - le corps - et la « mue psychique » - l'esprit. Et au cours de sa vie, l'homme est en quelque sorte condamné à s'ajuster constamment afin de vivre en équilibre, dedans et dehors de sa double peau.

L'homme Cocteau savait pertinemment ô combien cet équilibre est une chose difficile à maintenir. Surtout lorsque l'on est jeune et en pleine période de mutation : celle de la puberté - la sortie de l'enfance – et de l'adolescence. C'est l'âge le plus délicat et crucial où la mue humaine fait son apparition troublante et décisive. Cocteau s'en souvient :

« A douze ans, on crève d'orgueil. Mais, hélas, la beauté intérieure ne jette pas tout son bouquet, comme un visage. Ce désir maladif d'une immédiate rémunération de forces confuses me donnait une timidité farouche, une angoisse d'autrui. »⁸⁷ « (...) voilà que se dessine une figure inattendue, une énigme exquise de la jeunesse, un sphinx à la porte qui passe de l'enfance à l'adolescence, porte qui, trop souvent, hélas ! par une suite d'aveuglement des familles, ne nous laisse que le souvenir d'une entrée capitonnée de mauvais lieu. »⁸⁸

Observons d'abord la première grande période du trouble chez l'homme : sa « mue biologique ». A la naissance, l'enfant se trouve déjà dans un milieu qui l'entoure et le protège. Ce que nous appelons communément le « cocon familial ».

Mais, à l'arrivée de la puberté, l'enfant est obligé de se détacher d'avec cette grande enveloppe protectrice des adultes. Car désormais il a la sienne propre qui s'étend, s'élargit et qui recouvre son nouveau corps. Ce phénomène de mue physique qui se produit à l'âge de la puberté, est réellement « une des crises où l'organisme change » (*Le Potomak*, p. 57).

Le « malaise », l'« épuisement », la « crampe », la lassitude, l'étiement, etc., sont les premiers symptômes qui accompagnent ce changement physique sensible chez les personnages de Cocteau. Par exemple, le Paul des *Enfants terribles*, cloîtré dans sa « chambre-carapace », depuis la frappe terrible de la boule de neige lancée par Dargelos. Si son âme innocente – enfantine - est encore soumise « aux instincts ténébreux de l'enfance »(p. 16) et que son instinct sexuel n'est pas encore éveillé, son corps n'est plus le même. Le corps de ce personnage est en train de muer seul :

«La maladie de Paul se compliquait de croissance. Il se plaignait de crampes(...). En avril il se leva. Il ne tenait plus debout. Ses jambes neuves le portaient mal(...).

⁸⁷ « Secret de confondre », in *Le Potomak*, op. cit., p. 46.

⁸⁸ *Portraits-souvenir*, op. cit., p. 800.

Soustrait à l'empire d'un Dargelos, livré à lui-même(...), privé du crépitement vivifiant de la discorde, Paul suivait sa pente. Sa nature faible fléchissait. »⁸⁹

Au cours de son voyage en Italie, Jacques Forestier vit aussi cette période délicate de la « mue ». Ne sachant pas comment réagir à son corps devenu méconnaissable – l'éveil de la sexualité – mais aussi inconfortable – trop grand comme un vêtement mal taillé - , il éprouve souvent cette sensation de flotter dans les « vagues » et le « vide ». C'est dans cet état physique trouble, qu'il arrive à Paris. Ce futur décor théâtral où il croisera une de « ces nymphes de la Seine »⁹⁰, son impitoyable bourreau du cœur :

« A Paris, comment se reconnaître ? Jacques, ce Parisien, ce privilégié, arrivait à Paris de province. Il en était cinq mois avant, mais il avait franchi en route la délicate ligne d'âge où l'esprit et le corps choisissent. Sa mère croyait ramener la même personne, un peu distraite par des panoramas italiens. Elle en ramenait une autre. Et c'est justement à Venise que s'était produite cette mue. Jacques ne la constatait que par un malaise. Il le mettait sur le compte du suicide et des commerces, surpris, le soir, sous les arcades. En réalité, il laissait une peau sèche flotter sur le Grand-Canal, une de ces peaux que les couleuvres accrochent aux églantines, légères comme l'écume, ouvertes à la bouche et aux yeux. »⁹¹

Dans le *Livre blanc*, le narrateur relate aussi son expérience de la puberté. Il livre ce souvenir du début de son adolescence, fortement marqué par le premier émoi d'instinct sexuel exacerbé de ses camarades de classe. Voici un passage instructif de ce récit - presque comique - où le narrateur décrit l'univers particulier des adolescents qui se trouvent en pleine période de mutation. Notamment comment ils tentent de répondre tant bien que mal, à l'appel de leur nouveau corps sexué. Par exemple, par la pratique courante de la masturbation :

« J'entrai au lycée Condorcet en troisième. Les sens s'y éveillaient sans contrôle et poussaient comme une mauvaise herbe. Ce n'étaient que poches trouées et mouchoirs sales. La classe de dessin surtout enhardissait les élèves, dissimulés par la muraille des cartons. Parfois, en classe ordinaire, un professeur ironique interrogeait brusquement un élève au bord du spasme. L'élève se levait, les joues en feu, et, bredouillant n'importe quoi, essayait de transformer un dictionnaire en feuille de vigne. Nos rires augmentaient sa gêne. La classe sentait le gaz, la craie, le sperme. Ce mélange m'écoeurait. (...) j'étais le seul qui semblait réprouver cet état de choses. Il en résultait de perpétuel sarcasmes et des attentats contre ce que mes camarades prenaient pour de la pudeur. Mais Condorcet était un lycée d'externes. Ces pratiques n'allaient pas jusqu'à l'amourette ; elles ne dépassaient

⁸⁹ *Les Enfants terribles, op. cit., pp. 49-51.*

⁹⁰ Voir le texte de Cocteau, intitulé « Cinquantenaire du restaurant Maxim's », in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., pp. 27-28. Dans ce court récit qui relate les rencontres avec certaines célébrités dans ce lieu mythique de l'époque, l'auteur souligne de temps à autre quelques portraits féminins à la mode de son temps. La plupart sont des actrices sans talent, sauf quelques unes, qui ressemblent bien au personnage de Germaine Râteau du *Grand écart* : « (...) la charmante gloire dont elles jouissent sans avoir rien fait d'autre que d'apparaître et de disparaître comme des fées. Peu de ces dames étaient actrices. Les planches étaient leur prétexte et leur excuse (...) de quelques grandes actrices sans autre pièce à interpréter que celle de leurs propres intrigues(...) »

⁹¹ *Le Grand écart, op. cit., pp. 23-24.*

guère les limites d'un jeu clandestin. »⁹²

Voilà la première « mue humaine ». Une sorte de nouveau corps de transition dans lequel les petits adolescents sont enfermés, isolés : il y a eu une vie – l'enfance - avant cette « mue ». Après ce changement, il y en a une autre qui commence. Encore inconnue, floue, mais elle semble déjà là : malaise, désir vague, petite érection matinale... Tout cela est nouveau, déstabilisant. Face à ce corps sexué qui s'exprime, ces petits hommes ne savent quoi penser. Sauf qu'ils se sentent impuissants, à la merci de leur corps et un peu honteux, *nus comme des vers*.

Dans cet état psychologique vulnérable, la deuxième phase de mutation débute : la période de la « mue psychique ». C'est là que la leçon du ver à soie s'avère particulièrement utile pour les adolescents : la construction ingénieuse du *lieu* de métamorphose (cocon) et la patience admirable en attendant le *temps* de l'événement (chrysalide).

Les adolescents doivent désormais imiter le minuscule ver qui, en tirant de son ventre le fil de soie, se met à tisser sa chambre de transformation. Le corps fraîchement changé de ces petits hommes n'a pas encore fini la mue. La seconde mue se produit à l'intérieur de leur nouveau corps. Il est temps, pour eux, de commencer à tisser, à consolider cette espèce de cocon interne. A la place du fil de soie, l'être humain utilise une autre corde : le « fil d'Ariane » que chacun porte en soi, le sentiment du « Moi », le guide interne chez l'homme.

La mission de la jeunesse consiste donc à constituer au fur et à mesure cette « mue psychique » et à rester patiemment dans cette chrysalide humaine jusqu'à la sortie. L'étape ultime de la métamorphose, devenir l'homme et joindre le type idéal. C'est ce qui devrait être en principe, le processus naturel de la mue humaine.

Or, l'adolescence est tout sauf rassurante et patiente. Au contraire, elle est périlleuse et impatiente. N'est-il pas vrai, comme le souligne Cocteau, que le « propre de la jeunesse » est la « fougue injuste, aveugle, charmante sans laquelle une jeunesse n'existe pas » ?⁹³ En effet, c'est un âge bête, ingrat et superficiel au cours duquel le sens de la mesure et de la proportion ou le raisonnement laborieux n'ont pas de signification importante. Même le moindre « accroc » provoque un « désespoir » et à cet « âge le désespoir est à craindre » comme le chante le « chœur » dans *Antigone* (p. 41).

Avec la « tête confuse » d'un côté et de l'« instinct (trop)vif » de l'autre (*La Difficulté d'être*, p. 205), les adolescents franchissent cette étape de « mue psychique ». Le résultat de transformation semble déjà incertain.

C'est pourquoi l'« adolescence » rime toujours avec la « crise ». Tout comme la « jeunesse » avec l'« erreur ». Sans cesse tiraillée entre le « goût de plaire » aux autres, la « morgue de faire nouveau » et le désir « d'être original » (*Poésie de journalisme*, p. 44), la « jeunesse ne sait pas ce qu'elle veut » (*La Difficulté d'être*, p. 167) ni ce qu'elle doit penser. Comme l'exprime d'ailleurs le personnage de Maxime dans *La Machine à*

⁹² *Le Livre blanc*, op. cit., pp. 23-24.

⁹³ *La légende du Bœuf sur le toit*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, op. cit., p. 153.

écrire :

« (...) que ma médiocrité me dégoûte et que je voulais briller n'importe comment, pour n'importe quoi. »⁹⁴

C'est ce mélange dangereux de « confusion » et de « désordre » qui fait le thème récurrent des erreurs de la jeunesse. Et parmi elles, le regard ignorant et aveugle de la jeunesse naïve représente une thématique familière chez Cocteau. L'écrivain se remémore ainsi la regrettable vision de sa jeunesse qui ne s'arrêtait qu'à la surface des choses :

« A l'âge où l'esprit ne visite pas les profondeurs, je m'émerveillais de la moire qui en résulte à la surface. »⁹⁵

Ajoutons ici, la problématique de la relation amoureuse à cet esprit maladroit de la jeunesse. Le tableau est complet pour souligner la difficulté d'obtenir une « mue psychique » solide et sécurisante pour les adolescents déboussolés.

Dans un premier temps, la relation amoureuse peut être un repère concret – charnel et réel - aux jeunes qui ne savent pas trop comment s'aimer ou s'habituer à leur nouveau Moi naissant dans leur corps récemment mué. Dans cette période de solitude forcée où ils se sentent étrangers à leur propre corps, le corps de leur être aimé peut s'avérer un point d'ancrage important qui permet de ne plus être dans le flottement.

C'est dans *Le Potomak* que Cocteau décrit combien la peau sensuelle d'un(e) amant(e) collée à la sienne, peut donner cette illusion de se vautrer dans une sorte de « cocon affectif », chaud et accueillant comme un chez soi rêvé :

« Nous nous aimons et c'est une transe. Essai de rejoindre à deux le beau monstre primitif. Petite pénétration. La peau contre la peau. Caoutchouc. On ne distingue pas ce qui se fait et ce qui se défait dans le cœur. »⁹⁶

Pour tout jeune homme écorché vif - que l'était Cocteau -, la peau de l'être aimé peut être considérée comme une « seconde peau », un « pansement » charnel magique, en somme : une « peau renforcée et invulnérable », une « peau bouclier » qui le protégerait ; sinon, une « peau commune » qui relie deux êtres.⁹⁷ Ou encore une sorte de chambre commune dans laquelle l'on se sent moins solitaire...

De même, pour les adolescents qui - en ignorant totalement de quelle manière particulière dérouler la pelote du fil d'Ariane - ne comprennent pas comment constituer leur image de soi ainsi que leur identité, la relation amoureuse peut s'avérer utile. Voire parfois salutaire comme chez Jacques Forestier. Pour cet adolescent souffrant de son complexe physique, depuis sa tendre enfance, sa liaison avec Germaine semble une occasion inespérée pour pouvoir réparer son image de soi tant haïe. Ne serait-ce qu'un temps, cette fusion charnelle dans le corps de son amante lui donne l'illusion d'être guéri de son mal-être :

« Il aimait. Il ne souhait pas être Germaine. Il voulait la posséder. Pour la première

⁹⁴ *La Machine à écrire* (Acte II / Scène 10), in *Théâtre*, t.2, op. cit., p. 181.

⁹⁵ *Cappiello*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., p. 126.

⁹⁶ « *Utilisation impossible* », in *Le Potomak*, op. cit., p. 195.

fois, son désir ne se manifestait pas sous forme de malaise. Pour la première fois, il ne haïssait pas sa propre image. Il se croyait guéri(...). Le vague désir de la beauté nous tue(...). Cette fois, le désir rencontrait une surface sensible et la réponse de Germaine était l'image même de Jacques(...). Jacques se voyait dans ce désir et, pour la première fois, sa propre rencontre le bouleversait. Il s'aimait chez Germaine. Il perdait conscience du personnage qu'il développa dans la suite sans chercher à rejoindre son idéal. »⁹⁸

Le narrateur du *Livre blanc* aussi aperçoit une partie de son identité intime qu'il n'arrivait pas saisir. Sa relation sexuelle avec le personnage d'Alfred par exemple, lui permet de comprendre sa nature profonde, homosexuelle. Il est enfin sur le chemin de la reconstitution de son image interne. Ce Moi qui restait jusqu'alors éclipsé par le souci de préserver son apparence sociale dite normale :

« Le corps d'Alfred était pour moi davantage le corps pris par mes rêves que le jeune corps puissamment armé d'un adolescent quelconque(...). Je compris que je m'étais trompé de route. Je me jurai de ne plus me perdre, de suivre désormais mon droit chemin au lieu de m'égarer dans celui des autres et d'écouter davantage les ordres de mes sens que les conseils de la morale. »⁹⁹

Hélas ! la jeunesse risque trop souvent de mettre tout son espoir en amour. La belle illusion de « peau commune » ne dure pas toujours. Pour qu'elle soit sauvegardée, c'est avant tout l'équation même de l'amour qui doit être résolue. Cette formule à la fois si simple et tant compliquée : « Aimer et être aimé, voilà l'idéal ». Or, selon Cocteau, c'est « le contraire (qui) arrive souvent » (*Le Grand écart*, p. 31) :

« Amour. Quel luxe ! Amour, je me consacre à ton hypnose. On jouait un quatuor. J'ai rencontré ses yeux. Ils me caressent les moelles. Cet échange épuise, on ne le prolongerait pas. On regarde ailleurs. C'est toujours plus ou moins atroce. Mais de peu les gens se contentent. Leur sécurité s'installe où commence notre inquiétude. »¹⁰⁰

En effet, l'amour est un « désir » leurrant. Parfois, le beau reflet de l'autre n'est pas plus

⁹⁷ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., pp. 62-67. Le psychanalyste entend par la « peau commune », l'image symbolique représentant l'« union symbiotique » que forme le couple de la mère et de l'enfant. Or, lorsque l'enfant atteint l'âge d'autonomie, il est obligé de se détacher physiquement d'avec sa mère et de renoncer à cette « peau commune » qui lui garantissait le sentiment de plénitude physiologique jusqu'alors. Dès lors, il risque de sentir ce détachement naturel comme une « déchirure » douloureuse - comme si sa peau a été arrachée - donc comme une « plaie » à soigner. Par conséquent, il lui reste un « fantasme » de « fusion cutanée » avec sa mère. Mais comme cela n'est plus possible, il doit remplacer sa mère par un(e) autre par la suite. Et lorsque ce fantasme n'est pas correctement compensé, ce manque peut se manifester par des comportements déséquilibrés dits « narcissiques » ou « masochistes ». En ce qui concerne notre texte, cette notion de « peau commune » est introduite afin de souligner le sentiment de protection, de sécurité et du plein que peut procurer la peau de l'être aimé lors d'une relation amoureuse chez les adolescents écorchés vifs. Ceux qui sont particulièrement sensibles à leur propre peau comme Cocteau ou certains de ses personnages.

⁹⁸ *Le Grand écart*, op. cit., pp. 49-50.

⁹⁹ *Le Livre blanc*, op. cit., pp. 38-39.

¹⁰⁰ « Utilisation impossible », in *Le Potomak*, op. cit., p. 196.

consistant qu'un écran de fumée. Entre un(e) véritable amoureux(se) et une « idole creuse » (*Poésie de journalisme*, p. 104), entre l'appel du « cœur » et celui des « sens », la jeunesse ne sait vraiment pas distinguer. Ce manque de discernement et le caractère « excessif », « maniaque » de vouloir se changer dans l'immédiat, font des adolescents les victimes idéales de toute « surface » captivante.

Ainsi, Jacques ne voit que ce qu'il désire voir. Tout son espoir de métamorphose se fonde hélas, sur un piège miroitant. Cette figure de Germaine, cette fausse amoureuse qui cache si bien son tout petit cœur :

«Le cœur vit enfermé. De là viennent ses sombres élans et ses grands désespoirs. Toujours prêt à fournir ses richesses, il est à la merci de son enveloppe. Que sait-il, le pauvre aveugle ? Il guette le moindre signe qui le sortira de l'ennui. Mille fibres l'avertissent. L'objet pour lequel on sollicite son concours en est-il digne ? peu importe. Il s'épuise avec confiance et s'il reçoit l'ordre d'interrompre, il se crispe dans un épuisement mortel. Le cœur de Jacques venait de recevoir la permission de mettre en marche. Il le fit avec la maladresse, la fougue d'un début(...). Germaine l'aimait, certes. Mais son petit cœur ne débutait pas. La partie se présentait inégale. »¹⁰¹

Le danger de la superficialité qui fausse la relation humaine apparaît aussi dans la vie du narrateur du *Livre blanc*. Ne sachant pas comment ne pas confondre un sentiment sincère venant du cœur et le désir charnel, sa vie et son Moi balancent sans cesse entre deux pôles extrêmes. En même temps que son attirance irrésistible pour les aventures sans lendemain, l'excite et le pousse vers autrui, il ressent cette lassitude régressive grandissante qui le culpabilise et le ronge à l'intérieur de lui-même :

« Dégouté des aventures sentimentales, incapable de réagir, je traînais la jambe et l'âme. Je cherchais le dérivatif d'une atmosphère clandestine(...). Le cœur et les sens forment en moi un tel mélange qu'il me paraît difficile d'engager l'un ou les autres sans que le reste suive. C'est ce qui me pousse à franchir les bornes de l'amitié et me fait craindre un contact sommaire où je risque de prendre le mal d'amour. Je finissais par envier ceux qui, ne souffrant pas vaguement de la beauté, savent ce qu'ils veulent, perfectionnent un vice, payent et le satisfont. »¹⁰²

La jeunesse oublie malheureusement la règle la plus élémentaire de la métamorphose. La plus simple loi de la mue que même une petite chenille connaît et qu'elle n'essaie pas de contourner : la solitude et la patience de la chrysalide. Le jeune homme est seul dans sa peau tout comme un cocon ne peut enfermer deux vers. Et celui qui désire une véritable métamorphose doit mener cette étape d'isolement et d'enfermement jusqu'à son terme. Ce n'est qu'en passant toutes les étapes, qu'il pourra enfin réaliser le miracle de la transfiguration de l'être : devenir le type idéal qu'il rêvait tant.

En cette période hypersensible de la jeunesse, le poids de la solitude dans la prison du corps, est très lourd à supporter. Sans doute plus que dans n'importe quel autre cycle de la vie humaine. De plus, le désir de changement est trop pressant. Ce qui fait que trop souvent chez certains jeunes gens comme les personnages de Cocteau, il y a ce

¹⁰¹ *Le Grand écart, op. cit., pp. 45-46.*

¹⁰² *Le Livre blanc, op. cit., pp. 52-54.*

phénomène de sortie précoce de la chrysalide qui apparaît. Cela empêche de réaliser une « mue humaine » complète et solide : « mue biologique » et « mue psychique », équilibrées et correspondantes l'une et l'autre. C'est pourquoi la véritable « métamorphose » est extrêmement difficile à réaliser dans la jeunesse. Surtout pas grâce à une aventure amoureuse qui, en fin de compte, n'apporte que la « sourde horreur de l'irréciprocité » :

« Se confondre. (...). Je me souviens des premières crises du désir. J'ignorais le désir. Mon désir c'était, à l'âge où le sexe n'influence pas encore les décisions de la chair, non d'atteindre, ni de toucher, ni d'em- brasser, mais d'être la personne élue. Quelle solitude !(...). Le désir brouille les traits d'un visage. Qu'il est pâle sur l'oreiller le visage de celle qu'on aime ! Les dents miroitent. Les genoux contre les genoux. On se sent le front bas, la bouche des bêtes. L'un à l'autre on se refuse, et c'est le jeu éreintant où l'amour ajuste ses racines profondes. ...Alors par toute la peau et sur un visage à des kilomètres, je sentis la sourde horreur de l'irréciprocité. Un visage qui change, c'est le pire. On reste seul sur terre. »¹⁰³

Bref, habités par le doute et la mélancolie à l'intérieur, et brisés, fragilisés à l'extérieur, ces adolescents passionnés mais en même temps désespérés, sont devenus des individus solitaires, désoeuvrés et presque usés. Plutôt qu'un heureux événement – par exemple, de se rapprocher un peu au type idéal – cette étape cruciale de la première métamorphose, les a rendus encore plus écorchés vifs qu'avant l'avènement de la double mue.

Quelle potion magique reste-t-il contre un « supplice amoureux », pour ces âmes blessées, ces prisonniers d'un amour inachevé, encore trop présent ? Cette impossible « possession » du corps et du sentiment de l'autre, sera-t-elle toujours une des vérités humaines immuables ? Et pourtant, les écorchés vifs de Cocteau avaient presque réussi... ils avaient dans leur peau leurs êtres aimés. Que leur reste-t-il désormais afin de réparer cet « arrachement », cette « perte » si douloureuse ?

1.3 – Le retour à la « nymphe » et le supplice de la « convalescence »

**« Il faut s'aimer beaucoup pour supporter une longue convalescence. Se dire :
« Je vais me retrouver bientôt. C'est merveilleux. » Hélas, ce n'est pas mon cas. »**

in Le Passé défini

Chaque fois que Cocteau se cognait contre le mur infranchissable de la réalité – dans le domaine du cœur par exemple – et se retrouvait comme en miettes, il ramenait ses bribes du Moi abîmé, défiguré dans son « cocon imaginaire », la poésie. Le corps de sa poésie représentait en effet pour l'écrivain une sorte de « chambre carapace ». Ou du moins son « scaphandre ». Dans cet espace isolé du monde, il se reposait, se reconcentrait et reconstituait ses multiples visages. Plus exactement, ses peaux de rechange...romancier, dramaturge, cinéaste, etc. Mais en-dessous, il était toujours le poète :

¹⁰³ *Idem, pp. 197-199.*

« Dans le travail, je m'oublie, je m'annule, à force de devenir ce que je fais.(...) me fait devenir ce que j'aime. Mon corps se vide et se repose(...). La pensée s'agite en dehors de moi. »¹⁰⁴

Or, chaque retour dans cet espace de « convalescence » signifie un « échec » - préalable - à l'extérieur. La critique, le public, l'incompréhension et le malentendu... Bref, encore une « douche écossaise » glaciale en somme. Le retour se fait ainsi avec une « blessure » narcissique, une « fissure » psychique de plus. Comme ce Jacques Forestier après son échec sentimental :

« Le malheur qui s'approche prive un homme de tous ses moyens(...). Jacques est éperdu, car, incorporé à cette femme qui se détache de lui sans transition, il se voit diminuer à mesure qu'elle s'éloigne(...) il réintègre sa forme primitive. Il redevient ce qu'il était avant leur amour. Ce supplice physique et moral dépasse ses forces(...). Il n'est plus richement emboîté par la personne de Germaine. Il sent ses os, ses côtes, ses cheveux jaunes, ses dents en pointe, ses taches de rousseur, tout ce qu'il déteste et qu'il ne constatait plus(...) » « Il se cambre. Il résiste. Redevenu Jacques, il se regarde dans le miroir. Un miroir n'est pas l'eau de Narcisse ; on n'y plonge pas. Jacques y appuie le front et son haleine cache cette figure pâle qu'il déteste. »¹⁰⁵

C'est pourquoi la notion de « convalescence » représente souvent un « supplice » atroce : le « supplice d'attendre ». Un thème emblématique métaphorisant les ondes épidermiques désynchronisées entre les amants, entre les individus, entre le Moi et autrui que Cocteau exploite dans son écriture.

Une attente veut dire aussi que la « guérison » n'est pas encore arrivée. Le pire, c'est qu'elle n'arrivera sans doute jamais. Voilà en quoi consiste une « convalescence » chez Cocteau, chez les écorchés vifs : une léthargie générale, la dépression et la mélancolie. En quelque sorte, ce que nous appelons le « supplice de Tantale ».¹⁰⁶

Pour la plupart des personnages de Cocteau, l'attente s'avère ainsi être une sorte d'angoisse. Peut-être qu'au fond d'eux-mêmes, ils savent que leur attente est « vaine » et que le mal dans sa peau ne guérit pas en fin de compte :

« Attendre(...). Et chaque fois, le cœur s'arrête de battre(...). Chez toi, faire attendre, c'est de l'art, un supplice chinois. Tu sais tous les trucs, tous les moyens les plus épouvantables de faire du mal et de nuire. Ce que j'ai attendu ! Je compte jusqu'à mille, jusqu'à dix mille, jusqu'à cent mille(...). J'écoute... J'écoute avec toute ma peau comme les bêtes(...). Attendre. Attendre. Attendre toujours. »¹⁰⁷ « L'amour me ravage. Même calme, je tremble que ce calme ne cesse et cette inquiétude m'empêche d'y goûter aucune douceur. Le moindre

¹⁰⁴ « avril 1954 », in *Le Passé défini*, t. 3, Gallimard, Paris, 1989, p. 101.

¹⁰⁵ *Le Grand écart*, op. cit., pp. 116-120 ; pp. 135-136.

¹⁰⁶ Pour la définition, voir *Mythes et mythologie*, Félix Guirand et Joël Schmidt, Larousse (Histoire et dictionnaire), Paris, 1996, pp. 234-235. Nous empruntons cette figure légendaire de la mythologie grecque afin de rapprocher le supplice atroce de notre écrivain ainsi que ses personnages de celui de Tantale. L'image symbolique qui représente une « éternelle insatisfaction » ou le pire des supplices, l'impossibilité de « saisir ce que l'on désire » et de « ne pouvoir atteindre l'objectif ».

accroc emporte toute la pièce. Impossible de ne pas mettre les choses au pire. Rien ne m'empêche de perdre pied alors qu'il ne s'agissait que d'un faux pas. Attendre est un supplice ; posséder en est un autre par crainte de perdre ce que je tiens. »¹⁰⁸ « Jacques ne comprenait pas comment il pourrait vivre, se coucher, se lever, se laver, travailler, continuer avec une souffrance incroyable(...). Attendre est la plus minutieuse occupation. Le cerveau, comme une ruche le jour de l'essaimage, se vide et ne conserve que les éléments d'un travail sans joie(...). Il faut attendre, attendre, attendre(...). Que faisait Jacques ? Il attendait. Qu'attendait-il ? Un miracle. Un signe de Germaine(...) »¹⁰⁹

Enveloppé dans une sorte de « nymphe »¹¹⁰ guérisseuse et en attendant tout de même que son mal-être s'atténue et disparaisse, Cocteau faisait la planche sur le dos et se laissait emporter par les vagues de la tristesse et de la fatigue dans son gouffre interne. Surtout, il restait seul dans sa chambre comme un naufragé sur une « île déserte » ou comme cette tête d'Orphée flottant dans le vide :

« A force de ne vivre que pour ma recherche, peu m'importaient les récompenses. J'avais oublié de jouer le jeu de vie. Je restais, debout, sur une île déserte, fantôme de fantôme, ombre d'ombre, plus solitaire qu'un personnage du rêve planté là par un réveil en sursaut. »¹¹¹ « Où suis-je ? Comme il fait noir... comme j'ai la tête lourde. Et mon corps, mon corps me fait si mal. J'ai dû tomber de très haut, de très haut, très haut sur ma tête. Et ma tête ? (...) Où est-elle, ma tête ? Eurydice ! Heurtebise ! Aidez-moi ! Où êtes-vous ? Allumez la lampe. Eurydice ! Je ne vois pas mon corps. Je ne trouve plus ma tête ni corps. Je ne comprend plus. Et j'ai du vide, j'ai du vide partout. Expliquez-moi. Réveillez-moi. Au secours ! Au secours ! »¹¹²

Au fond de lui-même, le poète savait qu'il était condamné à errer ainsi. Puisque le « mal-être ne s'arrange pas » lorsque l'on est un écorché vif. Ce qui signifie qu'il ne peut s'aimer. Donc personne ne pourra y subvenir. Résultat, il ne peut être aimé. Voilà le cercle vicieux de son raisonnement tortueux. Les conséquences et les contradictions de ce tourment.

¹⁰⁷ *Le Bel indifférent*, in *Théâtre de poche, Du Rocher, Monaco, 1999*, pp. 87-89. Voir aussi, *Lis ton journal dans le même recueil. Ce dernier est presque similaire au premier texte.*

¹⁰⁸ *Le Livre blanc*, op. cit., pp. 73-74.

¹⁰⁹ *Le Grand écart*, op. cit., pp. 123-130.

¹¹⁰ Nous utilisons ce terme pour la raison suivante : la « nymphe » est une « seconde mue » chez certains insectes. Nous soulignons ici, l'ordre de son arrivée. Celle, donc, qui succède à celle d'écorché vif de l'insecte qui vient de sortir de sa première mue. Chez l'homme vulnérable, après avoir passé un cap important de transformation – la première mue psychique –, le temps de se retrouver et trouver son équilibre psychique s'avère crucial. Dans ce sens, l'attente, la convalescence, la solitude, etc, peuvent justement jouer le rôle de cette « seconde mue ». Tout en symbolisant par conséquent, une phase de cicatrisation de la blessure psychologique survenue lors de la mue précédente.

¹¹¹ « Je retrouve le Potomak », in *La fin du Potomak, Œuvres complètes, t.2, Marguerat, Lausanne, 1947*, p. 192.

¹¹² *Orphée*, in *Jean Cocteau. Romans, poésies. Œuvres diverses, Librairie Générale Française, Paris, 1995*, p. 1076.

Arthur K. Peters les souligne dans son court texte intitulé « Jean Cocteau aux Etats-Unis aujourd'hui » : « il voulait, bien sûr, aimer et être aimé en retour. Mais il a voulu être « un » avec la beauté. Il voulait être plus parfait qu'il n'était. Il voulait être immortel. Il voulait, bref, être poète et homme en même temps. Voilà, pour Jean Cocteau, la vraie difficulté d'être. »¹¹³

Pour Cocteau, cette vie d'écorché vif ne pouvait que perdurer : rongé par son perfectionnisme qui le poussait à pourchasser continuellement son image idéale du poète. Dans sa tête, il s'exténuaient ainsi pour atteindre cette image qui lui échappait. Mais d'un autre côté, il y avait aussi ce complexe physique : son corps indésirable si réel et si présent qui se rappelait sans cesse à lui et le clouait à la réalité. C'était un « rappel à l'ordre » auquel il n'avait qu'une seule envie, de désobéir. Une vie insupportable, écorchée vive en somme.

Lorsque supporter la douleur de cette écorchure psychologique devient une tâche de chaque seconde, en effet, l'attente et la convalescence ne signifient plus rien. Encore un espoir inutile, une chimère qui ne vaut rien.

Tel un illuminé et tant bien que mal, Cocteau court derrière son « idée fixe » : la métamorphose en un poète véritable, donc idéal. La seule aide précieuse qu'il pouvait recevoir au fond, venait de sa bien aimée éternelle, la poésie. Seul avec elle, il reste dans sa chambre d'écrivain. Côte à côte, penchés sur les feuilles blanches, elle est censée lui dicter et lui est supposé écrire ce qu'elle lui murmure...

Mais alors, ceux qui sont si ordinaires, jeunes et désorientés et surtout, qui n'ont pas cette chance – ou cette cause salutaire –, que leur reste-t-il à faire afin de cicatriser leurs blessures psychologiques, de porter remède à cette espèce d'« enveloppe psychique » déchiquetée. Avec quoi faut-il colmater ce « Moi-peau » défaillant, fissuré qui n'arrive plus à assurer l'« unicité du Soi » ? Didier Anzieu souligne parfaitement cette situation critique dans laquelle un individu souffre de ce sentiment du Moi éclaté : leur état psychique déséquilibré ressemble à une « passoire » avec d'innombrables trous par lesquels tout s'échappe et ne laisse qu'une terrible angoisse existentielle.¹¹⁴ Face à cela, quel choix existe-t-il ? Surtout lorsqu'on a une « nature excessive » qui ne s'adoucit pas, ainsi qu'il se décrivait.

Chez Cocteau, les victimes qui se retrouvent dans cette vaste machine qu'est le « jeu de la vie », de l'amour, d'une séduction dont le mode d'emploi leur échappe, choisissent le pire comme meilleure solution à leur drame, à savoir la mort :

« Nous sommes sur l'échiquier royal où la première case était la cour d'honneur, où la dernière case était la Bastille. Il fallait connaître les règles du jeu. Et savoir que sur cet échiquier le roi gagnait toujours. »¹¹⁵

¹¹³ Arthur King Peters, « Jean Cocteau aux Etats-Unis aujourd'hui », in *Cahiers Jean Cocteau*, n°2, Gallimard, Paris, 1971, p. 77.

¹¹⁴ Didier Anzieu, « Fonctions du moi-peau », in *Le moi-peau*, op. cit., pp. 124-125. Pour souligner surtout le dysfonctionnement de l'enveloppe psychique, le psychanalyste fait l'usage d'un rapprochement métaphorique tout à fait intéressant avec l'image d'une « passoire ».

¹¹⁵ *Versailles*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, op. cit., p. 183.

Cocteau fait souvent allusion à des catégories différentes de « races humaines ». Dans l'humanité, selon lui, il y a des « victimes », des « bourreaux », des « bons » et des « méchants », des « petites » et des « grandes » personnes, des « écorchés vifs » et des « peaux dures », etc. Or, le problème, c'est qu'on ne mélange pas les rôles. Dans le gigantesque bal masqué qu'est une part de la réalité humaine, chacun reste dans la peau de son personnage. Le mécanisme de ce jeu des apparences, c'est ce que Jacques Forestier ne comprend toujours pas. Il se demande, après sa tentative de suicide, où se trouvent ses erreurs :

« Il envisagea donc le suicide sans grimace comme un voyage de luxe(...). Jacques se décide(...). » « La convalescence fut longue(...). Il en aimait les blessures aiguës qui seules distraient d'une idée fixe(...). C'est là que, désintoxiqué du poison et des remèdes, Jacques se réveille une après-midi de février(...). Jacques prolonge l'engourdissement. Il feint de sommeiller encore(...). Il pousse interminablement, maladroitement, des pièces d'échecs : Germaine, Stopwell, Osiris, Jacques Forestier. Il corrige ses fautes, combine des coups impossibles. Ce jeu l'éreinte et lui gâche ses petites forces de convalescent. Après quelques secondes, l'échiquier se brouille ; Osiris, Stopwell, Germaine l'entourent. Il est battu, toujours battu. Jacques se demande s'il n'y a pas maldonne, si Germaine n'était pas une contre-façon de ses désirs, pipés par une ressemblance. Mais non. Le désir ne trompe pas. Elle est bien de la race. Car c'est une race sur la terre, une race qui ne se retourne pas, qui ne souffre pas, qui n'aime pas, qui ne tombe pas malade ; une race de diamant qui coupe la race des vitres. Jacques en adorait de loin le type. C'est la première fois qu'il s'y frotte. »¹¹⁶

Du « poison », c'est aussi la solution finale adoptée par le personnage de Paul des *Enfants terribles*. Le jeune garçon fragile et tourmenté qui se trouve sur le chemin du péril, de l'auto-destruction progressive dès le début du roman. Tout au long du récit, il mène une vie écartelée entre la haine de son Moi insignifiant, faible, sentimental, narcissiquement creux et l'adoration irraisonnable de son idole, l'artiste du double jeu, racé, romanesque, l'impérissable Dargelos. Résultat, comme s'il voulait assurer jusqu'au bout son rôle de l'« élève pâle », de la victime d'une « boule de neige » maudite, il ingère la boule de poison. Et jusqu'à la dernière seconde, il pense à son idole :

« Paul gisait(...), les prunelles dilatées, la tête méconnaissable(...). Sur la chaise, le reste de la boule de poison, une carafe, la photographie de Dargelos, voisinaient, pêle-mêle. Les mises en scène d'un vrai drame ne ressemblent en rien de ce qu'on imagine. Leur simplicité, leur grandeur, leurs détails bizarres nous confondent(...). Après quatre heures de phénomènes(...), il dépassait les stades angoissantes. Ses membres n'existaient plus. Il flottait, retrouvait presque son vieux bien-être(...), et bientôt ses jambes, ses bras se paralysent, il ne bougea plus(...). Le moribond s'exténuait(...). Il cherchait Dargelos. Lui seul il ne l'apercevait pas. Il ne voyait que son geste, son geste immense(...). Les yeux de Paul s'éteignent. »¹¹⁷

Ou encore, la mort volontaire des deux amants dans *L'Aigle à deux têtes* : au moment où

¹¹⁶ *Le Grand écart*, op. cit., pp. 136-137 ; pp. 150-152.

¹¹⁷ *Les Enfants terribles*, op. cit., pp. 121-128.

il raconte la raison de sa venue au château de Krantz, le personnage de Stanislas sait déjà instinctivement que la mort sera le « dénouement final » de sa tragédie passionnelle et existentielle. Passionné par l'idée de l'amour, il rencontre la reine. Or, dès le début, l'impossibilité de sublimer leur relation – la reine et un jeune vagabond – est là comme un obstacle infranchissable. Pour affronter ce dernier, pour ne pas s'avouer vaincu, le seul dénouement digne d'un drame d'amour reste dans la perdition voulue et la dissolution de ces deux êtres, à travers la mort. Ce qui se justifiera par ailleurs comme la « cause noble » de ces deux amants à la fin de la pièce :

« Je sortais de l'ombre, d'une ombre dont vous ne connaissez rien, dont vous ne devinez rien(...). Et moi, j'arrive. D'où croyez-vous donc que je sorte ?(...). Moi, depuis mon enfance, j'étouffais d'amour. Je ne l'attendais de personne. A force de guetter et de ne rien voir venir, j'ai couru à sa rencontre. Il ne me suffisait plus d'être ravagé par un visage. Il me fallait être ravagé par une cause, m'y perdre, m'y dissoudre. »¹¹⁸

Sinon, à la place du suicide, le narrateur du *Livre blanc* choisit une « retraite totale ». Son désir de disparition représente en fait une autre forme de mort volontaire : un suicide social. Mais ce n'est qu'à ce prix, qu'il peut clamer solennellement sa volonté de ne plus jouer au jeu des apparences trompeuses que la société impose. Il ne veut plus obéir à cet ordre cruel de la réalité impitoyable qui l'oblige à être nulle part et à n'être personne :

« Comment n'avais-je pas deviné la nouvelle malice du sort qui me persécute et qui dissimule sous d'autres aspects un destin toujours pareil ?(...). Je ne pouvais plus vivre en ce monde où me guettaient la malchance et le deuil. Il m'était impossible de recourir au suicide à cause de ma foi(...). C'est égal, je partirai et je laisserai ce livre(...). Peut-être aidera-t-il à comprendre qu'en m'exilant je n'exile pas un monstre, mais un homme auquel la société ne permet pas de vivre puisqu'elle considère comme une erreur un des mystérieux rouages du chef-d'œuvre divin(...). Je me retire(...). Mais je n'accepte pas qu'on me tolère. Cela blesse mon amour de l'amour et de la liberté. »¹¹⁹

En somme, cette mort volontaire est une solution providentielle pour certains. Ceux qui ont « un cœur digne d'une grande aventure » et qui ne peuvent « se rassasier (simplement) de vivre ». ¹²⁰ Et pourtant, le « cœur humain » ressemble parfois à un « vêtement » - ou encore un accessoire – désuet que personne ne souhaite de porter... C'est pourquoi, à la fin du *Grand écart*, Jacques Forestier se pose cette insoluble question existentielle. Son destin semble définitivement brisé :

«-Drôle de pays, murmura Jacques. C'étaient les propres termes d'un ange qui visite le monde et dissimule ses ailes sous une housse de vitrier. Il ajouta : -Sous quel uniforme cacherai-je mon cœur trop gros ? Il paraîtra toujours. Jacques se sentait redevenir sombre. Il savait bien que pour vivre sur terre il faut en suivre les modes et le cœur ne s'y porte plus. »¹²¹

Certes, le suicide est un acte de détresse mais, qui, en même temps demande un

¹¹⁸ *L'Aigle à deux têtes (Acte II / scène 5), in Théâtre, t.2, Gallimard, Paris, 1976, p.357.*

¹¹⁹ *Le Livre blanc, op. cit., pp. 80-85.*

¹²⁰ Venise vue par un enfant, in Cahiers Jean Cocteau, n°10, op. cit., p. 61.

courage immense à cette jeunesse pessimiste que Cocteau vient de nous décrire : c'est sa dernière tentative pour effacer cette figure de damné, défaite, infantile et ténébreuse qui l'écorche, la blesse. Par conséquent et dans l'ordre de cette logique, ce pouvoir de se supprimer représente pour elle, le seul geste héroïque qu'elle peut accomplir, en fin de compte.

Chez Cocteau, avant d'entamer un ultime acte de révolte existentielle, cette difficulté transparait répétitivement par l'usage du terme central de *peau*, qui résonne comme un écho familier et ancien : la peau par-ci, la peau par-là... Parce qu'avant tout son enveloppe humaine le tourmentait, trahissait et ne répondait pas à son désir le plus cher : faire correspondre son être et le *paraître*.

En effet, cette mince épaisseur de chair, risque à tout jamais de couper l'homme en deux morceaux injoignables...le *dedans* et le *dehors*. Le philosophe contemporain François Chirpaz décrit admirablement dans son livre *Le Corps*, notre « condition humaine » sans cesse tiraillée entre ces deux directions opposées :

« (...) la condition humaine est corporelle(...). L'homme a commencé à prendre la véritable mesure de lui-même le jour où il a pris conscience de ces deux évidences(...) puisque l'homme vit corporellement son histoire et que son histoire est aussi celle de son expérience corporelle : il vit historiquement son corps(...). Plus fine et plus profonde que la pudibonderie qui est la négation véhémement et désespérée de l'appartenance de ma corporéité à la sphère de mon être, la pudeur sent bien qu'elle est qu'elle n'est pas ce corps. Je suis bien mon corps sinon je ne rougirais pas sous le regard d'autrui(...) mais j'ai peur de ne pas transparaitre assez à travers lui, j'ai peur qu'on ne lise pas assez sur lui ce que je suis réellement. D'un mot je redoute d'être simplement pris en lui, enlisé, de devenir seulement chair(...). Chacun de mes actes me révèle combien je dépends de cette réalité charnelle et combien cet « équilibre » signification-chair demeure fragile et instable(...). Il fait mon destin en ce que sa beauté, sa force relatives me classent au milieu des autres(...) mais aussi et plus profondément en ce qu'il est mon apparaître(...). Il demeure ainsi entre moi et moi-même une opacité, une résistance, en un mot une altérité d'où viennent tous les risques d'enlèvement, où l'intention organique de la présence peut à chaque fois se perdre. »¹²²

Cet écart problématique était toujours là chez Cocteau : entre son *Moi*, le poète noble et son *apparence*, cette image faste d'un touche-à-tout, son autre moi. La peau représentait alors un miroir qui renvoyait trop fidèlement le reflet de sa douloureuse et insupportable réalité schizophrénique :

« Schizophrène normal(...), l'homme ne coupe jamais le dernier fil et cherche encore un refuge de symbole(...) en faire part à qui que ce soit d'extérieur à son règne. Ce faire-part(...) est une des plus hautes formes de cri de détresse chez l'homme, un signal désespéré d'une rive vers les navires, un suprême espoir de

¹²¹ Le Grand écart, op. cit., p. 166.

¹²² François Chirpaz, « Le corps et l'existence », in *Le Corps*, Klincksieck (*Philosophia* n°13), Paris, 1996, pp. 95-97. Souligné par l'auteur.

***communiquer d'une solitude à une autre, de prendre contact avec autrui(...) de cette étrange folie qui pousse les hommes à se hisser désespérément à l'extrémité d'eux-mêmes et à lâcher prise, à se rompre le cou, parce qu'ils ne constatent autour de leurs signaux que du vide(...), à l'une de ces croyances par quoi (...) l'homme s'efforce de transcender sa carcasse et de donner un sens supérieur à la plus médiocre, à la plus hasardeuse des aventures, à ce drame d'être et de n'être rien, contre lequel son orgueil se révolte. »*¹²³**

Dans ce sens, la peau signifiait d'emblée le lieu symbolique d'une révélation d'une vérité humaine universelle, mais aussi d'une « prise de conscience » aiguë et personnelle – cet état d'écorché vif – chez Cocteau. Non seulement, l'homme est naturellement « schizophrène », mais lorsqu'il s'agit d'un poète, cet état ne peut que s'aggraver. Notre écrivain ressentait continuellement ce phénomène du dédoublement du Moi. Il témoigne ainsi dans son *Entretien avec William Fifield*, de son « Moi » démultiplié et devenu des « autres », ces inconnus dans lesquels, parfois, il ne se reconnaissait même pas :

***« (...) non, ce n'était pas moi d'ailleurs, c'était l'autre... puisqu'on est toujours des autres, de sa naissance à sa mort, on n'est qu'un cortège d'autres, qui ne se connaissent pas entre eux(...). On change même la peau, de forme, d'ossature et il est probable qu'on est une série d'autres(...) »*¹²⁴**

Cette sensation angoissante du Moi dispersé, éparpillé, s'étend irrévocablement jusqu'à l'altération de l'identité intime, du « Je ». A force d'avoir le sentiment de morcellement à l'intérieur de lui-même, l'homme ne peut plus affirmer qui il est. Comme si le « Je » n'existait plus. Ce qui provoque par conséquent, un autre dégât : l'altération de son identité relationnelle. Le Je n'existant plus, le « Tu » - autrui – qui est supposé d'être là pour lui rappeler l'ordre de la réalité, ne peut plus accomplir le rôle de repère. Le dehors est aussi brouillé, flou et incertain.

Dans un des chapitres intitulé « Un cogito concret », Georges-Arthur Goldschmidt met en évidence, la présence primordiale du corps dans ce genre de situation critique. Voici, un remarquable passage dans lequel ce philosophe décrit l'homme à la merci de son corps lorsque l'altération réciproque de la réalité interne et externe survient :

« Dès que je songe à moi-même, je me perds : ma tête se vide, au mieux puis-je me retenir à des bribes. La clarté de mon sentiment de moi-même se dissout au contact des mots. Si je tente de me saisir je m'échappe, je me deviens insaisissable : or d'être ainsi à moi-même insaisissable me fait être « Je ». Les autres qui parlent de moi et moi-même nous ne « touchons » pas ce dont nous parlons(...). Ma propre évidence échappe à toute formulation. J'échappe à tout concept, à tout jugement, je devance tout langage qui parlerait de moi. Ce qui me devance, c'est cela que je suis. Je ne suis pas en moi-même l'image que les autres se font de moi. Tel que vous me voyez, je m'ignore : je ne me suis jamais vu de dos. Et pourtant tout se passe sur le fil, à l'exacte limite entre moi et mon apparence. Mon corps se donne à moi, d'emblée, de l'intérieur, immédiatement, mais je ne puis le voir ou si ce n'est par cette vue plongeante où je suis, en dessous de moi-même, assez grotesquement étagé. Mais l'étrange est ceci :

¹²³ La Corrida du 1^{er} Mai, in Jean Cocteau. *Romans, poésies. Œuvres diverses, op. cit., pp. 991-992.*

¹²⁴ Jean Cocteau par Jean Cocteau : *Entretiens avec William Fifield, Stock, Paris, 1973, p. 92.*

d'être moi se révèle à moi quasi accidentellement et ceci désormais, je ne l'oublierai plus(...). Cette avance que j'aie sur moi, c'est cela le je que je suis, c'est cela le je qu'est chacun. »¹²⁵

Dans cette circonstance problématique, la seule évidence qui apporte un minimum de sentiment d'existence, est bien le corps qui s'exprime. Notamment, sa souffrance. D'où la célèbre phrase de Cocteau : « Je souffre donc je suis ».

Ainsi apparaît chez notre poète son obsession : partir à la recherche d'un contenant résistant - tel un scaphandre - qui puisse envelopper son Moi et tous ses éclats éparés. Mais en même temps, il désire que cette peau en caoutchouc soit aussi une étoffe étincelante d'un poète. Que souhaitait-il en fin de compte ? Une seule et même carte d'identité d'un Jean Cocteau : au recto, l'homme de cœur et au verso, le poète terrible :

« (Dans la glace). Il ne s'agit pas d'être beau. Il s'agit d'être ressemblant. » « Se guérir définitivement du moi. Ne pas réfugier pour se réfugier mais pour participer mieux à l'ensemble. Ne pas être dupe d'états successifs. Ne pas les prendre pour une continuité, pour une identité. »¹²⁶

Cette espèce de peau double et idéale, réussissait-il à la trouver ? Non pas vraiment... C'est pourquoi il muait sans cesse. Bien que ses « mues poétiques » aient représenté les preuves admirables de tous ses efforts de métamorphose véritable, notre écrivain reste crispé dans un « épuisement mortel ».

Car malheureusement, en s'enfonçant de plus en plus dans la profondeur abyssale de cette idée fixe, il se tord dans une « étreinte continue ». A force de vouloir se recentrer sur soi-même et de poursuivre cette peau introuvable, la fatigue et la frustration finissaient par l'étouffer, l'étrangler. Comme lui-même le confesse d'ailleurs si tristement dans une des pages de ce *Journal 1942-1945* :

« Somme toute, je ne m'aime pas. Je me supporte. C'est la seule différence. Et il m'arrive de me supporter très mal et de moins en moins. Je pousse ce déplaisir d'être moi jusqu'à partager la malveillance de mes ennemis, jusqu'à trouver les regards qu'ils me jettent, légitimes. »¹²⁷

Chapitre 2 : L'articulation et les apprentis *boiteux*

« N'est-il pas réellement bien extraordinaire ,de voir, que, depuis le temps où l'homme marche, personne ne se soit demandé pourquoi il marche, comment il marche, s'il marche, s'il peut mieux marcher, ce qu'il fait en marchant, s'il n'y avait pas moyen d'imposer, de changer, d'analyser sa marche : questions qui tiennent à tous les systèmes philosophiques et politiques dont s'est occupé le

¹²⁵ Georges-Arthur Goldschmidt, « Un cogito concret : la suffocation première », in *Narcisse puni ou la part échappée*, Plon, Paris, 1990, pp. 13-14. Souligné par l'auteur.

¹²⁶ « mai » et « août 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, Gallimard, Paris, 1989, p. 133 ; pp. 206-207.

¹²⁷ « novembre 1943 », in *Journal 1942-1945*, Gallimard, Paris, 1989, p. 398.

monde(...). Vous demanderez pourquoi tant d'emphase pour cette science prosaïque, pourquoi emboucher si fort la trompette à propos de l'art de lever le pied ? »

Honoré de Balzac, in Théorie de la démarche

Pour Cocteau, le mal dans sa « peau » n'est pas suffisant pour tout exprimer pourquoi le poids de l'existence pèse si lourd et son équilibre se rompt si facilement. Il faut un autre symptôme pour décrire l'intensité de ce déséquilibre : cette fois-ci, c'est la « boiterie ». Comme nous l'avons vu, la peau est une source de tracasseries multiples et insondables pour une telle personnalité. Mais ce n'est pas l'unique obstacle au « mal-être » si éprouvant chez l'homme : son environnement immédiat, l'Espace, le Temps et la Parole, sont des paramètres générateurs de difficultés supplémentaires qui entravent les objectifs que l'homme se fixe.

Il y a des « boiteux » partout dans l'œuvre de Cocteau. Toujours les mêmes mots¹²⁸ surgissent d'un bout à l'autre. Etrangement et illogiquement, les « jeunes »¹²⁹ boitent... Qu'est cette fameuse théorie de la « boiterie » ? C'est une manière pour Cocteau de nous dire que notre espace et notre temps sont en réalité, « faux » : ils nous « dupent », nous « bernent ». Et dans cet univers imparfait, nous sommes tous des « boiteux ». Sauf qu'il est agencé d'une telle façon que nous ne nous voyons pas. C'est pourquoi ce monde auquel nous sommes si habitués n'est qu'un « trompe-l'œil », « trompe-sens » et « trompe-esprit » à la fois le plus familier et le plus dangereux.

Cocteau en a fait l'expérience et en a apporté la preuve. Son *Tour du Monde en 80 jours* démontre que l'on peut réellement faire un tour de l'univers en peu de temps. Le temps et l'espace sont en effet des notions relatives : c'est un fabuleux voyage durant lequel notre écrivain a appris l'« élasticité du temps » (p. 94) et grâce auquel il affirme que le « temps n'existe pas. Pour peu qu'on cesse d'obéir à sa notion officielle, il ne

¹²⁸ Nous avons dressé la liste du vocabulaire désignant cette « boiterie » : « crampe », « spasmes », « crispation », le membre « boisé » ou « anesthésié », « paralysie » ; la « hanche malade » ou « démise » ; et les verbes, « tomber », « chausser du plomb », « boiter », etc.

¹²⁹ Nous insistons sur ce détail, car il est intéressant de voir ce genre de dysfonctionnement corporel chez les adolescents. Contrairement à notre idée préconçue (la santé de fer des jeunes), tout changement corporel de la jeunesse est significatif : les adolescents trouvent, à un moment donné, que tout semble tout à coup, « nouveau ». Même leur environnement immédiat et familier d'hier – toujours la même chambre occupée et même rythme acquis depuis l'enfance -, semble différent. En effet, c'est justement leur corps qui est en train de se transformer. Ils se retrouvent du coup, avec un nouveau corps devenu « puissant ». Equipé de plus grands pieds et des jambes plus longues. Est-ce que cela signifie qu'ils peuvent marcher plus longtemps et aller plus loin ? Généralement oui. Mais pour certains non. Nous allons savoir pourquoi par la suite. En tout cas, pour l'instant, occupons-nous des adolescents « normaux », pour qui tout se passe pour le mieux. Dès lors, ils ont besoin d'un « nouveau champ d'action ». Pour apprendre des « nouveaux gestes et mouvements » qui apaiseront toutes ces agitations et remuements inexplicables de leur nouveau corps. Et dans ce sens, l'Espace et le Temps sont des précieux compagnons de la « connaissance » pour la jeunesse et son changement véritable. Car, c'est avec eux, qu'elle s'initie à mieux se connaître mais aussi à découvrir le monde. Or, chez quelques personnages de Cocteau, cet effet bénéfique de l'espace et du temps s'avère être plutôt le contraire. Au lieu d'un apprentissage constructif ou d'une conquête d'un nouveau champ d'action, tous leurs incessants déplacements, mouvements vont devenir une expérience éprouvante.

comporte plus la moindre réalité » (p. 132) · ¹³⁰

C'est la raison pour laquelle Cocteau insiste sur notre « infirmité ». Dans ce faux décor qui est notre espace-temps, l'homme n'est qu'un infirme qui croit marcher droit, malgré les lois universelles de l'apesanteur et de la gravité ¹³¹ qui, en réalité, ne le laissent jamais libre. Ou un « aveugle » qui ne voit pas ses pas disloqués, dans cet univers à trois dimensions qui lui cache la vue. Sinon un « étranger » qui se tait, parce qu'il ne parle pas un mot de la langue du pays où il se trouve. Tout homme est, pour Cocteau, « boiteux », « aveugle », « étranger muet » en somme. Ainsi, dans son *Journal d'un inconnu*, l'auteur décrit l'infirmité humaine :

« L'homme est un infirme. Je veux dire qu'il est limité par des dimensions qui le finissent et l'empêchent de comprendre l'infini où les dimensions n'existent pas. C'est, plus que par la science, par la honte que lui inflige cette infirmité et la hantise d'en sortir, qu'il arrive à concevoir l'inconcevable. Du moins, à admettre que le mécanisme, où il occupe une place modeste, n'a pas été machiné à son usage (...). C'est sa lutte contre un pessimisme compréhensible qui l'a fait inventer quelques jeux pour se distraire pendant son voyage entre la naissance et la mort. (...), son principal remède contre le pessimisme est de croire que le terminus du voyage lui réserve une apothéose ou des supplices qu'il préfère encore à l'idée de n'être plus rien (...). Notre pessimisme émane de ce vide, de ce non-vivre. Notre optimisme, d'une sagesse qui nous conseille de profiter de la parenthèse que ce vide nous offre, d'en profiter sans chercher la solution d'un rébus dont l'homme n'aura jamais le dernier mot, pour la bonne raison qu'il n'y a pas de dernier mot, que notre système céleste n'est pas plus durable que notre ciel interne, que la durée est une fable, que le vide n'est pas vide, que l'éternité nous donne le change et nous présente un temps qui se déroule, alors que le bloc de l'espace et du temps explose, immobile, loin des concepts d'espace et de temps. » ¹³²

Si cette *boiterie*, cette infirmité inévitable semble si évidente pour Cocteau, il y a une autre figure de la boiterie dans son œuvre. Et celle-ci n'est pas une évidence. Une boiterie personnelle, personnalisée ! La première s'apprend et se corrige avec la « science progressive », et la deuxième avec la « science infuse ». ¹³³ C'est pourquoi, dans l'œuvre de Cocteau, il y a « boiteux » et « boiteux » : des « boiteux savants » ou « philosophes » et des « boiteux incultes » ; des « boiteux conscients » et des « boiteux inconscients ».

Les uns sont habiles en raisonnements scientifiques et apprennent à marcher droit avec une « canne mathématique ». ¹³⁴ Et d'autres, ignorants et désorientés tâtonnent sans cesse et se meuvent avec une « canne invisible ». ¹³⁵

¹³⁰ *Tour du Monde en 80 jours* : mon premier voyage, Gallimard, Paris, 1936.

¹³¹ *De la brouille*, article apparu dans la *Revue de Paris*, juillet 1959, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, Gallimard Paris, 1981, p. 231 : « Il y a (en outre) quelque ridicule à prendre au sérieux la pauvre terre où nous sommes collés par un phénomène gravitatoire (...). »

¹³² « *De l'invisibilité* », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., pp. 26-37.

¹³³ Idem, p. 209 : « Ne pas confondre la science progressive et la science infuse. La seule qui compte. »

Bien sûr que pour Cocteau, ce sont ceux-là les « vrais boiteux » : au lieu d'apprendre à marcher droit, à suivre le cours du temps et à parler le même langage qu'autrui, ils apprennent à se « désarticuler » avec le monde de la boiterie universelle. C'est ce que l'auteur nomme une « boiterie fraîche » :

« Je monte sans sauter de marches et ce livre ne représente rien de décisif, mais une section de courbe, avec ce qu'elle comporte de gaucherie fraîche en route vers une méthode. (...), car, lentement, bon gré mal gré, un destin noble s'engendre aux profondeurs. »¹³⁶

En effet, il existe trois sortes de boiteux chez Cocteau : certains boitent « physiquement » ; d'autres ont plutôt l'« esprit boiteux » ; et il y a aussi ceux qui prononcent des « paroles boiteuses », maladroitement, incongrues et mal à propos. En d'autres termes, nous trouvons trois figures de la « boiterie » qui se profilent dans l'œuvre de Cocteau : la *boiterie réelle*, la *boiterie psychique* et la *boiterie verbale*.

Et ces trois aspects de la boiterie, tels qu'il les a observés et définis, Cocteau en fait des preuves irréfutables qui remettent en cause nos représentations d'une vie structurée et gouvernée par l'espace, le temps et la parole. Notamment en adoptant la théorie de la *relativité*, Cocteau élabore point par point sa propre théorie.

Pour ce qui concerne le mot de « relativité », il faut l'entendre en son sens le plus simple : c'est une façon de mettre en l'espace-temps qui se construit différemment selon la position (espace), le moment (temps) de l'observateur (Cocteau et sa vision personnelle). Ce qu'il faut retenir ici, c'est que cette perspective-là est changeante. Car elle dépend entièrement du lieu et de l'heure de l'observateur. Et ce dernier n'a pas besoin d'un raisonnement logique de mathématicien ni d'un savoir scientifique rigoureusement accompli. En d'autres termes, dans cette vision de l'espace et du temps qu'a Cocteau, il n'y a pas de « linéarité » spatiale, ni « régularité » temporelle qui représentent ces mesures et des unités conceptuelles auxquelles notre esprit est habitué.

Pour aborder cet aspect, il nous faut tout d'abord, comprendre trois choses : du côté de l'espace chez Cocteau, il faudrait d'abord fermer les yeux. Car, d'après notre écrivain, l'espace posséderait en réalité une autre dimension dans laquelle il se passe des « phénomènes insolites ». Alors afin de les voir, laissons se clore nos yeux si habiles qui ne savent pas traverser un miroir.

Et du côté du temps, il faut oublier notre conception habituelle. Si nous avons coutume de diviser notre temps en trois grandes catégories, le *passé*, le *présent* et le *futur*, il n'en est rien chez Cocteau. Pour lui, ces grands compartiments temporels ne sont pas à cloisonner. Car son temps est « élastique ». C'est pourquoi il affirme que le « temps (proprement dit) n'existe pas ». Il n'y a en quelque sorte que le « présent éternel » qui change sa forme, s'allonge ou se rétracte :

« Le temps forme avec l'espace un amalgame si élastique, si insolite, que

¹³⁴ Allusion au « fil à plomb » chez Cocteau

¹³⁵ Allusion au « fil d'Ariane » : dont nous allons vérifier successivement les rôles différents de ces deux fils

¹³⁶ « Troppmann », in *Le Potomak*, op. cit., p. 46.

l'homme se trouve sans cesse en face de petites preuves qu'il s'y égare et qu'il le reconnaît fort mal (...). »¹³⁷ « L'éternité est encore un terme qui relève de notre idée du temps. Pas plus que le temps, l'éternité n'est concevable (...). Dans le mot « toujours » il y a une idée de continuité qui s'oppose au phénomène statique auquel l'homme bref substitue par contraste le mirage de la durée (...). Fort simple sans doute, plus simple que notre concept, mais inconcevable et inexprimable pour une pauvre petite créature soumise aux forces centrifuges et centripètes (...). Ce qui n'empêche pas l'homme d'être obligé de naître, de mourir. De vivre, seconde par seconde, des événements qui semblent se produire à la queue leu leu, alors qu'ils se produisent tous ensemble et, en vérité, ne se produisent même pas, puisqu'il ne peut y avoir de présent, et que nous nommons passé et avenir des lieux inaccessibles qui nous traversent. Ce qui revient au même que l'éternel présent d'Eddington : « Les événements, dit-il, n'arrivent pas, nous les rencontrons sur notre route. » Quelque fou que cela paraisse, le néant ou la vie, le vide ou le plein, sont des concepts naïfs que l'homme s'oppose à l'écoeurement de s'y perdre, et qu'il sculpte comme des idoles sauvages. »¹³⁸

Quant à la « parole boiteuse » de Cocteau, il faut adopter son point de vue particulièrement méfiant à l'égard de la parole humaine. Chez lui, elle ne représente pas un moyen efficace de communiquer avec autrui. Au contraire, elle symbolise fréquemment une « barrière invisible » qui empêche l'établissement de véritables relations humaines. C'est la raison pour laquelle, dans son œuvre, les « dialogues » des personnages sont « glissants ». Cette *glissade des mots*, tout comme un pied boiteux, représente l'inefficacité, l'incapacité de la parole.

Pour comprendre cette « boiterie » en question, nous étudierons donc par quelle démonstration Cocteau réussit à rendre si évidente sa méfiance (ou vigilance) vis-à-vis de nos cadres de la perception.

2.1 - La boiterie réelle et la « chute horizontale »

« Jeunesse où sont les orgies ? Le pied manque, l'âme court. »

en marge de *Clair-obscur*

La boiterie réelle se manifeste dans l'espace horizontal dans l'œuvre de Cocteau. Selon lui, notre système dialectique qui divise la « gauche » et la « droite » serait faux. Et chez Cocteau, ce sont les « pieds » qui dialectisent l'espace horizontal : du « pied gauche » et du « pied droit ». Le premier boite et l'autre devient symbole du « mauvais chemin » (vers la mort) :

« Que m'arrive-t-il donc ? Boite ma jambe droite. Saute mon faible cœur. Ma jambe gauche boite. Mon œil distingue mal une main que je tends. »¹³⁹

« Horizontalement tombe Le marcheur qui ne s'en doute Droite est la mauvaise

¹³⁷ « D'un morceau de bravoure », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 79.

¹³⁸ *Idem*, pp. 176-177.

¹³⁹ Léone, in *O.P.C.*, op. cit., p. 683.

route De la naissance à la tombe. Il n'est d'aube ni de soir De siècle ni de minute Vivre est une courte chute De la fenêtre au trottoir. »¹⁴⁰

Par exemple, dans *Le Potomak*, le narrateur fait une expérience intéressante de ce phénomène de l'espace. En jouant avec ses yeux, il découvre que la droite et la gauche sont une notion inexacte, car elles peuvent inverser notre champ de vision :

« (...) seul à seul avec le soleil ; c'est un monde. (A droite si je ferme l'œil gauche, à gauche si je ferme l'œil droit). »¹⁴¹

Inversion des symboles : nous ne sommes plus dans la dimension traditionnelle de notre espace latéral ; depuis toujours, la « gauche » était synonyme de « gaucherie », « maladresse » et l'autre, « droiture » et « honnêteté » comme l'explique Roger Caillois :

« L'éventail des antithèses symboliques entre la droite et la gauche ne dispose pas, tant s'en faut, d'assises morphobiologiques aussi péremptoires. Or, il est sensiblement plus étendu, plus dense, plus systématique, surtout plus profondément et généralement inscrit, non seulement dans le vocabulaire, mais dans les usages et les institutions. Comme l'étendue concrète, l'univers moral, juridique, religieux, celui des valeurs et des émotions, même celui de la fantaisie se trouvent imprégnés par l'antagonisme qu'il impose. Tout ce qui est droit est faste, tout ce qui est gauche maudit. La main droite n'est pas seulement la plus forte et la plus habile, la plus adroite, comme son nom l'indique, elle est aussi celle du serment et de la loyauté, de la rectitude, de la droiture. Le droit est le fondement de la justice et de la légitimité. A l'inverse, la gauche représente la maladresse, le malheur, la trahison, le parjure, ce qui est tortueux, louche, déloyal, répréhensible, sinistre. La droite est noble et présage de bonheur ; la gauche, vile et de mauvais augure. Les gauchers ne constituent partout qu'une minorité infime. Ils sont persécutés (...) fréquemment contrariés et rééduqués dans les sociétés policées. D'un côté, opprobre, dégoût, crainte superstitieuse, de l'autre, gloire, révérence. L'inégalité de traitement est répercutée jusque dans le langage. »¹⁴²

Chez Cocteau, c'est tout sauf cela. Il s'oppose à cette conception traditionnelle de l'espace. En effet, il réaménage l'espace horizontal selon son ordre à lui : le « pied gauche », en boitant et en traînant se transforme en symbole d'« expérience » et de « sagesse ».

Par exemple dans *Le Grand écart*, l'histoire de Jacques Forestier nous raconte bien pourquoi ce personnage « boitait en cachette » au début du roman. Et notamment comment il a eu alors « à la jambe gauche les symptômes d'une névrite » vers la fin du livre. Et tout cela s'ajoute à son portrait présent, esquissé au début du livre où nous voyons qu'il est devenu « lourd comme un scaphandrier » (p. 11). C'est-à-dire que le personnage a pris une position immobile. D'ailleurs nous reviendrons un peu plus loin, sur ce terme de « scaphandrier » qui symbolise une profondeur psychique de l'individu chez Cocteau.

¹⁴⁰ « Horizontalement... », en marge de *Clair-obscur*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 929.

¹⁴¹ « Les lamentations d'Antigone », in *Le Potomak*, op. cit., p. 33.

¹⁴² Roger Caillois, *La dissymétrie*, Gallimard, Paris, 1973, pp. 68-69. Souligné par l'auteur.

Quant au « pied droit », en courant droit devant lui, il devient symbole de l'« imprudence », de l'« impatience ». Car c'est celui-là qui emmène l'homme à la Cité moderne et le précipite vers des « pièges ».

Par exemple, la ville de Paris est le symbole par excellence où l'homme impatient commet imprudemment ses erreurs de jeunesse qui, souvent chez Cocteau, se terminent par un(e) (tentative de) suicide de ses personnages. Dans son article publié dans la revue *Les Œuvres libres*, en janvier 1962, Cocteau expose ainsi sa vision sur cette ville emblématique :

« Paris est un ogre et il lui faut, chaque année comme un Minotaure, sa ration de chair fraîche. »¹⁴³

De même, l'auteur met aussi l'accent sur la *manière* dont l'individu choisit ses propres « pièges ». Et c'est cette manière d'y « poser ses pas » qui différencie tout son parcours de ceux des autres :

« Le rythme de notre vie se déroule en périodes, toutes pareilles, sauf qu'elles se présentent d'une manière qui les rend méconnaissables. L'événement piège ou la personne piège sont d'autant plus dangereux qu'ils relèvent, pour leur propre compte, de la même loi et portent sincèrement le masque. A la longue, la souffrance nous donne l'éveil et signale nombre de pièges. Mais, à moins d'un refus de vivre insipide, il faut accepter certains pièges, malgré la certitude qu'ils comportent des suites funestes. La sagesse est d'être fou lorsque les circonstances en valent la peine. »¹⁴⁴ « Passez m'éclaboussant de boue et de lumière. Je ne le ferai pas. Je vous laisse à vos buts. Le mien c'est la manière Dont je pose mes pas. »¹⁴⁵

Voilà la philosophie du pied sage de Cocteau : puisqu'il est « éveillé », il est conscient de son état boiteux. Alors, il doit de temps à autre, freiner la course effrénée de l'autre, insouciant qui ne mesure pas ses « pas ». Le pied gauche ou le « pied (qui) manque », et le pied droit ou le « pied (qui) court ». C'est ainsi que l'homme, avec sa position déséquilibrée entre deux rythmes – entre la « fatigue » et la rêverie –, prend « peur » de cet espace réel, cette Terre où il se meut. Dès lors, il est conscient de sa réalité.

En effet, pour certains personnages de Cocteau, la Terre représente une sorte de « champ magnétique » : ils ressentent « trop » sa force d'attraction et leur moindre mouvement devient difficile à manoeuvrer. Comme s'ils avaient une jambe de plomb faite en « aimant ». C'est pourquoi ils éprouvent si fréquemment une « crampe », une sensation de « paralysie » au pied. Alors, ils boitent sans pouvoir dégager, dépêtrer ce pied constamment attiré par le sol. Et cet espace réel qui pourtant, n'influence pas autrui, semble déployer intensément toute sa force attractive sur les boiteux de Cocteau. Dès lors, c'est un lieu de dislocation quotidienne et cela, pour leur déplacement même le plus anodin :

¹⁴³ *Décentralisation*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, op. cit., p. 258.

¹⁴⁴ « Choisir ses pièges », in *Opium*, op. cit., p. 72.

¹⁴⁵ « Soleil de mes vingt ans... », *Clair-obscur*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 854.

« Mais je constate que c'est la manière dont je suis agencé qui me vaut d'être un ambulancier. Le lieu que je souhaitais et où je me cache devient vite une trappe. Je m'en évade et ainsi de suite (...). Rien n'est solide comme ce rythme qui nous mène et que nous supposons être à notre solde. L'élan nous y dupe. L'échec s'y déguise. Il ne se présente jamais sous la même face. Nous avons beau l'atteindre, nous ne le reconnaissons pas (...). Je me trouve déchiré entre mon goût de l'habitude et cette fatalité qui m'oblige à rompre. »¹⁴⁶

Quelles chaussures faut-il revêtir pour apprendre à marcher droit ? Des « sabots » ? Ces chaussures en bois, solides mais pas souples qui, n'épousant pas la forme du pied, laissent toujours une petite marge délicatement gênante ? Afin de marcher normalement, l'homme doit s'accrocher à ses sabots, tout en concentrant toute sa force aux pieds... Alors, chausser des « escarpins » serait-il mieux ? Ces chaussures étroites et pointues serrent, compriment les pieds. Et surtout leurs talons effilés, minces comme un clou, réduisent la capacité du mouvement des pieds. Que faut-il choisir entre la peur de trébucher, de tomber, de se perdre et la peur de l'immobilisme et de l'étouffement ? L'homme a-t-il vraiment la capacité de contrôler ses mouvements sans cesse désarticulés entre l'« instabilité » et la « gêne », entre l'« agoraphobie » des pieds en sabots et la « claustrophobie » des pieds en escarpins ?

« Je n'arrive pas en sabots (...) mais avec des escarpins qui déforment le pied (...) sur cette route à travers le pire (...). Je me déchausse et je me brosse. »¹⁴⁷

Ce que Cocteau tente de nous faire partager ici, c'est la sensation d'inconfort et de déséquilibre que ressentent certaines âmes sensibles : même le plus simple contact avec le plancher des vaches – la réalité – s'avère problématique chez elles. Par ailleurs, constamment sujets à cette sensation pénible, certains personnages de notre écrivain, éprouvent une réelle difficulté de marche : comme si le sol n'était pas assez fixe, leurs pas flanchent et provoquent une panique permanente. Un sentiment d'effondrement, de dérobade dans les vagues de la foule.

En effet, c'est un comportement répétitif qui se manifeste le plus clairement chez Jacques Forestier ou Paul des *Enfants terribles* : trop souvent, souffrant de fatigue et de lourdeur, ils s'allongent, se couchent et s'immobilisent. Ils se réfugient ainsi dans leur lieu familial où il n'y a plus de mouvement, ni de distraction. Ils mènent une vie d'embaumés vivants, mais protégée en somme.

Dans sa chambre d'étudiant, Jacques Forestier s'imagine être chaussé des semelles de plomb d'un scaphandre. De cette façon, il éprouve moins d'appréhension à flotter dans les vagues. Ce qui n'est pas le cas au dehors : car sur « ce Paris léger, il (a le sentiment) de surnager » comme une goutte d'« huile sur de l'eau » ou comme une « épave » en pleine mer agitée (*Le Grand écart*, p. 157).

C'est pareil pour le narrateur du *Livre blanc*. Trop frustré et fatigué par ses mésaventures sentimentales, il a le sentiment de boiter, en « traînant la jambe et l'âme ». Il n'est à l'aise nulle part, car c'est sa vie qui est boiteuse.

¹⁴⁶ « De la responsabilité », in *La Difficulté d'être*, op. cit., pp. 209-210.

¹⁴⁷ « Troppmann », in *Le Potomak*, op. cit., p. 46.

Quant à Paul, l'« élève pâle » qui ne vit que dans cette chambre close, le problème s'avère encore plus crucial : dès le début du roman, ce personnage est décrit plus ou moins « infirme ». Une infirmité moitié-vraie, moitié-fausse. Mi-bossu (à cause de sa pèlerine), mi-boiteux (à cause du poids de sa serviette). Or, son infirmité s'affirme au fur et à mesure que le récit avance, avec son « agoraphobie », son immobilisme presque complet et ses crises somnambuliques. La plupart du temps, couché ou à peine assis sur son lit, il oublie de marcher et perd l'usage de ses jambes au fil des années. Surtout, après sa mue (biologique), il se tient à peine debout sur ses « jambes neuves » comme si elles n'étaient pas les siennes...

Ainsi le dehors, cette terre tranquille où les autres marchent et vivent normalement, ne l'est pas pour ces personnages. Tantôt trop attractif, dur ou tantôt trop mou, dérobant, cet espace n'est donc ni assez léger ni assez solide pour eux. De ce fait, la « marche » la plus simple gagne en intensité et devient une « marche complexe ». Pour les boiteux, le moindre pas demande donc un effort surhumain.

Avec le temps, guériront-ils ? Non, le temps (le nôtre) n'est d'aucun secours pour les boiteux de Cocteau. La marche disloquée entre le doute et le désordre, le temps ne peut exister que d'une seule manière. Éprouver le moment de fatigue est la seule façon dont l'homme peut vraiment ressentir sa présence réelle dans l'espace. Là où son pied gauche boite avec tout le poids du corps, l'espace qui existe réellement :

« LE VOYAGE VERS LA GAUCHE (...). Raconter ce voyage est impossible, hélas ! Il fallait l'écrire à l'époque. C'eût été pour toute une jeunesse un itinéraire afin de gagner du temps. »¹⁴⁸

Dans ce passage, Cocteau nous dévoile clairement la complicité implacable de l'espace et du temps dans l'espace horizontal : imaginons une flèche sur une feuille blanche, qui part dans deux directions opposées, dont l'une pointe vers la gauche et l'autre vers la droite. Généralement, nous situons le « passé » à gauche (naissance) et le « futur » à droite (mort). Cependant, le passé ou la naissance n'est pas le point de départ de la ligne. D'abord l'on doit situer le présent sur la ligne. A partir de là, nous pouvons réaliser cette expérience que l'auteur nous démontre : si l'on positionne le présent juste au milieu, le passé et le futur partagent la même longueur chacun ; ensuite, si l'on situe le point du présent plus près du côté gauche, la longueur du côté droit, donc celle du futur s'allonge ; inversement, si le point du présent se rapproche du côté droit, c'est le côté gauche, c'est-à-dire celui du passé qui s'allonge.

Le mécanisme traditionnel de l'espace et du temps est, dans ce sens-là, faux : la naissance ou la mort n'ont aucun pouvoir de modifier leur propre longueur. Au contraire, elles sont entièrement dépendantes du présent du corps. Sans lequel, le reste du temps donc n'a aucune signification vraiment temporelle :

« Aujourd'hui, c'est demain et hier qui s'épousent Demain c'est hier jeune et hier demain vieux Implacable travail de trois Parques, jalouses D'un secret emmêlant les dates et les lieux. Leur tâche à notre sort les laisse indifférentes Car on n'en peut rien voir sur l'envers du tissu. Elles travaillent vite et nous paraissent lentes Et ce que nous cachons s'y brode à notre insu. »¹⁴⁹

¹⁴⁸ « Le voyage vers la gauche », in *Le Potomak*, op. cit., p. 40.

Chez Cocteau, le passé et l'avenir n'ont aucun pouvoir sur cet espace du présent. Toute cette notion n'est qu'une partie du présent du « Je ». L'avant ou l'après de la « chute ».

Cette chute du présent détermine donc l'espace du passé et celui de l'avenir :

« Quand je marche en avant l'avenir recule Mais les cris des enfants ne veulent pas se taire (...) Quand je marche à reculons le passé se dresse Mais la mort arrête ses cris à mon approche »¹⁵⁰

C'est ainsi que l'homme est « boiteux » dans l'espace horizontal de Cocteau : il boite parce qu'il est « conscient » de sa réalité. Et surtout la réalité de son corps à travers laquelle il éprouve cette « gêne si spéciale de se sentir désaxé dans le temps et l'espace ». ¹⁵¹ Dès lors, pour l'homme boiteux, « vivre est une chute horizontale » (*Opium*, p. 39). C'est la dialectique même de la « vie » et de la « mort » chez Cocteau. A ses dix-neuf ans – 1908, l'année de la parution du poème - notre poète était déjà, visiblement préoccupé par cette énigme :

« Me faudra-t-il marcher vers le tombeau béant Avec l'œil qui se mouille et s'angoisse et s'effare, Et n'oser pas risquer mes pas timides, en Cherchant à l'horizon l'assurance d'un phare ? Me faudra-t-il partir comme je suis venu, Ignorant de tous ceux que j'aurais dû connaître, Avec mes doigts crispés sur mon corps maigre et nu, Et lorsque je mourrai, commencerai-je à naître ? (...) Je ne sais pas ! Je ne sais pas ! Je ne sais pas ! Je n'aurai pas été ce que je devais être... Et je souffre de voir, dès que je fais un pas, L'infailibilité dont chacun croit maître. Pourquoi bouger ? Pourquoi faire quoi que ce soit, Puisque c'est un instant qu'on apparaît sur terre ! (...) Pourquoi vouloir laisser quelque chose après soi ? J'ai l'angoisse de l'heure... et j'ai peur de la vie. De ses sourires faux, de ses pièges qu'elle tend, (...) Je demande à mourir, car j'ai peur de la vie, Et je la laisse aux forts, aux naïfs, et aux fous ! »¹⁵²

Si la vie est une « chute horizontale » entre la marche craintive et la mauvaise route, c'est un « fixatif » qu'il faut que le boiteux découvre. Le « fixatif » ou ce « sentiment absurde (qui se trouve en l'homme) et plus fort que la raison ». Ce sans quoi « une vie parfaitement et continuellement consciente de sa vitesse deviendrait intolérable » (*Opium*, pp. 39-40).

En effet, c'est une « bouée de sauvetage » qui s'offre ici, à l'homme perdu dans sa conscience malheureuse : il est conscient de sa mort inévitable (le point de chute sur cette route qui va vers la droite). Et la fatigue de son pied boiteux lui rappelle constamment sa condition réelle. Dès cet instant, cette difficulté de marche l'oblige à chercher ce « fixatif » inespéré, cette « inspiration » inconnue qui le relie à la vie :

« La gêne pour se mouvoir (...) (oblige) à chercher son inspiration, non dans ce qui bouge mais dans ce autour de quoi on bouge, dans ce qui remue selon les

¹⁴⁹ « Aujourd'hui... », *Clair-obscur*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 871.

¹⁵⁰ « Pièges de fleurs », en marge d'*Opéra*, in *O.P.C.*, op. cit., pp. 576-577.

¹⁵¹ *Cléopâtre* (L'art décoratif de Léon Bakst : notes sur les ballets), in *Cahiers Jean Cocteau*, n°7, Gallimard, Paris, 1978, p. 114.

¹⁵² « Désespérance », *La Lampe d'Aladin*, in *O.P.C.*, op. cit., pp. 1303-1304.

rythmes de notre marche. »¹⁵³

C'est pourquoi nous abordons l'espace psychique dans l'œuvre de Cocteau. Car pour lui, le vrai « épicentre » de l'existence humaine se trouve dans cet espace invisible qui est en nous :

« Il m'est arrivé de débrouiller des brouilles. C'est-à-dire d'en découvrir l'épicentre. Il est quelquefois tout à fait étranger au cyclone. »¹⁵⁴

2.2 - La boiterie psychique et la « chute verticale »

« Considérer le métaphysique comme un prolongement du physique. »

in Journal d'un inconnu

La boiterie psychique ou boiterie dans un « espace spirituel »¹⁵⁵ de Cocteau, s'observe dans la dimension verticale de notre espace. C'est comme une sorte de chemin parallèle qui croise, de temps à autre, la route horizontale. Et ce nouveau chemin part, soit vers le haut ou soit vers le bas. C'est un autre lieu du choix qui indique les nouvelles directions à prendre. Synonyme du « carrefour » symbolique chez Cocteau. En fait, c'est un autre itinéraire d'apprentissage spatio-temporel qui s'ouvre pour le marcheur boiteux :

« Me voilà donc entre deux rythmes, sans équilibre, infirme dans ma substance et l'esprit boiteux. »¹⁵⁶

Mais pour Cocteau, c'est aussi une autre occasion de mettre en garde contre notre système géométrique : notre conception qui dialectise sans cesse, la dimension verticale de l'espace entre le *bas* et le *haut*, avec des significations radicalement opposées pour chacun. Le premier représente littéralement la « bassesse » exécration, la partie de l'« instinct » humain et de l'« infériorité » chez l'individu ; le deuxième, systématiquement la « suprématie », le domaine de l'« idéal » de l'homme, son « intelligence » et sa qualité « supérieure ». Dans son livre *La dissymétrie*, Roger Caillois explique :

« (...) la différence entre la droite et la gauche (...) chez l'homme, c'est un abîme qui n'oppose pas seulement la vigueur inégale de ses bras, l'adresse relative de ses mains, mais par extrapolation deux univers métaphoriques irréconciliables (...) ces polarités (...) c'est que la configuration du corps les rend plausibles, presque évidentes, alors que la symétrie bilatérale que l'homme conserve extérieurement invite à tenir pour équivalentes deux étendues que rien ne distingue. Il est clair en effet que des analogies spontanées devaient conduire d'emblée à affirmer la suprématie du haut. Le simple fait que la pesanteur oblige

¹⁵³ *Le Coq et l'Arlequin*, Stock, Paris, 1993, pp. 102-103.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 237.

¹⁵⁵ Cocteau préfère en effet appeler l'« espace spirituel » à l'espace psychique. Voir Serge Férat, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, Gallimard, Paris, 1985, p. 100 : « J'entre, je respire, je me promène : le trompe-l'œil trompe les sens. Le mensonge était vrai. La machine marche. Il importe de ne pas confondre cet étrange univers, cet espace spirituel, avec l'habileté décorative contre quoi l'esprit se bute et qui ne réserve que déception. »

¹⁵⁶ « Du gouvernement de l'âme », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 133.

à la chute ne pouvait que provoquer et n'a pas manqué d'engendrer des antithèses qui organisent aussitôt un univers soigneusement manichéen. Le haut et le bas, c'est également le supérieur et l'inférieur, l'éthéré et le grossier, l'esprit et la matière, les sentiments élevés et les bas instincts, la légèreté et la lourdeur, l'ascension et la déchéance. A un pôle, on situe la raison et le désintéressement, à l'autre les appétits ignobles et la sensualité. A l'extrême, pour peu que la psychanalyse s'en mêle, la sublimation si bien nommée devient l'antipode de la fixation anale, l'idéal opposé au déchet. »¹⁵⁷

Chez Cocteau, c'est aussi la même division qui apparaît. Or, chez lui, ce sont leurs valeurs elles-mêmes qui s'inversent. D'où la deuxième opposition de Cocteau à une structure imaginaire bien ancrée dans nos esprits : l'« intelligence » humaine devient synonyme de « légèreté » - au sens péjoratif du terme -, et l'« instinct », la « profondeur » dans l'œuvre de Cocteau. Pour lui, le premier piège à éviter dans ce nouvel apprentissage de l'espace, serait donc notre « intelligence » qui nous pousse vers le haut. Le royaume où l'idéal est le roi des ambitions humaines. Ainsi dans *Le Potomak*, Cocteau exprime sa mise en garde sous forme d'un poème avec un titre symbolique, le « Carrefour » :

« Ne sois pas trop intelligent Car tu verrais quelle solitude ! Savoir l'indifférence des gens, Savoir ce qu'ils veulent atteindre, Et leur course aux faibles ambitions, Et ce qu'ils peuvent fournir de plus, Et leur adresse à feindre, Et leur supérieure incompréhension, Et qu'ils sont tous, et toi aussi, Le fruit d'une erreur de la nature, Des premières nébuleuses du monde ; (...) Un monstre qui ne fait que le mal Et qui croit être sûr De découvrir les causes profondes, Et meurt trop tôt (...) Profite donc de tout le reste ! »¹⁵⁸

Dès lors que le domaine de l'« intelligence » représente la « légèreté » d'esprit, le monde du *haut* comporte la contrée de la « conscience » et de l'« inconscient » collectifs. C'est l'endroit que Cocteau relie à une « échelle des valeurs officielles ».

Tandis que l'autre symbolisant un « monde profond », ouvre une dimension plus large et plus longue pour laquelle l'auteur pose une autre échelle. L'« échelle des valeurs secrètes » :

« Nous tirâmes des lois de notre infirmité (...). D'une part, une échelle des valeurs, des tailles, des poids et des mesures, de l'autre, une échelle qui nous échappe à cause de cette distance proche et infranchissable dont je m'occupe. »¹⁵⁹

Le monde du *bas* semble, a priori, plus mystérieux et plus enrichissant chez Cocteau.

C'est le domaine de l'« inconscient », du « cœur » et de l'« identité intime » de l'individu :

« Comme j'allais mieux, je devins lucide. Une lucidité de plante et d'animal. Des tâches m'apparurent. J'avais monté vite l'échelle des valeurs officielles ; je distinguai combien l'échelle était courte, étroite, chargée du monde. J'appris l'échelle des valeurs secrètes. Là on s'enfonce avec soi-même, vers le diamant,

¹⁵⁷ Roger Caillois, *La dissymétrie*, op. cit., pp. 66-67. Souligné par l'auteur

¹⁵⁸ « Carrefour », in *Le Potomak*, op. cit., pp. 158-160.

¹⁵⁹ « Des distances », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., pp. 170-171.

vers le grisou. Cette opération ne fut pas sans douleur. »¹⁶⁰

Or, la question qui se pose maintenant, est celle de la « surface » où se départagent ces deux directions. Symbole du « flottement psychologique », la « surface » représente ici, à la fois deux choses : d'une part, elle peut être une sorte de lieu de « sécurité » momentanée, car les deux directions opposées dévoilent chacune leur propre danger ; mais aussi, un lieu de « perte », si le flottement dure trop longtemps.

D'abord, du côté de la « surface » sécurisante. En grim pant l'« échelle des valeurs officielles », l'individu peut goûter l'ivresse que donne une « ascension fulgurante ». Griserie sensationnelle que peut sentir un « acrobate » de haut vol. Une Germaine, par exemple : le personnage qui « souriait très haut entre l'orchestre et le tambour » (*Le Grand écart*, p. 40). Cette femme qui n'a pas froid aux yeux et qui représente l'« acrobate » habile de la vie. Le « vide », le « vertige » et la « chute » ne l'impressionnent pas !

Sinon, dans le même genre, il y a ce Stopwell qui représente un autre type d'« acrobate » : il est « champion du saut en longueur » (*idem*, p. 28). En effet, les mouvements et personnalités significatifs de ces deux personnages qui, en apparence, n'ont pas de lien direct avec le déroulement du récit, s'avèrent intéressants. Car, tout cela renvoie, par contraste, à l'état psychologique de Jacques Forestier qui se trahit à travers ses mouvements corporels constamment gênés.

Bref, pour pouvoir réussir un numéro d'« acrobatie », il ne faut pas avoir peur du « vide ». Or, chez Cocteau, il y a souvent des individus qui éprouvent le « vertige ». Et pour cela, voici le conseil de l'auteur : apprendre à devenir un « architecte aveugle » ou un « acrobate somnambule » (*Le Potomak*, p. 48).

C'est une perspective verticale, rectifiée et dressée par Cocteau, afin de mesurer la hauteur (valeur interne) d'un homme. L'espace redessiné par la vue d'un « aveugle » ou d'un « somnambule » signifie clairement la vision d'un esprit libre. Et cette dernière n'est pas dupe des apparences des choses. Comme l'affirme d'ailleurs, le personnage de Madeleine des *Parents terribles* : « Je ne suis pas intelligente. Il m'arrive de voir clair ». ¹⁶¹

Pour trouver le « fixatif » salutaire, il y a encore du chemin à faire. Ainsi apparaît une autre direction pour les boiteux en route vers la connaissance de l'esprit humain. La « descente » en soi : une descente initiatique à la découverte de l'autre moi. Descendre vers le « labyrinthe interne » caché au fond du cœur :

**« Qui de moi vous connaît monstre d'un labyrinthe En mon corps fermé contenu
Et n'est-il pas normal que j'aborde avec crainte Cet itinéraire inconnu ? Chaque
pas que je risque en ma propre personne Me révèle d'autres détours.
Quelquefois le courage en route m'abandonne Et quelquefois j'ose et je cours.
Mon cœur bat la chamade à l'angle d'une rue. Où conduisent ces souterrains ?
Et ne mourrais-je pas de la forme apparue Que je désire et que je crains ? »¹⁶²**

¹⁶⁰ « Les lamentations d'Antigone », in *Le Potomak*, op. cit., p. 33.

¹⁶¹ *Les Parents terribles*, Gallimard (Folio), Paris, 1938, p. 94.

¹⁶² « Qui de moi... », *Clair-obscur*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 858.

L'échelle des « valeurs secrètes » montre ainsi la direction de la descente, mais à laquelle il faut rajouter un « fil d'Ariane » qui permet de mesurer chaque étape de ce long et tortueux cheminement. Dès lors, c'est le voyage du « scaphandrier » qui commence. Se « chausser du plomb » (*Le Grand écart*, p. 165) au pied. Un voyage qui durera sans doute toute une vie. Car, « rien n'est plus long à voyager que l'âme, et c'est lentement, s'il se déplace, qu'elle rejoint le corps » (*La Difficulté d'être*, p. 131). Le périple de l'âme humaine, de la « tête » au « cœur » :

« (...), il est un mythe que j'aime :Thésée au Labyrinthe. Il se promène avec le Minotaure. Le Minotaure lui démontre les avantages de son appartement. Un joli monstre, ajoute ce prince original, doit vous attendre à l'entrée du vôtre : vous avez un fil sur vous. »¹⁶³

Or, la difficulté de cette descente, c'est que cette « chute lente » arrive dès le début du chemin : le « fil d'Ariane » est souvent invisible, donc difficile à saisir. Parfois on le perd. C'est pourquoi certains personnages de Cocteau reviennent à la surface et à la lumière - le lieu de la halte - et replongent vers l'obscurité. Un aller-retour répété pour gagner chaque centimètre de profondeur, qui distille chaque fois plus de peur. Ainsi par exemple, pour Paul et Elisabeth des *Enfants terribles*, un itinéraire inconnu s'ouvre. Mais il se présente difficile à explorer:

« Ils ne parlaient pas. Ils se sentaient distraits, dérangés au fil du rêve. En vérité, ils parlaient ailleurs. Rompus à l'exercice qui consiste à se projeter hors de soi, ils appelaient distraction l'étape nouvelle qui les enfonçait en eux-mêmes (...). Leurs fêtes s'en trouvaient toutes désorganisées. Descendre en soi demande une discipline dont ils étaient incapables. Ils n'y rencontraient que ténèbres, fantômes de sentiments. »¹⁶⁴

Chez Jacques Forestier, c'est l'inverse qui se produit. A force de fouiller au fond de sa « mer interne », ce personnage y reste noyé. Il n'a plus la force de remonter, de revenir à la vie réelle. Son fil d'Ariane était maintenu jusqu'alors, par son amour et notamment par Germaine. Sauf que cette dernière a lâché ce fil. Le cordon symbolique qui le reliait à la vie est complètement rompu. Maintenant, il ne lui reste que sa bouteille d'oxygène invisible, remplie de souvenirs. Or, tout souvenir s'estompe avec le temps. La suite n'est pas trop difficile à deviner... :

« Ce jouisseur dont les pieds marchent solidement sur le plancher des vaches, ce critique des paysages et des œuvres tient à la terre par un fil. Il est lourd comme le scaphandrier. Jacques pioche au fond. Il le devine. Il y a pris ses habitudes. On ne le remonte pas à la surface. On l'a oublié. Remonter, quitter le casque et le costume, c'est le passage de la vie à la mort. Mais il lui arrive par le tube un souffle irréel qui le fait vivre et le comble de nostalgie. »¹⁶⁵

Dans cette image de la boiterie psychique, le temps est presque absent. Il n'y a que ces deux sensations qui indiquent un changement presque imperceptible du temps : la

¹⁶³ « Ariane », in *Le Potomak*, op. cit., p. 172.

¹⁶⁴ *Les Enfants terribles*, op. cit., p. 79.

¹⁶⁵ *Le Grand écart*, op. cit., p. 11

« rapidité » vertigineuse de la « chute » brutale et la « lenteur » d'une autre chute, la « chute initiatique ». C'est ici que nous percevons le seul rôle positif du temps chez Cocteau, bien qu'il pense que le temps est une « piperie »¹⁶⁶ monumentale. Car, en fin de compte, c'est cette lenteur temporelle qui permet à l'homme une sûre « mutation psychique ». Ce temps au ralenti est comme un allié précieux du fil d'Ariane (notre inconscient). C'est en effet un autre guide pour l'individu dans son long voyage initiatique, comme le souligne l'auteur dans son *Tour du monde en 80 jours* :

« Cette course autour du monde nous a fortifiés plus que jamais dans notre certitude qu'il n'existe d'injustices qu'apparentes et passagères. Chacun occupe la place qu'il mérite, en vertu d'un système de poids et mesures qui fonctionne plus profondément que nos démarches, nous brise, nous pousse et nous case avec une exactitude aveugle (...). Nager à contre-courant ne sert que dans certaines circonstances très courtes qu'il faut reconnaître. Sinon, faire la planche, se maintenir à la surface, doit être la politique d'un homme qui veut profiter du mystère des courants. On s'élève selon ses ailes. On s'enfonce selon son poids. On ne dépasse pas sa vitesse (...). Le temps remet tout à sa place et porte au but la célérité lente des véritables vainqueurs (...). »¹⁶⁷

En somme, avec la « boiterie psychique », Cocteau re-dimensionne l'espace psychologique de ses personnages – voire celui de ses lecteurs. Et cela confirme sa conception dialectique entre l'espace intime (le cœur) et l'espace relationnel (la tête). Cette distinction tranchée de l'auteur s'étend jusqu'à la boiterie symbolique et inévitable de l'individu, au cours d'un apprentissage fondamental dans son existence : la recherche interne pour l'éclosion de son identité intime. A savoir réellement qui il est. C'est cet apprentissage que Cocteau considère comme une façon de « rejoindre l'autre bout de soi-même ». Alors il préconise cette fois-ci, une méthode radicale, voire extrême :

« Extrêmement se perdre aux bornes de soi-même Grâce au fil qui nous fut donné Aboutira peu loin mais c'est le seul extrême Permis par un monde borné. »¹⁶⁸ « (...) quand on est vraiment soi, on désoriente et on se désoriente. »¹⁶⁹

Résultat, chez Cocteau, le seul mouvement bénéfique dans notre espace psychique semble d'aller toujours plus bas. Sans doute, est-ce là la seule « science de soi » que l'écrivain considère comme véritable :

« Un homme vraiment profond s'enfonce, il ne monte pas. Longtemps après sa mort, on découvre sa colonne enfouie, d'un seul bloc ou, peu à peu par morceaux. Tandis que ces grandes intelligences médiocres, faites de ce coup d'œil et d'ironie, montent sans encombre jusqu'à la petite corniche du pouvoir. »¹⁷⁰

¹⁶⁶ Voir « Des distances », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 185 : « Une épreuve que le temps n'est qu'une piperie (...). C'est pourquoi l'homme porte en lui, assez confuses, les notions de l'immédiat et la durée dont il éprouve les malaises et les contradictions sans en démêler la cause. »

¹⁶⁷ *Tour du monde en 80 jours*, op. cit., p. 135.

¹⁶⁸ « Extrêmement », *Clair-obscur*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 857.

¹⁶⁹ *Jean Cocteau par Jean Cocteau : entretiens avec William Fifield*, Stock, Paris, 1973, p. 71. Souligné par l'auteur.

2.3 - La boiterie verbale et la « chute existentielle »

« Le manque d'échange stérilise l'élan magnanime. Je porte la fatigue d'être un autre en promenade à l'intérieur de tous. »

in Midi bitume

Sans élan, on tombe, on se relève mais on boite... Les paroles de certains êtres ont le même sort qu'une marche boiteuse. Endolories de désespoir et de souffrance, elles glissent sans jamais accrocher l'attention d'autrui, paroles boiteuses, errantes, sans destinataire. En effet, la « voix humaine » de certaines âmes sensibles n'arrive pas à percer, traverser l'épiderme insensible d'autrui.

C'est cet aspect négatif de la parole que Cocteau essaie de révéler dans son œuvre. Plutôt qu'un moyen de rapprochement entre Moi et Autrui, elle représente pour l'auteur, un élément décisif qui rend la vie humaine encore plus infirme, invalidante.

La Voix humaine est le texte qui résume l'idée fondamentale de Cocteau à ce propos. La femme délaissée par son amant, devenue (presque) folle dans son chagrin, tente tant bien que mal, de capter l'attention de l'autre au bout du fil. Se fait-elle entendre ? L'autre, son amant qui n'a qu'un cœur refroidi comme une pierre, l'écoute-t-il ? Non... :

« Seulement, tu comprends, on parle, on parle, on ne pense pas qu'il faudra se taire, raccrocher, retomber dans le vide, dans les noir..... alors..... (Elle pleure.)..... Ecoute, mon amour(...). Je n'avais le courage de mourir seule(...) ne t'inquiète pas..... Que je suis maladroite ! Je m'étais juré de ne pas te donner d'inquiétude, de te laisser partir tranquille, de te dire au revoir comme si nous devions nous retrouver demain..... On est bête(...) Ce qui est dur c'est de raccrocher, de faire le noir.....(Elle pleure.)..... Allô !..... Je croyais qu'on avait coupé..... Tu es bon, mon chéri..... Mon pauvre chéri à qui j'ai fait du mal..... Oui, parle, parle, dis n'importe quoi..... »¹⁷¹

De loin en loin la présence de l'autre s'espace et il n'y a qu'une seule personne qui parle pour deux. Et elle continue à parler jusqu'à ce qu'elle ne reconnaisse plus sa propre voix. Ses paroles sont tuées dans une absence insupportable. L'absence de paroles réelles-chaleureuses de son amant - devient pour elle, la preuve de sa propre inexistence. L'espace de parole s'est vidé de sa seule substance animée, la « voix humaine » : une sorte d'ultrason inaudible aux oreilles normales. Le son des entrailles que seules les oreilles du cœur chaud peuvent entendre.

Lorsqu'on retire à l'individu, son dernier droit humain, celui d'émettre des paroles, quel espoir resterait-il pour lui ? Aucun. En perdant ses paroles, l'homme perd tout. A la fin de la pièce, cette héroïne noyée dans sa douleur, accomplit un acte symbolique à cet égard : elle enroule le « fil du téléphone » autour de son cou, tel le nœud d'un condamné à mort.

Pour démontrer l'aspect négatif de cet espace de parole sans voix ainsi que son

¹⁷⁰ Thomas l'Imposteur, op. cit., p. 67.

¹⁷¹ La voix humaine, Stock, Paris, 1993, pp. 38-43.

influence « néfaste » qui provoque notre « chute existentielle », Cocteau dialectise encore une fois de plus, notre dimension traditionnelle de l'espace. Notre espace social se partage en deux, dans son œuvre : le lieu du « dialogue » et celui du « silence ». Et dans les deux, les paroles humaines sont « boiteuses ».

Pour Cocteau, les vrais dialogues n'existent pas. C'est pourquoi les dialogues de ses personnages sont « glissants », la plupart du temps. Par exemple, ceux des personnages du *Grand écart* : alors que certains (Germaine, Stopwell) ont une manière de converser de « plain-pied », d'autres (Jacques Forestier, son père, M. Berlin) ne parlent pas et volontairement se taisent. Leur différence de discours ajoute de part et d'autre le malentendu ou la duperie aux relations de ces personnages.

L'épisode du « calembour » de Victor Hugo, « l'affaire Gall », ¹⁷² montre bien jusqu'à quel point deux esprits ne peuvent se comprendre, malgré leur relation intime. Cependant, cette chamaillerie anodine de ce jeune couple s'achève par une « fusillade verbale ». Germaine se venge, un peu plus loin dans le roman :

« Louise(..) montre à Germaine le malheureux(Jacques). – Il se remettra, dit-elle. Ce mot était humain dans le sens où la loi estime pitoyable la balle que l'officier tire à bout portant sur un fusillé qui respire encore. » « Jacques suppliait. Elle avait pris cette paraffine, ce masque contre les gaz, des gens qui n'aiment plus. »¹⁷³

Ainsi, dans son œuvre, l'auteur montre combien les dialogues (des sourds) de ses personnages se désarticulent et ne s'accrochent pas. Leurs paroles énoncées, glissent, tombent à côté et boitent sans jamais atteindre l'essentiel, l'écoute et la compréhension. Alors leurs relations aussi dérapent et se dérobent :

« On a tendance à glisser sur les mots, à ne pas comprendre que la manière dont ils s'imbriquent est indispensable pour exprimer ce qu'ils expriment. Le sens d'une phrase n'est pas tout. C'est l'essence qui compte. Le sens intime ne peut venir que de la manière de peindre, et non de ce que représente le tableau. »¹⁷⁴

Les paroles semblent boiteuses parce qu'elles sont « codées ». ¹⁷⁵ Les personnages de Cocteau parlent sans réellement s'écouter les uns les autres. Il y a en effet deux facteurs décisifs qui provoquent ces situations-là : d'une part, le « manque » d'espace, de temps et de vocabulaire appropriés, pour pouvoir s'exprimer, pour se « faire comprendre » par autrui. C'est l'exemple du narrateur du *Livre blanc* qui évoque un des épisodes marquants

¹⁷² L'image même du dialogue de sourds, source de malentendu et de dispute pour ce jeune couple : Jacques Forestier chantonne le célèbre vers de V.Hugo : « Gall, amant de la reine, alla, tour magnanime / Galament, de l'arène à la Tour Magne, à Nîme. ». Et Germaine ne comprend pas le double sens de ce vers et se fâche en croyant que Jacques la traite d'imbécile, d'inculte. Voir, pp. 96-102.

¹⁷³ *Idem*, p. 121 ; p. 128.

¹⁷⁴ « Des distances », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 175

¹⁷⁵ Voir l'annexe du *Passé défini*, t.1, Gallimard, Paris, 1983, p. 437. Dans son journal, Cocteau considère que le problème de l'incompréhension d'ordre langagier vient d'une différence du « code » (social). Carsonmonde « demeure invisible à une foule d'esprits qui vivent selon un code ».

de son adolescence:

« (...) j'essayai vainement par le langage de donner une forme à mon rêve. Mon camarade haussa les épaules (...). Je me rendis compte qu'il était impossible de me faire comprendre (...), et je me résignai à souffrir en silence (...). »¹⁷⁶

Cette difficulté du langage, ce poids d'incompréhension et d'incommunicabilité, dure en fait tout au long du récit : à chaque rencontre, le narrateur ressent le manque de mots pour s'exprimer, pour expliquer ses pensées ; mais aussi, le manque de disponibilité en tout genre. Des situations problématiques et boiteuses (entre le désir et la frustration) qui détériorent de plus en plus ses relations avec les autres personnages.

Mais d'autre part, il y a aussi la « différence irréductible » du langage, liée à la mentalité et à l'habitude prises par chaque individu dans son milieu familial. Par exemple, le langage de « méchanceté » et de « taquinerie » fraternelle des *Enfants terribles* : ce langage particulier, composé d'une simplicité syntaxique et d'une extrême pauvreté de vocabulaire que l'auteur appelle un « dialecte fraternel » (p. 32). En effet, les autres personnages qui viennent de l'extérieur de la chambre des enfants, ne comprennent pas, du moins ne peuvent apprécier d'emblée, le langage du frère et de la sœur (le langage du sang). Même leur meilleur ami, Gérard, patiente jusqu'à son installation dans cette chambre close.

Ici, ce « dialecte fraternel » rejoint une autre figure du « code ». Le code d'une minorité, des marginaux, qui ne peut fonctionner qu'avec l'esprit singulier de leur milieu : c'est un langage des « incultes » (principalement fait de gros mots), mais un langage qui souligne avant tout leur « franchise ». En d'autres termes, les paroles boiteuses de ces enfants terribles fonctionnent comme un « code inversé » pour exprimer leur « affectivité ».

Résultat, les dialogues ou conversations maintiennent une sorte d'incompréhension et l'impossibilité d'un véritable échange entre les personnages. Au lieu de se toucher, s'unir à travers les paroles. Car ce sont des paroles du dehors, externe, qui ne correspondent pas à l'intérieur de chaque personnage. Elles sont donc constamment désarticulées par la frontière invisible qui sépare les deux mondes, le dedans et le dehors. Ainsi Cocteau conserve consciemment un rôle de « garde-distance » pour les dialogues, dans son écriture :

« Mon bruit devenait du silence Mon silence devenait bruit On entendait mes pas à droite Lorsqu'à gauche marchaient mes pas Trop large était ma porte étroite Et j'étais où je n'étais pas Peut-on espérer une trêve Quand tout se croise de travers (...) Boiteux je suis boiteux Elle me traîne par la main Cette malchance qui possède La mémoire du lendemain. »¹⁷⁷

C'est ainsi que l'homme fait une autre « chute » : il vacille dans les flots de toutes ces paroles humaines. Inutiles et insignifiantes, du moins insuffisantes, sont ces vagues de dialogues qui le poussent de plus en plus loin du monde du langage. Alors, sans jamais pouvoir s'attacher à une âme accueillante qui lui tend l'oreille, l'homme solitaire se noie

¹⁷⁶ *Le Livre blanc, op. cit., pp. 26-27.*

¹⁷⁷ « *Ma chance...* », en marge de *Clair-obscur, in O.P.C., op. cit., p. 952.*

lentement dans son espace insonore. Le « silence » de la vie :

« Que de choses à dire dans ce silence du vacarme des planètes et des hommes criant aux antipodes jusqu'à ce que notre lumière devienne la leur (...). Que de chutes qui attendent un signe. Que de grâces qui s'engloutissent dans la bouche d'ogre du zéro. »¹⁷⁸

Dans *Anthropologie de la douleur*, David Le Breton, fait cette remarque essentielle. Lorsque l'homme souffre - physiquement ou psychologiquement -, notre toute puissance de parole diminue, devient insuffisante et incapable de « nommer ou de témoigner de la condition de souffrance qui déracine de soi et rend étranger aux événements » extérieurs. On est « mal », on souffre, c'est déjà difficile, mais par dessus tout, le plus insupportable est qu'on est « seul ». Isolé dans sa peau de malade et terrassé dans la douleur indescriptible, l'individu vit en direct sa mort :

« La douleur est un échec radical du langage. Enfermé dans l'obscurité de la chair, elle est réservée à la délibération intime de l'individu. Elle l'absorbe dans son halo ou le dévore comme un fauve tapi à l'intérieur, mais le laisse impuissant à nommer cette intimité torturante. Incommunicable, elle n'est pas un continent dont les explorateurs les plus audacieux pourraient dessiner la géographie tangible. Sous sa lame, le morcellement de l'unité de l'existence provoque la fragmentation du langage. »¹⁷⁹

Que les mots manquent ! En effet, aucune parole ne peut atteindre le degré intense de la douleur. Toute souffrance est indescriptible, une « réalité fuyante » (p.41). Ici, l'« incommunicable » devient lui-même, la figure la plus terrifiante de la douleur. L'homme est trahi par son propre langage, en somme. Dès lors, cette faille ne peut l'amener qu'à une seule direction. Au tréfonds de soi-même, à sa chute existentielle :

« Un halo de mots empruntés au vocabulaire courant (...) recouvre un halo de douleur. La projection de sens ainsi opérée mise sur l'addition de termes insuffisants en eux-mêmes, mais dont la conjugaison cerne peu à peu, à la manière d'un négatif, un trouble autrement insaisissable. De mot en mot la douleur est en partie tamisée(...). L'homme s'efforce de déjouer l'impuissance du langage. (...) par une traduction qui, plus que jamais, est trahison. »¹⁸⁰

En dévoilant la première figure désolante de la boiterie verbale de l'homme, c'est-à-dire ce déséquilibre relationnel survenu à cause de et malgré la parole, Cocteau suggère une autre sorte de langage : le langage du corps. Radicalement opposées ici, les paroles ne se prononcent plus, ne s'entendent plus. Elles se voient. C'est la deuxième figure de « paroles boiteuses » chez Cocteau.

Elles sont faites d'« articulations nerveuses »¹⁸¹ de l'âme et exprimées par le pied boiteux d'un « danseur ». Une danse de ce pied qui boite avec « grâce », « aisance » et « charme ». C'est ce que Cocteau nomme la « danse » : le mouvement du corps qui incarne, matérialise une « expression de l'âme ». Un langage muet qui transcende la

¹⁷⁸ « Que de choses à dire... », *Appogiatures*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 815.

¹⁷⁹ David Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, Métailié, Paris, 1995, p. 39.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 43.

marche disloquée en une « démarche poétique » de l'homme. Voici la scène qui donne à voir ce langage humain, réalisé par le silence le plus explicite du corps. Jean Babilée danse avec la Mort déguisée en « jeune fille » :

« La première danse (car l'immobilité joue, sur cette fugue solennelle, un rôle aussi actif que l'agitation) nous présente l'angoisse de ce jeune peintre, son énervement, son abattement, sa montre qu'il regarde, ses marches de long en large, ses haltes sous la corde qu'il a noué à la poutre, son oreille qui hésite entre le tic-tac de l'heure et le silence de l'escalier(...). La deuxième phase sera la danse du peintre et de cette jeune fille qui l'insulte, le violente, hausse les épaules, donne des coups de pied. La scène monte jusqu'à la danse, c'est-à-dire jusqu'au déroulement des corps qui s'accrochent et se décrochent (...). La troisième phase présente le jeune homme aplati contre la porte(...). Il cherche à traîner la table vers la potence, trébuche, tombe, se relève, renverse cette table avec son dos. La souffrance lui imprime les mains sur le cœur. La souffrance lui arrache des cris que nous voyons sans les entendre. La souffrance dirige en ligne droite jusqu'à son supplice (...). Il se pend. Il pend. Ses jambes (...) bras pendent. Ses cheveux (...) épaules pendent (...). Le Jeune homme et la Mort, est-ce un ballet ? Non. C'est un mimodrame où la pantomime exagère son style jusqu'à celui de la danse. C'est une pièce muette où je m'efforce de communiquer aux gestes le relief des mots et des cris. C'est la parole traduite dans le langage corporel. Ce sont des monologues et des dialogues qui usent des mêmes vocables que la peinture, la sculpture et la musique. »¹⁸²

En somme, ce langage du corps réalise la corporéité de l'esprit par un mouvement du corps. C'est pourquoi les vrais boiteux chez Cocteau n'essayent pas de marcher droit avec un « fil à plomb ». Associable à l'image d'un « mur » (car nous employons le fil à plomb pour mesurer la rectitude d'un mur, par exemple), le « fil à plomb » symbolise chez Cocteau, la preuve de la « science progressive » qui efface la personnalité d'un individu.

C'est pourquoi l'auteur affirme ainsi dans *Le Potomak* : « Là où un mur oblige les philosophes et les savants à des haltes malicieuses débute le poète. La science ne sert qu'à vérifier les découvertes de l'instinct » (p. 71).

Sinon, comme synonyme de l'« équilibre » (au sens d'état statique, d'immobilisme), le « fil à plomb » signifie aussi l'invention qui détruit le rythme vital capable de dégager et de mettre en valeur le « relief » personnel d'un individu. Pour Cocteau, c'est ce rythme qui représenterait le « style » singulier d'un homme. C'est ce que l'auteur appelle le « rythme boiteux ». Le rythme « impair », détonant, délibérément cassé, que l'auteur compare à la danse des Gitans :

« (...) l'usage du fil à plomb, le rythme pair, (...) provoquent toujours la platitude et la mort. (...) ce culte instinctif de l'impair, les femmes jusqu'à ne porter qu'une

¹⁸¹ A propos de cette expression, voir l'extrait du *Journal intime* de Roger Lannes, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., p. 178. Dans son journal, R. Lannes évoque ainsi l'« allure poétique » du *Plain-Chant* de Cocteau : « Une nervosité extrême de la perception sensible empêche cette poésie de se charger de verbalisme. Le poème est toujours écorché, fait uniquement d'articulations nerveuses. »

¹⁸² « D'un mimodrame », in *La Difficulté d'être*, op. cit., pp. 199-205. Souligné par l'auteur

seule manche, les hommes jusqu'à retrousser une seule jambe de leur pantalon. Cette science infuse du rythme boiteux est un des secrets de leur incroyable vitalité. »¹⁸³

L'apprentissage des boiteux chez Cocteau se résume ainsi : transmettre au pas maladroit un rythme personnel. Le « rythme boiteux » définissant toute l'« allure existentielle » d'un homme :

« Ce que le rythme dit, c'est : Je suis ici et Je suis maintenant. Il est l'affirmation d'une présence, d'une occupation humaine de l'espace et du temps. »¹⁸⁴

Tel est le cas du corps qui danse. Une boiterie divine qui dessine la perspective d'une « science infuse ». Et qui exalterait la « dimension poétique » de l'homme. La « démarche d'un poète » chez Cocteau :

« Dansez, une jambe sur le sol, une jambe dans le songe. Dansez entre terre et ciel. Boitez comme Jacob après sa lutte avec l'ange. C'est à cette claudication divine que se reconnaît la démarches des poètes. Dansez au bout des fils que l'auteur invisible anime au-dessus de nous. »¹⁸⁵ « La démarche est la physionomie du corps. » « Tout le secret des belles démarches est dans la décomposition du mouvement . »¹⁸⁶

En fin de compte, qu'avons-nous vu dans cet univers boiteux de Cocteau ? Mi-Œdipe, mi-Jacob et un peu de Thésée au Labyrinthe. C'est le portrait de l'homme au pied boiteux que nous expose Cocteau. Il y a du « bon » et du « mauvais » dans ce portrait, car il est peint d'après l'homme infirme et sa condition fondamentalement dialectique : sa vie est faite de deux cycles les plus archaïques de la démarche humaine, réalisée dans une perspective universelle.

L'infirmes emboîte tantôt le pas d'Œdipe. En boitant sur ce parcours jalonné de pièges et de malheur, il réalise à son insu, l'infortune annoncée : la mort, sinon « se crever les yeux ». La leçon à tirer de cette histoire est qu'il est difficile de s'adapter à cette Terre sur laquelle il marche et il doit marcher. L'inadaptation et l'impuissance du pied boiteux sont éprouvants ! Fin du premier cycle.

L'infirmes suit aussi le parcours initiatique de Jacob. Sa « lutte avec l'ange » est un exemple spirituel par excellence. Et pour avoir la preuve glorieuse des épreuves, cette marque sacrificielle, la « hanche démise » de Jacob, il faut combattre l'Inconnu. Alors, l'infirmes commence son combat personnel avec lui-même. Une autre leçon donc : pour réaliser ce « dépassement de soi », il apprend à s'approcher de cet inconnu qui habite en lui, son « inconscient ». Or, celui-là, se dérobe et réapparaît. Un jeu de cache-cache, difficile à gagner ! Fin du deuxième cycle.

¹⁸³ La Corrida du 1^{er} Mai, in Jean Cocteau. Romans, poésies, œuvres diverses, Librairie Générale Française, Paris, 1995, p. 1027. Souligné par l'auteur.

¹⁸⁴ Colas Duflo, « Humanité du Rythme : marcher – ramer – parler », in Rythme et philosophie, ouv. collectif, Kimé, Paris, 1996, p. 64. Souligné par l'auteur

¹⁸⁵ L'Impromptu du Palais-Royal (scène II), Gallimard, Paris, 1962, p. 25.

¹⁸⁶ Honoré de Balzac, « La théorie de la démarche », op. cit., p. 280 ; p. 287.

Et au passage, il y a ce Thésée qui apparaît de temps à autre, en montrant son vagabondage dans les couloirs sombres du Labyrinthe. Pour orienter notre vue un peu plus vers la profondeur souterraine. Le décor idéal qui fait ressortir la sinuosité et l'obscurité du labyrinthe humain.

Selon Cocteau, c'est entre boiterie ostensible d'Œdipe et boiterie imperceptible de Jacob, que toute la vie de l'homme infirme se déroule :

«Le temps des hommes est de l'éternité pliée. Pour nous, il n'existe pas. De sa naissance à sa mort, la vie d'Œdipe s'étale, sous mes yeux, plate, avec sa suite d'épisodes.»¹⁸⁷

Avec tout cela, Cocteau propose une nouvelle mise en perspective du parcours initiatique de l'homme : aux épreuves physiques d'un côté, et aux épreuves psychiques de l'autre, l'auteur ajoute des épreuves verbales. Le circuit est complet.

Mais que veut dire l'auteur, plus justement, par sa boiterie ? Quel est le message significatif qui rendrait neuf ce tableau déjà vu ? Des pistes de rebondissements pour ses personnages ? Certes. L'une des unités thématiques qui composent cette image éternelle du « mal être » dans son œuvre ? Sans aucun doute. Le plus important de tout, ce mot « boiterie » est synonyme de *démarche* dans le dictionnaire de Cocteau. En développant de détail en détail les images des boiteux¹⁸⁸, il argumente la difficulté et la complexité de la *marche* de l'homme dans notre univers qui « n'est pas fait pour son usage ». C'est aussi qu'en faisant la critique de notre système de mesure et de symétrie qu'il juge comme la cause principale de la boiterie humaine, il étaye sa théorie de la *démarche individuelle*.

D'abord, le mouvement de « marcher » chez l'homme : de son premier pas, son déplacement jusqu'à son cheminement, son champ de « mobilité » et de « mouvance » se heurte souvent à notre environnement premier. Ensuite, le mouvement de « penser » et de « connaissance » du monde : le champ de vibration nerveuse de son esprit est régulièrement mis à épreuve. Soit une secousse violente provoquée par le monde intellectualisé pour lequel sa capacité de compréhension est très limitée. Soit une peur assourdissante engendrée par sa propre méconnaissance de son instinct et de son

¹⁸⁷ *La Machine infernale*, in Jean Cocteau. *Romans, poésies, œuvres diverses*, op. cit., p. 1167.

¹⁸⁸ Voir à ce propos, l'étude approfondie réalisée par Clément Borgal, *Jean Cocteau ou de la Claudication considérée comme l'un des beaux-arts*, PUF, Paris, 1989. Dans cet ouvrage, Borgal définit minutieusement sous tous les angles, le thème de la « boiterie » chez Cocteau et fournit de nombreux passages-clé éclairants pour le lecteur. Pour notre étude, les chapitres 1, 2, 5 et 6 ont été très précieux : « (...) tantôt sous la forme d'une claudication véritable, tantôt sous la forme d'un déhanchement ou d'un simple faux pas, le même phénomène apparaît, réapparaît, se répète, comme une sorte de vice de nature, de vice de la nature (...) » (p. 18). Dans ce passage, Borgal résume l'aspect obsessionnel (surtout quantitatif) de Cocteau, concernant son emploi excessif du verbe « boiter » dans son œuvre. Et il continue un peu plus loin : « Il existe bien des façons de boiter, pour un poème autant que pour un infirme (...) Cocteau les exploite toutes. » (p. 36). Il ajoute aussi : « Puisqu'il a mille fois employé le mot, la démarche paraît donc claire. En s'analysant, Cocteau a constaté à quel point sa nature pouvait être boiteuses, pétrie de contradictions, victime en particulier de cette contradiction essentielle qui lui fait, d'une part, essayer de se juger au moyen de son intelligence et de sa raison, d'autre part, se heurter aux innombrables pulsions ou forces inconnues qui l'habitent, le gouvernement, échappent à toutes les catégories relationnelles, dont se servent depuis les origines de l'histoire du monde la philosophie et la science. » (p. 113)

inconscient.

Serge Dieudonné fait une belle remarque dans son article, « Dionysos et Orphée », au sujet de la critique constante et élaborée de Cocteau concernant notre conception de l'espace et du temps :

« Le temps et l'espace prolongent les leurres qui nous dupent. Nous prenons pour des absolus des phénomènes qui n'offrent plus les mêmes apparences selon l'angle d'où on les observe. Cocteau insiste sans se lasser sur les tromperies du temps et de l'espace, comme si dans cet amalgame dont les anomalies quelquefois déconcertent, résidait un des secrets fondamentaux de la marche du monde. Si l'on démêlait cette structure, le rêve, la mémoire, les incertitudes et la permanence du moi, jusqu'à la mort, pourraient être compris (...). Les événements se produisent ensemble. Nous croyons les parcourir selon une durée alors qu'ils nous statufient dans un bloc complet. C'est « l'éternel présent » qui nous contraint, aussi imperturbable que l'éternel retour (...). »¹⁸⁹

Enfin, le mouvement de « parler » avec autrui : son désir de « dialoguer » se trouve fréquemment entravé par le manque d'engagement sincère d'autrui, sinon par la discordance ou dysharmonie spirituelle entre les deux. En tout cas, chez lui la « fluidité verbale » se présente comme impossible.

Afin de remédier à cette existence boiteuse, Cocteau propose donc une démarche personnelle à accomplir : une certaine « manière d'être » qui dépasse l'infirmité apparente. Ce n'est pas une étude, mais une création. La création d'un mode de vie, à partir de notre propre infirmité. Cocteau considère que c'est là un apprentissage fondamental :

« Le présent se tenait debout, on l'appelait avenir et passé, hier et demain. On lui sacrifiait les hommes et les actes. Et il digérait le tout avec son ventre qui grouille d'astres morts. L'homme disait : Je suis en prison entre quatre murs. Et le temps et l'espace disaient : Vous êtes libre mon ami, vous êtes libre. Seriez-vous aveugle ? Ne voyez-vous pas qu'il manque le quatrième mur. »¹⁹⁰

Alors, nous en concluons ceci : puisque le monde que nous voyons, touchons et sentons, est faux, d'après Cocteau, qu'est-ce qu'il nous reste à faire ? Si notre espace, notre temps et nos paroles ne nous aident pas, comment pourrions-nous devenir notre propre créateur ? Il faut « s'amuser », en cherchant une « quatrième dimension » qui nous est invisible. C'est la seule méthode que Cocteau nous enseigne d'après son expérience scientifique en herbe de la *relativité* :

« Un quart d'heure. C'est une affaire de pendule. A mon estime le temps n'existe pas. Il est avec l'espace un de ces phénomènes de perspectives dont nous sommes les dupes, dupes solides et bien assises dans une erreur qui nous domine et se moque de nous (...). Il me reste à vivre un quart d'heure. Un siècle si je m'amuse (...). Quoi ? Je vais mourir. C'est un travail qui débute à la naissance. Et avant cette naissance où étions-nous ? Où la mort nous replace. J'ai donc de l'éternité une longue habitude. Si toutefois on peut dire qu'une habitude qu'elle

¹⁸⁹ Serge Dieudonné, « Dionysos et Orphée », in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., p. 223.

¹⁹⁰ « Hommage à Eddington », en marge d' *Appogiature*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 822. Souligné par l'auteur

est longue dans un immédiat éternel. L'éternité, l'infini, sont des termes inintelligibles à nos limites et nous sommes un infirme rêvant qu'il court. Sans doute ririons-nous de notre croyance enfantine dans ces mesures et démesures s'il nous était encore possible d'en rire (car ce n'est pas drôle) et si l'eau conservait la mémoire des bouteilles. Je veux dire, si l'eau se souvenait de la forme que lui sculptent momentanément les bouteilles. Un quart d'heure. Il me reste un quart d'heure. »¹⁹¹

Chapitre 3 : La respiration. Des courbes du souffle vital aux cimes du souffle créateur. L'inspiration, la syncope et l'expiration

« Il ne suffit pas pour être un grand poète de savoir à fond la syntaxe et de ne pas faire de fautes de langue !(...). Ta création est incomplète. Tu n'as pu souffler qu'une portion de ton âme à ton œuvre chérie. Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains, et beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste(...). Mais qu'est-il arrivé ? Tu n'as eu ni le charme sévère de la sécheresse, ni les décevantes magies du clair-obscur. »

Honoré de Balzac, in LeChefd'œuvreinconnue

Chez Cocteau, le verbe « respirer » souligne bien des choses curieuses. Notre poète, lui, « écrit comme il respire ». Plus exactement, il crée comme il *expire* !

En effet, la « respiration » est une notion fondamentale pour comprendre l'univers de Cocteau. Car elle symbolise à la fois les « courbes » de sa vie d'homme, les « cimes » de sa création et, le plus important, son « parcours » de poète. La « respiration » de Cocteau mérite une étude approfondie.

Que signifient-elles les courbes de son souffle vital ? Dans l'œuvre de Cocteau, elles montrent les lignes plurielles de ses « vices », « manies » qui se nouent, se dénouent et se renouent. Et enfin, elles finissent par se confondre et deviennent une seule et unique ligne bien nette. La ligne singulière de sa « morale » :

« Les œuvres dénoncent la vie de l'homme (vices, manies, morale) »¹⁹²

C'est une longue histoire, alors commençons par le début. Le commencement est *Le Potomak*. Ce livre est un bréviaire de défis personnels qu'a à relever Cocteau : des changements et de l'évolution à venir tout au long de son parcours. L'importance de ce roman est en effet, fondamentale dans l'œuvre de Cocteau. Car, c'est en écrivant, en menant six longues années (1913-1919) de remise en question et de réflexion sur sa vocation pour la poésie, que Cocteau réalise pour la première fois par où commencer son parcours du poète. Notamment pour comprendre et pour apprendre la « respiration »

¹⁹¹ « Court métrage », in Cahiers Jean Cocteau n°9, op. cit., p. 197.

¹⁹² « Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat », Essai de critique indirecte, in Poésie critique. t.1., Gallimard, Paris, 1959, p 173.

silencieuse et profonde, la respiration d'un véritable poète. Et pour cela, il commence à distinguer les trois mouvements respiratoires : l'« inspiration », la « syncope » et l'« expiration ».

En premier lieu, *Le Potomak* est la somme de ses prises de conscience. Il rappelle ce que furent les « vices » de ses dix-neuf ans : ses « mauvaises habitudes », le « bavardage » (du vent, en somme) et le « gaspillage » de son souffle. En particulier, sa « faiblesse » de se laisser inspirer, influencer par les fausses muses de la poésie :

« A dix-neuf ans(...). Je devins ridicule, gaspilleur, bavard, prenant mon bavardage et mon gaspillage pour de l'éloquence et pour de la prodigalité. »¹⁹³

Le premier bilan est amer : un passé fumant de fantaisie verbale et une réputation détestable de poète de salon. C'est l'image du « prince frivole » qu'il voit en lui. Désormais, elle est sa « poire d'angoisse dans la gorge » (*Le Potomak*, p.177)¹⁹⁴ qui l'étouffe. Et qui l'étouffera longtemps après.

Mais, en tout cas, c'est ce qui pousse Cocteau à réagir. Et la première résolution qu'il s'impose est une « rupture » radicale avec le passé. Une certaine « lessive d'Augias » :

« Maintenant seulement je retrouve de la quiétude (relative) et je me rends compte des richesses que dégage une lessive d'Augias. Ces hécatombes de bibelots, ces autodafés de paperasses fouettent la mollesse, douchent l'âme, affermissent les muscles et délivrent de la pénombre une neige où on se réveille bien, où on respire bien, où on digère bien, où on juge bien. »¹⁹⁵

C'est ainsi que naissent ses « manies » de propreté spirituelle . Le « nettoyage » symbolique s'impose à chaque fois que l'« inspiration » arrive du « dehors ». Ce qui consiste à verrouiller la porte de son âme et à éradiquer toutes les idées parasites qui envahissent et contaminent son intérieur, son esprit.

Dès lors, l'« inspiration » signifie définitivement deux choses complètement opposées chez Cocteau. L'une, l'« inspiration plurielle » : son ennemie jurée, un « fléau » à craindre pour toujours. Elle est le synonyme du « danger » pour l'esprit, tel un influenza pour l'organisme. Mais aussi une « influence néfaste » qui rend l'avenir du poète incertain. C'est pourquoi la ligne inflexible de sa « morale » représente en fin de compte un combat personnel qu'il mène contre l'inspiration plurielle, son « mal ». En revanche, l'autre, son « inspiration singulière » : le symbole du « droit chemin » l'emmène à la découverte de soi-même et à sa vérité. De même qu'à sa « vocation » unique, sa poésie.

¹⁹³ « Bureau central », in *Le Potomak*, op. cit., p. 32.

¹⁹⁴ Voir aussi, à ce propos, l'essai de François-Bernard Michel. Dans son livre, il explique l'origine de cette expression et sa popularisation dans la langue courante : « Le mot, issu d'une racine indo-européenne, signifie serrer, tandis qu'Angustium exprime un resserrement, et que « la grande difficulté à respirer » qui accompagne l'angoisse est un élément de sa définition (Freud). L'angoisse, c'est donc véritablement ce qui nous coupe le souffle. Les malades utilisent des expressions évocatrices : « ça me serre », « je suis prise dans un étau », et les mains participent volontiers à leur formulation, montrant la striction de la gorge ou de la poitrine. La sinistre « poire d'angoisse » empêchait(...)de respirer assez pour être à même de crier. », in *Le Souffle coupé : respirer et écrire*, Gallimard, Paris, 1984, p. 192.

¹⁹⁵ « Augias », in *Le Potomak*, op.cit., p.40.

Ainsi s'ouvre un champ libre à cette conscience d'écrivain qui vient de naître. Elle va se chercher et cherchera une voie, une direction nouvelle à prendre. Nous devinons la suite. Un long chemin qui mène Cocteau vers l'intérieur de lui-même :

« Ce que je la (poésie) croyais être entre mes quinze et mes vingt ans, à savoir, la pire erreur dont un jeune ambitieux puisse se rendre coupable. Ma chance fut que l'erreur était si complète, le cul-de-sac si parfaitement chemin mort, que je ne me suis pas trouvé dans l'impasse où serait un jeune homme (et j'en connais) continuant à prendre l'erreur pour la vérité, à vivre parmi l'approbation que l'erreur récolte auprès des foules qui l'idolâtrèrent. Ma naissance, mon milieu, mes rencontres, avaient aiguillé sur une voie de garage les dons dangereux que je tiens du dilettantisme artistique de mon père, peintre amateur, de mon grand-père et de mes oncles, avant que le schizophrène m'utilise et se manifeste. »¹⁹⁶

En somme, Cocteau s'offre une chance, en accomplissant cette tâche initiale : l'assainissement spirituel, la désintellectualisation sincère qui lui offrent la chance de renaître. Dans ce sens, *Le Potomak* symbolise sa (re-) « naissance » en tant qu'écrivain. C'est pourquoi, en achevant son premier roman, Cocteau pousse enfin son déchirant « cri de soprano » (p.209). C'est l'instant mémorable de sa première grande « syncope ».¹⁹⁷

Et Cocteau se rappelle ainsi sa « naissance » :

« Je suis né le 5 juillet 1889 à Maisons-Laffite, en Seine-et-Oise, d'une famille douce et charmante(...). Tout cela(...), composait un mélange de conformisme et de non-conformisme qui ne pouvait me donner qu'un vague amour de la peinture, de la musique et du théâtre. Il en résultait que la poésie m'apparut comme une sorte de jeu et que l'idée de lutte ne m'effleurait pas, ni de vaincre le terrible cercle des muses dont je n'envisageais que le charme. Après une assez longue période où le succès me rendait aveugle (de 1910 à 1916) ce furent plusieurs grandes rencontres qui m'ouvrirent les yeux. Je suis né à vingt ans(...). Bref, après une longue période assez ridicule, je me trouvai dans un milieu favorable à la naissance des poèmes, naissance atroce, superbe, incompréhensible, passage de la nuit en plein jour, combat de Jacob avec l'ange(...). De la seconde où je décidai de rompre avec mes fautes, où j'écrivis mon livre *le Potomak*, je me trouvai emporté dans un tel tourbillon de lieux, de nom, de dates(...), de détresse, de dangers, de maladies et de deuils, dans une telle tourmente dramatique, dans un tel cyclone de vents contraires, de naufrages, d'îles heureuses et d'îles désertes(...). »¹⁹⁸

Ainsi la « syncope » s'avère être un terme capital chez Cocteau. Elle signifie à la fois une « difficulté » respiratoire, le « souffle coupé » et une « révélation », une « transe ». Du côté de la difficulté respiratoire : la syncope signale les moments pénibles de l'« insomnie » où l'homme se sent « instable ». Entre sa « conscience » faiblissante et son

¹⁹⁶ *Discours sur la poésie, in Poésie critique, t.2, Gallimard, Paris, 1960, p.212. Ce discours a été énoncé à l'auditorium de l'Exposition de Bruxelles, le 19 septembre 1958.*

¹⁹⁷ Nous soulignons une image analogue entre la « syncope réelle » d'un nouveau-né à son arrivée au monde et la « syncope symbolique » d'un écrivain-nouveau.

¹⁹⁸ *Le discours d'Oxford, (le 14 juin 1956), in Poésie critique, t.2, op.cit.,p.186-191.*

« inconscient » insaisissable. Et dans ces moments, il tente de préserver son souffle, afin de découvrir le pourquoi de son malaise :

« Je me rappelle une de ces figures, abondantes en détails, que nous dicte l'insomnie. C'était chez Cameline, à la campagne. Au coin d'une feuille de buvard rose, une femme avec un grand œil et une oreille ronde. Un an plus tard, je retrouvais ma chambre et le profil. Je ne pus résister à la surcharge d'une balafre, d'une tache, d'une ride et d'une poche sous l'œil. J'en conçus, le lendemain matin, le remords d'une sorte de crime, comme si, magiquement, distraitemment il m'eût été possible de vieillir une jeune maîtresse. Sitôt une figure inscrite, nous en devenons responsables, ayant le droit de la supprimer si elle nous déplaît et si elle nous plaît d'en prendre soin. L'Eugène, le premier Eugène, « l'envoyé des Eugènes », me fascina(...). Toujours est-il qu'un Eugène était là, sans que je me souvinsse de l'avoir jamais dessiné, debout, l'œil fixe, la bouche sournoise, la main courte. La chevelure m'intrigue encore(...). J'éprouvai le soulagement, atroce, d'un faible qui se trouve une bonne fois nez à nez avec son ennemi(...). Bientôt les Eugènes me devinrent une pierre de touche de la sensibilité. Il suffisait de les mettre en face du patient et d'attendre. Expérience décisive. Les personnes fermées au miracle ne m'intéressent pas. »¹⁹⁹

Parallèlement, la syncope souligne un moment d'étouffement révélateur. D'insomnie en insomnie, d'hallucination en hallucination, des expériences nocturnes et surnaturelles rapprochent l'homme à un autre état sensible d'esprit. Et dans ces moments-là, l'homme parvient à se connaître, en découvrant une part de son Moi qui restait jusqu'alors inconnue, ignorée :

« Imagine, à la faveur d'une ligne maladroite, pour la première fois, un bonhomme qui marche vers l'intérieur de la chambre. La manière dont l'Eugène me communiqua sa volonté de se mouvoir dans trois dimensions me revient à la mémoire aussi précise que cette nuit de septembre(...). Avais-je déjà vu quelque chose que les Eugènes me rappelassent ? Je croyais saisir, perdre et ressaisir, montant et replongeant comme un ludion dans l'élément de la pensée, une circonstance analogue à celle de leur naissance terrestre, un vague rapport ancien entre ce buvard et un autre buvard, entre le moi de ce geste et un autre moi jumeau que je ne pouvais atteindre(...)Comment les femmes Eugènes apparurent ? Un soir, et d'elles-mêmes, sur une page où vagabondait ma main morte. Vous devez connaître(...), la petite aube, les charrettes de légumes place de la Concorde. On rentre chez soi. L'effort de se déshabiller et de se mettre au lit, on le retarde. Il est au-dessus des forces. »²⁰⁰

De la même façon, ce moment de (re-)trouvailles avec le Moi inconnu s'avère crucial chez le poète : cela représente pour Cocteau, un moment d'étouffement « créateur », la « transe ». Il s'explique de temps à autre, à propos de ce moment extatique. Et combien il se sent « habité », « possédé » par une force invisible qui l'aide à créer :

« La poésie prédispose donc au surnaturel. L'atmosphère hypersensible dont elle nous enveloppe aiguise nos sens secrets et nos antennes plongent dans des

¹⁹⁹ « Comment ils vinrent », in *Le Potomak*, op.cit., pp. 68-69.

²⁰⁰ *Idem*, pp. 70-72.

profondeurs que nos sens officiels ignorent. Ces odeurs qui arrivent des zones interdites rendent ces sens officiels jaloux. Ils se révoltent. Ils s'épuisent. Ils cherchent à fournir un travail au-dessus de leurs forces. Un merveilleux désordre s'empare de l'individu. Attention ! A qui se trouve être dans cet état, tout peut devenir miracle. Les poètes vivent de miracles. Ils surgissent à propos de toute chose, grande ou petite. Les objets, les désirs, les sympathies se mettent eux-mêmes sous leurs mains. L'incohérence du sort se rythme pour leur venir en aide. »²⁰¹

C'est pourquoi il arrive souvent que des phénomènes étranges se produisent dans l'œuvre de Cocteau. Des courbes du souffle vital rompent, sautent et forment des « pics » représentatifs dont ses pauses respiratoires. Ses étouffements et ses syncopes répétitifs signalent des changements dans les activités psychiques ainsi que l'intensité d'une période de création chez Cocteau :

« Ils(poètes) connaissent des époques royales. Mais qu'un miracle manque, les nerfs se dénouent, les sens s'assoupissent. On dirait que du doigt devenu maigre, la bague magique tombe. Ce sont des périodes pénibles. La poésie, comme une drogue, continue d'agir mais se retourne contre le poète malade et le harcèle de malchances. Le sentiment de mort qui lui était ce que la volupté du vertige est à la vitesse devient un spasme de chute. »²⁰²

Mais d'autre part, ils marquent surtout l'apparition indescriptible d'un « visiteur invisible ». Et les rencontres avec ce dernier ne laissent jamais Cocteau indifférent :

« Le destin il est vrai m'a donné une apparence humaine Mais un étrange étranger habite en moi Je le connais mal et il m'arrive à l'improviste D'y penser comme on se réveille en sursaut Parfois l'étranger me laisse en paix et somnole Parfois il se démène dans sa cellule Mes œuvres sont ce qui de lui s'évade Avec police et chiens de police à leurs trousses »²⁰³

Voilà en quoi consistent ses syncopes. Dans cette course avec l'autre, Cocteau est tantôt effrayé comme dans un violent accident ou tantôt fasciné comme s'il frôlait un danger « accidentel » de mort. Ou encore il se sent frustré et impuissant comme un « accidenté ». Ce sont des « cimes » -non des chutes- qui « dénombrent » sa vie d'écrivain avec son souffle créateur. C'est-à-dire, cet « étrange étranger » qui habite Cocteau :

« Accident, accidentel, accidenté, s'appliquent au parcours de l'art, lorsqu'on en dénombre les cimes. »²⁰⁴

Ainsi, chez Cocteau, commence et s'achève une période de création. Selon la nature de sa collaboration avec son « souffle créateur ». Et chaque période se révèle différente. Nous en avons relevé trois : une période de « recherche » et d'« attente » parce que leurs « trouvailles » se font rares ; une période de « cohabitation » difficile parce que

²⁰¹ Le secret professionnel, in *Poésie critique*, t.1, op.cit., pp. 53-54.

²⁰² *Idem*, p.54.

²⁰³ *Sonnets en prose (Le Cordon ombilical)*, in *O.P.C*, op. cit., p. 1188.

²⁰⁴ *Picasso*, in *Poésie critique*, t.1, op.cit., p. 114.

l'« étranger » se montre « irascible », féroce et capricieux ; et enfin, une période du « service » fidèle, voire du « sacrifice » solennel, parce qu'il s'agit d'une co-création avec une créature hors du commun.

Chaque période exige également une épreuve particulière et Cocteau fait des expériences de mort à chaque syncope. C'est pour cette raison qu'il évoque cet « esprit génésiaque de réformation » (*Le Potomak*). Comme les Mortimer qui ressuscitent des « vomissures » des Eugènes, Cocteau se remet de ses syncopes éprouvantes, donc de ses expériences presque mortelles. Et c'est par la suite qu'il développe ses « morts successives » avec l'image du « Phénix » :

« Persicaire, avant de mourir, plusieurs fois tu meurs, et, chaque fois, c'est un souffle de ce climat définitif où ta dernière mort te plonge. »²⁰⁵

L'importance de ces syncopes s'avère primordiale pour Cocteau : elles sont « révélatrices » et « créatrices ». Chaque syncope représente une occasion de mieux se découvrir et notamment de connaître les différentes activités de son inconscient. Alors, en traversant ces douloureux moments, la création de Cocteau gagne en profondeur insoupçonnée. Car, lorsque Cocteau revient à la vie, son « souffle expiré » vient du « centre » de son âme :

« Cette voix n'arrivait pas de la gorge, mais des centres. Elle avait un lointain inouï. Comme la voix des ventriloques sort du torse, on la sentait venir de l'âme. »²⁰⁶

C'est ainsi que l'« expiration » signifie deux sortes de « souffle » chez Cocteau : la reprise du « souffle de vie » et la « création ». D'un côté, « expirer » représente « souffler », revenir à soi-même, reprendre la vie, après la syncope. Et de l'autre, « expirer » veut dire également, « créer », « donner une forme » à sa vérité trouvée sur le chemin de la mort.

Ainsi se dessine le « parcours » particulier du poète. D'extrême en extrême, de l'inspiration en syncope, de syncope en expiration, Cocteau accomplit des expériences de vie et de mort. Mais aussi, de trajet entre l'invisible et le visible : car sa poésie est une empreinte rendue visible de sa vie de poète, menée avec l'invisible inconnu qui l'habite.

Dans ce contexte, nous analyserons les trois périodes fondamentales qui se caractérisent dans l'œuvre de Cocteau. Elles se succèdent, en suivant un ordre chronologique, et par conséquent, montrent une ligne d'évolution cohérente et logique. Mais dans le même temps, chaque période se distingue selon une méthode respiratoire choisie par Cocteau que nous vérifierons une par une. De même, nous interrogerons nous sur la motivation et la manière employées par Cocteau afin de traverser ces différentes époques de sa création.

3.1 - La période de l'apnée : la phobie à l' « oxygène », la « chambre » close et la fabrication d'une « plume » neuve

²⁰⁵ « Postambule », *Le Potomak*, op.cit., p.209.

²⁰⁶ Marcel Proust, in *Poésie critique*, t.1, op.cit., p. 127. Dans ce texte, Cocteau fait allusion à la voix de Marcel Proust.

« De quoi mourut Marcel Proust ? D'une tentative d'hygiène, d'une rupture de ses habitudes, d'une fenêtre ouverte sur la chambre close de ses alchimies. »

in Marcel Proust

« Mais qu'il est dur de se réintoxiquer après 38 jours de chambre. »

in Correspondance avec J.Maritain

L'étouffement, la solitude et une chambre isolée du monde. Quelqu'un en meurt et un autre y renaît ! Désormais, c'est le *modus vivendi* par excellence pour Cocteau. Afin d'entamer sa véritable vie d'écrivain. La période de l'*apnée*²⁰⁷ est un cycle durant lequel Cocteau effectue sa propre « tentative d'hygiène ». L'« hygiène de vie » sur trois plans : spirituel ou moral, psychologique et stylistique. Et cette période correspond à celle de ses romans.²⁰⁸

Tout d'abord, l'*apnée spirituelle*. C'est le premier geste significatif grâce auquel Cocteau essaie de former ses propres règles de conduites en tant qu'écrivain. Une « hygiène morale » vis-à-vis de soi-même.

Pour cela, il tente de pratiquer une sorte d'apnée dans son esprit. Et cela consiste à se priver des « nourritures spirituelles », des « courants d'idées » de son époque ; et à ne plus se laisser influencer par autrui ; enfin, à ne penser que par soi-même.

Or, cette rupture symbolique avec le monde extérieur signifie en même temps une première épreuve pénible à surmonter. Car, être seul, replié sur soi-même veut dire se regarder en face, devenir soi-même la matière de ses réflexions. Alors comme Jacques Forestier, son personnage du *Grand écart*, Cocteau se penche aussi sur son « échiquier imaginaire » : il est déterminé à se corriger et surtout rectifier ses erreurs. Tel semble le premier projet à entreprendre.

Mais, à la différence de son personnage, chez Cocteau, son ennemi est toujours le même : ce n'est pas Germaine, ni Osiris, ni Stopwell, mais la maudite inspiration ! Et bien entendu, il est question de l'inspiration plurielle que nous avons évoquée un peu plus haut. Ce « courant d'air » nocif du dehors, qui pénètre l'esprit imprudent et impatient d'un jeune poète. En effet, c'est cette masse d'idées nuisibles qui lui a donné son mauvais penchant téméraire et stupide pour le verbe. Le goût mauvais de la poésie.

Dès lors, l'inspiration représente pour Cocteau, un vent dangereux dont il lui faut se méfier. Car c'est une « porteuse » de « mauvaises idées » qui rend le poète, « bouffi d'orgueil ». C'est pourquoi il a cette « phobie à l'oxygène » : il est résolument contre cette « influence néfaste » qui paralyse sa santé morale. Donc, mener une vie en apnée spirituelle n'est qu'une suite logique de sa prise de conscience.

Alors Cocteau s'applique ce nouveau mode de vie, en écrivant ses romans : c'est une

²⁰⁷ D'après la définition du dictionnaire, le *Petit Robert* : « arrêt, volontaire ou non, de la respiration ». En l'occurrence, nous soulignons un « arrêt *volontaire* ».

²⁰⁸ Voici la liste selon les dates de leur rédaction et publication : *Le Potomak* (1913-1919) ; *Le Grand écart* (1922-1923) ; *Thomas l'imposteur* (1922-1923) ; *Le Livre blanc* (1927-1928) ; et *Les Enfants terribles* (1929). En dehors de ces romans, Cocteau publie aussi : *Le secret professionnel* (conférence donnée à Genève et à Lausanne en 1921 – publiée sous ce titre en 1922) ; *Lettre à Jacques Maritain* (1925) ; *La voix humaine* (1927-1929) ; et *Opium* (1929).

occasion pour lui de se débarrasser de son passé regrettable et « indigeste ». ²⁰⁹ Comme s'il imitait ces créatures étranges, les Eugènes mâles qui vomissent, Cocteau remet à plat ses ambitions et écrit des romans.

Mais d'un autre côté, cela présente un moment propice pour mieux connaître son ennemi. Décortiquer la vraie nature de l'inspiration. C'est pourquoi dans l'ensemble, ses romans ressemblent en quelque sorte, aux « comptes rendus » d'une « enquête » personnelle menée par l'auteur. Avec un sujet de fond précis : les « méfaits » de l'inspiration. Et nous verrons par la suite que ces comptes rendus vont se transformer en « arguments » de son futur « procès » à venir : le « procès contre l'inspiration » ²¹⁰ qui durera tout au long de sa vie.

Ainsi Cocteau élabore le sujet fondamental de ses romans en transposant son drame de la jeunesse imprudente sur celle de ses personnages. L'influence de l'inspiration s'avère tout aussi néfaste chez l'homme que chez un poète. Car c'est elle qui fausse les rapports humains et provoque toujours des drames imprévisibles dans l'existence. Par conséquent, l'inspiration est une « porteuse » de « germes du malheur ».

Nous constatons que l'attention de l'auteur est orientée vers un seul et même phénomène dans ses romans : la jeunesse « gaspillée », « gâchée » lamentablement. Cocteau montre sous différents angles, *comment* ses personnages se font piéger par une personne, une idée ou un événement. Et se focalise sur le fonctionnement de ce mécanisme dangereux qu'est l'inspiration.

Afin de dénoncer pourquoi l'inspiration est un véritable « danger » invisible et ambulante, Cocteau commence par souligner sa *nature* sournoise. Elle *trompe* facilement ses futures victimes.

D'abord, elle est « invisible » parce qu'elle se déguise. Et souvent méconnaissable à son arrivée. Elle emprunte les visages : d'une « amante », d'une Germaine comme dans *Le Grand écart* ; d'un charmant « jeune homme en uniforme de soldat », d'un Guillaume Thomas dans *Thomas l'imposteur* ; ou d'un « camarade de classe », d'un énigmatique Dargelos des *Enfants terribles*. C'est pourquoi le danger ne se voit pas. En se déguisant ainsi sous des apparences trompeuses, elle paralyse le « flair », endort la vigilance et sollicite l'imprudence, l'impatience. Et rend « inconscientes » ses proies. Alors, elle déambule et s'infiltrer partout.

Une première démonstration simple mais efficace se trouve dans *Le Grand écart*. L'apparition du personnage de Germaine est exemplaire à cet égard : elle apparaît tel un « courant d'air » qui dégage la « fraîcheur du fumier » (p. 44). Le signe est évident. Elle anesthésie les « narines » de sa victime, le naïf Jacques. Et c'est ainsi que l'inspiration anesthésie des sens, pénètre le cœur sensible et l'esprit désorienté d'un jeune homme.

²⁰⁹ Effectivement, Cocteau ne se le pardonnera jamais, en excluant de son œuvre, ses trois premiers recueils de poèmes antérieurs au *Potomak* : *La Lampe d'Aladin* (1909), *Le Prince frivole* (1910) et *La Danse de Sophocle* (1912).

²¹⁰ Nous faisons allusion à une conférence qui a été donnée à Bruxelles (14 décembre 1937) : elle portait en effet comme titre, « Procès de l'inspiration ». Ce détail est noté par Jean Touzot, dans son livre *Jean Cocteau. Le poète et ses doubles*, Bartillat, Paris, 2000, p. 246.

L'aveuglement et le manque de flair, voici une excellente combinaison qui souligne le premier symptôme des méfaits de l'inspiration :

« Mme Forestier craignait les rhumes, les bronchites, les accidents de voiture. Elle ne distinguait pas les dangers courus par l'esprit. Elle laissait Jacques jouer avec eux. » « Etait-ce là le milieu de rêve pour une mère délicate, redoutant les microbes et les courants d'airs ? » « Le cœur vit enfermé. De là viennent ses sombres élans et ses grands désespoirs(...). Que sait-il, le pauvre aveugle ? Il guette le moindre signe qui le sortira de l'ennui. Mille fibres l'avertissent. L'objet pour lequel on sollicite son concours en est-il digne ? Peu importe. Il s'épuise avec confiance(...). Le cœur de Jacques venait de recevoir la permission de se mettre en marche. Il le fit avec maladresse, la fougue d'un début. Aussi Jacques craignait-il les premiers effets de ce cachet qui s'ouvre en nous et lâche une drogue puissante. »²¹¹

Un autre cas s'observe dans *Thomas l'imposteur*. Le personnage de Guillaume Thomas apparaît, lui, comme un vent « frais » qui donne des espoirs étranges aux autres personnages, à ces individus avides de nouveauté pour s'échapper de leur réalité. Certains, insoucians et inconscients, cherchent à se distraire à travers une guerre réelle. La « guerre » ne représente pour eux qu'un fait divers merveilleux qui leur permet de « s'ennuyer le moins possible » (p.105). Quant aux autres, intéressés et conscients, ils désirent une ascension sociale. Ou du moins tirer de cette guerre un quelconque profit. Résultat, même dans une société embaumée de l'odeur du canon, le charme mielleux de l'inspiration fonctionne à merveille. Il est entendu que nous faisons allusion au jeune imposteur et à son prestigieux faux nom. Dans ce roman, l'inspiration – représentée par Guillaume Thomas - agit comme un « liant » hypnotique. Elle unit tout le monde et crée une association intime des complices et des menteurs :

« Sa figure, fraîche, animale, bien faite, l'introduisait plus vite que n'importe quel certificat. Au bout de dix minutes, il aidait tout le monde et savait tout(...). Pendant que Verne sentait grossir sa croix, Clémence envisageait les mille ressources du nom magique. Cette femme, qui ne voyait pas les pièges à deux mètres, voyait dans l'avenir(...). Guillaume Thomas, malgré son nom d'incrédule, était un imposteur(...). Trouvant déjà dans le mensonge une antichambre des aventures, Guillaume se vieillissait, racontait aux voisines qu'il allait s'engager(...), et parut un beau jour en uniforme. Il tenait l'uniforme d'un camarade. Sous le couvert de ce déguisement, il polissonnait, rôdait autour des casernes(...). Personne ne l'arrêtait. Il n'éprouvait aucune crainte. Il se sentait fier de ce que les civils se retournassent sur son passage. » « Quelle loi mystérieuse rassemble un Guillaume, une madame Valiche, une princesse de Bormes comme le vif-argent ? Leur esprit d'aventure accourt se rejoindre du bout du monde. »²¹²

Tout aussi indétectable est la façon dont se faufile le personnage de Dargelos dans les *Enfants terribles*. Bien que son apparition soit très brève dans le récit, son influence sur le personnage de Paul reste constante du début à la fin du roman. La violence de sa frappe, camouflée dans le souvenir d'une innocente « boule de neige », s'introduit dans la

²¹¹ *Le Grand écart, op.cit., p. 21 ; p. 34 ; pp. 45-46.*

²¹² *Thomas l'imposteur, op.cit., pp. 24-27 ; p. 33.*

« chambre » d'un frère et de sa sœur. Et il s'incruste pour toujours. Le nom de Dargelos est évoqué très rarement par les habitants de la « chambre ». Or, son « fantôme » circule et agit d'une manière sûre. Dans ce roman, le personnage de Dargelos symbolise bien en effet la nature « funeste » de l'inspiration : un rien d'événement anodin suffit pour bouleverser la sensibilité exacerbée de Paul ; et par là, il se transforme en un événement qui se révèle à la fin, dramatique. Pour celui qui se trouve sous l'influence de quelqu'un, les moindres gestes et paroles de ce dernier, peuvent devenir une « arme » dangereuse :

« Au calme, la tête renversée, ballottée, le cou froid, il(Gérard) remettait les choses en place. Mais si cette sagesse lui montrait derrière les paroles d'Elisabeth un cœur brûlant et tendre, elle le ramenait à la syncope (de Paul), à la vérité de cette syncope, à une syncope pour grandes personnes et aux suites qu'elle risquait d'avoir. » « Tandis que Paul et Gérard rappelaient des souvenirs, Elisabeth entra. -On le met ?dit Paul en agitant la seconde photographie(de Dargelos).-On met quoi ?Où ?-Dans le trésor ?-Qu'est-ce qu'on met dans le trésor ? L'enfant reprenait un visage ombrageux. Elle vénérât le trésor. Verser un nouvel objet au trésor n'était point une baliverne. Elle exigeait qu'on la consultât. -On te consulte, reprit son frère, c'est la photo du type qui m'a lancé la boule de neige. -Montre. Elle inspecta longuement l'épreuve et ne répondit rien(...). Elisabeth étudiait, songeait, marchait de long en large, se rongeaît l'ongle du pouce. Enfin, elle entrouvrit le tiroir, glissa le portrait par la fente, le referma. » « Or, il venait, sans le savoir, de transporter sur Agathe les masses confuses de rêve qu'il accumulait sur Dargelos. Il en eut la révélation foudroyante un soir(...). »²¹³

De la même façon, Cocteau met en évidence les forces redoutables de l'inspiration. Pour couronner le tout, elle est *contagieuse*. Contagieuse comme un « rhume », une « épidémie » et une « pandémie ». Car, à son contact, tout se gâte et devient irréparable et irrécupérable.

Par exemple, dans *Le Grand écart*, Cocteau expose clairement son point de vue : l'inspiration fait germer un drame humain sur l'échelle individuelle. Tout en déployant ses ruses de *pénétration* et sa force d'« intoxication »²¹⁴ dans le cœur d'un homme. Jacques Forestier tombe follement amoureux de Germaine comme s'il attrapait un « rhume ». Par ailleurs, la « fièvre » que donne ce genre de rhume est inguérissable. Elle atteint l'esprit. Et il ne s'agit plus désormais d'un sentiment amoureux que le sujet développe. Mais d'une *dépendance* affective ou relationnelle, excessive et démesurée qui le dépasse.

La suite du récit démontre comment cette dépendance nuisible suit son cours (de complication) en paralysant toute capacité de réflexion logique chez l'homme. Et à ce niveau, la vie de ce personnage s'apparente à une « intoxication » au gaz délétère (le parfum du fumier), et notamment inflammable. Car, au moindre faux mouvement, ce gaz

²¹³ *Les Enfants terribles, op.cit., p.30 ; pp.40-41 ; p. 75.*

²¹⁴ Voir à ce propos, « Neuvième entretien », in Entretiens avec André Fraigneau, op.cit., p. 98 : « Alors j'ai écrit des choses sur la désintoxication et puis sur d'autres inquiétudes. Parce que tout est une intoxication : quand on mange c'est une intoxication, quand on crée c'est..., tout est une intoxication. Le problème de la désintoxication ne touchait pas seulement à l'opium mais touchait à tout le reste. »

nommé Germaine, provoque le feu et consume la vie de sa victime, comme « le papier d'Arménie qui brûle vite et ne sent pas bon. » (p. 17).

L'*intoxication* semble inguérissable, malheureusement. Même une tentative de suicide ne guérit pas l'esprit empoisonné par l'influence de quelqu'un. Jacques Forestier est toujours imprégné de ce parfum de malheur qui, pourtant a failli lui coûter la vie :

« Il est lourd comme le scaphandrier. Jacques pioche au fond. Il le devine. Il y a pris ses habitudes(...). Remonter, quitter le casque et le costume, c'est le passage de la vie à la mort. Mais il lui arrive par le tube un souffle irréel qui le fait vivre et le comble de nostalgie. Jacques vit aux prises avec une longue syncope. Il ne se sent pas stable. »²¹⁵

Parallèlement, Cocteau complexifie cette image problématique dans sa pièce, *La voix humaine*. Dans le même ordre d'idées, il met parfaitement en scène l'influence d'une personne qui génère une dépendance relationnelle désastreuse chez une autre :

« Pardonne-moi. Je sais que cette scène est intolérable et que tu as bien de la patience, mais comprends-moi, je souffre, je souffre. Ce fil, c'est le dernier qui me rattache encore à nous(...). Oui. Je sais. Je suis très ridicule, mais j'avais le téléphone dans mon lit parce que, malgré tout, on est relié par le téléphone. Il va chez toi et puis j'avais cette promesse de ton coup de téléphone. Alors, figure-toi que j'ai fait une foule de petits rêves. Ce coup de téléphone devenait un vrai coup que tu me donnais et je tombais, ou bien un cou, un cou qu'on étrangle, ou bien j'étais au fond d'une mer (...), et j'étais reliée à toi par un tuyau de scaphandre et je te suppliais de ne pas couper le tuyau(...). Voilà cinq ans que je vis de toi, que tu es mon seul air respirable(...). Maintenant, j'ai de l'air parce que tu me parles. Mon rêve n'est pas si bête. Si tu coupes, tu coupes le tuyau. »²¹⁶

Il faut aussi souligner le « mensonge » de Guillaume Thomas qui se propage comme une « épidémie » dans *Thomas l'imposteur*. Dans ce roman, Cocteau met en œuvre les forces de l'*incorporation* et de l'*entraînement* qu'exerce l'inspiration, sur une échelle sociale : le « mensonge » inconséquent d'un individu qui s'incorpore si facilement dans l'esprit collectif. Une « mauvaise farce » qui inspire tout le monde. Et c'est ainsi que germe une « croyance aveugle » dans une société, agglomérat d'individus influencés par un « courant d'idées » :

« Il y a des gens qui possèdent tout et ne peuvent le faire croire, des riches si pauvres et des nobles si vulgaires, que l'incrédulité qu'ils suscitent finit par les rendre timides et leur donne une attitude suspecte. Sur certaines femmes les plus belles perles deviennent fausses. En revanche, sur d'autres, les perles fausses paraissent véritables. De même, il existe des hommes qui inspirent une confiance aveugle et jouissent de privilèges auxquels ils ne peuvent prétendre. Guillaume Thomas était de cette race bienheureuse. On le croyait. Il n'avait aucune précaution à prendre, aucun calcul à faire(...). Aussi n'avait-il jamais le visage préoccupé, traqué, du fourbe. Ne sachant ni nager ni patiner, il pouvait dire : Je patine et je nage. Chacun l'avait vu sur la glace et dans l'eau(...). Plus il vivait son

²¹⁵ *Le Grand écart*, op.cit., pp. 11-12.

²¹⁶ *La voix humaine*, op.cit., pp. 47-48.

rôle, plus il s'y incorporait, plus il y apportait de feu et cette franchise qui persuade. »²¹⁷

Telle une contagion du bâillement, la « croyance aveugle » évolue avec succès dans un milieu des crédules et se répand comme une épidémie. Et ce phénomène de l'inconscience collective les entraîne toujours trop loin. Chez Cocteau, cela se termine par un « mensonge collectif » comme cette inscription marquée sur la « croix » (tombale) de Guillaume Thomas : « G.-T. de Fontenoy. Mort pour nous. » (p. 157).

En effet, le « désordre de la guerre » évoqué dans ce roman, est un exemple qui précise bien le point de vue de Cocteau : combien le danger – quoique « délicieux » - de l'inspiration est contagieux et son influence bien orchestrée. Ce spectacle du mensonge collectif, de cette mauvaise farce sociale, est le résultat tout à fait plausible d'une société qui s'inspire aveuglément d'une idée.

Enfin, Cocteau ajoute un autre aspect particulièrement contagieux de l'inspiration, dans ses *Enfants terribles* : à travers le personnage de Dargelos, l'auteur aborde l'effet « pandémique » de l'inspiration. Ce personnage possède le même pouvoir qu'un microbe invisible, qu'un germe contagieux, qui s'insinue discrètement par une porte dérobée et grandit jusqu'à la maladie, le dénouement.

D'abord, son image mystérieuse d'un mauvais garçon trouble et envahit l'esprit influençable d'un Paul. A partir d'un incident banal, il captive l'esprit du faible. C'est ainsi, sournoisement, que sa présence fantomatique s'introduit dans ce milieu fermé de marginaux qu'incarnent les quatre personnages de ce roman.

Dès lors, son existence invisible mais *résistante* influe sur leur vie communautaire. Petit à petit, des années durant, son influence s'adapte aux changements qui surviennent dans ce cercle. Et elle agit directement ou indirectement, sur leur évolution psychologique ainsi que sur leurs comportements. Jusqu'au dénouement fatal où le cercle se dissout définitivement. Avec la mort dramatique du frère et de sa sœur :

« Elisabeth avait rejeté l'épreuve dans le tiroir. Le lendemain, elle la retrouva sur la cheminée. Elle fronça les sourcils. Elle ne souffla mot. Seulement, sa tête travaillait. Sous l'éclairage d'une inspiration, elle s'aperçut que tous les apaches, tous les détectives, toutes les étoiles américaines, épinglés par Paul sur les murs, ressemblaient à l'orpheline et à Dargelos-Athalie. Cette découverte la jeta dans un trouble qu'elle ne précisait pas et qui l'étouffait(...). L'air de famille des visages de la chambre était un fait. On aurait bien étonné Paul en lui en faisant la remarque. Le type qu'il poursuivait, il le poursuivait obscurément. Il croyait n'en pas avoir. Or, l'influence que ce type exerçait sur lui à son insu et celle que lui, Paul, exerçait sur sa sœur, contrariaient leur désordre par des lignes droites, implacables, en route vers l'autre, comme les deux lignes hostiles qui, de la base, se réunissent en haut des frontons grecs. »²¹⁸

Ainsi se manifeste chez Cocteau la force de *transformation* terrible de l'inspiration par les ruines évidentes qu'elle crée, les traces de destructions qu'elle laisse derrière son

²¹⁷ Thomas l'imposteur, op.cit., pp. 59-60.

²¹⁸ Les Enfants terribles, op. cit., pp. 76-77.

passage. Pour l'écrivain, l'inspiration est donc indéniablement, un *danger* invisible, ambulante et contagieux qui *trionphe* toujours. C'est en se laissant convaincre par cette porteuse du malheur que les drames humains commencent.

Alors, par extension, Cocteau met en évidence le fait que l'inspiration engendre des événements qui prennent une tournure dramatique dans les relations humaines à tous les niveaux. D'un individu à un groupe social. Et des matériaux simples suffisent : le sentiment amoureux d'un adolescent, le mensonge inopiné d'un jeune homme ou la boule de neige lancée sur la mauvaise personne.

A partir de ces banalités de la vie, l'inspiration influence l'existence et la rend insupportable : un mélodrame sentimental devient une aventure suicidaire. Et finit par provoquer la sensation pénible de l'inexistence chez l'individu. Puis, l'imposture irréflichte de l'un suffit pour produire une catastrophe et un désordre social. Un spectacle du désordre à la fois ridicule et grave dans lequel le principe fondamental - la vérité - de la communauté humaine apparaît tout ébranlé. Dans ce spectacle, la distinction morale entre le mensonge et la vérité, le bien et le mal, devient floue, voire subversive. Enfin, un simple accident prend la dimension d'une tragédie – familiale, fraternelle et amicale-, lorsqu'il touche les âmes sensibles. Dès lors, la victime et son entourage s'enferment sur eux-mêmes. Ainsi naît le cercle infernal d'un groupe d'individus qui vivent un cauchemar sans issue.

Ces replis sur soi se traduisent ensuite par l'*apnée psychologique*, autre déficit respiratoire et exploratoire. Cocteau mène cette action symbolique pour deux raisons : pour construire une véritable *chambre d'écrivain*, et pour économiser son souffle vital. Il s'agit, ici, de la vie « intime » pour notre poète. Une vie intime qui lui permet de trouver la voie de l'*Inconscient*. Donc, une « chambre » pour créer son existence interne. Et de là, les « trouvailles » de l'inconscient pour sa création.

En effet, si l'« apnée spirituelle » représente une « réaction morale » qui consiste à se forger une ligne de conduite, cette « apnée psychologique » symbolise une « révolution existentielle ». Car celle-là annonce pour Cocteau, le début d'une *recherche* de longue haleine : la recherche de son moi inconnu qui aboutira à une définition personnelle de l'inconscient créateur. Nous verrons au fur et à mesure comment ce « moi » de Cocteau se précise en traversant les différents cycles de création et de respiration. Ici, il s'agit de son propre inconscient, son inconscient personnel.

A ce propos, une précision s'impose. Bien que nous soyons amenés à y revenir ultérieurement – en deuxième partie de cette étude - sur les divers aspects de l'inconscient chez Cocteau, ici, le mot inconscient, doit être compris hors contexte psychanalytique, complexe et élaboré. Nous entendons par là, une sorte de « nudité psychique » dont Cocteau ignorait l'existence et qui, par conséquent, surprend l'écrivain. Une partie de son identité intime qui apparaît à l'« état brut », en somme.

En refusant d'être influencé par le monde extérieur qui le rendait « inconscient », Cocteau est persuadé d'une seule chose : ce n'est qu'en se mettant volontairement « en quarantaine », qu'en restant nez à nez avec soi-même qu'il peut arriver à entendre sa « voix » intérieure. Et par conséquent, à révéler sa vérité :

« Je me suis mis en quarantaine parce que mon engagement était en ma

personne et non extérieur à moi. »²¹⁹

C'est pourquoi la (sa) « chambre » représente, pendant cette période, le principal champ d'investigation pour Cocteau. Jean-Jacques Kihm fait une remarque intéressante à ce propos. D'après lui, les « chambres, lieux forclos sur l'intimité des êtres, jouent un rôle » important dans l'œuvre de Cocteau. Surtout dans ses pièces de théâtre où Cocteau (les)utilise comme décors représentatifs de la « singularité de l'existence ». Mais Kihm souligne surtout l'importance de la « chambre » des *Enfants terribles* : « Jean Cocteau (...), ne pouvait pas se contenter du simple local scénique. Ses chambres sont des hauts lieux. Et la plus significative de celles-ci ne se trouve justement pas dans son théâtre. C'est la chambre des *Enfants terribles*, lieu isolé, lieu intérieur, lieu des tragédies qui n'ont nulle commune mesure avec les problèmes et les drames du monde. Chambre dont la signification rejaillit sur toutes les autres chambres du théâtre. Celles-ci représentent un équivalent de l'intériorité des personnages qui sont tous des êtres en qui se livre le combat (...) comme le combat propre à *l'homo duplex*. Ce combat muet qui se déroule dans les chambres secrètes de l'âme et du corps (...), trouve son lieu naturel dans cet équivalent de la chambre de l'âme qu'est la chambre de la maison et, plus particulièrement, celle que d'ordinaire on cache aux regards indiscrets, la chambre à dormir avec son lit, son arsenal de draps sales, de vêtements en désordre et son couvre-lit retroussé. »²²⁰

A ce sujet, la « chambre » s'avère en effet, le seul lieu où l'homme peut écouter l'écho de sa voix intérieure et dialoguer avec son inconscient. C'est dans ce sens que Cocteau commence à creuser sa « chambre interne ». Ce lieu par excellence qui lui permet d'être un homme à la fois libre et attentif avec lui-même. Ainsi, coupé des bruits parasites du dehors, il se découvre :

« Nous sommes dans une chambre, mais cette chambre est une autre chambre que les chambres qu'on habite. C'est une chambre qu'on habite et n'habite plus. Une chambre qu'on pense. Comme vous pouvez vous en rendre compte, les objets y ont une liberté bien curieuse et ils vivent mieux que dans les chambres qu'on habite réellement. Ils veillent, ils regardent la chambre qu'ils habitent car une chambre qu'on habite à moitié n'est pas une chambre où les objets dorment. Je veux dire que la chambre où vous êtes est une chambre habitée par une personne qui dort et que cette chambre est pleine d'un autre monde que celui des chambres où les objets dorment. »²²¹ « Je n'aimerais pas quitter cette chambre et pourtant il le faudra. Un vent dur m'y pousse. Je regretterai, où que j'aie au soleil, ma pénombre. »²²²

Alors, dans cet espace rempli de son propre souffle, Cocteau se délecte du premier effet bénéfique de son apnée : le retour de son nez, son *flair*. Le « nez »²²³, ce sens primordial qui a manqué au début de sa carrière de poète. Dès lors, le nez représente un

²¹⁹ Démarche d'un poète, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p.13.

²²⁰ Jean-Jacques Kihm, « Les lieux scéniques », in *Cocteau*, Gallimard, Paris, 1960, pp. 95-97.

²²¹ *La légende de Sainte Ursule*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 251.

²²² « Du Palais-Royal », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 129.

« organe de pensée » chez Cocteau. Et c'est sans doute un des aspects les plus intimes de son être qui s'expose ici : employer le « nez de conscience » jusqu'à l'extrême, afin de flairer « l'odeur du cœur humain » ; mais aussi, développer le « nez de l'inconscient » pour pouvoir sentir « l'odeur de son âme ». Parce que pour lui, l'« âme est un gaz qui échappe à l'eudiomètre » (*Le Potomak*, p. 182). Ainsi se concrétise son expérience de l'apnée psychologique en une petite philosophie du nez :

« Je souhaitais mener l'éducation parallèle des sens. Certaines mauvaises musiques, on les supporte. Je les imaginais dans le domaine des odeurs ; je tournais de l'œil. »²²⁴ **« C'est bien simple : livrez à votre mort un flacon d'essence de rose. Elle empeste. Il y a de quoi faire des réservoirs de parfums. Vous pourrez même, si on se bouche trop le nez sur votre passage et si on évite trop votre zone, verser vous-même, de temps à autre, une petite goutte dans de l'eau. Quelle surprise ! Voici votre pire odeur, mais chacun la trouve suave et s'étonne qu'elle puisse émaner de vous. »**²²⁵ **« A peine reçu votre paquet, je l'ouvre et je respire ce qu'il contient avant l'étude. (Cette méthode ne trompe pas.) »**²²⁶

Cocteau invente ainsi, dans cette chambre solitaire, une méthode personnelle de respiration : la « rétention du souffle de l'oiseleur » (*Le Grand écart*, p. 123). Pour capturer cet « oiseau » - son inconscient - qui virevolte dans le ciel de son esprit. En retenant son souffle, Cocteau essaie de provoquer ce moment décisif où il peut enfin toucher l'autre. Et chez ses personnages, cette petite parcelle de l'intimité psychique de l'homme s'apparente aussi à une « ombre » indéfinissable. Une partie encore inexplorée de leur être, si sombre que la petite lueur de leur conscience n'arrive pas à percer le mystère.

Or, pour l'oiseau ou pour l'ombre, le chemin de la découverte s'avère long. Entre un « malaise » physique et une « gêne » psychologique, l'initié doit souffrir jusqu'au moment de la révélation. Alors commencent les expériences de la *syncope* et de l'*insomnie*.

Les expériences de la *syncope* sont similaires à la mort. Une absence totale de la conscience, mêlée de sensations pénibles d'étouffement et de suffocation. Dans les romans de Cocteau, ces expériences troublantes s'observent souvent dans les passages qui évoquent des moments forts, marquants, chez les personnages. D'une part, à travers leurs sentiments de resserrement, d'instabilité et de culpabilité comme pour le narrateur du *Livre blanc* :

« Mes oreilles bourdonnèrent. Ma figure s'empourpra. La force abandonnait mes jambes. Le cœur me battait comme un cœur d'assassin. Sans me rendre compte,

²²³ Nous souhaitons souligner l'importance de cet organe chez Cocteau. Voir la définition du « nez » dans *l'Encyclopédie des symboles*, Librairie Générale Française, Paris, 1996, p. 437 : « (...)le nez a souvent été tenu pour le symbole de l'intuition qui permettait de « sentir » les choses. On en trouve encore des traces aujourd'hui, où le nez est le sujet de nombreuses locutions populaires : « avoir du nez » (...). »

²²⁴ « La liste, le mur et le fil à plomb », in *Le Potomak*, op. cit., p. 36.

²²⁵ *Le secret professionnel*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., pp. 34-35.

²²⁶ « lettre du 20 novembre 1956 », in *Cocteau. Mots et plumes : sept ans d'amitié (1956-1963). Lettres à Jean-Marie Magnan, Autre Temps, Marseille, 1999, p. 29. Souligner par l'auteur.*

je tournai de l'œil et on ne me retrouva qu'après quatre heures de recherches. Une fois debout, je me gardai instinctivement de révéler le motif de la faiblesse. »²²⁷

Mais aussi, lors de leurs tentatives de suicide, accompagnées de l'absorption de toxiques ou de stupéfiants : par exemple, Jacques Forestier du *Grand écart* qui essaie de se tuer en ingérant une drogue ; ou encore Paul des *Enfants terribles* qui se donne la mort en absorbant un poison, etc... Ici, c'est Cocteau l'opiomane qui raconte son drame à travers ses descriptions souvent très détaillées. Et l'auteur connaît bien cette difficulté respiratoire où l'homme réalise pour de vrai une expérience de la mort.

Par ailleurs, chez Cocteau, l'*insomnie* s'avère aussi une façon de découvrir l'inconscient. Mais l'inconscient s'observe ici à travers les « dormeurs » exceptionnels qui partagent la « chambre ». Par exemple un « compagnon intime »²²⁸ ou un frère chétif, etc... Alors, l'insomniaque observe l'autre dormir. Mais surtout il écoute son souffle :

« Paul dormait. Elisabeth écouta son souffle et le contempla. Une passion violente la poussait aux grimaces, aux caresses. On ne taquine pas un malade qui dort. On l'inspecte. On découvre des taches mauves sous ses paupières, on remarque la lèvre supérieure qui gonfle et avance sur la lèvre inférieure, on colle son oreille contre le bras naïf. Quel tumulte l'oreille entend ! Elisabeth bouche son oreille gauche. Sa propre rumeur s'ajoute à celle de Paul. Elle s'angoisse. On dirait que le tumulte augmente. S'il augmente davantage, c'est la mort. –Mon chéri ! Elle le réveille (...). Il s'étire. Il voit une figure hagarde (...). Quelle raseuse ! Tu ne veux pas laisser les autres dormir ? –Les autres ! Je pourrais dormir aussi, mais moi je veille, moi je te donne à manger, moi j'écoute ton bruit. –Quel bruit ? –Un sacré bruit. –Idiotie ! » « Le malheureux soulevait au-dessus du sommeil une tête lourde, des yeux collés, gonflés, une bouche qui ne respirait plus l'air des hommes(...). Et d'un air intéressé de spécialiste, Elisabeth continuait sa besogne. Elle dilatait ses narines, tirait un peu la langue. Grave, patiente, bossue, elle ressemblait à une folle en train de gaver un enfant mort. »²²⁹

Cela révèle une proximité, un signe d'affection profonde : veiller et écouter le souffle vital de l'autre. Or, l'intérêt de cette attention particulière rejoint chez Cocteau, celui de la découverte de son moi inconnu. Car, ce n'est qu'en observant le dormeur et en l'écoutant respirer cet « air de l'ailleurs », que le guetteur nocturne voit enfin l'autre dans sa vérité complète. C'est comme s'il découvrait son moi inconnu, et cette présence étrange et méconnaissable de l'autre s'avère toujours révélatrice pour l'insomniaque.

C'est pourquoi chez Cocteau, les « dormeurs » sont des sujets d'étude intéressants. Ils représentent l'homme inconscient – voire le « mort » - qui suscite à la fois une

²²⁷ *Le Livre blanc, op. cit., p.18.*

²²⁸ Nous faisons allusion à Raymond Radiguet qui partageait la vie de Cocteau, pendant cette période. Cocteau a beaucoup écrit de poèmes à propos de ses amants dormeurs. Et cet aspect souligne d'emblée l'importance de l'insomnie chez Cocteau, mais aussi les conséquences importantes qu'elle amène dans la création. Voir aussi, l'épisode de « Pas de chance » dans *Le Livre blanc* : l'amant d'une soirée, le personnage de « pas de chance » écoute aussi le souffle du narrateur pendant son sommeil.

²²⁹ *Les Enfants terribles, op. cit., pp.34-35 ; pp. 64-65.*

« curiosité » et une « inquiétude » incontrôlables. La curiosité, parce que le sommeil est un endroit invisible de la pensée que seul le dormeur peut explorer. Car c'est une zone inaccessible à l'homme conscient. Elle lui échappe. Mais aussi, l'inquiétude inévitable. Car le sommeil signifie une barrière de séparation psychique entre le dormeur et l'homme conscient. C'est ce qui traduit l'appréhension de l'homme conscient vis-à-vis de son propre inconscient. La peur de l'inconnu et surtout la peur de ne plus pouvoir revenir à la vie réelle.

Bref, Cocteau souligne ainsi la difficulté de sa recherche de l'inconscient à travers la révélation de l'insomnie : l'homme conscient est en effet, cet insomniaque qui n'arrive pas à accéder à cet espace si mystérieux au tréfonds de lui-même.

Dès lors est-il nécessaire d'aborder l'*apnée stylistique*. C'est une autre facette de l'« apnée » problématique de Cocteau qui consiste à économiser son souffle pour écrire. Durant ce cycle, Cocteau tente un recyclage de l'écriture. Et le résultat est intéressant : contrairement à son désir d'être reconnu en tant que poète, Cocteau commence bien curieusement par écrire des romans. En fait, ses romans occupent une place centrale dans son œuvre. Dans la mesure où ils montrent comment Cocteau met en œuvre deux éléments fondamentaux qui influenceront toute sa création ultérieure : la *sobriété* verbale et la première *fondation* de son « temple » de la poésie.

Ici, la « sobriété verbale » représente une « tentative d'hygiène » sur le plan de l'écriture. Et dévoile la détermination de Cocteau durant cette période de l'apnée : pour exister réellement, il faut écrire véritablement. Et pour cela, il faut aussi mettre un terme définitif à la dépense inutile et superflue du verbe. Donc, étouffer et expurger coûte que coûte le souffle fantaisiste du jadis. Et de là, créer un style d'écriture digne de ce nom : le *style épuré*, le seul qui reste acceptable pour le poète. C'est dans ce sens que les romans de Cocteau représentent son premier « exercice » sincère, pragmatique et patient d'écriture.

Mais d'un autre côté, ils indiquent aussi la manière dont Cocteau relève son défi de sobriété stylistique : il déplace et emporte son dévolu poétique au plus loin possible. Comme pour l'enterrer ailleurs, dans un terrain inconnu et aux antipodes de son ambition pour la poésie : le roman. Un genre littéraire jusqu'alors resté étranger pour lui. A présent de nouvelles règles s'imposent : l'« élaboration » et la « cohérence ». Aussi lui faut-il de la *patience*. C'est ainsi que Cocteau réussit à tiédir son élan poétique trop spontané.

C'est la raison pour laquelle ses romans prennent une *forme* particulière : la « poésie de roman ». Ils sont à mi-chemin du roman et de la poésie.

Du point de vue de la structure romanesque, ce sont des récits élaborés avec peu d'éléments romanesques proprement dits : ils sont courts et plus ou moins vides d'enchaînements étoffés. Des vraies intrigues, des complications et des rebondissements se font tout de même rares. Et du côté stylistique, les phrases de Cocteau sont simples, condensées, imagées. Et notamment, truffées d'analogies, d'ellipses et de répétitions.

Pourtant c'est dans ce sens que les romans de Cocteau symbolisent une première « fondation » de son entreprise de la poésie. Sans doute, est-ce grâce à cet « exercice » que Cocteau parvient à fabriquer une « plume » neuve : son propre style d'écriture. Tout en gardant, bien évidemment, son âme de poète au plus profond.

3.2 - La période de la dyspnée ou la cohabitation avec le « schizophrène » : entre la « ténèbre », la « scène » et l' « écran »

« Tout le monde possède un invisible et un visible. L'invisible est le schizophrène qui nous habite. Il épouvante les uns et singularise les autres. Les craintifs le cachent, les braves le servent. La plupart du temps, le rôle de l'écrivain consiste à l'exploiter en le cachant sous le visible. Après la mort, cet invisible prend sa revanche et devient le visible véritable. »

in Gide vivant

La période ²³⁰ de la *dyspnée* ²³¹ chez Cocteau se caractérise principalement par deux aspects : le « duel avec soi-même » et sa « mise en spectacle ». Il s'agit de la « cohabitation » étroite avec l'inconscient chez notre poète. Et cette cohabitation symbolique s'avère un dur, fatigant et incontrôlable « combat » pour lui. De même, l'inconscient s'appelle désormais le « schizophrène », l'« invisible » qui l'« habite », précise l'écrivain. Pour révéler la souffrance d'une telle cohabitation avec celui-ci, Cocteau souligne ainsi son caractère :

« Le souffle qui m'habite je le connais mal, mais il n'est pas tendre. Il se moque des malades. Il ignore la fatigue. Il profite de mes aptitudes. Il veut donner sa part. Ce n'est pas l'inspiration, c'est expiration qu'il faut dire. Car ce souffle vient d'une zone de l'homme où l'homme ne peut descendre(...) »²³² « Le grand mystère de la poésie c'est cet équilibre entre le conscient et l'inconscient, c'est la manière dont un homme donne en quelque sorte une forme à l'ectoplasme qui s'échappe de lui. Nous sommes les ouvriers d'une ténèbre qui nous est propre mais qui nous échappe, et qui nous échappe de toutes les manières puisqu'elle s'échappe de nous. »²³³

Comme s'il s'agissait d'une personne réelle, ce « souffle » qui semble être animé d'une force ténébreuse, donne du fil à retordre à l'écrivain durant cette période.

Mais d'un autre côté, Cocteau éprouve aussi la difficulté de respirer, car c'est une période d'hyperactivité pour lui. Il est toujours sur le qui-vive pour représenter son « duel »

²³⁰ Depuis la rédaction du scénario (1930) et la première projection (1932) de son premier film *Le Sang d'un poète*, jusqu'à la première projection de son film *Orphée* (1950). Et il faut souligner : l'article indéfini « un » (poète) annonce le commencement d'une nouvelle période. Et à la fin de cette période, il se métamorphose en « Orphée », la figure par excellence du poète. Tout au long de cette période, Cocteau produit énormément d'ouvrages et principalement, ses pièces du théâtre les plus connues. Par exemple, *La machine infernale* (1932-1934), *Les Chevaliers de la Table ronde* (1934-1937), *Les Parents terribles* (1938-1938), *La machine à écrire* (1939-1941), *Les Monstres sacrés* (1939-1940), *Renaud et Armide* (1941-1943), *L'Aigle à deux têtes* (1943), etc. Mais en dehors, Cocteau écrit aussi des essais importants tels que *Essai de critique indirecte* (1932), *La Difficulté d'être* (1946-1947). Sinon, quelques journaux comme *Journal*(1942-1945), *Maalesh* 1949), etc.

²³¹ D'après la définition du dictionnaire, *Le Petit Littré* : une « difficulté de respirer ».

²³² « Du théâtre », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p.56.

²³³ « Cinquième entretien », in *Entretiens avec André Fraigneau*, op. cit., p. 55.

sous forme de « spectacle » sur scène. C'est alors une période de travail, de besoins et de fatigue pour Cocteau. En d'autres termes, il s'agit d'une « réalisation » laborieuse menée dans sa création artistique. Cocteau semble sans cesse en quête de solutions neuves et de moyens d'action innovants pour son « spectacle » et pour son « écriture ». Résultat, il crée un genre inédit de sa poésie. La « poésie de théâtre » et de « cinématographe ». C'est ainsi que, durant cette période, Cocteau réalise un certain nombre de ses ouvrages théâtraux et cinématographiques.

Alors apparaît un phénomène intéressant à observer : Cocteau affirme que le « rôle de l'écrivain consiste à exploiter le schizophrène, en le cachant sous le visible ». Or, dans un premier temps, c'est plutôt Cocteau qui semble « être exploité » par l'autre. En tout cas, c'est ce qu'il explique au cours de ce cycle. Les questions qui se posent sont donc les suivantes : qui est ce « schizophrène » que Cocteau évoque constamment ? Pourquoi donne-t-il ainsi un nouveau nom à son inconscient ? Puisque ce dernier s'appelait son « autre moi », son « ombre », c'est-à-dire son « double ». Dans quel sens faut-il comprendre cette soudaine reconversion ? Comment l'écrivain parvient-il alors à résoudre sa difficulté ? Ou encore, quel lien y a-t-il entre leur cohabitation problématique et la création de Cocteau ?

Premier point capital à souligner, l'apparition du « schizophrène » dans l'œuvre de Cocteau. La toute première figure de la folie créatrice de Cocteau est une entité invisible, informe et vieille de quelques siècles. Le poète ne la voit pas mais il ne peut nier la présence indéniable de cette étrangeté. Comme s'il se laissait aspirer par une force violente et irrésistible, il ne peut que se tourner vers l'intérieur de lui-même :

« Quel artiste, digne de ce nom, et même le mieux équilibré, ne loge en sa ténèbre intime un schizophrène dont il n'est que la main-d'œuvre ? »²³⁴ « C'est la vieille rengaine de l'inspiration, qui n'est qu'expiration, puisqu'il est vrai que le poète reçoit des ordres, mais qu'il les reçoit d'une nuit que les siècles accumulent en sa personne, où il ne peut descendre, qui veut aller à la lumière, et dont il n'est que l'humble véhicule. »²³⁵

C'est pourquoi cette période représente, aux yeux du poète, celle d'une « fouille » archéologique sur le sol de l'humanité qui s'étend dans la « nuit du corps humain ». Une partie inexplorée de son inconscient qui représente une profondeur abyssale dans laquelle les « siècles accumulent » ses trésors :

« En parlant d'un poète, on ne devrait pas dire inspiration, mais expiration. Les trouvailles ne lui viennent pas de l'extérieur, elles viennent de ses propres ténèbres qu'il fouille, comme on fouille le sol d'Égypte. C'est pourquoi les objets qu'il découvre paraissent souvent d'un usage incompréhensible aussi bien à ses yeux qu'aux yeux des autres. Il serait donc mal venu de s'étonner de l'incompréhension puisqu'il arrive qu'il ne se comprenne pas lui-même. Il faut un docteur Drioton qui les mette à l'étude et nous les explique. »²³⁶ « Valéry avouait

²³⁴ Modigliani, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 261.

²³⁵ « De l'invisibilité », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 18.

²³⁶ « le 26 mars 1949 », in *Maalesh (Journal d'une tournée de théâtre)*, Gallimard, Paris, 1949, p. 82.

que, pour lui, le poète était un fabricant et non un inspiré. Mais le problème est plus grave, car l'inspiration n'est qu'expiration, les choses ne viennent pas du dehors, mais du dedans, et ni Gide, ni Valéry n'ont eu le vrai courage de pratiquer des fouilles en eux-mêmes(...). L'influence étant invasion d'une personnalité par une autre personnalité plus forte que la sienne, ceux qui la subissent la considèrent vite comme une maladie, et cherchent n'importe quel moyen de s'en guérir. »²³⁷

Toujours est-il que l'étude sur le « schizophrène » s'avère fondamentale chez Cocteau pour une raison précise. C'est le « fou » invisible qui lui permet de parler du « génie ». Et le « génie » d'un homme, d'un écrivain, n'existe pas sans le « fou », selon Cocteau. Voici comment il se souvient de la première venue mémorable de sa folie créatrice :

« Ne vous y trompez pas, ce schizophrène habite et hante même les artistes célèbres pour leur équilibre et leur robuste santé morale, disons : les ogres(...). Sans lui rien ne se ferait de neuf, ni de fort(...). Car la seule excuse de l'artiste c'est d'apprivoiser la folie sous la forme transcendante du génie. Pas de génie sans son aide(...). Sans le fou qui nous occupe et le survoltage qui résulte de son influence, que serait la poésie ?(...). Le fou dormait en quelque sorte, lorsqu'en 1913, au contact d'un homme(...), son réveil eut la violence d'une de ces maladies, d'un de ces déséquilibres de glandes que ni notre organisme, ni les remèdes ne peuvent combattre(...). De cette minute, je sus que la poésie, loin d'être un jeu, était un fatum, une catastrophe au ralenti, et les neuf muses des gardes-chiourmes. Elles m'apprirent, ces muses, que le poète étant le type de l'oppositionnel, sa personnalité représente une sorte de prison, de bagne, d'où les œuvres s'évadent, et que, sauf si leur allure inattendue les fait prendre par des naïfs pour des clowns ou des ivrognes, la société lance contre elles sa police et ses molosses. Aujourd'hui, je paye encore mes erreurs de jeunesse. La société ayant du mal à comprendre le désordre qu'un artiste introduit dans ses habitudes, il lui est impossible d'admettre qu'un tel désordre puisse venir d'une révélation. »²³⁸

Et voilà en quoi consiste la vérité du « duel avec soi-même ». Cette expérience du « dédoublement » intense ne symbolise qu'une chose : le duel entre le Je et le Moi irrationnel. Le premier est la conscience de l'écrivain, du poète qui cherche le chemin du « génie ». Et l'autre, c'est son « âme » névrotique qui « cherche son sens » dans l'inconnu, l'inconscient qui habite la « nuit du corps humain ». Et puisque le génie n'existe pas sans le fou, l'œuvre n'existe pas sans ce duel. Alors, le verbe « exploiter » chez Cocteau signifierait ceci : le génie d'un artiste n'est que le résultat des « fouilles » dans les abîmes de l'inconscient humain.

Chez Cocteau, la « fatigue » du génie qui travaille, se manifeste avec ses syncopes. Et encore une fois, précisons-le, Cocteau insiste sur la difficulté de la création, puisqu'elle en vient à couper le souffle. Chez lui, la voie du génie se gagne forcément par ces syncopes : les syncopes pendant les « fouilles » de l'âme humaine mais aussi les « courses » de l'esprit.

²³⁷ Gide vivant, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., pp. 215-216.

²³⁸ Discours sur la poésie, in *Poésie critique*, t.2, pp. 210-212.

D'abord, la *syncope* éprouvée pendant les fouilles. Avec elle, le travail de l'écrivain ressemble plus à une « chute » qu'à une « ascension » spirituelle. Car l'outil de sa création n'est pas une illumination ou une révélation saisissante qui donnent des ailes à son imagination. Mais une connaissance approfondie de l'être humain qui s'acquiert par des expériences de « morts successives »²³⁹ :

« Ecrire c'est tuer du vide, tuer de la mort. Tuer la chance d'une des innombrables combinaisons qui se cachent. Et, en outre, c'est marcher sans recul possible à travers les caves de ce faux sommeil où le travail nous enferme. Ils appellent cela l'inspiration. Ils se trompent. Car ce qui nous hante ne tombe pas de quelque ciel. Cela monte des zones que notre paresse conserve incultes. C'est l'ange noir de la paresse qui se réveille et pousse des cris d'effroi. Rares sont les poètes qui dédaignent ce chien et loup, cette pénombre à surprises(...). L'inspiration est une farce. Expiration serait plus juste. La paresse est votre bagage. Bagages, bagages, votre nuit les accumule. Elle ne contrôle pas les docks. Elle ne dose pas ses mélanges. A la faveur des cargaisons mal arrimées, elle entre-choque des explosifs. »²⁴⁰

Et c'est cette syncope qui permet à Cocteau d'élaborer l'image d'une « ténèbre ». Tantôt au singulier, sa « ténèbre » symbolise la « subjectivité », l'« intimité » de son enfer interne. Donc sa propre vérité. Et tantôt au pluriel, les « ténèbres » représentent l'ancre de la vérité humaine. L'enfer universel où se créent, se croisent les éternelles figures de la Vie, de la Mort et de l'Amour, etc.

En tout cas, dans ces « ténèbres », l'air est irrespirable et l'écrivain s'étouffe. C'est pourquoi la « descente » dans la « nuit du corps humain » signifie un « danger de mort » chez Cocteau. Si l'on ne meurt pas étouffé, il faut travailler pour le maître intransigeant, implacable des ténèbres : l'inconscient humain.

Cocteau évoque sans arrêt sa vie étouffée. Lui, qui n'est que l'ouvrier, le prisonnier, le forçat du « schizophrène » qui le possède. Et son œuvre n'est que la « main-d'œuvre » réalisée sous l'œil vigilant de ce maître invisible :

« L'étonnement et la difficulté d'être étant la base même de notre travail. Ce qui exclut qu'on s'en étonne. On constate l'incompréhensible, on peut le mettre à l'étude, mais le fait de s'en étonner obligerait à se tenir à l'écart d'un mystère qu'on est, au lieu de le vivre(...). Il faudrait pour répondre à ce programme savoir qui on est, et c'est impossible, à cause de cette part d'invisible dont nous sommes les véhicules et les domestiques(...) »²⁴¹

Aussi, Cocteau confirme-t-il sans hésiter son « athlétisme de l'esprit ». Courir derrière une « idée », c'est un fait. Après tout, il faut une idée pour créer. Or, animer cette idée, c'en est un autre. Ce en quoi consiste la syncope athlétique. L'écrivain doit apprendre à

²³⁹ *Orphée*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 245. Dans ce texte, Cocteau indique qu'elles représentent une expérience fondamentale, une « nécessité pour le poète ». Car ce n'est qu'en faisant ces expériences douloureuses et qu'en revenant à la vie que le poète renaît « sous une forme plus proche de sa personne. »

²⁴⁰ « *L'appartement des énigmes* », in *La Fin du Potomak*, op.cit., pp. 212-213.

²⁴¹ *Gide vivant*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 225.

transiger entre sa conscience et son inconscient. Car ces derniers ne travaillent pas de la même façon. L'une est ordonnée, patiente, responsable et connaît la rigueur de la syntaxe. L'autre, le contraire. Instinctif, spontané, puéril et inculte :

« Une faiblesse, admises à l'origine, cajolée, fortifiée, travaillée chaque minute, a fini par prendre les muscles de l'athlétisme et par étouffer le reste. Voilà une âme, apte à tout comprendre et qui ne comprend rien. »²⁴² « (...)je veux dire que j'ai des ébauches d'idées dont je ne suis pas le maître et que je n'arrive à entreprendre un travail que si au lieu d'avoir une idée, une idée m'a, une idée me hante, me dérange, me tourmente, de telle sorte qu'il me faille la jeter dehors et me délivrer d'elle coûte que coûte. »²⁴³

En résumé, les « syncopes » dont nous parle Cocteau, sont une *crise salutaire* pour la création : c'est un court moment d'étouffement pour la communion entre deux souffles, celui de son souffle vital et le souffle créateur qui l'habite ; mais aussi un moment de l'étouffement pour l'entendement entre sa conscience et de son inconscient.

Ainsi faut-il « expirer » à chaque crise de folie créatrice. Sinon, c'est la vraie mort. C'est ainsi que Cocteau conçoit son idée conductrice, *l'expiration*. Et elle signifie, *expulser* le « schizophrène » qui remue en lui et faire *exploser* la montée paroxystique de la tension interne. Pour reprendre le souffle, pour continuer à exister.

Dès lors, l'expiration est à la fois un moyen de survie et de création : d'un côté, en poussant plus loin sa personnification du « schizophrène », Cocteau souligne la nécessité absolue de son expulsion ; mais de l'autre, il explique quelle signification il faut donner à ce souffle fou qu'il enferme en lui. Littéralement, c'est le souffle créateur dont il s'agit. C'est avec lui que l'écrivain réussit à concevoir un « organisme » - voire un individu.

Ainsi dans cette page de son *Journal* de 1942-1945, Cocteau révèle que la douleur de la création artistique ne se limite plus à une souffrance psychologique. Mais plutôt à une épreuve physique ou physiologique troublante :

« Je crois maintenant savoir à merveille quel est le don d'écrivain que je possède. C'est de créer, dans chacune de mes œuvres, un organisme qui respire et qui peut pousser(...). Ce qui me frappe (avec le recul) dans Renaud et Armide, ce n'est pas la beauté du vers, qui compte assez peu, c'est l'appareil respiratoire de la pièce, d'un bout à l'autre. Lorsque je souffre à certains passages d'une de mes œuvres, ce n'est jamais d'une maladresse de langue ou d'une absence de brio, c'est d'une ankylose locale de cet organisme(...). Il me semble sans cesse que quelqu'un en moi, respire trop court ou trop large, que quelqu'un ne marche pas au rythme de mes jambes, bref que la présence d'un autre dérègle mon système et l'empêche de fonctionner naturellement. Il n'en subsiste pas moins une vie étouffée qui reste la mienne et qui est infirme. »²⁴⁴

Reste à observer un autre point essentiel qui caractérise cette période de la dyspnée : la « mise en scène », la « mise en spectacle » du duel. Comment Cocteau réussit-il à

²⁴² « De la beauté », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 179.

²⁴³ « Neuvième entretien », in *Entretiens avec André Fraigneau*, op. cit., p. 97.

²⁴⁴ « 13 juillet 1943 », in *Journal 1942-1945*, Gallimard, Paris, 1989, pp. 318-319.

présenter comme il se doit, son duel ? Quel moyens utilise-t-il donc pour dévoiler sa « main-d'œuvre » interne, intime ?

La réponse se trouve dans sa réactualisation des thématiques récurrentes de la Vie humaine. Celles qui sont déjà visitées et revisitées par les fins limiers de la psychologie humaine. Dans les mythes, les légendes, et même dans toute la Littérature – tous les genres confondus-, une bonne part du mystère qui entoure l'homme a été déchiffré. En clair, la donnée essentielle dans la représentation de Cocteau se résume par deux choses : notre écrivain choisit d'abord, de supprimer toute élaboration psychologique dans la démonstration du « duel ». C'est-à-dire de ne pas intellectualiser son évolution psychique ; et pour sa « mise en œuvre », il se restreint à exploiter un seul thème principal. Le génie créateur et la folie humaine qui forment la *dualité* inévitable du poète.

Abordons pour commencer, la « psychologie héraldique » de Cocteau. Il est vrai que chez l'écrivain, il n'est jamais question de montrer « tout nu » ce qui se passe en lui. Pour la présentation, son duel avec l'inconscient humain doit être habillé, caché « sous le visible ». En d'autres termes, il faut le draper, camoufler sous une forme décente et compréhensible aux yeux du public. Ces « habits » passe-partout, il les trouve d'une part, dans les mythes et les légendes bien connus. Tels que les mythes d'Œdipe, d'Orphée et de Tristan et Iseult. Ou encore les légendes du Roi Arthur et de la Belle et la Bête.²⁴⁵ Et avec ces blasons mythiques et légendaires, Cocteau travestit son duel interne :

« Je souligne que la psychologie, en quelque sorte héraldique, des personnages n'a plus de rapport avec la psychologie proprement dite que les animaux fabuleux (Lion qui porte sa bannière, Licorne qui se mire dans une glace) n'offrent de ressemblance avec des animaux véritables. »²⁴⁶ « Le vers de théâtre ! Ne s'agirait-il pas de nouer ensemble les styles classiques et romantiques, bref de trouver son propre style sur une base faite des hautes découvertes précédentes ? Le seul hasard, si l'on peut parler de hasard chez un poète, me conduisit, sans le moindre calcul, à l'unité de lieu, de temps et d'action. Quatre personnages. Un décor. Une journée. La tragédie se déroule, en quelque sorte, d'une traite et les répliques s'enchaînent d'acte en acte. Je ne voulais pas m'inspirer des anciens ni suivre une trame connue. Je n'empruntai donc à la légende que les noms de mes personnages. J'inventai tout le reste. Rien d'autre ne préside à la naissance de Renaud et Armide, si ce n'est mon amour des pièces d'amour et mon espoir d'en écrire une. »²⁴⁷

Mais Cocteau puise aussi son inspiration dans la vie courante, dans des faits divers, etc... Il emploie des « images archétypiques » et cela donne *Les Parents terribles*, *Les Monstres sacrés*, *La Machine à écrire*, *Le Sang d'un poète*, *L'éternel Retour*. Résultat, les personnages théâtraux et cinématographiques créés au cours de ce cycle ne sont pas des personnages d'une pure création. Mais ce sont des portraits types de l'être humain

²⁴⁵ Nous faisons allusion aux pièces de théâtre et aux films de Cocteau. Respectivement : *La Machine infernal*, *Orphée*, *Renaud et Armide*, et *Les Chevaliers de la Table Ronde*, *La Belle et la Bête* et *Le Testament d'Orphée*.

²⁴⁶ « Préface », in *L'Aigle à deux têtes*, *Théâtre*, t.2, op. cit., pp. 304.

²⁴⁷ « Préface », *Renaud et Armide*, in *Théâtre*, t.2, op. cit., pp. 215-216.

qui souffrent de leur dualité d'être. Cocteau dévoile ainsi sa difficulté d'être poète, sous ces masques expressément empruntés et modifiés.

Et c'est aussi la thèse de Jean-Jacques Kihm. Il remarque que Cocteau manie dans ses pièces, comme thème central, le Destin de l'homme double. La tragédie de *l'homo duplex* : « (...), Jean Cocteau n'a cessé de porter au théâtre, sous toutes les formes, des *personnages doubles*, hommes et femmes qui passent leur temps à se donner (...) le spectacle de leur propre drame (...). Ils constituent une classe d'esprit, une classe d'individus à laquelle on peut appliquer le qualificatif d'*homo duplex*, ils participent d'une dualité de nature (qui n'est pas nécessairement de caractère sexuel). Ces êtres doubles jouent leur vie au lieu de la vivre avec sérieux (...). Tantôt, ils essaient de se créer de toutes pièces un destin auquel ils tenteront, mais en vain, de ressembler (...). Tantôt ils portent en eux-mêmes (dans l'ombre interne de leur corps ou de leur cœur) une vocation tragique qui vient de l'enfance et que la psychanalyse s'efforce en vain de définir, vocation avec laquelle ils s'efforcent de composer sans jamais y parvenir(...). Ou encore ils inventent de toutes pièces une histoire leur permettant de croire qu'ils ont un rôle à jouer et donc que le destin leur décoche des clins d'œil (...). C'est le drame de tous ces hommes et de toutes ces femmes de devoir assumer cette faille qui les mine, de devoir réagir par des actions d'éclat contre ce qui les empêcherait de vivre autrement qu'ils ne font. Une telle signification apparaît (...) comme la transposition du drame même du créateur (...) : l'homme *normal* n'est pas poète, la poésie résultant des successives tentatives pour combler cet abîme qui sépare les deux moi, dans les profondeurs, et les empêche de concorder par les voies de tout le monde (...). »²⁴⁸ Puis, un peu plus loin, J.-J. Kihm reprend pour donner sa définition du théâtre de Cocteau. Selon lui, c'est une « féerie » dans laquelle « Jean Cocteau lui-même est un théâtre, le centre d'une scène qui se joue entre le visible de sa personne et l'invisible, entre son personnage et ce qu'il est, entre sa légende et son effort d'être. »²⁴⁹

Vient ensuite l'utilisation des « supports » neufs de l'écriture chez Cocteau. En employant des moyens plus substantiels et immédiats tels que les scènes théâtrales et l'écran cinématographique, Cocteau prend une distance salutaire en deux sens : l'un, avec l'écriture au sens classique du terme. Il s'éloigne de l'écriture « morte » - sur papier ; et l'autre, avec toute analyse psychologique qui demande le temps nécessaire pour une élaboration assidue. Lui gagne du temps.

En effet, au lieu d'analyser et de verbaliser, Cocteau choisit de *montrer* directement au public. C'est ainsi que le duel symbolique de Cocteau continue sur « scène » entre les « costumes », les « acteurs » et les « décors » du théâtre. Sinon, « projeté » littéralement sur l'« écran » : filmé sur des rouleaux de « pellicule » et capturé par l'œil de la « caméra ». C'est cette esthétique que Cocteau appelle la « projection d'une morale ». Pour Cocteau, toute création doit être ainsi une *projection* brute du génie et de la folie de l'écrivain. Car le « reste est décoratif ».²⁵⁰

²⁴⁸ Jean-Jacques Kihm, « Recherche des significations dramatiques », in *Cocteau*, op. cit., pp. 88-91.

²⁴⁹ Idem., p.93.

²⁵⁰ « Note » (écrit après *l'Aigle à deux têtes*), in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 218.

Cocteau livre ainsi le « spectacle » de son « duel avec soi-même ». Un spectacle qui se fait seulement avec deux personnages . Le « fou » s’amuse. Pour lui, c’est un moment fabuleux du travestissement, de la distraction scénique et de l’applaudissement du public. Le « fou » demande d’être « vu ». Et le « génie » de l’écrivain travaille et se fatigue dans les coulisses. Il attend le verdict de sa tâche accomplie dans l’ombre :

« Le théâtre est une fournaise. Qui ne s’en doute pas s’y consume à la longue ou brûle d’un seul coup. Il douche le zèle(...). Me voilà dans les coulisses, tendant l’oreille(...).J’écoute aux portes(...). Je connais des auteurs qui surveillent les comédiens et leur écrivent des notes. Ils obtiennent une discipline. Ils paralysent. Ils ferment à clef la porte qui peut s’ouvrir d’un coup de vent. Deux grandes races s’affrontent sur les planches. Ils empêchent l’une d’enrichir sa ligne droite de quelque trouvaille, ils éveillent l’autre de son hypnose. Je préfère en risquer la chimie. C’est le rouge et le noir qui sort(...).Minutes délicieuses dont je souffre et que je n’échangerais contre rien(...). Qu’ai-je à faire avec le génie ? Il ne cherche en moi qu’un complice. Ce qu’il veut, c’est un prétexte à réussir ses mauvais coups(...). Lorsqu’un travail est achevé, je dois attendre(...).Le travail achevé ne me lâche pas vite. Il déménage lentement. La sagesse sera de changer d’air et de chambre (...). Un beau jour le travail exige mon aide. Je m’y abandonne d’une seule traite. Mes haltes sont les siennes. Ma plume dérape s’il s’endort. Dès qu’il s’éveille, il me secoue. Peu le gêne si moi je dors. Debout, me dit-il, que je dicte. Et il n’est pas facile à suivre. Son vocable n’est pas en mots. »²⁵¹

Et, c’est ainsi que Cocteau réalise un genre inédit de sa poésie : la poésie de théâtre et de cinématographe. Chez Cocteau, elles symbolisent en somme une chose : la *main-d’œuvre* d’un écrivain-artisan qui « exploite » tous les moyens nécessaires pour présenter l’inconscient, au plus proche de la réalité humaine. Et sa *mise en œuvre* achevée. Puisque l’invisible naît enfin sous une forme « humaine ».

3.3 - La période de l’expiration.La prise de parole et de position ultime :la « bouche » du poète et le « message » du temple, le « cordon ombilical » coupé et la voix de la « solitude humaine »

« Un homme qui sait prendre sa respiration et garder son souffle réussira toujours »

in Tour du monde en 80 jours

La période de l’*expiration*.²⁵² C’est une période durant laquelle cette « expiration », cette conception personnelle de Cocteau prend définitivement corps. En effet, c’est l’*inconnu* qui inaugure cette dernière période. A partir de son *Journal d’un inconnu*, son

²⁵¹ « Du théâtre », in *La Difficulté d’être*, op. cit., pp. 54-58.

²⁵² Depuis le *Journal d’un inconnu* (1952-1953) jusqu’à sa dernière œuvre *Jean Cocteau par Jean Cocteau* (1962). Et ce dernier livre sera publié très tardivement en 1973, dix ans après sa mort. Au cours de cette période, Cocteau achève quelques ouvrages importants tels que *Clair-obscur* (1953-1954), la série du *Passé défini* (1951-fin), *Le Requiem* (1959-1962), deux volumes de *Poésie critique* (1959-1960), son dernier film *Le testament d’Orphée* (1959) et *Le Cordon ombilical* (1961 – 1962). De même, Cocteau consacre son temps aux céramiques, décorations des chapelles ou aux expositions d’œuvres d’art plastique.

écriture, ses ambitions et sa motivation prennent une autre direction. Cocteau envisage de consolider sa théorie sur la poésie, en cherchant à définir l'expiration comme méthode de création.

Mais il se prépare également à achever le résumé de sa vie, avec son testament symbolique. Certaines questions irrésolues sur le plan de sa vie intime ou artistique, trouvent alors des réponses définitives au cours de cette période. Cocteau explique à propos de l'expiration :

« C'est parce qu'on se trompe dans les termes ; ce n'est pas « inspiration » qu'il faudrait dire, c'est « expiration » parce que l'inspiration arrive du dehors, de je ne sais quel ciel mystérieux, tandis que l'expiration, c'est une chose qui sort de nous, de nos profondeurs, et nous devons – c'est tout de même encore nous ; c'est un « nous » que nous connaissons mal, mais c'est encore nous – et nous devons mettre en accord ce « nous » que nous connaissons très mal et ce « nous » que nous connaissons, dont nous avons l'habitude ; il faut bien dire une chose : c'est que, - n'est-ce pas, - la syntaxe est une habitude que nous avons prise...Par exemple, j'étais très malade quand j'ai écrit *Le Requiem*, cette espèce de fleuve d'encre ; je l'ai écrit dans un état qui ne me laissait pas très conscient et là, du mariage qui est celui du conscient et de l'inconscience – j'emploie à dessein un masculin et un féminin -, de ce mariage naissent des monstres merveilleux ou détestables – tout dépend de ce qu'on pense – qui sont la poésie, n'est-ce pas, et la poésie résulte toujours de ce mariage du conscient et de l'inconscient. Alors, quelquefois, le conscient prend le dessus ou l'inconscience prend le dessus. Eh bien ! à mon avis, les œuvres ne sont belles que quand il y a mariage total entre le conscient et l'inconscient. »²⁵³

Cette période de l'expiration semble idéale pour remettre de l'ordre dans sa vie de poète. « La poésie est ma vie, ma vérité », telle semble sa devise. Dans l'ensemble, c'est une période de recyclage professionnel qui s'avère constructif et surtout instructif chez Cocteau : avec son sentiment solennel envers le « seigneur » inconnu, c'est-à-dire le souffle créateur ; et aussi avec sa sollicitude et son assistance pour nouer une alliance sereine avec sa poésie. Et tout cela montre son *dépassement* significatif : ce n'est plus le stade d'une recherche ou d'une étude de l'inconscient. C'est vivre pleinement dedans.

Dorénavant, chez Cocteau, le verbe « expirer » veut dire tout. Pour lui, *expirer*, c'est « souffler », « vivre » : évacuer, expulser la tension interne qui l'étouffe. Et *expirer*, c'est aussi « créer », « faire vivre » son âme de poète : en lui donnant une « forme » humaine et une « place » dans le monde. Enfin *expirer*, c'est « parler », « donner une signification »²⁵⁴ à son souffle expulsé : en voulant « faire part » de son sentiment humain et en donnant un timbre de voix à sa solitude humaine.

Le temps presse et Cocteau veut tout expirer. Ce qui prouve qu'il y a un effet polyphonique dans l'écriture de Cocteau pendant cette période. Nous entendons le plus souvent, la voix de Cocteau qui résonne « affirmative » et « lucide » dans ses écrits : il

²⁵³ Jean Cocteau par Jean Cocteau : entretiens avec William Fifield, op. cit., pp. 12-14.

²⁵⁴ « le 20 septembre 1960 », in Cocteau. Mots et plumes. op. cit. p. 112 : « Signifier sans signifier. Offrir aux vocables une chance de signifier en dehors de nous – voilà un exercice de haute solitude. »

prend parole. Il expire et s'explique enfin. Cocteau définit la poésie et son rôle de poète : **« Nul n'ignore plus que la poésie est une solitude effrayante, une malédiction de naissance, une maladie de l'âme. Mais, chose étrange, il semble que cette maladie est contagieuse, car jamais il n'y eut autant de poètes ou du moins d'écrivains qui se veulent poètes et profitent d'une débâcle du style et des règles pour tâcher de croire qu'ils le sont et de le faire croire aux autres. (...), puisque mon œuvre est peu traduite et presque intraduisible, à saluer l'énigme de la poésie en ma personne et cette mystérieuse phosphorescence, cette aura, ces ondes, qui proviennent de toute une vie ? Car quelque chose m'affirme que ce n'est pas le Jean Cocteau dont on parle à tort et à travers que vous recevez à Oxford, mais bien l'ouvrier modeste qui n'a jamais cherché autre chose que de se mettre au service de la force inconnue qui habite les poètes. Cette force étrange se cache dans les ténèbres intemporelles du corps humain, nous n'en sommes que les interprètes (...). »**²⁵⁵

Cependant, il arrive parfois que nous entendions la voix d'une bête humaine. La voix de Cocteau devient, tout à coup, plus « tremblante », « émotive ». Là, il prend la position d'un homme solitaire. Il parle de sa vie et se définit un peu :

« Je me demande parfois si mon malaise perpétuel ne vient pas d'une incroyable indifférence aux choses de ce monde, si mes œuvres ne sont pas une lutte afin de m'accrocher aux objets qui occupent les autres, si ma fameuse bonté n'est pas un effort de chaque minute pour vaincre le manque de contact avec autrui. Sauf s'il m'arrive d'être le véhicule d'une force inconnue que j'aide gauchement à prendre forme, je ne sais ni lire ni écrire ni même penser. »²⁵⁶ **« Je pense très peu (le moins possible) et la pensée m'apporte toujours des tortures et des cauchemars. Mes œuvres ne résultent pas d'une pensée consciente mais de l'expulsion d'une pensée inconsciente et qui m'étouffe(...). Il y a, hélas, dans ma non-pensée, un regret de la pensée, une solitude, une tristesse, de n'avoir pas une vraie bêtise ou du moins un mécanisme compréhensible, un malaise de vouloir prendre contact par des œuvres qui ne sont pas des prises de contact et qui s'en moquent autant que les graines expulsées par les impatientes(...). »**²⁵⁷

Du côté de sa prise de parole, Cocteau pour définir sa pensée, précise plusieurs rôles du poète. Le ²⁵⁸ poète est pour lui une « main » et une « bouche » du « Seigneur inconnu ». Ou encore, le « médium » qui délivre le « message » de ce Seigneur invisible. Mais aussi, le « porte-parole », le « traducteur » du « prince des saintes ténèbres ». Sinon, le « ventriloque » d'une force monstrueuse qui l'habite, etc. :

« Je me contente d'écrire mes œuvres, puisqu'il m'est impossible de me taire et de devenir un secret mortel. »²⁵⁹ **« Il m'a semblé honnête de ne pas lier entre elles(haltes) des syncope qui témoignent d'un état où l'écrivain s'apparente à un**

²⁵⁵ Le discours d'Oxford, in *Poésie critique*, t.2, op.cit., p. 176-183.

²⁵⁶ « Neuvième entretien », in *Entretiens avec André Fraigneau*, op. cit., pp. 96-97.

²⁵⁷ « le 29 octobre 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, Gallimard, Paris, 1989, p. 271. Souligné par l'auteur.

²⁵⁸ Il faut souligner cet article défini : chez Cocteau, l'on « est poète », sinon, on ne « l'est pas ».

médium et ne cherche pas à désobéir aux ordres, même s'il lui arrive de les mal comprendre. »²⁶⁰ « C'est de la bouche profonde du moi inconnu qui nous habite que je veux arracher ce message, de la bouche d'ombre du Seigneur qui donne des ordres, Seigneur invisible, ancestral(...), de la bouche même du prince auquel je ne conseille à personne de désobéir, sous peine de lèse-majesté. Arracher ce message à l'autorité dont les artistes ne sont que la main-d'œuvre et doivent(...), accepter que le maître les déguise et leur prête son apparence afin de recevoir la bastonnade à sa place (...). »²⁶¹

Tout ceci ramène à une seule chose : l'identité de l'inconnu se précise enfin. L'inconscient humain chez Cocteau prend une figure « solennelle » : prince, seigneur, force. L'inconscient veut dire l'Esprit de la création. C'est pour servir ces entités surnaturelles et autoritaires que le poète continue à vivre. Toutes, elles empruntent la « bouche » et la « main » du poète afin de délivrer le « message » presque providentiel. « La poésie est. » :

« Ne vous étonnez pas de ce préambule. Il m'était indispensable et jamais je n'eusse accepté d'être le messager de ce message si le poète n'était le véhicule de forces dont on a coutume de croire qu'elles descendent de quelque ciel alors qu'il les abrite inconsciemment et qu'au lieu d'inspiration c'est expiration qu'il faudrait dire, puisque ce grand souffle prophétique des poètes s'échappe d'un organisme que des forces supérieures ont choisi comme temple et lieu d'asile (...). J'ai, l'avouerai-je, grande crainte du contrôle, de l'esprit critique et du vocabulaire officiel(...). Il me semble préférable(...) de rendre possible le phénomène permettant à notre nuit de vivre en plein jour, opération délicate et qui résume l'essentiel de nos entreprises(...). L'art est une thérapeutique. Il nous débarrasse d'un despotisme ténébreux(...) »²⁶²

Donc, l'« expiration » est la *mission* du poète. De syncopes en syncopes, il écoute le message codé du « temple » et doit le *transmettre*. Et pour Cocteau, le langage du poète doit être simple et précis comme un « tir rapide » :

« La poésie est à l'inverse de ce que les gens estiment être poétique. Elle est une arme secrète. (...) dangereuse, précise, au tir rapide, et qui parfois ne touche son but qu'à des distances incalculables. La poésie, au lieu d'orner de vocables certaines idées, puise sa pensée dans les vocables. Elle trouve d'abord et cherche après. »²⁶³ « (...)je suis très maladroit dans la parole. Je vous le répète, j'usurpe un pouvoir que je n'ai pas. La personne qui travaille en moi, qui est moi-même, ce n'est pas le Bon Dieu, ce n'est pas la Sibylle de Cumès, c'est moi-même ; mais c'est une partie de moi-même que je ne connais pas du tout, une nuit qui, par le véhicule de mon cerveau, se met en plein jour ; et quand ce

²⁵⁹ « Des traductions », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 124.

²⁶⁰ « Préface », *Le Requiem*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 1030.

²⁶¹ *Les armes secrètes de la France*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 225.

²⁶² *Idem.* pp.226-228.

²⁶³ *Le discours d'Oxford*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 177.

véhicule est seul, eh bien ! il va à droite, à gauche, et il est d'une maladresse épouvantable. »²⁶⁴

Serge Dieudonné souligne la réalité de ce langage de l'inconscient ainsi que sa signification particulière transmise par l'« expiration » chez Cocteau . D'après lui, « Cocteau sait fort bien qu'il est impropre de parler d'une quelconque *inspiration* venue de l'extérieur de lui-même, puisque les ordres du Seigneur Inconnu que le poète, véritable médium, chiffre en langage intelligible sourdent de la ténèbre du corps humain : il semble donc plus juste de parler d'*expiration*. De surcroît, cette *expiration* constitue une dépense perpétuelle du souffle vital qui anime le poète. Les objets qui sortent de sa bouche, ces poèmes, n'expriment que la longue agonie du moi abyssal qui expire pour aspirer à être au monde. De cette union entre le Seigneur Inconnu, demiurge gardien des fastueuses richesses intérieures, et l'artisan qui fabrique ses objets incertains naissent les noces du conscient et de l'inconscient par lesquelles se manifesteront avec le plus de chance la plénitude de l'être. Par conséquent, le poète devra avant toute chose se monter fidèle à lui-même, adhérer intimement non pas à des partis ou à des briques extérieures mais à sa seule cause interne sur quoi se fondera le salut ou la perdition ».²⁶⁵

Ainsi se définit donc l'expiration du poète : chez Cocteau, elle signifie le décodage des « hiéroglyphes » de l'inconscient en un langage « intelligible ». Donc la poésie représente le résultat d'un déchiffrement fidèle :

« Pour toute œuvre, poème ou toile, conduite selon les méthodes du demi-sommeil (nous disons en France : chien et loup) il faudrait un Champollion découvrant le secret de l'écriture et l'enseignant, non seulement aux autres, mais à l'artiste lui-même. Il n'existe pas d'œuvre sérieuse qui ne s'exprime par l'hiéroglyphe, par l'entremise d'une langue vivante et morte nécessitant d'être déchiffrée(...). C'est cette langue secrète, propre à chaque artiste, qui plonge les œuvres dans la grande solitude. »²⁶⁶

En effet, Cocteau avait vaguement mis en perspective sa conception de la poésie dans *Le Potomak*. En accomplissant ses tâches étape par étape, ici, il finit par ériger son temple. Et voilà en quoi consiste son ultime rôle de poète : devenir le « serviteur » élu du seigneur. Son « service » est sacré. C'est pourquoi Cocteau affirme qu'il est « entré dans la poésie comme dans les ordres. » Et la poésie est sa « formidable religion sans espoir »²⁶⁷ . Puisque la voie de l'engagement est à la fois un honneur et une souffrance, un sacrifice, une abnégation de soi.

Dans ce sens, l'expiration de Cocteau représente le *processus de la création* : le « mariage » de l'inconscient humain (la folie universelle) et de la conscience de l'écrivain (le génie) :

« Libre, voilà le mot. Je suis libre (dans la mesure où le moi nocturne qui me

²⁶⁴ Jean Cocteau par Jean Cocteau : entretiens avec William Fifield, op. cit., p. 121.

²⁶⁵ Serge Dieudonné, « Dionysos et Orphée », in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., pp. 210-211.

²⁶⁶ *Le discours d'Oxford*, op. cit., pp. 192-193.

²⁶⁷ Idem., p. 197.

commande m'y autorise). »²⁶⁸

Du côté de sa prise de position, il arrive que Cocteau s'attribue le rôle d'un créateur presque « androgyne ». Doté d'une « sexualité supérieure », ce créateur est à la fois mâle et femelle mais en même temps, « végétal » et « animal ». Ses œuvres sont des *organismes* créés grâce à sa « sexualité », « complète » et « dynamique » :

« Je dois à présent m'expliquer sur cet organisme des œuvres d'art que j'oppose à une simple allure artistique. Ce qui nous pousse à ressentir la beauté d'un tableau ou (...) la combinaison de lignes et de volumes capable de nous émouvoir, relève d'un phénomène analogue à celui qui l'emporte sur l'intelligence lorsque la sexualité parle. Une manière de sexualité psychique provoque une érection interne qui s'exerce sans notre contrôle et nous donne la preuve immédiate de l'efficacité des formes et des couleurs, aptes à convaincre un point secret de notre organisme. Si le phénomène ne se produit pas, la jouissance provoquée par une œuvre d'art ne résultera que d'un platonisme d'ordre intellectuel et sans la moindre valeur élective(...). Le rôle de l'artiste sera donc de créer un organisme ayant une vie propre puisée dans la sienne (...) être assez actif pour exciter des sens secrets ne réagissant qu'à certains signes qui représentent la beauté pour les uns, la laideur et la difformité pour les autres. Tout le reste ne sera que pittoresque et fantaisie, deux termes haïssables dans le règne de la création artistique »²⁶⁹ « (...)j'aimerais vous parler de ce rien considérable, de ce tout impossible à définir(...), de ce verbe qui se fait chair et reste cependant invisible, de cette maladie secrète et presque honteuse, bref de la poésie(...). Je propulse les graines avec la prodigalité aveugle de la nature. J'ignore si elles tombent dans une terre favorable ou défavorable. Graines je suis, terre vous êtes. Qu'y puis-je ? »²⁷⁰ « Un grand artiste est inhumain, végétal, bestial. S'il essaie de parler, ses tentatives nous bouleversent(...). Quelquefois il parle seul ; ensuite il retombe. Rien n'est plus émouvant que l'animal qui cherche à retrouver le secret de la parole humaine qu'il avait découvert et qu'il a perdu. »²⁷¹

Définitivement, le poète est un être « complet », « auto-suffisant » chez Cocteau. Pour lui, l'« écriture » relève d'un « acte d'amour »²⁷² entre l'inconscient et la conscience. Et de leurs « noces »²⁷³ énigmatiques.

²⁶⁸ *Préface au passé, in Poésie critique, t.2, op. cit., p. 9.*

²⁶⁹ *Le discours d'Oxford, op. cit., p. 193-195.*

²⁷⁰ *Discours sur la poésie, op. cit., pp. 203-204.*

²⁷¹ *Essai de critique indirecte, in Poésie critique, t.1, op. cit., pp. 152-153.*

²⁷² « Des mœurs », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 183 : « Ecrire est un acte d'amour. S'il ne l'est pas il n'est qu'écriture. Il consiste à obéir au mécanisme des plantes et des arbres et à projeter du sperme loin autour de nous. »

²⁷³ *Le discours d'Oxford, op. cit., p. 196* : « Le récit de ma vie serait semblable à ceux de notre Vénitien. J'y renonce. Et, de même que Marco Polo devait parfois se demander s'il avait dormi trente années, le poète se demande s'il a pu faire ce qu'il a fait et dont la venue au monde ne semble possible que par les noces mystérieuses du conscient et de l'inconscience. »

Créer une œuvre devient analogue à « enfanter » un être. Car une œuvre doit être produite par la symbiose entre « sources limpides, éjaculations brûlantes, naïveté de primitif », affirme Cocteau.²⁷⁴ C'est pourquoi son « expertise est faite au stéthoscope »²⁷⁵. Il écoute le souffle vital de chaque embryon d'idée et de sentiment qui, une fois mis au dehors, prend la forme d'une œuvre :

« J'ai trop souvent déclaré qu'elle (poésie) résultait des noces du conscient et de l'inconscience pour le redire. Mais l'étude du poète nous permettra peut-être de l'approcher un peu. Le poète ? Il n'est autre que la main-d'œuvre du schizophrène que chacun de nous porte en soi et dont il est le seul à ne pas avoir honte. Comme l'enfant il n'a droit qu'au génie. Le talent ne lui apporte qu'une base artisanale, ne lui sert qu'à sculpter l'ectoplasme qui coule de sa main, à mettre de la nuit en plein jour, à couper le cordon ombilical des monstres délicieux qu'il aide à venir au monde. »²⁷⁶

Ainsi naissent ses « enfants spirituels », ses personnages. Et ils vivent leur propre vie dans le monde. Mais le sort réservé à leur existence reste souvent incertain. Tantôt ils sont considérés comme des « créatures inquiétantes » sous l'œil suspicieux du monde extérieur ; tantôt ils trahissent leur père spirituel. Comme des « enfants ingrats » qui tourmentent leurs parents :

« Je trouve plus exact de dire que le livre sent et pense, livre d'un écrivain irresponsable dans la mesure tragique où ces sortes de créateurs endormis donnent naissance à des créatures inquiétantes, incapables de quitter la terre et d'y vivre, flottant comme des spectres et soumises à des lois inhumaines sous l'œil d'un tribunal strictement humain. On devine la gêne produite par une œuvre qui se présente sous des auspices si anormaux. Non seulement elle déroute l'habitude (...) elle énerve le public(...) »²⁷⁷ **« L'âme est d'une faiblesse absurde. Sa principale faiblesse est de se croire puissante, de s'en convaincre, lorsque chaque expérience lui démontre qu'elle est irresponsable des forces qu'elle expulse et qui se tournent contre elle aussitôt qu'elles mettent le nez dehors. »**²⁷⁸ **« (...)il m'arrive d'éprouver une fatigue lorsque je pense au nombre de personnages que j'ai mis au monde et qui ont vite fait de prendre le large. Nos œuvres ne tardent pas à se séparer de nous, et (...) nous ressentons ce besoin qu'elles éprouvent de nous fuir et de vivre à leur guise. Parfois même je sens comme une hostilité de mes personnages et qu'ils ne m'appartiennent pas plus que les enfants, par leurs caractères disparates, n'appartiennent à leur famille(...) »**²⁷⁹

²⁷⁴ Jean Desbordes, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 142.

²⁷⁵ *Le mythe du Greco*, op. cit., p. 197.

²⁷⁶ *Discours sur la poésie*, in *Poésie critique*, t.2., op. cit., p. 210.

²⁷⁷ Jean Desbordes, in *Poésie critique*, t.1, op cit., pp. 144-145.

²⁷⁸ « D'un morceau de bravoure », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 95.

²⁷⁹ *Le Cordon ombilical*, in *Le Livre blanc et autres textes*, Librairie Générale Française, Paris, 1999, p. 181.

C'est pourquoi Cocteau parle de son « irresponsabilité » involontaire. Sans le vouloir, il crée des personnages qui mènent une vie marginale dans le monde de la création, de la littérature et de l'art. L'auteur souffre pour ses enfants maltraités et voudrait les défendre. Mais une fois coupés les « cordons ombilicaux », les personnages n'appartiennent plus à l'auteur. Le « lien sacré » qui les unissait a rompu et disparu. Désormais ils appartiennent au « tribunal humain » et à leur jugement collectif et souvent sévère.

Aussi, Cocteau évoque sa « solitude ». En attendant impatiemment des nouvelles de ses personnages. Partis ailleurs et qui ne reviennent plus dans cette « chambre », ce sanctuaire de la création. Alors, nous n'entendons plus ni expiration du poète, ni message de la poésie. Mais seulement un bruit sourd qui pèse, le gémissement d'une conscience malheureuse. Donc, encore une fois l'expérience de se sentir seul, encore une difficulté de l'être et du poète :

« Le grand malheur du poète, c'est cette irresponsabilité dont il souffre, et dont il voudrait se rendre coupable pour se donner une raison de vivre. »²⁸⁰ « Mais où suis-je et où en suis-je ? Je parle...je parle...(...) voilà que je divague, que je gamberge (...). Ainsi, parfois, le matin, sursautant à pieds joints du théâtre du sommeil dans ce théâtre cruel de la vie, il arrive que je me demande s'il n'est pas un peu fou de me laisser aller à l'étrange besoin de faire part, alors que l'aquoibonisme nous sollicite, c'est-à-dire la certitude qu'il vaudrait mieux nous coucher sur la rive et nous taire(...). Et me voilà, pauvre organisme formé de cellules qui pensent (et ne pensent pas à moi), pauvre nuage fait de vide, de mondes vivants et d'astres morts, me voilà, poussé par on ne sait quelle angoisse de vivre, essayant de chercher refuge dans un auditoire dont chaque membre possède un univers aussi éloigné de celui des autres que le sont entre elles les planètes, me voilà dis-je, vous criant presque au secours sous prétexte de message et cherchant à vaincre cette monstrueuse solitude de l'être humain(...). Les amitiés que nos œuvres récoltent sont l'une des excuses de l'acte d'écrire. »²⁸¹

Ainsi se résume cette période de l'« expiration » chez Cocteau. Il écrit, crée, pour servir la cause de la poésie. Mais, en fin de compte, sa poésie est son ultime tentative de pouvoir prendre contact avec ses semblables. Et c'est avec cette voix de l'homme solitaire que Cocteau fait son « testament ». Comme l'indique d'ailleurs son dernier film, le *Testament d'Orphée*. Quel titre significatif !

Pour l'expiration finale, le temps est aux paroles. Le poète écrit peu au cours de cette période. Mais plutôt il parle. Il ne crée plus de personnages, mais plutôt se souvient de ses personnages. Et laisse, alors, une dernière lettre. Le dernier acte symbolique de Cocteau est de couper le *Cordon ombilical*. Sa dernière œuvre.

Dernier détail important à souligner pour cette période de l'expiration : le talent de critique chez Cocteau. Résultat, encore une autre catégorie de sa poésie qui se caractérise : la « poésie critique ». Et cette poésie-là, c'est en quelque sorte l'amalgame de deux éléments : la définition de la poésie et la solitude humaine.

²⁸⁰ *Gide vivant, op. cit., p. 210.*

²⁸¹ *Les armes secrètes de la France, op. cit., pp.241-245.*

L'importance de la poésie critique de Cocteau, se révèle dans son aspect « autobiographique ». Car c'est à la fois une critique littéraire et une confession adressée à lui-même.

Jean-Jacques Kihm souligne d'ailleurs ce fait. Il explique que « l'œuvre critique de Cocteau est peut-être la partie de son œuvre où l'écrivain s'est le mieux peint lui-même. C'est comme une autobiographie indirecte, une lecture que Cocteau fait de lui-même, pour nous, dans le miroir que lui offre, plus ou moins au hasard un livre, un tableau, un spectacle. Une autobiographie moins intérieure que celle des poèmes, moins intime, moins impudique ; une autobiographie de l'homme Cocteau profondément enraciné dans la vie littéraire et artistique. Très exactement, le portrait d'un homme situé. »²⁸²

Néanmoins, le vrai mérite de cette poésie critique viendrait de ce que le lecteur y voit un homme qui cherche un équilibre entre ses difficultés d'être. Sa difficulté d'être poète et celle de sa condition humaine. Ou encore, comme le remarque Kihm, un poète qui cherche un équilibre entre « sa vie et son œuvre ». En tout cas, pour ce critique, la poésie critique de Cocteau s'adresse à « ceux qui veulent saisir l'homme et les mécanismes pudiquement secrets de son existence, ses difficultés de vivre aussi bien que sa difficulté d'être ». Donc il nous conseille de « lire entre les lignes. (Car), Jean Cocteau se laisse admirablement lire de cette sorte (...). » (*Idem*, p. 128).

L'inspiration, la syncope et l'expiration. Ces différentes phases de respiration, représentent un élément fondamental chez Cocteau : c'est l'histoire de sa vie. De l'homme et du poète. Chaque phase correspond à une époque particulière de sa vie, personnelle, littéraire et artistique. Chez Cocteau, la question de la respiration s'avère une problématique qui dévoile au mieux le parcours et le processus de sa création.

Au départ, nous avons voulu savoir comment et pourquoi Cocteau « écrit comme il respire », et notamment comment il « crée comme il expire ». Après avoir abordé successivement les trois périodes respiratoires qui sont apparues dans la vie ainsi que dans l'œuvre de Cocteau, nous en concluons l'essentiel : que l'*expiration* est un mode de vie de l'homme - Cocteau. Et devenue la *méthode* de la création par excellence de Cocteau-poète.

Et pour que cela se réalise, Cocteau essaie tout au long de son parcours, d'apporter des réponses aux questions qui l'obsèdent : comment l'homme se cherche-t-il, se découvre-t-il et trouve-t-il sa vérité ? et comment le véritable poète crée-t-il sa poésie et surtout avec quoi exprime-t-il ses idées ?

La solution, Cocteau la trouve dans sa propre respiration, son souffle : créer, c'est souffler. Exister, c'est expirer le souffle de l'âme. Au lieu d'une « inspiration plurielle », il choisit plutôt une voie unique : l'*inspiration singulière* qui le guide vers le cœur, au plus profond de lui-même.

Une fois à l'intérieur de lui-même, l'*inconscient* lui ouvre les yeux de l'esprit. Ainsi se découvre-t-il. Et lève un voile sur sa vie : si sa vérité est la poésie, le visage de cette vérité n'est pas unique. Elle a un visage pluriel, changeant. Alors, à chaque rencontre, elle revendique une nouvelle forme qui authentifie son existence. C'est pourquoi Cocteau

²⁸² Jean-Jacques Kihm, *Cocteau*, op. cit., p. 116.

expire différemment aux tournants marquants de sa vie de poète. Et sa poésie aux visages multiples est l'expression incarnée de son souffle. Voilà l'inspiration singulière devenue l'expiration plurielle !

Quant aux significations particulières des trois mouvements respiratoires, leurs rôles précis et leurs représentations diverses dans l'œuvre et dans la vie de Cocteau se révèlent primordiaux.

Du côté du poète. Premièrement, l'inspiration singulière représente l'évolution de sa recherche du côté de l'inconscient humain. Les *trouvailles* pendant la période de sa *chambre interne* marquent la prise de conscience et l'entrée en soi-même avec la découverte de sa propre *dualité*. Et l'inconscient apparaît dans la dimension intime de l'homme. Celle d'une recherche entre le Je de sa *conscience* et le Moi inexploré, son double étrange, son ombre indéfinissable. Une recherche de l'*inconscient personnel*.

S'ensuivent ensuite les *fouilles* archéologiques de l'être humain. En abordant les thématiques récurrentes de la vie, l'étude personnelle s'approfondit et s'élargit. C'est une sorte de prise de recul salutaire vis-à-vis de soi-même. C'est la période de la *ténèbre* et elle représente une approche plus large pour étudier l'inconscient dans une dimension universelle. La noirceur de l'âme mais pas prise dans un sens forcément péjoratif, est la période d'étude suivante, celle de la fouille de la ténèbre, une sorte de prise de recul salutaire vis-à-vis de soi-même : une émergence secrète de l'inconscient avec un moi archétypal sous une forme dissimulée, invisible ; en quelque sorte le souffle fascinant de la ténèbre. Le Je de la conscience individuelle, plutôt prévisible, est mis de côté. Car il n'est pas suffisant en lui-même. Le monde est plus complexe que son apparence première.

La longue recherche s'achève enfin par une *définition* personnelle de l'*inconscient créateur*, poétique. Et ce dernier prend désormais la dimension de l'infini. Car il est cette *voix* envoûtante qui vient de l'au-delà et qui retentit dans le *temple* de la poésie. Le poète vit alors un moment de *nirvana créateur*. Dès lors, il y a une vie à trois qui s'instaure chez le poète. D'un côté, le *nous* de sa conscience d'humble poète et son inconscient à la fois individuel et commun. Et de l'autre, un *Lui*, l'*Inconnu*. Une *force* qui se manifeste à travers le corps du poète. Presque une révélation supranormale, une hallucination ou un trouble, inexprimables. Mais ils symbolisent ces moments inoubliables où le poète est traversé par l'esprit de la *création*. Telle une lanterne magique, l'inconscient créateur illumine l'univers sombre du poète... Tout en lui est désormais animé.

La vérité de l'inspiration singulière nous apprend aussi celle de la *syncope*. C'est une expérience fondamentale dans l'esthétique de Cocteau. Car, grande ou petite, forte ou faible, la syncope chez Cocteau, signifie cela : une *étape* de la déconnexion avec le monde extérieur. L'homme qui subit la syncope est totalement isolé d'autrui. Personne ne peut l'influencer. C'est une expérience radicalement intime que l'on vit seul. Et cette absence de conscience est le premier pas révélateur qui guide le poète à la connaissance de l'inconscient.

Mais aussi la syncope représente une *transition entre* la vie et la mort. Car, en s'échappant à la vie, l'homme découvre la *vérité* de la mort, de la non-existence. Mais aussi de la vie. En revenant de la mort, il comprend la *réalité* de la vie, du monde normal.

Cet étrange voyage à travers le souffle coupé, Catherine Clément nous le décrit dans son livre *La Syncope* :

« De la pâmoison la plus petite aux techniques érotiques les plus extrêmes, du souffle perdu au souffle coupé, tous les moyens s'emploient à échapper. Echapper au temps ? Vanité. A travers cette vanité même, ce n'est pas au temps en effet que le Sujet en quête de syncope veut échapper, c'est à une part de lui-même qui lui défend l'accès le plus intime. (...) vous devinez comme moi contre quoi se révolte l'homme en proie à la syncope. (...), c'est moi, avec mes attendus(...). Moi, avec mes définitions(...). Contre moi je n'ai de refuge que dans l'échappée de la syncope. Elle fera toujours scandale ; elle ne peut pas être discrète, elle demande à être vue(...). Quant à moi, j'en suis sorti, justement ; c'est à Moi que j'ai échappée, c'est Moi que j'ai voulu déplacer, c'est Moi que j'ai voulu dissoudre(...). Mais, en échappant à Soi, l'homme échappe aussi à autre chose (...). La syncope trompe la mort. Par tous les moyens. »²⁸³

De même, la syncope symbolise une *transformation* critique qui prélude la naissance d'une œuvre. Le souffle vital de l'homme, nourri, fécondé par le souffle créateur, se métamorphose en un poème, un personnage... Alors, il fait *expirer*, en mettant au monde cette nouvelle vie. C'est ainsi que l'*expiration* devient le *témoignage* de la naissance de chaque création chez Cocteau. Mais aussi le *lien*, le *contact* humain imperceptible qui relie l'homme et le poète vers l'*extérieur*. Car, en expirant, ces derniers s'ouvrent, s'exposent au dehors. Alors, ne serait-ce qu'un moment, cette dualité insupportable de l'homme (le Je et le Moi) et celle du poète (le génie et la folie), disparaissent. Il n'y a que le soi-même et l'univers, l'être et l'avoir :

« Dans la dialectique Avoir et Etre, inspirer c'est prendre, et expirer c'est donner. Le type respiratoire dans lequel prédomine l'inspiration, relève donc du mode Avoir, qui signifie incorporer, posséder. Un rythme respiratoire équilibré dans ses deux temps, avec en particulier une expiration prolongée, participe davantage au contraire du mode Etre, c'est-à-dire de l'intégration non possessive mais existentielle au monde. Prise et libération du Souffle, possession et don, donner pour recevoir(...). »²⁸⁴ « Continuer. Laisser être. Laisser passer. Représenter. Transmettre. Continuer à travailler le plus fugitif des matériaux, ton souffle ; en être l'artisan(...). »²⁸⁵ « Mais alors, comment me faire entendre ? On ne comprend pas ce que je dis. Il faudra donc que je trouve un moyen d'être entendu. Vais-je trop vite ? Est-ce le fait d'une syncope ? Les lettres de mes mots ne sont-elles pas assez grosses ? Je cherche. Je trouve. Je parle. On m'écoute. Et ce n'est pas besoin d'exercice. C'est le goût du contact humain. »²⁸⁶

D'une part, cela indique pourquoi Cocteau change sa *peau* de créateur. Pour la mise au monde des vies qu'il a conçues, Cocteau meurt et renaît continuellement. C'est ainsi qu'il

²⁸³ Catherine Clément, *La Syncope : philosophie du ravissement*, Grasset, Paris, 1990, pp. 383-397.

²⁸⁴ François-Bernard Michel, *Le Souffle coupé : respirer et écrire*, Gallimard, Paris, 1984, p. 12.

²⁸⁵ Peter Handke, *Après-midi d'un écrivain*, Gallimard, Paris, 1988, p. 84.

²⁸⁶ « De l'amitié », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 73.

prête son corps à la création : il s'incarne à tour de rôle dans la peau d'un *romancier*, celle d'un *dramaturge* et d'un *cinéaste*, ou encore celle d'un *critique* littéraire, etc. Alors, une fois assemblés et cousus à la main, ces morceaux de peaux éparpillées, c'est sa peau du *poète – artisan - artiste* qui se recompose :

« Mourir pour vivre. Car le poète qui n'accepte pas de mourir continuellement est indigne de vivre. Que dis-je, de vivre ? D'être tout court. »²⁸⁷

D'autre part, il déploie une poésie multiforme. Pour trouver la *structure* idéale de sa poésie, Cocteau essaie plusieurs genres littéraires et artistiques. Or, chaque forme employée est une *expression* particulière de ses « manies » créatrices. Plus exactement de « monomanies » singulières qui représentent les différentes étapes de sa création.

La « poésie de roman » souligne sa première « manie » : la « monoculture » du style épuré. Ensuite, la « poésie de théâtre » et la « poésie de cinématographe ». Elles offrent une étude complète et détaillée sur le schizophrène en l'homme, en mettant en scène une « monographie » de l'inconscient humain, individuel et collectif. Enfin, La « poésie de critique » et des écrits intimes précisent sa manie de « monologuer ». Avec sa voix de poète, Cocteau développe l'étendue de ses réflexions sur la poésie. C'est le *monologue intérieur* du poète. Mais avec sa voix de l'homme solitaire, il pense tout haut. Le *monologue* simple de l'homme - Cocteau qui s'apprête à rendre son dernier souffle.

Parallèlement, l'ensemble de l'œuvre de Cocteau s'apparente aux comptes rendus de ses *procès* symboliques : une prise de conscience sincère l'incitant à entamer un *procès contre l'inspiration*. Et notamment *contre lui-même*, contre sa stupidité de jeunesse ; ses retraits salutaires qui sont des *procès contre l'écriture morte* ; et ses prises de parole, de position concrétisées en *procès contre le monde des lettres et des arts*.

D'où en définitive, une respiration synonyme d'insurrection révélatrice.

Chapitre 4 : La circulation du sang d'encre et le secret professionnel d'un poète alchimiste. De l'obscur du corps, du cœur au clair de l'âme

« Mon sang est devenu de l'encre. Il fallait empêcher cette dégoutation à tout prix. Je suis empoisonné jusqu'à l'os. Je chantais dans le noir et maintenant c'est cette chanson qui me fait peur. Mieux encore : Je suis lépreux. Connaissez-vous ces taches de moisissures qui simulent un profil ? Je ne sais quel charme de ma lèpre trompe le monde et l'autorise à m'embrasser. Tant pis pour lui ! Les suites ne me regardent pas. Je n'ai jamais exposé que des plaies. On parle de fantaisie gracieuse : c'est ma faute. Il est fou de s'exposer inutilement(...). J'ai lâché le paquet. Qu'on m'enferme, qu'on me lynche. Comprenne qui pourra : Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité. »

Le paquet rouge, in Opéra

²⁸⁷ Discours sur la poésie, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., pp. 213-214.

Les « prises de sang ». Un peu d'espoir et beaucoup de doutes. Et les « comprimés de Tromexane »²⁸⁸, encore un progrès de la médecine. Mais l'optimisme recule vite. Et le pessimisme gagne aussitôt sa place habituelle. C'est une routine chez Cocteau, depuis longtemps. Car, apparue très tôt dans sa vie, l'image du « sang malade » ne l'a jamais quitté.²⁸⁹ Le « sang d'encre », encore un sujet obnubilant pour notre écrivain : c'est un habitué dans le cercle vicieux de son mal de vivre.

Ne serait-il qu'une illusion, il faut trouver un remède efficace pour vaincre cette sensation intenable de la « nausée » réelle et morale. D'où la première solution proposée par Cocteau : analyser lui-même son « sang d'encre ». Il veut savoir : pourquoi ce « mauvais sang » ? D'où provient cette malédiction, cette sorte de tumeur qui le ronge ? En effet, il lui fallait vérifier quelle était la « source » du Mal. Et cette origine obscure, il la trouve, à la manière d'un « sourcier », avec sa « plume » à la main. Puisque « le poète est, avant toute chose, un sourcier. Une baguette à la main, il cherche les sources profondes et les trésors. La baguette s'incline vers les forces les plus mystérieuses ».²⁹⁰

Ainsi la plume de Cocteau révèle-t-elle les « sources originelles » de son être. Chez notre écrivain, sa plume ne représente pas un « véhicule » de l'inspiration poétique. Mais plutôt un « instrument » sensible de sa « prise de conscience » : la plume de Cocteau ne court pas sur la plage déserte d'une feuille blanche. Elle cherche, tâtonne, frappe. Et lorsqu'elle s'arrête de se mouvoir, elle indique l'endroit à creuser. Là où cela fait mal, vers les « sources profondes » à canaliser, à drainer et à évacuer vers l'extérieur.

Désormais, l'écrivain ne cherchera pas les sujets de l'écriture. Mais se laissera guider par sa plume qui se penche silencieusement vers son « interne encier ». Telle une « poche de sang », prête à transfuser, son « cœur » est plein sous sa peau : le « paquet rouge » dans lequel circulent confusément les mots, les images et les idées. Tous, fondus, éparpillés, dans son « essence ». Là, nous assistons à la naissance d'une méthode de création : la méthode instinctive, intuitive de ce « je souffre donc je suis ».

Antonin Artaud avait vu juste lorsqu'il évoquait, à propos de Cocteau, dans son « Bilboquet », l'importance capitale de cette recherche de « source interne » comme base fondamentale d'une véritable création :

« Notre sensibilité travaillée par trop de secousses n'est plus capable de s'émouvoir par convenance devant un certain hiératisme d'aspect, voire de substance ; ce qui la touche c'est, plutôt que la nature, la caste d'un sentiment, sa densité intérieure, sa force, son jaillissement. Nous ne croyons plus à autre chose. La grandeur pour la grandeur n'est pas pour nous la grandeur, mais la pression interne des choses, leur indiscutabilité. C'est je crois dans ce sens que Cocteau a repris Antigone. Il est remonté aux sources, mais aux sources

²⁸⁸ C'est un « anti-coagulant » du sang. Voir le journal daté du 28 juin 1954, in *Le passé défini*, t.3, op. cit. p. 155.

²⁸⁹ Voir notamment ses poèmes de jeunesse écrits entre 1908 et 1915 : tels que la « Goutte de sang » dans le recueil des *Vocalises* ou « L'Âme », « L'Immortalité », etc.

²⁹⁰ *Edith Piaf*, in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série, n°2, Passage du Marais, Paris, 2003, p. 214. L'article a été destiné à la revue *Marianne*, le 3 avril 1940.

psychologiques, humaines, non aux sources littéraires, -et aussi aux sources mythologiques, dans le drame réel qu'elles évoquent. Il a voulu nous donner un équivalent actuel de la substance du vieux drame et que nous puissions y croire à nouveau. »²⁹¹

Cocteau disait que « nul ne doit avouer la couleur de son sang »²⁹². Cependant, la seule chose qu'il ne faut pas dire, il la dira. Il exposera tout au long de sa vie, la vérité de son sang d'encre, puisque c'est la « source première » de toute son oeuvre.

A y regarder de plus près, le « sang d'encre » n'est pas une simple image métaphorique chez Cocteau. Il faut la considérer autrement. Car c'est bien une « maladie qui touche à l'essence de l'être et à ses possibilités centrales d'expression, et qui s'applique à toute une vie. Une maladie qui affecte l'âme dans sa réalité la plus profonde, et qui en infecte les manifestations. Le poison de l'être. Un véritable *paralysie*. Une maladie qui vous enlève la parole, le souvenir, qui vous déracine la pensée. »²⁹³

En effet, c'est avec ce « poison de l'être » que Cocteau commence à fabriquer son propre « antidote » moral. Reste à compléter la formule : le « sang devenu de l'encre ». Mais *pourquoi* ? Dans ce mot simple, l'auteur découvre sa raison d'être. Le sens de son existence se trouve là : *pour* la poésie. Une véritable vocation, non une ambition. Une « hémorragie profonde » et interne plutôt qu'une hémorragie sans conséquence et inutile.

Si le terme représente au départ, une difficulté problématique pour Cocteau, il la résout définitivement en convertissant l'équation. Dès lors, c'est une « encre de sang » dont il s'agit : une sorte d'encre organique qui s'apparente à des « liquides subtils, d'agents spéciaux, de morphine mentale, capables d'exhausser (l')abaissement, d'équilibrer ce qui tombe, de réunir ce qui est séparé, de recomposer ce qui est détruit. »²⁹⁴ Et cette force de conversion, Cocteau la puise dans son « engagement de substance » et dans le principe de la « sublimation ».

Par l'« engagement de substance », il faut entendre deux choses : la « sincérité » et la « nutrition ». D'une part, l'encre de sang signifie chez Cocteau, le gage de sa sincérité dans une oeuvre achevée. Une sorte d'empreinte organique de l'écrivain qui lui permet de distinguer la valeur et la beauté de son oeuvre : celle qui est de son « essence » - son sang et sa chair- ou pas. Par exemple, Cocteau confirme que *La Machine à écrire* est une « pièce où (il n'a) pas engagé (sa) substance » et « c'est une pièce écrite en dehors de (lui) ». ²⁹⁵ Comme si un père reniait son enfant illégitime, Cocteau refuse sa reconnaissance d'auteur à pièce.

²⁹¹ Antonin Artaud, « Bilboquet » (*A propos d'une polémique : Cocteau et Alfred Poizat*), in *Œuvres*, Gallimard « Quarto », Paris, 2004, p. 49.

²⁹² « Conseil », En marge de *Clair-obscur*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 952.

²⁹³ Antonin Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière » (25/05/1924), op. cit., p. 79.

²⁹⁴ Antonin Artaud, « L'ombilic des limbes », op. cit., p. 107.

²⁹⁵ « Douzième entretien », in *Entretiens avec André Fraigneau*, op. cit., pp. 135-136.

Les poèmes d'*Opéra* sont « les premiers qu'(il estime) être vraiment de (son) essence ». L'auteur ajoute qu'il a « payé très cher le droit d'abriter dans (sa) personne »²⁹⁶ les embryons de ses poèmes. Quel est le critère essentiel qui sépare ainsi ces deux œuvres ? La sensation pénible de l'hémorragie que l'écrivain ressent lorsqu'il écrit. Chez Cocteau, la souffrance est un des moteurs principaux de la création : *écrire* rime toujours avec *saigner*. Car, pour lui, il n'y a « rien de beau sans déchirement, sans explosif, sans plaies ».²⁹⁷ Pour notre écrivain, son « sang » est son « encre » :

« Je n'ose contrôler cette ombre de mes veines En fuite par ma main Et que puis-je changer si les mots qui me viennent Se trompent de chemin ? Trompé toujours trompé sans voix qui me renseigne Voilà mon triste sort. Ainsi le veut ma nuit. C'est du sang que je saigne. C'est de l'encre qui sort. »²⁹⁸

Mais d'autre part, l'encre de sang doit être une « nourriture » particulière. Pour alimenter une véritable oeuvre, il faut savoir aussi concocter et perfectionner cette « offrande » précieuse. Pour qu'elle soit d'une qualité exceptionnelle, les questions de « dosage » et de « mélange » des composants s'imposent : réunir quelques matières sensibles, expérimenter différents stades de manipulation et observer les réactions biologiques et chimiques de ces substances. D'où les expériences pseudo-scientifiques de Cocteau : basées sur le principe de la « sublimation » qui consiste à transformer une matière première en une « énergie positive ». Il s'agit en effet, d'une « sublimation artistique » qui s'explique ainsi :

« Aussi bien la sublimation se caractérise-t-elle tout d'abord comme un certain type de mutation rapide et admirable. Tel le passage de l'état solide à l'état gazeux, sans phase liquide intermédiaire : les propriétés du corps sublimé demeurent intactes ; bien plus, l'opération apparaît comme un procédé de purification, visant à libérer le corps de ses parties hétérogènes. Le terme, à la veille du développement de la chimie, était ainsi prédestiné à une transposition dans le registre moral. (...) Goethe, le premier, sut dépasser cet usage tout métaphorique, en vue de caractériser la création poétique : les états d'âme, les sentiments, les événements ne sauraient être rapportés au théâtre avec leur naturel originaire ; ils doivent être « travaillés, accommodés, sublimés » (...). La sublimation paraît ainsi une certaine forme de catharsis, celle de l'auteur et non du public, un travail difficile et nécessaire, une conversion de l'être entier à ce qu'il a d'essentiel et de plus vrai. »²⁹⁹

De cette sublimation, Cocteau en ressort sa propre formule chimique qui se rapproche explicitement du procédé d'une « ancestrale chimie », de l'« alchimie ». Et elle se manifeste sur deux plans parallèles : sur le plan moral d'une part, et sur le plan de l'écriture d'autre part.

²⁹⁶ « Septième entretien », op. cit. pp. 71-72.

²⁹⁷ Lettre du 9 juillet 1928, in *Jean Cocteau/Jacques Maritain : correspondance 1923-1963*, Gallimard, Paris, 1993, p. 182.

²⁹⁸ « Il arrive... », *Clair-obscur*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., pp. 852-853.

²⁹⁹ *Baldine Saint Girons*, « Sublimation », in *Dictionnaire de la Psychanalyse*, ouvrage collectif, Albin Michel « Encyclopaedia Universalis », Paris, 1997, p. 812.

L'évolution morale de l'écrivain s'observe à travers le « mélange » et le changement successif de la couleur de son sang : il s'agit d'une « transmutation » de son « sang d'encre » (*materia prima*) en « sang blanc » de son âme :

« Je souffre par Opéra, mais c'est juste. J'y donne le sang de mon âme. La blancheur des blancheurs. »³⁰⁰

Et le « sang blanc de l'âme » représente pour Cocteau, sa « conscience morale » immaculée. Purifiée par le « sel » de ses « larmes profondes » et chauffée, sublimée par le « feu » de son « bûcher » interne. Le feu dont la braise est nourrie par la chaleur de son « sang rouge » et par le mouvement perpétuel - diastole et systole - de son cœur.

Chez Cocteau, l'histoire de son encre de sang symbolise en effet, une « doctrine de salut ». L'enseignement par lequel l'écrivain tente de prouver le « concentré » de son être : le « secret intérieur où (dans le cœur) se réconcilient sa condition naturelle (le sang d'encre) et son essence spirituelle (le sang blanc de l'âme) ». ³⁰¹

Pour ce qui concerne le progrès de l'écriture, il faut voir comment Cocteau investit son encre de sang dans le *corps* de son œuvre. A la surface de son écriture, l'écrivain cherche à fabriquer le vocabulaire de l'« exactitude ». Le seul qui est en mesure de refléter le caractère terrible de sa poésie. Car un poème de Cocteau « n'est pas une physionomie mais un organisme - une entité agissante et terrible ». ³⁰²

Pour cela, l'écrivain emploie son esprit de journaliste qui consiste à « ne jamais se laisser tenter par le doux enchaînement des choses ». Mais aussi à « éviter la tentation de s'émouvoir, de s'attarder, de se plaindre, de se vanter, de s'entrouvrir le cœur ». Et surtout « réfléchir comme les miroirs qui ne réfléchissent pas. » ³⁰³

Alors, pour écrire des mots-miroirs qui renvoient l'image exacte de sa poésie, l'écrivain se livre à un vrai travail d'artisan : avec la « pointe de feu » que crache sa plume, il sublime et durcit les « traces » de son encre de sang. Lorsque l'opération s'achève, il y a des « reliefs » lumineux qui se forment à la surface de son écriture. Et leur rayon mystérieux, leur aura surnaturelle, doit intriguer, capter et toucher le cœur d'un lecteur. C'est pourquoi « en poésie, ce qui compte ce n'est ni ce qui est dit, ni la manière dont c'est dit, ni le sens, ni la musique. Autre chose importe et qui ne s'analyse pas ». ³⁰⁴

Chez Cocteau, il y a ce mouvement constant des matières, de leur évolution et de

³⁰⁰ Lettre du 27 août 1927, in Jean Cocteau/Jacques Maritain : *Correspondance 1923-1963*, op. cit., p. 157.

³⁰¹ Voir le chapitre consacré à « l'alchimie » qui souligne que cette science occulte « est loin d'être seulement un *art de fabriquer de l'or* exercé par des *charlatans* : c'est bien plus une spéculation à caractère ésotérique visant à ennoblir l'âme, qui s'est développée hors de l'Eglise et qui se servait (...) d'images liées au monde du laboratoire ». Alors, l'alchimie est aussi « conçue comme une doctrine de salut qui passait par la manipulation des éléments, mais aussi par la méditation ». Ce qui représente l'association entre « l'oratoire et le laboratoire », in *Encyclopédie des symboles*, op. cit., pp. 18- 19.

³⁰² Lettre adressée à Claude Roy, à la date du 24 octobre 1954, in *Le Passé défini*, t.1, op. cit., p. 413.

³⁰³ Portraits-souvenir, in Jean Cocteau. Romans, poésies, œuvres diverses, op. cit., p. 846.

³⁰⁴ *Secrets de beauté*, in *Revue Fontaine*, n° 42, mai 1945, édition de Paris, p. 171.

leur transformation. Et tout cela définit et imite le système de l'univers et sa loi de la métamorphose : le mouvement de la *circulation*. Cette conception est en effet capitale dans la vie ainsi que dans l'œuvre de Cocteau. Selon l'écrivain, c'est le fondement même de toute véritable création. Car tout mouvement d'arrêt, d'immobilisme et de coagulation signifie la mort des matières. Alors que ce sont justement ces matières qui génèrent l'énergie nécessaire pour assurer la Vie ainsi que la force, le génie et la longévité d'une œuvre. C'est pourquoi Cocteau soutient qu'« une œuvre ne doit à aucun prix demeurer ce qu'elle est ».³⁰⁵

Pour Cocteau, tout ce qu'il dit, écrit, dessine et peint, doit circuler continuellement. C'est-à-dire que tout doit se mouvoir jusqu'à un point où l'on ne peut plus mesurer l'étendue de sa métamorphose : dans le temps infini du futur ; mais aussi dans l'inimaginable portée de l'espace. C'est à cela que son encre de sang doit servir. A la transmutation perpétuelle de l'œuvre même si elle semble achevée. Sa mission étant de « tuyauter » l'homme sur « l'inconnu ». Pour expliquer ce mécanisme, il suffit de le comparer à celui de l'« anamorphose » :

« (...)des transmutations propres à l'alchimie (ou du moins à ce qu'on nommait jadis alchimie par ignorance et abandon au diable de tous les territoires de la pensée). La poésie, à mon estime, ne peut prendre place dans une société qu'elle charmait avant qu'elle ne devînt une expérience dangereuse vers 1860 entre certaines mains souveraines, que sous forme de source pétrifiante, l'encre du poète possédant cette propriété singulière de pétrifier le vide, de changer de l'abstrait en objet, de précipiter de la nuit en pleine lumière, bref, de poser le tube sur l'anamorphose (ou pour m'exprimer argotiquement : le « tuyau »), de nous tuyauter sur l'inconnu. »³⁰⁶

C'est en appliquant ce système de pensée dans sa création que Cocteau réussit à capter le « pouls » de sa Muse de poésie. Il l'entend partout : par exemple, en écoutant la « trompette » de Louis Armstrong, qui « parle une sorte de terrible langage humain ». Sentir cette « faculté d'expression étonnante par le rythme seul, par une percussion qui parle, qui est une langue » provoque chez Cocteau une « vision » extraordinaire : il voit un « jet de sang pourpre » qui monte au ciel. Alors, il entend le bruit cardiaque de l'invisible, ses diastoles et systoles que seules les oreilles d'une âme pure seraient capables d'entendre :

« Est-ce du rythme ? c'est encore autre chose(...). Une sorte de battement du cœur et des artères. Une sorte d'élanement, de sourde douleur nerveuse. Quelque chose de comparable aux mécanismes sonores de la mer et de la foudre. Quelque chose de fatal, de végétal, d'animal. »³⁰⁷ « Ma certitude vient de ce que le jazz était mieux qu'un rythme : une pulsation. Je tenais le pouls de la Muse. Je sentais battre son sang rouge. Il venait du cœur. Il effrayait. Il

³⁰⁵ Lettre aux Américains, Grasset, Paris, 1949, p. 30.

³⁰⁶ Notes autour d'une anamorphose (un phénomène de réflexion), in Cahiers Jean Cocteau, n° 9, op. cit., p. 257.

³⁰⁷ Danger secret du rythme noir, in Cahiers Jean Cocteau, Nouvelle série, n° 2, op. cit., pp. 188-192. L'article a été publié dans la Revue, La Légion, n° 23, Pâques 1943.

rassurait(...). Il arrive à cette pulsation profonde de vouloir être trop savante et d'être davantage le pouls du cerveau que celui du cœur. Il arrive ce qui arrive à toute chose durable et qui bouge. Mais il s'y produira toujours les mêmes accidents admirables que dans la peinture et dans la poésie. Toujours le long de cette ligne mouvante apparaîtront des cimes comme celle d'Armstrong dont les trompettes d'ange noir annonçaient la fin d'un monde. »³⁰⁸

Avec cette sensibilité exacerbée en tous sens, notre écrivain saisit enfin le secret du « cinquième élément » de la Création : l'« âme » résurrectionnelle et sa manifestation omnisciente. Dans une œuvre, dans un morceau musical ou sur une toile, le « génie » d'un artiste dégage ainsi une force énergétique éblouissante. Même après sa mort. C'est en effet un phénomène surnaturel, divin. Et c'est le secret même de l'« immortalité » :

« Je pense à toi plus dense et plus preste que l'eau, Plus que le feu vivace et plus que l'air fluide, Remplissant de ta force une machine vide Et créant autour d'elle un paisible halo. (...) Cinquième élément où le ciel se reflète, Harmoniques secrets de sublimes accords, Tendre miracle épars aux cellules du corps, Ame, perfection de la chair imparfaite ! »³⁰⁹

Le stade ultime de la transformation pour un écrivain, c'est bien sa « résurrection » dans le futur : le « vaste » que la poésie de Cocteau doit atteindre. Grâce à ses empreintes organiques laissées dans l'œuvre : du sang, de l'encre, des larmes et de la sueur, et surtout des mots impérissables. Car un vrai poète crée d'un « mot » son « immortalité »

³¹⁰ :

« (...)l'art ne saurait s'exécuter comme on tricote ou brode et qu'il y a un vaste que la poésie peut atteindre, même si elle est d'essence intraduisible. »³¹¹

C'est bien dans ce contexte qu'il faut nous approcher de cette « circulation du sang d'encre » de Cocteau : le « sang » de l'homme, transformé en « encre » de l'écrivain, qui se transmute en une « essence immortelle » de l'être.

Restent quelques questions à élucider. Pourquoi le « sang » de Cocteau est une « matière » si sensible, codée et complexe ? Par ses couleurs, ses natures mais aussi par ses fonctions diverses ; de quelle manière l'écrivain emploie-t-il son encre précieuse dans son écriture ? Et, une fois cette encre inoculée dans le corps de son œuvre, que se passe-t-il exactement ?

Ce qui nous donne ce schéma d'étude. En premier lieu, l'alchimie de l'« encre » et une observation *in vivo* de la circulation interne. Cela nous permettra de décrypter la première facette du « secret professionnel » de notre écrivain : les caractéristiques révélatrices de ses « mélanges chimiques ». Car, selon Cocteau, il importe d'analyser les « mélanges chimiques » et les « algèbres profondes » pour « étudier le mécanisme d'un

³⁰⁸ Lettre-préface à *Swing*, op. cit., pp. 195-196. Cette préface a été dédiée à Gaston Criel pour son livre *Swing*, Editions universitaires de France, Paris, 1949.

³⁰⁹ « L'âme », *Poèmes de jeunesse inédits*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1518.

³¹⁰ « L'immortalité », op. cit., p. 1524.

³¹¹ Lettre du 5 mars 1959, in *Lettres à Jean-Jacques Kihm*, Rougerie, Mortemart, 1996, p. 63.

poème ». ³¹² Pour cela, nous observons ce qui se prépare et se fabrique dans la « nuit biologique » du corps de Cocteau. Son encre « personnelle » et « exceptionnelle » : le mouvement des substances organiques dans les artères et les veines ; leur « brassage » et leurs réactions biologiques et chimiques dans le « cœur ». Et notamment, la « sécrétion » d'une mixture fabuleuse, l'« encre persuasive » de Cocteau. Une encre colorée, active et sexuée :

« Entre le médius et l'annulaire de ma main droite, la peau se desquame(...). Je m'oblige à écrire, car l'oisiveté décuple mon supplice(...). Car une encre aussi persuasive que la mienne ne doit point être de tout repos. Ah ! que je voudrais me porter bien(...). Rendre la chair de mon papier si ferme que la douleur n'y puisse mettre la dent. » ³¹³

Nous verrons donc comment Cocteau essaye de rendre si ferme la chair de son papier : l'alchimie du « verbe » et l'observation *in vitro* de la surface de son écriture. Ce qui correspond pour nous à montrer la seconde facette du secret de sa création : l'esprit de l'« artisanat » qui consiste à envisager toutes les activités créatrices comme un travail « manuel ». La méthode artisanale de Cocteau se manifeste en particulier dans son traitement de la « surface ». Tout ce qui représente une surface signifiant le « support » primordial sur lequel il va drainer et transfuser son encre. Son opération consiste donc à le rendre le plus réceptif possible. Mais d'autre part, la méthode de l'écrivain s'applique aussi dans son perfectionnement du « verbe », de son vocabulaire. Sa tâche consiste en effet, à déchiffrer les « signes » illisibles des traces d'encre à la surface du papier et à les rendre lisibles.

Pour cela, Cocteau conjugue plusieurs étapes de traitement : le « séchage » dans l'« ombre » de la solitude ; le « ponçage » des contours imprécis ; et la mise en « reliefs » des traces significatives. C'est pourquoi le « génie » d'une œuvre dépend, selon Cocteau, de la « lente évaporation » : de l'« eau » lourde et salée des larmes et des sueurs de l'écrivain. Sa patience d'attendre afin que toute matière inutile disparaisse. Celle qui dilue la force de son encre et qui rend floues ses traces précieuses. Et le reste dépend de la « précision » de sa « main » d'artisan : celle qui sait sauvegarder l'essentiel, en peu de mots et le mettre en œuvre :

« (...)le génie est une question de dosage immédiat et de lente évaporation. » ³¹⁴

Une dernière observation permettra de souligner une substance fondamentale qui caractérise la particularité de la poésie de Cocteau : son « essence intraduisible ». Toutes les expériences créatrices de notre poète convergent vers un seul objectif : la « traduction » de l'« essence intraduisible » de la poésie. D'après Cocteau, cette dernière téléguiderait une « machine à courage » vers son « ascension », son âme « tuyautée à l'inconnu », à l'infini de l'univers. Cette « machine à courage » étant, bien évidemment, Cocteau lui-même mais aussi tout homme « exceptionnel » qui se surpasse. Les briseurs

³¹² Lettre du 9 février 1961, in *Cocteau, mots et plumes* (Correspondance avec Jean-Marie Magnan), Autres temps, Marseille, 1999, p. 121.

³¹³ « De la responsabilité », in *La Difficulté d'être*, op. cit., pp. 211-212.

³¹⁴ Raymond Roussel, in *Poésie critique*, t. 1, op. cit., p. 133.

de toutes formes de cercle – fermeture, étroitesse - de l'esprit humain : les « mauvais sujets » des familles ; les « empêcheurs de danser en rond » dans un milieu ; et les « héros » dans une société, etc. Toutes les catégories des individus rebelles que Cocteau considère comme « poètes » :

« Titre magnifique !(...). Une machine à courage !(...). Elle marche. Elle circule. Elle essaie de convaincre. Elle lutte. Elle bouscule. Elle rencontre l'ingratitude, le rire, le silence des cœurs durs. C'est une machine à courage. Une électricité secrète alimente son véhicule. Elle soulève ces nuages de fumée qui dissimulent les navires. Invisible, voyante, lente et plus rapide que la foudre, elle dérange le trafic, véritable quadrille que dansent les personnes sérieuses, quadrille dont les figures, réglées à l'avance, n'admet pas le moindre désordre(...). Il est impossible de penser à notre héroïne, sans que s'impose à notre esprit la légende du Phénix. Elle secoue ses plumes multicolores. Elle dresse sa huppe. Elle lance son cri. Elle allume le bûcher où elle monte et qui la consume. Ses cendres palpitent. Elle y retrouve la force de réinventer sa matière. »³¹⁵

Alors pour raconter leur « démarche » singulière et montrer comment l'« essence surnaturelle » de la poésie opère, Cocteau développe sa théorie personnelle : les « jambages » de l'âme de poète. Ses vibrations « lumineuses », « électriques » et « magnétiques », capables de traverser les frontières du corps, du langage, de l'espace et du temps.

C'est pourquoi l'œuvre de Cocteau se veut être « autre chose » qu'une « poésie poétique ». Mais plutôt une « science ». La « science de l'âme », faite d'« essence traduisible » (du sang, de l'encre et du verbe alchimiques) qui tente de prouver l'existence d'un « fluide » invisible et indéfinissable :

« (...)il nous reste à étudier, autant qu'il est possible de saisir l'insaisissable, ce fluide fabuleux où baigne le poète, fluide qui préexiste en lui et autour de lui comme une électricité, véritable élément dormant dont l'histoire de l'humanité prouve la force lorsqu'un artiste le concentre et lui fabrique un véhicule. Au contact de quelques-uns de ces véhicules les mieux faits : tableau, sculpture, musique, poème, ne ressentons-nous pas une secousse de poésie, comme en tenant les poignées d'un appareil électrocuteur ? »³¹⁶

4.1 - L'alchimie de l'encre : l'« engagement de substance », la « géothermie du cœur » et la fabrication de l'« encre persuasive »

« Méfie-toi du sec. Il y a toute une nappe d'eau obscure sous mon œuvre et c'est cette eau noire qui compte et que le soleil noir de la poésie éclaire et chauffe. »

« Ce sec qui n'est pas sécheresse est le secret de l'écriture. »

in Lettres à Jean-Jacques Kihm

A force de s'écorcher, Cocteau a fait de son œuvre, sa « cuirasse ». Ainsi se

³¹⁵ Georgette Leblanc, in *Mes Monstres sacrés*, Encre éditions, Paris, 1979, pp. 192-193.

³¹⁶ *Le secret professionnel*, in *Poésie critique*, t. 1, op. cit., p. 51.

couvre-t-il avec cette « seconde peau », cette « carapace » enduite de traces d'encre et des rainures de sa plume. Dès l'instant où nous la soulevons, il y a cette « eau obscure » qui sourd. C'est l'encre de l'écrivain : beaucoup de « sang » et de « larmes ». Et « un peu d'eau noire du fleuve des morts ». ³¹⁷ C'est le « dosage immédiat » de l'« eau obscure » des mots. Alors, analysons ses « mélanges » particuliers qui font de cette « encre », si « persuasive ». Etape par étape : ses « couleurs » symboliques, ses « activités » représentatives et surtout sa « sexualité ».

Qui plus est, chaque palier de préparation s'apparente aux procédés de l'alchimie. ³¹⁸ La *nigredo* signifiant l'état naturel de la matière première qui doit « subir diverses étapes de manipulation » : appelée aussi sous le nom de l'« œuvre au noir », elle représente la phase initiale par laquelle commence le « travail de l'adepte ». Et cela correspond à l'image du « sang d'encre » chez Cocteau. Sa *noirceur*.

Ensuite, la *rubedo* représentant le stade de la « purification » et de la « sublimation » au cours duquel les impuretés se délestent : l'« œuvre au rouge » qui annonce la transformation ultime de la matière travaillée. Ce qui correspond au dynamisme de l'« encre rouge » de Cocteau.

Enfin, l'*albedo* symbolisant la « transmutation » de la matière sublimée en « autre chose » : l'« œuvre au blanc » qui signale la création d'une matière nouvelle. En d'autres termes, il n'y a plus lien de parenté entre la matière originelle et cette dernière. Ce qui correspond à l'« encre sympathique » de Cocteau, douée d'une sexualité masculine.

Nous verrons comment Cocteau utilise les symboles de couleurs, de son sang et de son encre, afin de souligner les artères principales de son œuvre : les jeux de mots et les associations d'images résultent en effet, d'une amplification sémantique et sémiotique importante à observer.

Pour commencer, prenons l'observation à la source la plus *obscure*. La noirceur du « sang d'encre ». C'est un amalgame de trois substances que nous devons délayer une à une : le « sang bleu », le « sang noir » et un « liquide » fluide, sombre, froid et amer.

Tout d'abord, l'« encre bleue » et le « sang bleu ». Cocteau se sert de son « encre bleue » pour donner un « contour » à l'invisible, à l'inconnu qui l'habite. Pour lui, c'est une encre « révélatrice » pour faire briller l'« œil bleu » ³¹⁹ du « surnaturel », la « flamme divinement bleue » de l'esprit poétique. L'encre « idéale » qui donne à l'écrivain « l'illusion d'un style céleste » ³²⁰ :

« Accidents du mystère et fautes de calculs Célestes, j'ai profité d'eux, je

³¹⁷ L'expression familière de Cocteau qui revient très souvent sous sa plume. Voir ses correspondances diverses. Et notamment *Le Requiem*.

³¹⁸ Voir *Encyclopédie des symboles*, op. cit., p. 83 (*albedo*) ; pp. 443-444 (*nigredo*) ; pp. 592-594 (*rubedo*). Notamment, le chapitre consacré à la « symbolique des couleurs » (pp. 167-168) soulignant leur pouvoir suggestif comme un « mode d'expression » ainsi que leur « influence directe sur la psyché ». Surtout leur « valeur émotionnelle et affective différente » qui s'exerce sur les « préférences personnelles » de chacun de nous.

³¹⁹ Lettre du 18 juillet 1957, in *Lettres à Milorad*, Saint-Germain-des-prés, Paris, 1975, p. 60.

l'avoue. Toute ma poésie est là : Je décalque L'invisible (invisible à vous) (...) J'ai donné le contour à des charmes informes (...) J'ai fait voir, en versant mon encre bleue en eux, Des fantômes soudain devenus arbres bleus. »³²¹

Le pigment qui donne cette couleur à l'encre de Cocteau, est bien évidemment son « sang bleu » des veines. Ce qui n'est d'ailleurs pas très surprenant. Nous voyons tout de suite à quoi l'auteur fait allusion : lorsque nous regardons bien, toutes nos veines sont bleues sous la peau. De même, le terme de « veines » est couramment utilisé comme synonyme de l'« inspiration poétique ». Associé à un groupe d'expressions, le bleu devient chez Cocteau, le « reflet » de son « essence » immuable et noble. Par exemple : « l'arbre bleu »³²² (généalogique), le « sang bleu d'un cygne »³²³ (signe de la noblesse), ou le « bleu employé par les tatoueurs célestes »³²⁴ (des écrivains de Dieu), etc. C'est ainsi que le *bleu* représente la couleur de son « destin », de sa racine « aristocratique »³²⁵ de poète :

« Le poète, pour qui réussir, c'est manquer (...) Depuis quinze ans (oui juste) il n'avait plus écrit. Il attendait un ordre et qu'un destin l'y force. Et voilà que, pareil à l'arbre, sans un cri, Sans un geste, un sang bleu coule de son écorce. Mais qu'est-ce que cela veut dire ? (...) Je me demande pourquoi je chante Tel qu'un cygne malade et qui meurt à ravir. Peut-être est-il en moi l'espérance touchante Que le sort se détournerait pour me servir. »³²⁶

Cependant, cette « encre céleste » a aussi une faiblesse. Lorsqu'elle n'est pas mélangée à une autre couleur forte, telle que le noir, elle suscite la monotonie. Et en particulier, lorsqu'elle sèche sur une feuille, sa nuance perd l'intensité : la décoloration et la pâleur sont inévitables. Comme de l'« encre Waterman »³²⁷, trop fluide et effaçable. Cocteau dévoile ainsi sa sensibilité aux couleurs dans sa *correspondance* avec Jacques Maritain. Ce dernier attendait la publication de son ouvrage et Cocteau lui conseillait de veiller sur les couleurs de l'encre d'impression : en affirmant que le « bleu seul est toujours très laid » et que « noir et bleu serait mieux ».³²⁸

³²⁰ Lettre du mois de mars 1926, in *Jean Cocteau/Max Jacob : correspondance 1917-1944*, Paris-Méditerranée, Paris, 2000, p.402.

³²¹ « Par lui-même », *Opéra*, in *Œuvres poétiques complètes, op. cit., p. 517*.

³²² « Nocturne », *Vocabulaire*, op. cit., p. 314.

³²³ « Muses qui ne songez à plaire... », *Plain-chant*, op. cit., p. 372.

³²⁴ « La mort inconnue », En marge d'*Opéra*, op. cit., p. 574.

³²⁵ Les aristocrates avaient la réputation, jadis, d'avoir du sang bleu dans les veines.

³²⁶ « L'Incendie », *Allégories*, op. cit., pp. 630-631.

³²⁷ « A l'encre bleue », *Opéra*, op. cit., p. 531.

³²⁸ Lettre du 23 mars 1926, in *Jean Cocteau/Jacques Maritain : correspondance 1923-1963*, Gallimard, Paris, pp. 110-111.

Ce n'est pas une simple consigne de la part de Cocteau. Car, chez lui, c'est toujours l'encre qui indique en premier, son état de santé physique et morale. L'encre bleue représentant la couleur de son sang absolu, de son identité de poète, sa pâleur signifierait indéniablement le déclin de son avenir : si son « sang bleu » stagne, c'est son destin de poète qui s'estompe. Et ce phénomène menaçant, Cocteau le compare à l'« épuisement » de la « race royale » des poètes :

« Hollywood est la source de ce phénomène. Phénomène qui s'explique par le sang pâle d'une aristocratie de cinéastes(...)dont le royaume ne communique plus avec le dehors et dont la race s'épuise. Cette aristocratie dont le sang devient fort pâle expulse les têtes trop mystérieusement couronnées(...)les victimes admirables de cette ruche impériale. »³²⁹

C'est dire que le « sang bleu », le « sang noble » doit être renouvelé. Comme l'« encre bleue » doit être mélangée avec d'autres couleurs. C'est pourquoi Cocteau insiste sur le rôle crucial de l'« encre noire » et le « sang noir » : la couleur de la « force » obscure, de la « colère » et de la « révolte », le *noir* représente le pigment idéal qui peut pallier la faiblesse du bleu. En se remémorant sa première rencontre inoubliable avec l'Impératrice Eugénie, Cocteau décrit la force électrique que peut dégager le mélange de ces deux couleurs :

« Les yeux conservent un bleu céleste(...). Une eau bleue vous inspecte. Ce bleu et le crayon noir qui le souligne(...) les signes indélébiles de la beauté en colère. (...) l'eau bleue me toise. »³³⁰

Cette impression magnétique qu'il a ressentie, annonce pour Cocteau la teinte idéale de son avenir : le (sang) noir accentue le (sang) bleu. Alors ce dernier gagnerait la profondeur insondable du firmament et de l'océan. Par ailleurs dans *Le Potomak*, Cocteau souligne ce que signifie ce mélange parfait : le « bleu sombre » obtenu par le métissage de sa « destinée » (le néant mystérieux) et de sa « volonté humaine » (force interne). Le « bleu idéal » qui imite la nuance de l'« infinie possibilité » dans sa vie et de son oeuvre :

« (...)mon chandail est d'un bleu plus sombre que le bleu du ciel. -Non, Persicaire, pas plus sombre que le ciel votre chandail, et rien d'autre plus sombre. Le ciel est toujours le plus sombre. Mon enfant, vois l'azur du ciel, Le bel azur essentiel, Comme il est sombre ! Que ce bleu, tout ce bleu lumineux Ne te fasse pas trop sourire, Car ce sont des bleuets sur un voile funèbre ; Sur le néant compact, secret, Où rien ne peut finir, Où il y a des planètes célèbres Et d'autres qu'on ne connaît pas Malgré les lentilles et les compas. »³³¹

L'« encre noire » renvoie donc à l'image du « sang noir » de Cocteau : son « autre » origine. Celle d'un « anarchiste ». L'« anarchie » qui consiste selon Cocteau, à « perdre la prudence et à dire tout ce qui (vous) passe par le cœur ». ³³² Pour lui, ce terme désigne

³²⁹ *Lettre aux Américains, op. cit., pp. 30-31.*

³³⁰ *Portraits-souvenir, op. cit., p. 832. Voir notamment la description physique du personnage d'Elisabeth au début des Enfants terribles : ses « cils noirs » et ses « yeux bleus » envoient des « éclairs », qui font donc ressortir sa force de caractère.*

³³¹ « Vagabondage », in *Le Potomak, op. cit., p. 187. Souligné par l'auteur.*

en effet son *aspiration* fondamentale à être un homme totalement libre. Celui qui refuse et ose, libre de refuser d'obéir à des règles établies. Mais aussi, libre d'oser mettre des « bâtons dans les roues » de la machine sociale, de tout système qui régit nos lignes de conduites. Alors, libre de chercher et d'établir un ordre nouveau, se manifeste l'esprit rebelle, farceur et irrévérencieux qu'il voulait montrer par exemple, dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* :

« Je voulais surtout ne pas faire de pléonasmes, c'est-à-dire ne pas faire de poésie poétique. (...) je voulais que les mots fussent comme écrits en grosses lettres et à l'encre noire. C'était la poésie de théâtre et non la poésie au théâtre. La poésie au théâtre c'est trop loin, c'est invisible. Je voulais faire de la poésie en grosse corde et j'eusse aimé que la Tour Eiffel fût représentée par des cordages. C'était la première farce sur 1900. Avec le recul je la regarde comme une farce nietzschéenne. On y moque tout ce qui semble respectable(...). On croyait que j'attaquais tout, et c'était un jeu. Nous étions très jeunes, nous nous amusions évidemment avec nos moelles(...) »³³³

L'encre noire, c'est une sorte de « sérum de vérité » pour Cocteau. Celle que certains écrivains utilisent pour dire la vérité que personne n'ose dire et provoquer le remue-ménage dans la société. Comme Pouchkine, le poète russe, le sorcier révolutionnaire qui en fabriquait avec son « sang noir » :

« C'est le phénomène de Pouchkine(...) qu'il s'y mêle quelque sorcellerie. Je la mets sur le compte d'une goutte de sang noir qu'il avait dans les veines(...). Certes, chez les poètes, le rôle des mots est plus vif que dans la prose (...). La prose est moins soumise que la poésie aux recettes d'envoûtement (...). A moins que ne se produise la rencontre providentielle entre un Charles Baudelaire et un Edgar Poe. (...) entre deux hommes également initiés à l'emploi des herbes, épices, drogues, doses, cuissons, mélanges et de l'effet qu'ils provoquent dans l'organisme. »³³⁴

Pour Cocteau, l'encre noire représente, en effet, l'expression sans compromis de tout individu qui ont ce « sang noir » dans les veines. C'est d'une « essence » de la vérité *nue* qu'il s'agit, sans poids superflu de déguisement, ni détournement alambiqué. Le « sang léger » d'un « mauvais sujet », d'un « empêcheur de danser en rond », d'un « anarchiste », c'est-à-dire de tout « poète ». Puisque « le rôle du poète c'est de dire ce que personne n'ose dire. C'est de déranger tout le monde. C'est de dire la vérité. »³³⁵ Et selon Cocteau « un homme qui n'a pas une goutte de ce sang léger ne sera jamais un poète ».³³⁶

C'est pourquoi le *noir* est la couleur de la « désobéissance » à l'autorité et du « libre

³³² Jean Desbordes, in *Poésie critique*, t. 1, op. cit., p. 144. C'est nous qui soulignons.

³³³ « Troisième entretien », in *Entretiens avec André Fraigneau*, op. cit., pp. 32-33. Souligné par l'auteur.

³³⁴ « Des mots », in *La Difficulté d'être*, op. cit., pp. 165-166. Souligné par l'auteur. Dans son œuvre, Cocteau évoque souvent à propos de Pouchkine comme un « bon exemple » des poètes au sang noir.

³³⁵ *Imitations pour Radio Luxembourg* (enregistrées en novembre 1937), in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série, n°2, op. cit., p. 236.

arbitre » chez notre écrivain. Celle qui permet d'« entrer en lutte contre la fatalité »³³⁷ et d'agir selon ses propres codes moraux. Et d'après lui, ce sont deux premières qualités indispensables pour devenir un « héros » : car, la « condition même de l'héroïsme étant le libre arbitre, la désobéissance, l'absurde, l'exceptionnel ».³³⁸

Bref, le « sang bleu » dans un sens et le « sang noir » de l'autre, c'est l'image même du « sang d'encre ». La source la plus obscure créée par deux courants opposés qui coulent dans les veines de Cocteau. Comme s'il possédait à la fois deux groupes sanguins différents : son « être » assis sur deux tendances antithétiques, « aristocratique » et « anarchiste ». Mais aussi, son « être » scindé en deux « natures » qui, a priori, semblent incompatibles : le sang bleu, noble et céleste représentant le pilier inébranlable de son être ; mais en même temps, le sang noir, libre et terrestre se manifestant comme une sorte d'« énergie chaotique ». Celle qui tourne autour de sa racine primordiale. Donc une partie « mouvante », « changeante », « évolutive », voire « instable » de son être :

« Mais le poète est un aristocrate et un anarchiste. La force qui le traverse est sans limite. On ne compte plus ses tours. Car, une fois libre, cette force singulière circule à sa guise et les malices de la foudre sembleraient anodines à côté des siennes. Le poète n'en est plus responsable. Peu lui importent les ravages qu'il suscite. Son rôle consiste à mettre en route des ondes qui le dépassent et lui viennent on ne sait d'où. »³³⁹

C'est pourquoi, le « sang d'encre » est le symbole du « problème le plus obscur » chez Cocteau :

« Je raconte dans *Opium* une liberté que j'ai prise pendant les *Enfants terribles*. Flatté par l'allure de ma plume, je me crus libre d'inventer moi-même. Tout s'arrêta. Il me fallut attendre le bon plaisir. La Machine infernale usait d'un autre système(...). Déjà, lorsque je me croyais prêt à l'écrire, ce fut une autre veine qui m'habita et me dicta la *Fin du Potomak*(...). Je ne serai jamais mon maître. Je suis fait pour l'obéissance(...). De tous les problèmes qui nous embrouillent, celui du destin et du libre arbitre est le plus obscur(...). Je décide et je ne décide pas. J'obéis et je dirige. C'est un grand mystère. »³⁴⁰

Dès lors, la « mission » qui s'annonce est explicite pour Cocteau : renforcer le « métissage » de ses origines controversées ; mais aussi honorer la primauté de chacune. Pour cela, il faut savoir les arbitrer. Ce qui revient à dire en somme : « canaliser » les sources originelles et les faire « converger » vers une seule direction, un seul objectif. Afin qu'elles se rejoignent et ne forment qu'une source unique, unifiée. Cette union symbolique du sang bleu et du sang noir est d'une extrême importance chez

³³⁶ *Secrets de beauté*, op. cit., p. 170.

³³⁷ *Le mythe du Greco*, in *Poésie critique*, t. 1, op. cit., p. 195.

³³⁸ *Thomas l'Imposteur*, op. cit., p. 140.

³³⁹ *La force inconnue*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n° 10, op. cit., p. 123.

³⁴⁰ « *Du théâtre* », in *La Difficulté d'être*, op. cit., pp. 58-59.

Cocteau. Car, obtenir un « dosage parfait » de l'encre « ineffaçable », faite de sa destinée et de son goût immodéré de la liberté, représente une des tâches les plus difficiles à accomplir : devenir un vrai poète, c'est un long cheminement à faire, qui demande effort et patience. Mais en même temps, devenir un homme réellement libre, signifie aussi un renouveau d'esprit, constant et sincère.

Ce qui, en somme, engendre un perpétuel conflit avec soi-même. Lent et pénible « combat » avec le « sang d'encre » en soi : une incessante lutte entre le « privilège aristocratique » et une « puissance nocturne » que l'écrivain doit équilibrer. Être un poète, c'est représenter la « race énigmatique des chimères ». ³⁴¹ Un « phénomène » que le monde extérieur connaît « fort mal ». C'est pour cette raison que Cocteau refuse d'être jugé par le « tribunal des hommes » : seul le « tribunal divin » a le droit de juger ses actes.

Cocteau revendique clairement sa conviction, dans certain nombre de ses œuvres, en particulier, dans *Le Testament d'Orphée*. Le film dans lequel il montre en direct un « procès » représentatif. Et voici la plaidoirie du poète :

« La princesse : C'est moi qui interroge. Nous sommes la commission d'enquête d'un tribunal devant lequel vous aurez à répondre de certains de vos actes. Ce tribunal désirerait savoir si vous plaidez coupable ou non coupable. (A Heurtebise.) Voulez-vous donner lecture des deux chefs d'accusation. Heurtebise : Primo : vous êtes accusé d'innocence(...), c'est-à-dire d'atteinte à la justice en étant capable et coupable de tous les crimes, au lieu de l'être d'un seul ; apte à tomber sous le coup d'une peine précise de notre juridiction. Secundo : vous êtes accusé de vouloir sans cesse pénétrer en fraude dans un monde qui n'est pas le vôtre. Plaidez-vous coupable ou non coupable ? Le poète : Je plaide coupable dans le premier et le second cas. J'avoue être cerné par la menace des fautes que je n'ai pas commises et j'avoue avoir souvent voulu sauter le quatrième mur mystérieux sur lequel les hommes écrivent leurs amours et leurs rêves. La Princesse : Pourquoi ? Le poète : Sans doute par fatigue du monde que j'habite et par horreur des habitudes. Aussi par cette désobéissance que l'audace oppose aux règles et par cet esprit de création qui est la plus haute forme de l'esprit de contradiction...propre aux humains. La Princesse : Si je ne me trompe, vous faites de la désobéissance un sacerdoce ? Le Poète : Sans elle, que feraient les enfants, les héros, les artistes ? »³⁴²

Il reste maintenant une autre « source » à rechercher. Sans doute moins obscure mais tout aussi problématique : c'est « l'eau noire du fleuve des morts ». Plus fluide que le sang d'encre, elle représente une « menace » chez Cocteau : en circulant partout dans son corps, elle dilue, dissout et rend plus faible son sang d'encre. L'eau de « mauvaise sécrétion » : de la « bile », de l'« humeur noire », de la « mélancolie ». Ce qui signifie, chez notre écrivain l'idée de la mort et de la maladie.

L'ombre sinistre de la mort se répand dans ses veines. Et le « poison sournois » de la maladie trouble et paralyse la circulation normale de son sang. Cette eau noire du corps, l'écrivain ne sait pas trop « d'où elle vient et où elle le mène ». ³⁴³ Face à cette ennemie

³⁴¹ *Hommage à Maeterlink*, in *Mes Monstres sacrés*, op. cit., p. 36.

³⁴² *1Le Testament d'Orphée*, *Du Rocher, Monaco, 1983, pp. 66-68.*

intime, l'homme n'a pas vraiment le choix. Sauf qu'il faut imiter son brave « cœur » qui bat à chaque seconde :

« Comme un poison sournois trouble à jamais les veines, L'essence de la mort s'est mêlée à mon sang. Je ne veux plus d'angoisse et de révoltes vaines ; Je suis comme un vaincu dont le regard consent. Ah ! funeste repos ! Néfaste certitude, La seule dont le but n'apporte aucune paix. Je retourne à l'amour, à l'effort, à l'étude... Je ne veux plus penser à votre masque épais. Aïmons ! Répondons-nous ! Les belles agonies Sont la palme d'un cœur qui s'est toujours offert (...) Consentons de nous rendre à cette honte étrange Puisque nul ne s'échappe et que nul ne la fuit (...) On n'est jamais vainqueur sur le seuil de sa nuit. »³⁴⁴

Cocteau a voulu savoir pourquoi son « sang est devenu de l'encre ». Et il a eu sa réponse : que sa vie est à recréer avec son « sang d'encre ». C'est dans cet état de réflexion qu'il tire un premier enseignement précieux de l'histoire de l'*huître* et de la *perle* :

« Je suis l'élément où dort la perle. Je m'enfonc. Ma tête bourdonne. Je ne bouge pas. ...attention ! méduses, éventails, éponges, phosphorescences, l'ombre d'une île, nuit biologique. Mon œil regarde un livre jaune, une bouteille d'encre, mon porte-plume. Je cherche(...). Stupeur d'être moi, d'avoir à mourir. »³⁴⁵

La fabrication mystérieuse de l'*huître*, sa *perle*, démontre en effet le principe même de la transmutation alchimique : le secret d'une « laideur » (mollusque marin) devenue « beauté », « autre chose ». Une pierre précieuse. Par quel miracle ? Il n'y a pas de miracle. Seulement le travail opiniâtre d'un coquillage dans le silence solitaire de l'océan. Cette éclatante démonstration est presque une leçon d'humilité pour Cocteau : quel « engagement de substance » ! C'est une image déterminante qui annonce la couleur de son évolution morale. Et notamment celle de l'avenir de son œuvre. Désormais, pour Cocteau, *écrire* ou *créer* veut dire *imiter* le « génie » de l'*huître* :

« Pour un poème, pour une pièce, pour un film, il faut imiter l'huître et sécréter une excroissance. La perle se forme toute seule autour. »³⁴⁶

Et là, le contour de son idée de l'« engagement de substance » se précise plus clairement. Toute création doit être avant tout un « engagement moral » : la « sécrétion » signifie son « sang d'encre » à *perfectionner* ; et l'« excroissance », une « tumeur sublimée ». Une sorte de « pierre philosophale ». Ce que l'auteur nomme le « sang blanc » de son âme, sa « conscience morale » pure. Voilà à quoi renvoie la « blancheur nacrée » de la *perle*.

Dès lors, la « voie » de l'humilité que Cocteau va emprunter est celle de son

³⁴³ Lettre du 24 novembre 1958, in *Lettres à Jean-Jacques Kihm*, op. cit., p. 44. Voir aussi la lettre du 25 novembre 1958, adressée à Milorad. Qui contient à peu près le même message, in *Lettres à Milorad*, op. cit., pp. 93-94.

³⁴⁴ « L'immortalité », *Poèmes de jeunesse inédits*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1523.

³⁴⁵ « Comment ils vinrent », in *Le Potomak*, op. cit., pp. 63-64.

³⁴⁶ *Secrets de beauté*, op. cit., p. 175.

« cœur ». Et cette nouvelle recherche, l'auteur la baptise la « géothermie du cœur ». Car, c'est en prenant la température de son cœur et en explorant ses régions mystiques, ses « missions profondes »³⁴⁷ que notre écrivain saisit le secret de toute véritable création et obtient son « encre persuasive ».

Ainsi Cocteau visite-t-il le « centre » de lui-même, la dimension la plus profonde et humaine de son être. Que voit-il ? Un « organe vital » pour le corps, mais aussi un « organe symbolique » pour les sentiments humains. En d'autres termes, c'est un « espace complexe » dans lequel le corps biologique et le psychisme de l'homme doivent vivre en symbiose. C'est pourquoi Cocteau soutient que le « cœur » représente « tout » et que « ce qui n'est pas du cœur n'est rien ».³⁴⁸

Cocteau étaye ainsi sa vision globalisante de son « cœur ». Tout d'abord, par une superposition de la structure anatomique du cœur et celle du psychisme humain. Notre cœur est en effet constitué de trois parties : l'*endocarde*, le *myocarde* et le *péricarde*.³⁴⁹ En fait, Cocteau n'évoque pas ces termes. Or, nous avons trouvé une étrange coïncidence entre la particularité de chaque partie du cœur et celle des activités psychiques soulignées par l'écrivain. Donc, cette constitution du cœur correspond, dans l'ordre indiqué, à l'agencement du domaine psychique chez Cocteau, l'*inconscient*, le *conscient* et la *conscience morale*.

Notre point de vue se tient lorsque nous associons chaque activité psychique à une substance problématique proposée par Cocteau : la sécrétion des « larmes profondes » peut être associée aux activités de l'« endocarde » et de l'« inconscient » ; et la circulation du « sang rouge » à celles du « myocarde » et du « conscient » ; enfin, la formation du « sang blanc » à celles du « péricarde » et de la « conscience morale ».

Et autre point significatif, on peut faire correspondre ces transformations aux deux dernières étapes des procédés de l'alchimie, la *rubedo* et l'*albedo*. L'image de la *rubedo* se manifeste d'une part dans la « purification » du « sang d'encre ». Ramené dans le cœur, il est purifié par le sel (larmes profondes). Et d'autre part, le sang d'encre purifié, subit l'étape suivante qui est la « sublimation ». Par le « feu » du « bûcher interne » (sang rouge et cœur). Quant à l'image de l'*albedo*, c'est bien le « sang blanc » de l'âme qui la symbolise.

Ce qui nous permettra enfin de comprendre les deux caractéristiques importantes de l'« encre persuasive » de Cocteau : ses activités symboliques soulignées par le rôle de l'« encre rouge » ; et sa « sexualité » dynamique représentée par l'« encre blanche », « sympathique ».

³⁴⁷ « Ariane », in *Le Potomak*, op. cit., p. 172.

³⁴⁸ Page du journal datée du 6 mars 1949, in *Maallesh*, Gallimard, Paris, 1949, p. 27.

³⁴⁹ Un petit rappel pour la constitution du cœur. Nous avons consulté le dictionnaire *Larousse* : l'« endocarde », dérivé du grec « endon »(dedans) et « kardia »(cœur), désigne la membrane tapissant intérieurement les cavités du cœur ; le « myocarde », venant du grec « mus »(muscle) et « kardia », est le muscle du cœur constituant la partie contractile de la paroi du cœur ; et le « péricarde », composé du grec « peri »(autour) et « kardia », indique la membrane séreuse entourant le cœur. En forme d'un sac aplati, elle renferme une sérosité qui facilite le glissement des parois l'une contre l'autre.

En premier lieu, analysons la corrélation de l'« endocarde », de l'« inconscient » et des « larmes profondes ». Dans le gisement le plus profond du cœur, se sécrète un liquide à la fois bienfaisant, libérateur mais aussi dangereux. Celui qui « échappe à l'analyse », au « conscient » : des « larmes profondes » qui « paraissent couler sans motif ». Les « vraies larmes (qui) sont rares ». ³⁵⁰ Si elles débordent, cela signifie qu'il y a sans doute beaucoup à évacuer. L'accumulation des déchets sentimentaux, de chagrin et de peine que le conscient ignore ou du moins veut ignorer :

« On versait beaucoup de larmes. On se faisait saigner. Tout cela soulage. Maintenant on se bourre de pilules et de vitamines. On donne son sang aux uns et on le prend aux autres-mais on ne verse plus de larmes. » ³⁵¹

Libératrices et salvatrices, elles représentent l'image même de la *catharsis*. C'est l'aspect positif des larmes chaudes et salées qui jaillissent de l'endroit le plus sombre de l'être humain, l'inconscient. Ainsi les larmes profondes délivrent-elles des idées emprisonnées dans l'esprit humain. Des vagues imprécises, informes et insaisissables qui circulent dans l'océan interne de l'homme :

« J'ai trop aimé, j'ai trop souffert Trop perdu ce qui m'était cher (...) Et j'habite au fond d'une mer Une mer faite de mes larmes. » ³⁵² **« Mes oreilles sourdes Au monde léger Sortent des eaux lourdes Où j'aimais nager. Cette mer empêche De tendre un filet D'emporter sa pêche Et d'être où l'on est. Lorsque je déplonge Je sais où je suis Songes songes songes Poissons de ma nuit. »** ³⁵³

C'est ce qui permet à Cocteau de développer le thème du « sel » dans son œuvre. Du côté de son rôle positif, le « sel » et l'« iode » se manifestent comme des agents purificateurs. Ils nettoient la « crasse nocturne » ³⁵⁴ et la « boue en soi » qui débordent en l'homme : les matières salissantes et gluantes qui représentent notre « résidu obscur », nos « défauts ». Selon Cocteau, nous sommes donc, faits avec « de la boue » : des « sentiments abominables », de l'« orgueil ». ³⁵⁵ C'est un « vilain sentiment qui nous traverse d'une vague de mélancolie » qui « entre en lutte avec la noblesse de l'âme ». ³⁵⁶ Mais il y a également cette « boue sur soi », celle du monde extérieur qui se dépose sur nous. La « boue » de l'abjection, de la calomnie et du fiel : le sentiment de l'« incompréhension » ou de l'« injustice » qui nous enveloppe et nous étouffe ; mais aussi le sentiment de « rage » contre soi-même, contre son impuissance. Alors, pour préserver

³⁵⁰ *Le Grand écart*, op. cit., p. 7. Voir aussi d'autres personnages masculins de Cocteau : comme Jacques Forestier ou Paul, beaucoup sont « exsangues » et « lymphatiques ».

³⁵¹ « 27 janvier 1954 », in *Le passé défini*, t. 3, op. cit., p. 25.

³⁵² « J'ai trop aimé... », *Clair-obscur*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 889.

³⁵³ « Mes oreilles sourdes », op. cit., pp. 889.

³⁵⁴ Lettre du 7 décembre 1958, in *Lettres à Milorad*, op. cit., p. 97.

³⁵⁵ *Entretiens avec William Fifield*, op. cit., pp. 124-125.

³⁵⁶ « le 9 novembre 1952 », in *Le Passé défini*, t. 1, op. cit., p. 379.

la propreté de l'âme, Cocteau conseille souvent le « bain de soleil » et le « régime de l'iode et du sel » :

« J'ai quitté Paris. On y cultive la méthode de tortures du Mexique. La victime est enduite de miel. Après quoi les fourmis la mangent(...). Mais hélas ! Paris colle à l'âme ; et je traîne encore un fil noir. Il faudra de la patience, attendre que la colle sèche, se croûte, se détache d'elle-même. L'iode et le sel s'en chargent. Se décollera ensuite la crasse calomnieuse dont je suis recouvert. Le régime commence. Peu à peu c'est le bain d'Oreste. La peau de l'âme redevient propre. »³⁵⁷

En effet, la présence du *sel* est un détail important à ne pas négliger. Car, selon Cocteau, le « goût » inimitable d'une œuvre viendrait du « sel interne » de son auteur : lorsque les larmes d'un écrivain s'évaporent et sèchent, il y a ce sel invisible qui se cristallise à la surface de son écriture. Ce qui donne un « goût très singulier », amer et salé dans une œuvre. Ainsi le sel protégerait une œuvre contre l'« esprit malin ». L'idée se rapproche de la superstition populaire. Mais c'est ce que Cocteau essaie de dire à propos de Jean-Jacques Rousseau :

« La foudre est maligne, mais elle craint la soie. La soie de l'esprit c'est le brio. Voltaire en est vêtu(...). Une seule chose écarte le Diable comme la soie la foudre. J'éviterai de la définir, car en la définissant on risque de dénoncer, de perdre ce qu'on aime. Mais je peux dire qu'elle est le contraire du brio, un luxe pauvre, privilège des poètes. Cette « chose » qui boite, non seulement imprègne le style de Jean-Jacques, mais encore les traces d'un goût très singulier qu'il avait dans l'ameublement. Mieux que l'eau bénite, elle écartera l'esprit malin. »³⁵⁸

Par ailleurs, le « sel » est désigné en alchimie comme « troisième élément *philosophique* » qui doit « constituer la *palpabilité* » des « deux essences primordiales », le « soufre » (*sulphur*) et le « mercure » (*mercurius*) : car « tant que la fabrication de l'or, au sens littéral du terme, fut considérée comme le but à atteindre, il fallait purifier ces deux essences de base et augmenter leur teneur en mercure volatil. ». Donc le sel et sa « qualité d'agripper » ont une valeur symbolique importante. En fait, ce « minéral indispensable au goût, qui sert aussi à la conservation de la nourriture périssable » a été considéré comme une « substance divine » au temps de Homère et a été « employé dans les sacrifices expiatoires ou durant les Mystères en signe de purification symbolique ». ³⁵⁹

Cependant, il faut également signaler l'aspect négatif des larmes et du sel. Lorsque trop de larmes dévastent le domaine du conscient, il y a un danger : obscures et « corrosives », elles ramollissent, dilatent et rendent le cœur mou. Comme celui de Jacques Forestier dans *Le Grand écart*. Voilà l'« hypertrophie du cœur » ³⁶⁰ que Cocteau redoute tant. Alors, l'homme se transforme en « statue de larmes », c'est-à-dire en

³⁵⁷ « De l'invisibilité », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 19. Voir aussi *Les Enfants terribles* et *Le Livre blanc : bien que brièvement mais l'auteur souligne la « vertu fortifiante » du sel sur ses personnages.*

³⁵⁸ Jean-Jacques Rousseau, in *Poésie critique*, t. 1, op. cit., p. 276. Souligné par l'auteur.

³⁵⁹ Voir *Encyclopédie des symboles*, op. cit., pp. 618-619 ; pp. 658-659.

« statue de sel »³⁶¹ : à l'intérieur de lui, il n'y a qu'une « fontaine pétrifiante » qui désensibilise et fossilise tout. C'est ainsi que la vie humaine perd son goût et devient insipide, insignifiante. Trop de souffrances et de peines tuent le cœur humain :

« C'est ce qui m'apparaît lorsque je me retourne Transformé par avance en colonne de sel. Car les larmes en moi glacent un sel interne Qui ne veut pas se fondre au sel universel. Ce sel me brûle. Il sèche, il cristallise, il ronge, Il remplace le bloc de ce fil à sa fin. Bientôt mon cœur à vif ne sera qu'une éponge Ayant toujours plus soif de larmes et plus faim. Plus faim de ma substance et plus soif de mes larmes, Plus vide et plus gonflé de ce que j'aimais. Les yeux de ma jeunesse ont cru, monde, à tes charmes Qui se vengent au nom de ce que tu promets. »³⁶²

C'est pourquoi Cocteau revient constamment sur cette qualité primordiale d'un cœur brave et juste : sa « fermeté ». A l'image du « myocarde » et du « conscient ». Parmi toutes les qualités inestimables du cœur, celle qui fascine le plus Cocteau, c'est son « mouvement » simple et mécanique : le myocarde, ses diastoles et systoles. En effet, lorsque notre poète emploie le mot « cœur », c'est bien cette partie qui est désignée. Ce muscle qui abreuve le sang rouge, mais qui ne garde rien. C'est ce qui est admirable : sa mission consiste à expédier le sang dans tout le « réseau fluvial d'anatomie »³⁶³ et à veiller ainsi sur le corps, la vie et l'homme.

Pour Cocteau, le cœur est un organe toujours « lucide » : foncièrement « anti-intellectuel », il ne « pense pas »³⁶⁴, mais « se dépense », « agit ». C'est l'action désintéressée de ce travailleur infatigable qui enseigne à Cocteau, l'élan véritable de toute création. Tout mouvement créateur doit imiter celui d'un « cœur ouvert ». Et un cœur ouvert est un cœur qui « saigne ». Pour le comprendre, il suffit d'imaginer le contraire : « Le sang cesse de circuler. Un caillot se forme et le cœur ne bat plus ».³⁶⁵ L'image du « cœur saignant » prend alors une place centrale dans la vie de notre écrivain. Comme le symbole par excellence de sa sincérité envers son engagement.

Ecrire signifie pour lui, *saigner* du sang et de l'encre : *saigner* du sang rouge pour perfectionner son sang d'encre ; et *saigner* de l'encre véritable pour qu'elle devienne le sang de son œuvre. Un vrai poète, c'est celui qui doit « saigner, accepter, remercier le ciel des supplices ».³⁶⁶ Son amour pour la Muse de la poésie ne peut être sublimé qu'à ce

³⁶⁰ Lettre adressée à Irène Lagut à la date du 25 septembre 1920, in *Lettres de l'Oiseleur*, Du Rocher, Monaco, 1989, p. 175. Et l'auteur affirme dans sa lettre que son « seul opium contre » ce désagrément est ses « bains de soleil ».

³⁶¹ *Portraits-souvenir*, op. cit., p. 731.

³⁶² *Le Chiffre sept*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 730.

³⁶³ *La Crucifixion*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 699.

³⁶⁴ *Georges Simenon*, in *Mes Monstres sacrés*, op. cit., p. 53.

³⁶⁵ « 10 juillet 1954 », in *Le Passé défini*, t. 3, op. cit., p. 167.

³⁶⁶ Lettre datée de fin mars 1926, in *Jean Cocteau/Max Jacob : correspondance 1917-1944*, op. cit., p. 413.

prix-là :

« Nous avons plus de sang que nous ne le pensons. L'amour ne cause pas notre mort si rapidement ! L'amour peut nous offrir de nombreuses souffrances, Notre sang, toutefois, reste encore longtemps rouge. Même quand notre sang s'est tout à fait tari, Quand on nous met dans la tombe ; Quelque longtemps que nous soyons sous terre, Il reste pour souffrir encore un peu de sang. »³⁶⁷

Chez Cocteau, le « cœur » est aussi un « espace » mystérieux à la fois « ouvert » et « fermé ». Lorsqu'il se décontracte, se décompresse et se desserre, cet organe peut se transformer en un espace ouvert à toute communication sincère entre les hommes. Mais il sait aussi se contracter, se compresser et se resserrer. Car un cœur trop dilaté, sans fermeté, ni contrôle, ne donne pas l'image d'un cœur sincère. Diastole et systole, la fonction la plus primitive du cœur imite celle du « conscient ».

Selon notre poète, la véritable « intelligence » d'un homme doit refléter celle du cœur, non celle de la tête : l'homme conscient doit penser avec son cœur. Et c'est le cœur qui représente le « juge interne » chez Cocteau. C'est pourquoi un « cœur qui pense » est « chose plus rare ».³⁶⁸ Parce qu'il pense rarement, mais il ne se trompe pas.

A l'image du « myocarde », Cocteau souligne la qualité primordiale du « conscient » : un « arbitre interne ». Dans son œuvre, ce dernier apparaît ainsi : une « pelote » du « fil rouge que nous ne pouvons ni détendre ni raccourcir »³⁶⁹ ; le « ressort » d'un mécanisme à manœuvrer avec précision :

« Nous contenons tous un ressort. Il ne faut pas le casser. Il faut pourtant le remonter à fond. Ensuite, nous vivons du mécanisme animé par ce ressort qui se déroule. Le dernier tour de clef est décisif. Il est indispensable d'en avoir l'instinct. Comprenez-moi. Je parle d'un système d'idées qui nous dirige et relie entre eux nos actes les plus incohérents. Remonter le ressort à fond, c'est rabâcher. Il est indispensable de rabâcher. Tourner un peu trop loin, c'est radoter. Un peu plus loin, on casse tout. »³⁷⁰

Dans ces images associatives, le rôle du conscient se précise clairement : c'est le « fil d'Ariane », le « fil conducteur » qui dirige l'ensemble de toute activité psychique ; mais aussi c'est une « force régulatrice », destinée à maintenir en équilibre les deux autres parties du champ psychique, l'inconscient et la conscience morale. C'est pourquoi, la « pelote du cœur », il ne faut pas trop la « dévider »,³⁷¹ ni trop la nouer. Car tout relâchement engendre l'attendrissement inutile (hypertrophie du cœur). Ou toute complication provoque l'interruption de la circulation normale du sang, donc un arrêt cardiaque:

³⁶⁷ « Sang »(Blut), *Poèmes écrits en allemand*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 608.

³⁶⁸ Lettre datée du 10 mai 1954 et adressée à Claude Roy (annexes), in *Le Passé défini*, op. cit., p. 406.

³⁶⁹ *Lettres aux Américains*, op. cit., p. 51.

³⁷⁰ *D'un ordre considéré comme une anarchie*, in *Poésie critique*, t. 1, op. cit., p. 68.

³⁷¹ *Portraits-souvenir*, op. cit., p. 852.

« Et voici cette bizarre sensation d'impasse qui commence à me prendre aux quatre coins cardinaux de l'organisme et à se nouer au milieu(...). De la minute où ce malaise apparaît, il nous domine. Il nous empêche de lire, d'écrire, de dormir, de nous promener, de vivre(...). Tout se qui s'ouvrait se ferme. Tout ce qui nous aidait nous abandonne. Tout ce qui nous souriait nous jette un regard de glace. Nous n'oserions rien entreprendre(...). Chaque fois que je me répète que j'ai gagné la zone de calme, que j'ai payé assez cher le droit de descendre une pente douce, de ne plus glisser à pic dans la nuit. A peine me suis-je bercé de cette illusion que mon corps me rappelle à l'ordre. Il allume une des lampes rouges qui signifient Prenez garde. »³⁷²

Afin de mettre en valeur la qualité primordiale du conscient, Cocteau emploie une analogie visuelle intéressante : la couleur « chair » du « myocarde » est en effet comparable à celle de l' « or ». C'est l'image même d'un « cœur en or ». Or la présence de ce métal précieux est capitale, pour déterminer la qualité du conscient approuvée par Cocteau. D'une part, l'or est « inoxydable ». Et c'est la première caractéristique que le conscient doit manifester selon notre auteur : la fermeté « incorruptible », imperturbable. Mais d'autre part, l'or est aussi un excellent « conducteur » de la chaleur et de l'électricité. Ce qui revient à dire pour le conscient : ne pas exclure la sensibilité humaine.

C'est ce qui permet à Cocteau de mettre en œuvre, le « génie du cœur » : « le génie sous sa forme la plus rare ». ³⁷³ Un « cœur brave » est le symbole même du « sacrifice noble ». Mais aussi la présence incontournable du « sang rouge » qui réchauffe le cœur. Cocteau souligne ainsi la fonction « symbolique » du cœur, avec son « encre rouge ».

Pour ce qui concerne l'« encre rouge », il faut d'abord analyser ce qu'elle représente dans l'œuvre de notre écrivain. Au niveau de l'impression, le *rouge* sert à apporter une nuance « chaleureuse » à l'« encre noire ». ³⁷⁴ La couleur de la « chaleur humaine », de la « vitalité » du feu et du sang. Mais aussi, la couleur de la « vérité » et du « crime » : si la « vérité sort de la bouche des enfants », les enfants de Cocteau, certains de ses personnages, saignent de l'« encre rouge ». Ou du moins ils doivent donner cette impression.

Par exemple, le « fantôme de Laius » dans *La Machine infernale*. Ce personnage invisible signale sa présence aux sentinelles, avec une « grosse tache rouge », « rouge vif sur la tempe » (p.1131) : cette tache de sang est son seul moyen pour révéler ce qui lui est arrivé. La seule « preuve visible » de son errance infernale. Une atroce punition d'être « invisible » : « une chose de la mort, une chose qu'il ne peut pas expliquer aux vivants » (p.1132). La souffrance de Laius n'est autre que celle de Cocteau : son sentiment d'inexistence et d'incompréhension qu'il évoque constamment.

Un autre exemple. Pour la mise en scène de sa pièce, *La voix humaine*, Cocteau donne expressément cette consigne : « Il (l'auteur) voudrait que l'actrice donnât l'impression de saigner, de perdre son sang, comme une bête qui boite, de terminer l'acte

³⁷² « De la responsabilité », in *La Difficulté d'être*, op. cit., pp. 207-208. Souligné par l'auteur.

³⁷³ « Dédicace », in *La Machine infernale*, op. cit., p. 1119.

³⁷⁴ *L'Impression*, in *Livre blanc et Autres textes*, Livre de Poche, Paris, 1999, p. 146.

dans une chambre pleine de sang » (p. 16). Une autre scène à rapprocher est celle de madame Coonen dans le rôle de Phèdre. Dans sa *Poésie critique*, Cocteau rapporte ainsi l'impression qu'il a eue lors de la présentation de cette pièce : « Quelquefois, elle souffre trop et se comprime à pleines mains jusqu'à l'âme, quelquefois elle se calme et ses bras pendent, quelquefois n'en pouvant plus d'avoir du mal, elle se couche tout de son long et il ne reste sur scène qu'une tache rouge, plate comme du sang d'homme tué. »³⁷⁵

Indubitablement, l'« encre rouge » doit soutenir l'intensité et la violence que suscite l'image du sang rouge, toute cette gamme de sentiments tragiques qui sourdent du cœur en agonie. Réelles ou imaginaires, les « blessures » et les « hémorragies », l'œil de Cocteau capte tout. Et il ressent cette « tension dramatique » et la « décharge électrique » qui traversent les braves « cœurs » : le cœur humain fleuri par un « bouquet de poignards »³⁷⁶ visibles et invisibles.

Deux auteurs témoignent de l'utilisation symbolique de l'« encre rouge » chez Cocteau. Roger Lannes évoque dans son *Journal intime*, sa visite chez Cocteau à la date du 12 janvier 1938 : « Je vais voir Cocteau. Je le trouve noir, vidé de substance, frémissant comme une corde trop tendue, qu'une invisible tempête menace de rompre. Il vient de terminer un dessin au fusain, au crayon et au sang-il s'est coupé avec son rasoir en effet pour pouvoir mettre une trace sanglante autour du pansement d'un de ses personnages (...). »³⁷⁷

Quant au témoignage de Milorad, il faut lire ses descriptions intéressantes à propos de quelques dessins joints aux lettres de Cocteau. Nous avons relevé trois de ses notes qui dévoilent des détails remarquables. Et notamment la deuxième qui souligne plus particulièrement l'année de la grande « hémorragie » (1959) pour Cocteau : « Autour d'un dessin au crayon représentant une tête à la renverse, aux yeux révoltés ; de la bouche coule un long filet de sang. » (lettre de Cocteau à la date du 6 décembre 1955) ; « Dessin signé « Jean Cocteau » et exécuté en gros trait bleu : un profil face au soleil et à la mer. Dans le cercle du soleil : « 1959 ». Ce millésime et la lettre sont écrits à l'encre rouge. » (dessin envoyé avec la lettre datée du 9 mai 1959) ; « Sur un dessin figurant un profil en rouge et noir, sur fond bleu. » (dessin accompagnant la lettre datée du 13 novembre 1962).³⁷⁸

C'est ainsi que dans la « lettre d'adieu » adressée à son ami Federico Fellini, Cocteau montre à quoi ressemble le « génie du cœur » : une fleur rouge qui s'ouvre. Et c'est le sang du sacrifice qui coule :

« Chante. Par la bouche de ta blessure. Par la bouche entrouverte de ta blessure. Par la bouche grande ouverte de ta blessure. Par l'œillet cramoisi de ta blessure. Par la grenade luisante de ta blessure(...). Par la lave du volcan de ta

³⁷⁵ Phèdre chez Tairoff (note à propos du théâtre Kamerni de Moscou), in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 88.

³⁷⁶ *La Maison hantée ou Les Adieux d'Albert Lambert*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., p. 20.

³⁷⁷ Voir « Avec Jean Cocteau à travers le *Journal intime* de Roger Lannes », in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., p. 161.

³⁷⁸ Voir les notes de Milorad, in *Lettres à Milorad*, op. cit., pp. 27-28 ; p.124 ; p. 179.

blessure(...). Par l'étoile écarlate sur les ruines de ta blessure. Par l'encre rouge du dernier poème de ta blessure. »³⁷⁹

Tel l'« œillet cramoisi » de Federico, la « fleur d'hibiscus » semble saigner du sang écarlate de notre auteur : la fleur emblématique « faite de (son) sang », qui « épouse les syncopes » de son « destin » de poète (*Le Testament d'Orphée*, p.100). Ou encore, une « rose rouge sombre » représente aussi des entailles profondes de son cœur:

« Cette nuit je voudrais une large blessure D'où l'encre coulerait comme un sang de héros Quelque terrible et fraîche et profonde blessures... Rouge et noire, pareille au rosier de mes os. »³⁸⁰

Chez Cocteau, toutes les formes de blessures sont, en effet, assimilables à cette bouche ensanglantée et aux fleurs rouges. D'où l'image expressive du cœur fêlé jusqu'aux moelles et sa solitude atroce jusqu'à l'ignoble. Ainsi notre écrivain décrit ce qu'est le *Sang d'un poète* :

« Je pourrais vous dire : la solitude du poète est si grande, il vit tellement ce qu'il crée, que la bouche d'une de ses créations lui reste dans la main comme une blessure, et qu'il aime cette bouche, qu'il s'aime, en somme, qu'il s'éveille le matin avec cette bouche contre lui comme une rencontre de hasard, qu'il tâche de s'en débarrasser, et qu'il s'en débarrassera sur une statue morte-et que cette statue se met à vivre-et qu'elle se venge, et qu'elle l'embarque dans des aventures atroces(...). Je pourrais vous dire ensuite, qu'ayant essayé de se faire une gloire terrestre, il tombe dans cet ennui mortel de l'immortalité, auquel on songe devant toutes les sépultures illustres. »³⁸¹

Contre cette vaine « gloire terrestre » et cet « ennui mortel de l'immortalité », la seule « consolation » pour l'écrivain, serait les actions perpétuelles de son « encre persuasive ». Sa transformation véritable en une « nourriture spirituelle » pour l'humanité, consistante et nourrissante comme un « miel noir ». Mais aussi « limpide » et d'un « rouge sublime » comme du « vin », du « breuvage divin » :

« J'ai toujours manié un livre avec respect. Je sais ce qu'il représente de peine. Je sais par quel travail il existe. Je plains beaucoup les lecteurs qui le coupent d'une main distraite, et se contentent de le parcourir. Un livre doit être mangé comme le fit Jean à Patmos, et provoquer ensuite les visions qui composent notre Apocalypse(...). Saluez donc, depuis l'écrivain jusqu'au dernier typographe, les intermédiaires entre vous et la foule ; admirez cet essaim dans la ruche où l'encre active s'apprête à nourrir le monde, comme un miel noir. »³⁸²
« Bat le nœud fluvial des veines Bat en berne la chamade Le tambour des nocturnes grappes Quel joli chapeau d'églantines Penché sur l'oreille gauche Quelle couronne précieuse Touchant l'épaule mise en pointe (...) Avez-vous compris ce mélange De sueurs de glaires de morves Et du coin entrouvert des lèvres Comme d'un

³⁷⁹ « Lettre d'adieu à mon ami Federico », du 24 mai 1953 dans l'annexe, in *Le Passé défini*, t.2, op. cit., p. 382.

³⁸⁰ « Poème final », *Poèmes à Jean Marais*, in O.P.C., op. cit., p. 1225.

³⁸¹ « Postface de 1946 », in *Le Sang d'un poète, Du Rocher, Monaco, 1983*, p. 84. Souligné par l'auteur.

³⁸² *L'Impression*, in *Le Livre blanc et Autres textes*, op. cit., pp. 150-154.

œil crevé coule La fontaine délicieuse Où se désaltèrent les anges. »³⁸³

En fait, le « miel noir » et le « vin » représentent la naissance du « moi créateur » chez Cocteau : son « moi » en tant que créateur d'œuvres. Mais en même temps et surtout son « moi » généreux qui s'investit corps et âme dans l'histoire de l'humanité. Car, sans une once d'altruisme et de l'idée de partager le « don créateur » avec autrui, le dépassement de soi pour soi, bute inévitablement contre le mur du non-sens.

Lorsque l'écrivain prend sereinement conscience de sa capacité de sacrifice, pour soi et pour autrui, il atteint en effet ce degré de l'esprit sublimé. N'est-il pas vrai que cela représente l'image de la *rubedo* alchimique ? L'étape finale de la purification pendant laquelle toutes les matières impures (orgueil et ambition) se désagrègent et disparaissent. Et ce qui reste se transforme en une « mixture pure » prête à prendre une forme nouvelle.

Cet état de pureté symbolise le « vin interne » de Cocteau : d'une couleur exquise, du « rubis » de son sang rouge et d'une texture cristalline, délestée de sa « boue en soi » et de la « crasse nocturne » tourbillonnant dans l'esprit tourmenté. Cette « bouteille interne » sans cesse « secouée », « remuée » et « troublée » par le monde extérieur. C'est pourquoi « il importe que le vin repose et laisse descendre la boue »³⁸⁴ afin d'obtenir une « œuvre éternelle ». Comme celle de Jésus-Christ : « un jet de sang devenu vin »³⁸⁵ de l'humanité. Quel exemple de l'« engagement de substance » et de l'esprit de création !

Ainsi se dessine le « génie du cœur » chez Cocteau : s'il faut « saigner à blanc » pour écrire, il faut aussi « chauffer à blanc » pour sublimer l'âme, la conscience morale. Le cœur est une « mèche inflammable », telle l'« Ouate Thermogène » qui souffle « vers le ciel le feu de son âme rouge et or ».³⁸⁶

En dernier lieu, examinons la relation du « péricarde », de la « conscience morale » et du « sang blanc de l'âme ». Dorénavant, toutes les substances organiques et psychiques engagées jusqu'ici dépassent définitivement leur statut de la « matière » à parfaire. L'apparition du « sang blanc » de l'âme signale un état d'esprit large et profond où la vie du poète trouve enfin un équilibre parfait.

A quoi ressemble-t-il ce « sang blanc » ? Cocteau affirme souvent que l'« âme » est un « gaz » qui échappe à l'analyse. Ou encore, il la compare à un « fluide magnétique ». Le « support » dans lequel les « cellules de l'individu baignent » (*Journal d'un inconnu*, p. 25). Aussi, lorsque ce gaz fluide se brûle sur le cœur de poète, il se liquéfie. C'est le phénomène de *condensation*. Ainsi apparaît un liquide invisible que Cocteau nomme le « sang blanc » de son âme. Son « sang invisible »³⁸⁷ que peu de gens arrivent à voir :

« Chaque fois que le sang coule dans les familles, dans la rue, on le cache, on met des linges, il arrive du monde, il se forme un cercle de personnes qui empêche de voir. Il y a aussi le sang du corps de l'âme. Il coule de blessures

³⁸³ « Première période », *Le Requiem*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., pp. 1043-1044.

³⁸⁴ « le 17 avril 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 97.

³⁸⁵ *La Crucifixion*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 701.

³⁸⁶ *Capiello*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., p. 127.

atroces, il coule du coin des bouches, et les familles, les sergents de ville, les badauds ne pensent pas à le cacher. »³⁸⁸

Le « sang blanc » de l'âme est celui des « donneurs universels », des « héros » qui saignent pour sauver leurs semblables. Or, les receveurs de ce don, le « public », ne manifestent que rarement leur reconnaissance. C'est pourquoi Cocteau lance un appel, par exemple, auprès du public américain : « Votre rôle est d'aider de toutes vos forces immenses les quelques héros qui saignent le sang blanc de l'âme et le sang rouge qu'on fige dans vos veines. » (*Lettre aux Américains*, p. 57). Ainsi, engagés corps et âme, les poètes saignent. La vie des poètes et des héros est une malédiction. Car, « pour vivre », ils « doivent souvent mourir, et dépenser, non seulement le sang rouge du cœur, mais ce sang blanc de l'âme qu'ils répandent et qui permet de les suivre à la trace. Les applaudissements ne s'obtiennent qu'à ce prix. Les poètes doivent donner tout, afin d'obtenir le moindre chiffre. » (*Le Sang d'un poète*, p. 77).

Selon Cocteau, cette force surhumaine ne peut s'expliquer que d'une seule manière : le Bien est le *mâle*. Ainsi se formule l'équation personnelle de notre poète par laquelle il tente de montrer sa vision du « bien » et du « mal ». L'« âme » est pour lui un organe « érectile » : la conscience morale veut dire une « érection morale ». C'est pourquoi le « sang blanc » de son âme est souvent associé à des images des sécrétions séminales : la « sève » qui émoustille le printemps de l'organisme végétal ; le « sperme » qui s'éjecte loin et qui prouve l'épanouissement de l'organisme animal.

En effet, le « sang blanc » de l'âme chez Cocteau, représente le « surinvestissement » de toute sa « vigueur masculine ». Et c'est ainsi que l'auteur souligne le style masculin de son âme se reflétant dans son « encre persuasive » :

« L'amour, comme le rêve nocturne, ne devait pas être spectacle qu'on montre mais servir par son mécanisme perfectionné. Il importait de n'en conserver qu'une tonalité, un style, une démarche. Une sexualité de l'encre, une force mâle qui érige le porte-plume et déteste toute flânerie malsaine des sens. Le poète s'en tenait à cela. »³⁸⁹

Comme le « sang blanc », cette encre dotée d'une sexualité masculine, est une encre « invisible », « sympathique ». Mais c'est celle-ci qui donne « force » à l'œuvre de Cocteau : lorsqu'elle fuse, gicle en tous sens, c'est le corps de son œuvre qui se fertilise. C'est la raison pour laquelle l'auteur conseille d'éviter l'« éjaculation précoce » de l'esprit, dans tout acte de création :

« Plus un homme est doué, plus il se surmonte, plus il lutte contre ce don qui prédispose son encre à couler trop vite, plus il s'efforce de la dompter et de la

³⁸⁷ Voir la lettre de Jean Cocteau adressée à Anna de Noailles, janvier 1931, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°3, Gallimard, Paris, 1972, pp. 58-59. Dans sa lettre l'auteur résume à propos de son film, *Le Sang d'un poète*, tourné d'avril à septembre 1930 : « J'ai fait un film avec mon sang visible et mon sang invisible – celui du corps et celui de l'âme. »

³⁸⁸ *Opium*, op. cit., p. 206.

³⁸⁹ *Lettre du 15 août 1962 adressée à Jean-Marie Magnan*, in *Cocteau, mots et plumes, Autres Temps, Marseille, 1999*, p. 165. Voir aussi la lettre de Cocteau adressée à Milorad à la date du 15 octobre 1958, dans laquelle nous trouvons presque les mêmes phrases répétées. *Lettres à Milorad*, p. 87.

contenir. »³⁹⁰ « Je déteste les touche-à-tout et les dons. Lutter contre ses dons ou, du moins, les canaliser en un seul jet, voilà une excellente méthode lorsque le ciel fait de l'homme un lieu de fluides et de sources qui veulent passer de l'ombre à la lumière. »³⁹¹

La qualité du « jet d'encre » dépend de l'« endurance » et de la « force éjaculatoire » du « sang blanc » de l'âme, c'est-à-dire de la « conscience morale » de l'écrivain. Cette dernière pourrait alors représenter une sorte d'« organe génital » de l'œuvre de Cocteau : si sa poésie est un « organisme » terrible qui agit, il est normal de concevoir ses activités érotiques. Et celles-ci sont mimées par l'« encre sympathique » chez Cocteau. Avec un brin de misogynie, Cocteau ajoute qu'« il est rare qu'une femme sache convertir du charme en écriture, fixer avec des signes un fluide qui échappe à l'analyse ». ³⁹² Le « charme » d'une force projectile et son mécanisme dynamique que l'auteur compare à un « acte d'amour » masculin :

« Ecrire est un acte d'amour. S'il ne l'est pas il n'est qu'écriture. Il consiste à obéir au mécanisme des plantes et des arbres et à projeter du sperme loin autour de nous. Le luxe du monde est dans la perte. Ceci féconde, ceci tombe à côté. Ainsi va le sexe. »³⁹³

Le « sang blanc » de l'âme chez Cocteau se dévoile ainsi comme un aboutissement : la formation d'une « conscience morale » de poète, renaît de son « feu » interne. Et chaque renaissance décuple l'énergie et le dynamisme dans sa création. Alors, il sera enfin en mesure de créer une œuvre capable de transpercer le nuage du mensonge et le brouillard déformant : le « brouillard d'inexactitudes, de paroles mal transmises, de légendes » ³⁹⁴ dans lequel le poète vit enveloppé, emprisonné et étouffé.

Ainsi s'achève l'alchimie de l'encre de Cocteau, par cette fabrication de l'« encre persuasive », prête à être utilisée. L'encre exceptionnelle que l'écrivain délivre au « compte-gouttes » dans son œuvre, pour la grandeur de la poésie. Mais la vraie « grandeur s'accommode mal de nuances délicates ». ³⁹⁵ En effet, l'« encre persuasive » de Cocteau n'est pas faite pour ce jeu de subtilités. Car elle n'est ni abondante ni diluée. Mais forte comme le sang, précieuse comme de l'or et rare comme une huile essentielle. Et pour obtenir ces gouttes uniques, son cœur saigne, ses veines et artères s'activent et son sang humain se consume. C'est pourquoi, selon notre poète, la « poésie est la seule valeur marchande qui ne se dévalorise pas » et c'est « la seule nourriture dont l'homme ait vraiment besoin ». ³⁹⁶

³⁹⁰ *Lettre aux Américains, op. cit., p. 81.*

³⁹¹ *Pourquoi j'ai composé de la musique, in Cahiers Jean Cocteau, nouvelle série, n°2, op. cit., p. 204. L'article a été publié dans la revue Paris-Midi, le 4 juin 1935.*

³⁹² *La fin des Villavide, in Cahiers Jean Cocteau, n°10, op. cit., p. 112.*

³⁹³ *« Des mœurs », in La Difficulté d'être, op. cit., p. 183.*

³⁹⁴ *Le Discours d'Oxford, in Poésie critique, t.2, Gallimard, Paris, 1960, p. 191.*

³⁹⁵ *Portraits-souvenir, op. cit., p. 812.*

C'est un travail terrible, une extraction pénible pour obtenir si peu. Alors, il faut écrire, goutte à goutte, avec précision. Voilà le secret d'une œuvre au « compte-gouttes » dans laquelle l'écrivain se livre, dévoile son moi :

« - J'aime les grandes odes, m'interrompt Argémone, j'aime les mobilisations et les romances. Votre livre au compte-gouttes m'ennuie. Argémone, moi je n'aime pas les métaphores, mais, pour vous suivre et par politesse, j'oppose à votre compte-gouttes le vacuum-cleaner. Voilà mon compte-gouttes. Un livre « par le vide ». Je pompe, je décante, j'isole. Savez-vous le poids occulte et beau de ce qui aurait pu être et de ce qu'on retranche ? La marge et l'interligne, Argémone, il y circule un miel de sacrifice(...). C'est mon livre, Argémone. C'est moi dehors. J'élimine. »³⁹⁷

4.2 - L'alchimie des mots : les « traces d'encre », la « géothermie » de la surface de l'écriture et la formation des « reliefs extrêmes »

« Ta pièce forme un bloc de cet or léger que les Aztèques frappaient afin que les vibrations les fissent voler d'un lieu à l'autre dans de vastes coupes. Le secret de cet or est perdu. Et c'est nous qui le retrouvons par le verbe. »

in Lettres à Jean-Marie Magnan

Cocteau veut fabriquer de l'or : des mots en or. Quel en est le secret ? « Frapper », « tailler » le « bloc », la masse solide et compacte de sa personnalité. Alors tombent des morceaux précieux, des pépites verbales que l'écrivain trempe dans son encre alchimique. Et c'est avec ces mots « durs », « ductiles » et « inaltérables » qu'il veut faire entendre la « pulsation » de son œuvre. Ainsi naissent ses verbes alchimiques qui « agissent », qui « se meuvent » et qui « se transmutent » dans le « style » inimitable d'un écrivain.

Cocteau a déjà vu ce miracle se produire. L'image féerique de ce cher Apollinaire, gravée dans sa mémoire le raconte bien. Ce poète « herboriste » et « alchimiste » qui cueillait des « herbes plus sournoises que les colchiques », entre « la Seine et le Rhin ». Car il « connaissait la vertu des simples qui peuvent tout guérir » : avec des « mots vides qui s'amassent sur la terre », il en faisait ses « poisons délicieux » qui « déclenchent les catastrophes ». ³⁹⁸ Il « étoilait les pages blanches » avec ses verbes et avec « la goutte d'encre qui tremblait au bout de sa plume fée ». ³⁹⁹

Cocteau poursuit ainsi une autre expérience qui complétera les formules de son « secret professionnel » : l'« expérience de transmutation des mots en actes ». Le « verbe transmué ou transmuté en agir ». ⁴⁰⁰ L'alchimie des mots. Nous verrons comment

³⁹⁶ *Secrets de beauté*, op. cit., p. 169.

³⁹⁷ « Ariane », in *Le Potomak*, op. cit., p. 170.

³⁹⁸ Apollinaire, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., pp. 91-94.

³⁹⁹ Guillaume Apollinaire, in *Mes Monstres sacrés*, Encre éditions, Paris, 1979, p. 19.

Cocteau manipule scrupuleusement ses matériaux primaires de l'écriture : l'« encre » symbolisant la première essence primordiale dans l'alchimie, le « mercure ». Ce qui signifie, celui qui « coule » ; le « papier », représentant la « surface » sensible sur laquelle l'écrivain doit ancrer ses « vocabulaires » ; et la « plume », surtout sa « pointe du feu », ayant le rôle de « soufre ». Une autre essence primordiale, volatile qui signifie celui qui « brûle ».⁴⁰¹

Dans un certain sens, l'alchimie verbale se rapproche du procédé de l'« impression ».

Par ailleurs, Cocteau évoque de son expérience dans ce domaine. Ainsi s'en souvient-il :

« Je m'étonne toujours que les innombrables jeunes gens qui écrivent ne cherchent pas à savoir par quelle opération leur pensée s'imprime et passe de leur nuit secrète à la lumière(...). J'aimais le livre et je voulais me mêler à ses mystères(...). A sept heures du matin, je retrouvais François Bernouard, rue de la Glacière, dans une petite imprimerie(...), et là nous apprenions à composer, à mêler les encres, à comparer les papiers, à mettre les machines en marche, à suivre la feuille qui est muette et qui parle notre propre langue lorsqu'elle vole entre nos mains après son voyage à travers les rouleaux.(...) et le fait d'imprimer nous paraissait aussi important que d'écrire. »⁴⁰²

L'alchimie des mots chez Cocteau, c'est de cela qu'il s'agit : savoir tracer, graver et fixer les idées en écriture. Et pour arriver à cette conclusion, il faut donc observer les « luttes » significatives de l'écrivain avec ses propres outils d'écriture :

« Que peuvent-ils comprendre à nos révoltes les gens qui pensent que l'art est un luxe ?(...). Savent-ils que c'est à cause de cela qu'on tire dessus et qu'on lâche les chiens ? Et j'enrage aussi de mon encre, de ma plume et du pauvre vocabulaire dans lequel je tourne comme un écureuil qui croit qu'il court. »⁴⁰³

Analysons d'abord l'apparition des coulées d'encre à la surface du papier. Ce qui signifie le moment du « passage à l'acte » chez un écrivain, l'acte d'écrire. Et pour l'encre, son « passage » de la « nuit du corps » à la lumière du jour.⁴⁰⁴ Ce « passage » signale avant tout le début d'une grande « crise » pour l'écrivain : sa « crise d'écriture », la seule et vraie crise inguérissable. Et elle commence par l'éprouvante « angoisse de la page blanche ». Une angoisse du « vide », en quelque sorte :

« (...) un travail pénible dont la côte me semble à pic et interminable. Il s'y ajoute une crainte superstitieuse de la mise en marche que j'ai toujours peur de mal engager. Cela me donne une paresse et ressemble à ce que les psychiatres appellent « l'angoisse de l'acte ». Le papier blanc, l'encre, la plume m'effraient. Je sais qu'ils se liguent contre ma volonté d'écrire. Si j'arrive à les vaincre, alors la

⁴⁰⁰ Lettre du 2 octobre 1959, in *Lettres à Milorad*, Editions Saint-Germain-des-près, Paris, 1975, pp. 138-139.

⁴⁰¹ Voir *Encyclopédie des symboles*, op. cit., pp. 658-659.

⁴⁰² *Impression*, in *Le Livre blanc et Autres textes*, op. cit., p. 145.

⁴⁰³ « Des libertés relatives », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 119.

⁴⁰⁴ « le 5 octobre 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 252.

***machine s'échauffe, le travail me travaille et l'esprit va. »*⁴⁰⁵**

Pour Cocteau, l'ennemi le plus redoutable serait sans doute l'encre. Car elle échappe à son contrôle : son « écoulement » est souvent « imprévisible ». Quelquefois, elle coule trop vite, avant même que les idées s'organisent et se mettent en place. L'« écoulement précoce » de l'encre devient si vif qu'il « en résulte un passage trop rapide de la réserve à l'épanchement, de l'assurance aux maladresses »⁴⁰⁶ chez l'écrivain.

Et tout cela laisse des taches indésirables sur la feuille. Des « fautes », des « erreurs » que l'écrivain se sent impuissant à « effacer ». Des taches d'encre regrettables qui ne s'effaceront pas facilement qu'on le veuille ou non. Comme *La Machine à écrire* qui « n'était pas une mauvaise pièce à l'origine », mais l'est devenue en fin de compte. Et « elle est là »⁴⁰⁷ comme une tache indélébile :

***« Il ne faudrait pas confondre les œuvres que la modestie du véritable orgueil laisse sortir de nos profondeurs sans vouloir mettre la main à la pâte, et celles que, par faiblesse et vanité stupide, nous nous croyons libres de fabriquer en surface. J'ai deux fois commis cette faute, ce péché contre l'esprit(...). Deux taches d'encre en résultent : les Monstres Sacrés et la Machine à Ecrire. »*⁴⁰⁸**

Bien entendu, cela renvoie à l'image des idées immatures de l'écrivain. Difficiles, voire impossibles à faire disparaître, ses taches d'encre représentent pour Cocteau ses imprudences commises, certaines de ses œuvres qui ne sont pas de son essence.

Cependant, il arrive que l'encre se fasse attendre pour apparaître. Texture plus visqueuse, plus consistante qu'une encre Waterman, l'encre de Cocteau coule « moins vite » que la « sueur ».⁴⁰⁹ Elle lui « résiste ».⁴¹⁰ Et lorsqu'enfin elle « se décide à jeter l'ancre sur une page »⁴¹¹, c'est une « surprise » : au lieu d'un mot précis, il y a des « traces » illisibles qui apparaissent :

***« De la tache qu'affecte un sang lorsqu'il se fige Nous ne pouvons prévoir le précieux contour Ni quel obscur travail notre machine exige Lorsque l'encre du cœur va de la nuit au jour. »*⁴¹²**

Or, ce sont ces « contours » étranges d'encre que l'écrivain doit déchiffrer. Des « signes

⁴⁰⁵ « De mon style », in *La Difficulté d'être*, op. cit., pp. 21-22.

⁴⁰⁶ Idem. p. 36.

⁴⁰⁷ « Du théâtre », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 59.

⁴⁰⁸ *Le Cordon ombilical*, in *Le Livre blanc et autres textes*, op. cit., p. 189.

⁴⁰⁹ « le 24 juillet 1952 », in *Le Passé défini*, t.1, op. cit., p. 284. Pour souligner la peine à « se mettre au travail », l'auteur compare l'écoulement de sa « sueur » et celui de son « encre ».

⁴¹⁰ « le 6 juin 1953 », in *Le Passé défini*, t.2, p. 136.

⁴¹¹ *Taches*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1153.

⁴¹² « De la tache... », *Clair-obscur*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 845.

illisibles » et des « phrases boiteuses »⁴¹³ à traduire en « signes » compréhensibles et significatifs. Des mots :

« Où suis-je enraciné d'où suis-je Déraciné (...) La terre après tout n'est pas ma patrie Et il me plairait de connaître De quelle ancestrale chimie Mon encre sort et qui me dicte Les vocables que gauchement Je tâche d'ajuster ensemble »⁴¹⁴

Par ailleurs, Cocteau compare souvent la circulation capricieuse de son encre au mouvement libre du « mercure » : en s'échappant de ses doigts et de sa plume, elle s'éparpille en fines gouttelettes. Et il faut attendre que ces dernières se regroupent en une grosse goutte concentrée. Une « unité » lisible qui représente un « mot » précis :

« Le mercure du thermomètre cassé, mon doigt le disperse et regarde sa famille vagabonde. Mais déjà l'unité se forme. Les poussins fous disparaissent sous la grosse poule, sous la grosse boule de vif-argent. »⁴¹⁵ **« A travers quels chemins d'une carte insoumise au système fluvial des veines et des artères m'est-il venu ce mot tiré de moi par la fourche du coudrier ? Par quels chemins m'est-il venu avec sa gueule de haine, les armes et les documents aptes à me perdre(...). Si je l'efface il imitera les termites. Il ruinera les moelles de l'édifice(...) »**⁴¹⁶

Chez Cocteau, *écrire* est avant tout un jeu de cache-cache désespérant avec cette encre traîtresse et capricieuse. Et bien évidemment, l'écrivain n'est pas le maître de ce jeu. Sur la piste incertaine, il se perd, se décourage et tente d'attraper l'ombre de son encre. Voire plus : ce n'est plus un jeu, mais une « lutte » solitaire livrée contre soi-même. Les traces d'encre ou les jambages de sa plume en témoignent :

« Parfois mon encre veut que ma ligne se noue Parfois qu'elle s'écoule en ne se nouant point. La main d'ombre parfois me caresse la joue Et parfois me montre le poing. Qu'y puis-je ? Il me faudrait pouvoir prendre les guides Dompter le sort sauvage et tourmenter son mors. Mais si je le pouvais seraient mes pages vides Ou couvertes de soldats morts. »⁴¹⁷

C'est pourquoi, pour « écrire » et pour « se faire entendre », il faut avant tout « se battre avec l'encre ».⁴¹⁸ Et l'écrivain doit chercher son verbe dans ces « signes incompréhensibles » : le va-et-vient de son esprit entre les lignes et la marge ; ses idées avortées dans des ratures, des mots barrés avec violence ; et des gribouillages, des pattes de mouche qui doivent trouver leur place quelque part sur la page, etc. Coûte que coûte, l'écrivain doit décrypter jusqu'à ce que tout ceci apparaisse comme un message évident de l'inconnu qui l'habite :

⁴¹³ « Sixième période », *Le Requiem*, op.cit, p. 1121.

⁴¹⁴ « Quatrième période », pp. 1104-1105.

⁴¹⁵ « Ariane », in *Le Potomak*, op. cit., p. 172.

⁴¹⁶ « Le mot », *Appogiatures*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 805.

⁴¹⁷ « Parfois mon encre... », *Clair-obscur*, op. cit., p. 848.

⁴¹⁸ « De la lecture », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 83.

« Ce texte, qui semble être mal traduit d'une langue étrangère, celle que dicte aux poètes le seigneur qu'ils servent et qui se cache en eux, fut écrit pendant les suites d'une hémorragie profonde. Cette perte de sang m'en laissait juste assez pour vivre et pour faire la planche sur le fleuve des morts. Couché sur le dos, je devais écrire au plafond comme marchent les mouches, et c'est aux mouches que ressemblaient les signes d'encre par l'entremise desquels je m'efforçais de traduire ce qui m'était dit(...). Or cette besogne me réservait la surprise de ne pouvoir me relire. Je me trouvai en face d'un problème de décryptage dont la fourmière aurait découragé n'importe quel spécialiste du chiffre. »⁴¹⁹

En effet, ces « signes d'encre » (manuscrits) sont une sorte de « dessin en filigrane » qui devient significatif petit à petit. Mais aussi des « témoins » visibles du travail d'un écrivain, notamment, de ses moments de tensions, de tourments et d'hésitations.

Mais d'autre part, les « traces d'encre » se substituent aux traces de sang chez Cocteau. Lorsque l'encre trempe le papier et se répand doucement, Cocteau la contemple comme ses « laves » du cœur qui coulent à travers une « blessure », une « plaie ». Des traces de son « encre de sang », ce sont aussi les témoins de son « combat » symbolique contre le monde extérieur : son époque, son milieu et les éclaboussures boueuses des critiques. Avec leurs plumes mielleuses qui ne sont qu'en réalité des flèches empoisonnées du venin, les ennemis visent les « blessures fraîches » :

« J'ai souvent glissé sur la pente du visible et attrapé la perche qu'il me tendait. Il me fallait être dur. J'étais faible. Je me croyais hors d'atteinte. Je me disais : ma cuirasse me protège, et je n'en répara pas les fentes. Elles devenaient des brèches ouvertes à l'ennemi. »⁴²⁰

Pour Cocteau, l'encre de ces critiques représente, presque toujours, des « bavures » inqualifiables. Car, selon notre écrivain, ils sont tantôt « lâches » comme une « seiche (qui) envoie un nuage d'encre et (qui) se sauve ». ⁴²¹ Et tantôt trop « féroces » - injustement - comme des « cannibales » qui s'acharnent sur lui :

« (...)ne plus chercher le pourquoi d'un drame qui m'est écrit de cette encre-là et point d'une autre(...). Tout est merveilleusement huilé, ajusté, machiné, pour me compromettre, pour me broyer avec grâce. La sauce est piquante à laquelle on me mange. Les cannibales voudraient même que je leur exprimasse ma reconnaissance d'être mangé à cette bonne sauce-là. »⁴²²

C'est pourquoi notre écrivain considère son œuvre comme un « cri », travaillé, vécu et écrit : le « cri écrit » de son « encre ». Celle qui épelle des verbes pour faire battre le pouls de son œuvre. Mais aussi le « cri écrit » de son « sang » et de son « cœur ». Ceux qui témoignent de la vérité d'un « combat » solitaire mené contre tous.

Vient ensuite le travail du séchage des traces d'encre : l'opération qui consiste à

⁴¹⁹ « Préface », *Le Requiem*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1029.

⁴²⁰ « De l'invisibilité », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 32.

⁴²¹ « le 7 novembre 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 280.

⁴²² « Noël 1954 », op. cit., pp. 308-309.

laisser sécher toutes les substances secondaires contenues dans les traces d'encre, notamment l'« eau ». Car elle fait déborder le « contour » net des traces d'encre, les rend floues et les empêche de se fixer solidement à la surface du papier. L'écrivain doit donc attendre son « évaporation » : les « eaux lourdes » et salées de ses larmes profondes, distillées dans l'encre de sang ; mais aussi les « eaux vaporeuses » et chaudes qui perlent sur lui et tombent sur le papier, ses « sueurs ».

D'après Cocteau, il faut à tout prix éviter le dégoulinement de cette matière compromettante : trop de larmoiements et de suées alourdissent et ramollissent le style. Puisque, selon lui, le « secret de l'écriture » est ce « sec qui n'est pas sécheresse » :

« Les bonnes larmes ne nous sont pas tirées par une page triste, mais par le miracle d'un mot en place. Peu de personnes sont dignes de pleurer ces larmes-là. Que la poésie émeuve peu de personnes, c'est possible. N'ai-je pas dit qu'elle était le comble du luxe ? »⁴²³

Ainsi Cocteau précise que tout « génie est une question de dosage immédiat et de lente évaporation » (*Opium*, p. 190). En effet, le « génie » est tout sauf un « déluge de charme, de plaintes et d'intellectualisme musical ». Le véritable génie d'un écrivain « est d'ordre volatil et ne se pèse pas ». Et c'est pourquoi « il échappe à l'analyse ». ⁴²⁴
L'œuvre d'un génie n'exhibe pas l'abondance de tristesse ni de traces de graisse, mais seulement ses traces de luttes :

« La toile déteste être peinte. Les couleurs détestent servir le peintre, le papier déteste le poème et l'encre nous hait. De ces luttes, il reste un lieu de guerre, une date célèbre, un témoignage de héros. »⁴²⁵

Il est également important de souligner le rôle de l'« ombre ». L'ombre « bienfaisante » et « chaude » où les « fruits de la pensée mûrissent » : l'« ombre de la solitude », l'ombre de soi-même. Pour la préserver, l'écrivain doit s'éloigner de son « époque moderne » qui le « prive d'ombre » : il faut éviter cet « ogre qui ne fait que tordre et avaler dans cette féroce lumière de l'actualité qui annule ce qui ne tombe pas sous sa coupe ». ⁴²⁶

C'est pourquoi Cocteau soutient que la « solitude » lui est « bonne ». Car elle « regroupe » son « vif-argent ». ⁴²⁷ C'est ainsi que l'écrivain travaille : dans cette « ombre » du « calme » et de son « encre » propre, qui le protège de la « gloire » aveuglante et bruyante. Le « paludisme des villes » et le « rhume d'encre » ⁴²⁸ de l'époque ne pouvaient qu'affaiblir son âme de poète :

« Il y a des minutes de faiblesse où des sensibilités fortes désirent la contagion.

⁴²³ Le secret professionnel, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 46.

⁴²⁴ *Trenet parfait ménétrier précède le cortège de la noce*, in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série, n°2, op. cit., p. 210.

⁴²⁵ *Secrets de beauté*, op. cit., p. 176.

⁴²⁶ *Préface au passé*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 12.

⁴²⁷ « Du théâtre », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 53.

⁴²⁸ Lettre du 16 août 1922, in *Jean Cocteau / Max Jacob : correspondance 1917-1944*, op. cit., p. 103.

Etre toujours le seul malade à bord les fatigue(...). Mais cette solitude, cette assurance qu'il n'existe ni diagnostic ni remède, font du malade un aristocrate. Il se ressaisit vite. Il ne regrette rien. Il regarde sans convoitise ceux dont chacun attrape le rhume. Il écrit à l'encre sympathique. Ne devient-elle pas visible à la longue et si on l'expose au grand air ? C'est, à mon gré, la plus sympathique de toutes. »⁴²⁹

Mais entre-temps, l'écrivain doit effectuer un autre travail : préparer et parfaire une surface idéale pour son écriture. Il importe donc d'observer la méthode du *ponçage* chez Cocteau : il rejette clairement toute surface « glissante » - toute méthode de « lissage » (horizontal). Pour lui, la « chair du papier » doit être « rugueuse », « sillonnée ». Car une surface lisse empêche son encre de s'agripper, de se fixer.

Ce serait là le secret de la méthode de Raymond Radiguet : « poncer, contrer et limer » afin de « forger » un « petit orifice par où (la) force exquise (coule) de source ». ⁴³⁰ Ou encore, à la manière de Christian Bérard : comme « ses petites mains tachées d'encre (qui) fouillent, arrachent, déchirent, cousent, bâtissent, démolissent ». Et tout à coup, les « miracles se produisent ». Car tout se met en ordre « en une seconde ». ⁴³¹

Et le plus important est d'adopter la méthode de l'« aquafortisme » : graver des « rainures » pour que l'encre s'y incruste et les remplisse. La méthode qui oppose radicalement l'effet du « relief » créé par le « noir d'une eau-forte » et la « charge » ⁴³² inutile. C'est-à-dire l'abondance des retouches et des ajouts qui empêche de voir le mouvement essentiel des idées de l'écrivain. Et de ce fait, cette « noirceur » assombrit son écriture :

« Colorier quelques dessins Que ma main innocente grave C'est en somme beaucoup moins grave Que de nourrir de noirs desseins. »⁴³³ ***« Je m'étonne de ces lexiques où les notes en bas de page, qui prétendent éclaircir un texte, le dépointent et le repassent à plat. C'est ce qui arrive avec Montaigne qui ne cherche rien d'autre sinon de dire ce qu'il veut dire et y parvient coûte que coûte mais en tordant la phrase à sa façon. A cette façon de tordre la phrase les lexiques préfèrent le vide, s'il se développe bien. Cela n'incrimine pas l'emploi exceptionnel d'un mot rare, pourvu qu'il arrive à sa place et rehausse l'économie du reste. Je conseille cependant de l'admettre s'il ne jette pas trop de feux. »***⁴³⁴

En fait, Cocteau travaille à l'inverse : au lieu d'ajouter, surcharger, il tente d'employer au minimum cette « matière morte » qui empêche la « matière vivante » de circuler dans une œuvre. Ce traitement de la surface montre directement comment notre écrivain conçoit le

⁴²⁹ *Le secret professionnel, in Poésie critique, t.1, op. cit., pp. 32-33.*

⁴³⁰ « Du travail et de la légende », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 27.

⁴³¹ *Christian Bérard, in Cahiers Jean Cocteau, n°10, op. cit., pp. 130-131.*

⁴³² *Portraits-souvenir, op. cit., pp. 815-816.*

⁴³³ *En marge de Taches, in Œuvres poétiques complètes, op. cit., p. 1155.*

⁴³⁴ « Des mots », in *La Difficulté d'être, op. cit., pp. 162-163.*

système d'écriture. Pour lui, le mécanisme de ce système est comparable à ceux des autres arts : la peinture, le cinéma ou la photographie, par exemple. Dans *Le Passé défini*, l'auteur explique ainsi le dégât du « vernis » sur une toile :

« Emploi du vernis à retoucher par couches. (Spiro.) Erreur terrible. Peinture lisse mais morte. Le vernis annule ce qui est dessous – ancien mélange. Une vitre nous sépare de l'âme du peintre. On est émerveillé de cette peinture lisse. Rien ne nous touche. Rien ne reste. Le secret des glacis (Vermeer) est perdu. C'était une tout autre science. »⁴³⁵

Aussi, en étant peintre amateur lui-même, l'écrivain souligne l'indispensable opération du ponçage : « ce matin j'ai terminé les fresques (...). La peinture était mauvaise. Une fois sèche j'ai frotté à l'émeri - ce qui donne exactement ce que je cherche. » (*Le Passé défini*, t.2, p. 306).

Chez Cocteau, la perfection d'une surface fidèle qui ne déforme pas son expression, se repère aussi dans son choix des pellicules pour ses films. Dans son journal d'un film, *La Belle et la Bête*, il signale la sensibilité recherchée de chaque pellicule : « Je tourne deux essais sur pellicule Kodak et sur pellicule Agfa (...). Il en résulte que la pellicule Agfa donne des noirs plus souples et des blancs plus durs (...) et que seuls les reliefs sculptés ressortent » (p. 190) ; « Pour la chambre de Belle je compte abandonner la pellicule Agfa qui mange les détails, charge en noir, mais conviendrait parfaitement à l'atmosphère étouffante du château de la Bête » (p. 203) ; « je commence le Prince Charmant sur la pellicule Rochester, plus douce, plus précise que l'Agfa et que la Kodak » (p. 215).⁴³⁶

De même, dans sa « lettre ouverte à Man Ray », le photographe américain, Cocteau exprime son admiration pour ses photographies qui possèdent une « gamme des noirs » exceptionnelle : « Vos planches sont les objets eux-mêmes, non photographiés par une lentille, mais directement interposés par votre main de poète entre la lumière et le papier sensible. Disposition, surprise des objets, force des lampes et des artifices, tout amène une métamorphose du motif, et il résulte un chef-d'œuvre dénué de sens, où se réalisent enfin les plus voluptueux velours de l'aquafortiste. Lequel jamais a pu obtenir cette gamme des noirs qui s'enfoncent les uns dans les autres, des pénombres et des surpénombres, si curieuses à obtenir les jours d'éclipse ? »⁴³⁷

Bref, en dehors de la peinture, c'était une époque particulière où les artistes du domaine du film ou de la photo, étaient encore habitués à jongler avec deux couleurs comme moyen d'expression : le noir, le blanc et leur infinie variété de nuances devaient exprimer leur vision du monde. Cocteau confie dans son *Journal* de 1942-1945, cette difficulté : « le film noir est mort. C'est en couleurs qu'il faudrait exécuter *La Belle et la Bête*. Dans le film noir, le noir n'existe pas, il est gris. Dans le film en couleur, le noir existe. Mais, excités par la couleur, les Américains n'emploient le noir que rarement (...). Le rêve, pour la *Belle*, serait de faire un film noir et d'amener la couleur comme une

⁴³⁵ « septembre 1951 », in *Le Passé défini*, t.1, op. cit. p. 45.

⁴³⁶ *La Belle et la Bête*, Du Rocher, Monaco, 1989.

⁴³⁷ Man Ray, in *Mes Monstres sacrés*, op. cit., p. 134.

surprise : une robe bleue, une flamme, un regard, du sang. » (le 3 décembre 1944, p. 582). Savoir gérer la « surface » s'avère alors tout aussi crucial que les images à capturer.

Bien évidemment, Cocteau applique la même méthode pour son écriture. Lorsque la surface est maîtrisée, un seul « détail » puissant suffit pour représenter son idée et pour sauver la vie de son œuvre :

« Il fallait copier un chef-d'œuvre et retrouver avec un simple trait noir la puissance du détail et des couleurs(...). C'est pourquoi je déblaye, je concentre et j'ôte à un drame immortel la matière morte qui recouvre sa matière vivante. »⁴³⁸

C'est pourquoi Cocteau affirme que « le mystère de la poésie » n'est pas « de mettre du noir sur du blanc, mais de délivrer le noir. » (*Le Potomak*, p. 150). Ce qui signifie : donner « carte blanche » au « noir » d'opérer librement. Alors, au lieu de « chercher » des matières à sujet, « inventer » des thèmes et « faire » des poèmes, Cocteau inverse l'ordre de l'opération : il fait d'abord « des poèmes » avec ses taches d'encre ; ensuite, il « invente » diverses méthodes pour sauvegarder ces signes, dont le séchage et le ponçage font partie ; et enfin il « cherche ». ⁴³⁹ Quoi ? Des « guirlandes verbales » à enlever et à effacer. Ensuite, des mots, des verbes exacts à fixer sur place.

Chez l'écrivain, les « guirlandes verbales » signifient des « décorations » sonores et bariolées dans une phrase : les « mots riches de couleurs et de sonorité (qui) sont aussi difficiles d'emploi que les bijoux voyants et que les teintes vives dans la toilette ». ⁴⁴⁰ De la poudre aux yeux qui masque le seul charme nécessaire, l'« élégance » d'une expression. C'est le genre de « bavardage » musical de la plume et de l'encre qui doit à tout prix, cesser, se taire. Une sorte de mélodie – rimes pour les oreilles- qui dévie la trajectoire directe d'une phrase et qui de ce fait, retarde la délivrance du message :

« Du piège dont nous ne pûmes Nous méfier je me méfie Sache donc te taire plume Bavarde et toi pareille Au mercure que le doigt Eparille encre ignorante De nos ordres intérieurs. »⁴⁴¹

Les « guirlandes verbales », c'est tout débordement bruyant qui détruit la « base » fondamentale d'un poème, le « silence ». Un poème, d'après Cocteau, est le « sang » et le « cri du silence ». Un « cri écrit » qui dévoile « la manière dont le silence est contrarié, offensé, dupé, tourmenté, frappé, blessé, vaincu ». Aussi toute matière formant une épaisseur, un « écran », empêche d'écouter le « rythme inimitable d'un poète » (*Secrets de beauté*, p. 176), le bruit cardiaque de ses pensées. Alors, il faut :

« Éviter la musique d'une phrase pour ne lui communiquer que le rythme. Laisser à ce rythme l'irrégularité d'une pulsation. Dérimer la prose, parce que les rimes y amollissent les angles, ou la rimer exprès coup sur coup. Tasser par des qui et des que, notre langue sujette à couler trop vite. L'endiguer par le contact de

⁴³⁸ A propos d'*Antigone*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., p. 93.

⁴³⁹ Lettre du 13 octobre 1926, in *Jean Cocteau / Jacques Maritain : correspondance 1923-1963*, op. cit., p. 131.

⁴⁴⁰ « Des mots », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 162.

⁴⁴¹ « Deuxième période », *Le Requiem*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1062.

consonnes ingrates, par les syncopes de phrases trop longues, et de phrases trop courtes(...). Ne jamais tomber dans les guirlandes que les gens confondent avec le style... défaire et refaire sans cesse(...). »⁴⁴² « Aucune poésie n'est musique, sauf s'il s'agissait d'une musique interne et inaudible. Cette espèce de musique s'apparente davantage au tam-tam mystérieux par lequel les tribus indigènes correspondent à distance. Comme Pouchkine, Paul Eluard s'exprime sous forme de pulsation. Pulsation que ressentent même les oreilles qui ne la traduisent pas en vocables. »⁴⁴³

C'est pourquoi, par exemple, il y a une absence significative de toute « ponctuation » dans *Le Requiem*. Dernière œuvre de sa vie, dernière tentative de poète. Cocteau veut y faire entendre autre chose que le son de ses mots. Pressé, il ne lui reste plus une minute à perdre à mettre les points finaux. Et vidé, il n'a pas assez de sang pour en donner aux virgules. Seuls, les bruits de sa respiration haletante et de l'irrégularité de ses pouls comptent :

« Et(...), s'imposait à ma plume le divin charabia(...) du ridicule de ponctuer un poème, la ponctuation le salissant comme les moustaches dessinées par des galopins sur un buste, et l'alourdissant à l'usage des personnes incapables d'en entendre la respiration, la systole et la diastole. Sans doute existe-t-il un fil propre à lier un décousu que j'étais souvent tenté de recoudre(...). Sans doute les forces qui me manoeuvrent, même si je cherche à prendre le large, me commandent-elles de soumettre les plus significatives de mes paroles à cette solitude grammaticale. La vraie, l'inévitable solitude des poètes. »⁴⁴⁴

Quant au vocabulaire de l'*exactitude*, il faut vérifier de quelle manière notre écrivain les obtient. Selon Cocteau, un écrivain doit travailler comme un apiculteur alchimiste. Apollinaire le faisait d'ailleurs recherchant la récupération du « miel noir », la concentration en « gelée royale » et la transmutation en « or ». ⁴⁴⁵ Chez notre écrivain, c'est le processus de durcissement, c'est-à-dire le perfectionnement de son vocabulaire. Pour lui, les « signes » d'encre ressemblent au « miel noir » à récolter. Des mots disséminés, donc, à rassembler. Alors, tel un apiculteur qui élabore son miel, l'écrivain « concentre dans un seul vers ce qu'il délayait jadis en quatre strophes » ⁴⁴⁶ :

« Voilà cinq jours que je lutte avec des bribes de phrases, des mots qui s'emboîtent et se désarticulent, des strophes qui s'enchevêtrent malgré moi. J'ai déjà cinq feuilles couvertes de signes illisibles. Ces feuilles ne quittent pas mon lit et de temps à autre je les regarde et je déchiffre. Tout cela se solde par deux phrases qui auront sans doute l'air écrites au courant de la plume. »⁴⁴⁷ « J'ai

⁴⁴² « Des traductions », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 128.

⁴⁴³ « le 15 mars 1953 », in *Le Passé défini*, t.2, op. cit., p. 373.

⁴⁴⁴ « Préface », *Le Requiem*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., pp. 1030-1031.

⁴⁴⁵ « le 20 décembre 1953 », in *Le Passé défini*, t. 2, op. cit., p. 406.

⁴⁴⁶ *Le secret professionnel*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 66.

⁴⁴⁷ « le 28 juin 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 155.

retrouvé hier une masse de cahiers de mon Journal(...). En le parcourant je me rends compte une fois de plus de ce qu'on accumule pour obtenir si peu. Du terrible travail qui se concentre en une goutte dont le parfum s'évapore(...). »⁴⁴⁸

Une fois récupérés et concentrés comme une « gelée royale », ces mots doivent assurer la vitalité et la survie des œuvres. Comme le note Cocteau dans son journal du 21 février 1953 du *Passé défini* : « On n'arrêterait pas de vaticiner sur les phénomènes nous poussant à sécréter une substance analogue à cette gelée royale des abeilles, substance où je suppose que les œuvres puisent leur force de survie. » (t. 2., p. 372).

Ensuite, l'écrivain attend que ses mots se solidifient et forment une « architecture efficace », « si singulière » et « si robuste ». Ce ne sont pas des mots qui ornent une « pensée », mais du langage précis qui « dure, par une présence qu'il renferme, par une chair qu'il perpétue. » (*La Difficulté d'être*, p. 165). Il peut alors envisager la phase suivante de son travail d'écriture : assembler des blocs significatifs de ses mots, en les emboîtant les uns dans les autres, tel un jeu de cubes. Ainsi apparaissent des phrases, des paragraphes, « encastrés » dans son œuvre :

« Les mots ne doivent pas couler : ils s'encastrent. C'est d'une rocaille où l'air circule librement qu'ils tirent leur verve. Ils exigent le et qui les cimente, sans oublier les qui, que, quoi, dont(...). Outre que les mots signifient, ils jouissent d'une vertu magique, d'un pouvoir de charme, d'une faculté d'hypnose, d'un fluide qui opère en dehors du sens qu'ils possèdent. Mais il n'opère que lorsqu'on les groupe et cesse d'opérer si le groupe qu'ils forment n'est que verbal. »⁴⁴⁹

De même, ces mots sertis dans la page, se meuvent et agissent comme une « ombre chinoise » de l'écrivain. Tantôt cette ombre déverse des « paroles » inoubliables en empruntant la bouche des personnages. Et tantôt, ses mouvements sur la page font les « intrigues » cruciales des chapitres, des parties prenantes de l'œuvre :

« L'acte d'écrire se trouve donc lié à plusieurs contraintes : intriguer, exprimer, envoûter. Envoûtement que nul ne nous enseigne, puisqu'il est le nôtre et qu'il importe que la chaîne des mots nous ressemble pour être en mesure d'agir. Ils nous remplacent, en somme, et doivent suppléer à l'absence de nos regards, de nos gestes, de notre démarche. Ils ne peuvent donc agir que sur les personnes perméables à ces choses. Pour les autres, c'est lettre morte et elles leur resteront lettre morte, loin de nous et après notre mort. »⁴⁵⁰

Selon Cocteau, une des écritures les plus fascinantes qui démontrent le mécanisme des verbes transmutés en agir, serait celle de Madame de La Fayette. Dans son chapitre consacré à « La Princesse de Clèves » dans la *Poésie critique*, notre écrivain souligne combien cette romancière sait mettre en œuvre ses verbes. Et il en résulte une « faculté de peindre sans dépeindre », une « énigme » qui « relève de la matérialisation spirite ». Une méthode énigmatique de création que Cocteau nomme « faire plus vrai que le vrai ».

⁴⁴⁸ « le 8 décembre 1952 », in *Le Passé défini*, t.1, op. cit., p. 395.

⁴⁴⁹ « Des mots », in *La Difficulté d'être*, op. cit., pp. 163-164. Souligné par l'auteur.

⁴⁵⁰ « Des mots », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 164.

C'est-à-dire faire apparaître un « objet qui n'est pas là ». Et comme par enchantement, il devient réel, « il est là » (t.1, p. 271) :

« (...)une grande dame qui épanche son cœur. Que voit-elle à la cour ? Un concours de grimaces. Le monde des lettres gonfle les mots et les sentiments y tiennent lieu d'actes. Les actes doivent y être rapides et hypocrites. Et la voilà qui invente un style où les mots agissent, où les sentiments deviennent des gestes d'amour. Livre singulier où le sang circule sous forme d'encre, où la chaleur et le parfum des corps s'exhalent en marge du texte, où ce texte en ordre affiche le comble du désordre. Il en résulte que la page blanche et presque virginale ressemble aux linges houleux d'un lit d'amants(...), montre des blessures voluptueuses. Tout bourgeoise, tout s'imbibe, tout se développe et cherche à s'épanouir. »⁴⁵¹

En somme, que ce soit le séchage, le ponçage ou la recherche d'exactitude, toutes ces méthodes employées par Cocteau reflètent directement son esprit d'artisan. Pour notre écrivain, l'acte d'écrire s'apparente plutôt au travail « manuel » d'un artisan qu'à l'activité « cérébrale » d'un intellectuel : la poésie, c'est un « travail à la main », le seul qui « compte ». ⁴⁵² Ainsi Cocteau veut être un artisan, un « ébéniste » des mots :

« (...) il est presque impossible de dire la moindre chose sans employer des termes qui perdent leur sens pour peu qu'on les énonce à l'improviste(...) à des personnes qui ne connaissent pas notre terminologie ; ils deviennent alors des hiéroglyphes. J'ai beau tâtonner, j'ai beau tâcher d'être clair, je bouscule(...) que je crains de mettre du noir sur du noir, d'ajouter de l'incompréhensible à l'incompréhensible, c'est-à-dire à la poésie(...). La poésie(...) s'exprime par mille détours pourvu qu'on ne s'en mêle pas et qu'on évite le poétique -le poétique c'est le contraire de la poésie- et pourvu qu'on s'acharne à n'être qu'un (...)ébéniste, qui fait ses tables. C'est après lui que les spiritistes arrivent et posent les mains sur la table(...) mais on ne saurait être spiritiste et ébéniste(...) »⁴⁵³

C'est pourquoi les « mains » de poète sont d'une extrême importance chez Cocteau. Elles sont tout d'abord, la seule partie de son corps dont l'auteur semble vraiment fier : « longues et très expressives » (*La Difficulté d'être*, p. 36), les mains de Cocteau sont celles d'un guérisseur ou d'un sorcier. Car, ce sont elles qui « ressuscitent la fleur d'hibiscus » (*Le Testament d'Orphée*, pp. 60-61) déchiquetée. C'est-à-dire le « cœur » de poète, lacéré par « neuf coutelas » (*Clair-obscur*, p. 839) des Muses de la poésie. De même, « géniales », « intelligentes » et « spirituelles » (*Entretiens avec William Fifield*, p. 24), elles savent aussi « peindre ». Ce sont les mains de Cocteau l'artiste.

Mais surtout, les mains de Cocteau sont comme celles avec lesquelles opère le « chirurgien le plus habile ». Avec elles, le « sang et l'ordre coulent ensemble » (*Mes Monstres sacrés*, p. 145). Par ailleurs, Cocteau explique qu'« il faut avoir les mains froides pour servir le cœur chaud » (*Cocteau, mots et plumes*, p. 96), pour écrire des poèmes. Symboles du « sang-froid », les mains de poète représentent chez notre écrivain, son

⁴⁵¹ *La Princesse de Clèves*, in *Poésie critique*, t. 1, op. cit., p. 270.

⁴⁵² *Discours de réception à l'Académie Française*, in *Poésie critique*, t.2, Gallimard, Paris, 1960, p. 163.

⁴⁵³ « Huitième entretien », in *Entretiens avec André Fraigneau*, op. cit., pp. 85-86.

esprit de « précision » et de « légèreté » dans l'acte d'écrire. L'esprit de « précision » qui consiste à « couper net » : tout ce qui est « faux » ou ce qui n'a pas mûri à l'intérieur du poète. Les mains de Cocteau savent trancher sans regret :

« Rien de plus grave que ces paroles qu'on nous prête, qui circulent et s'impriment. J'ai lu dans une préface d'un livre de Bernanos(...), une phrase de moi que je n'ai jamais dite et qui me choque. Le Verbe se fait toujours et instantanément chair. C'est pourquoi il importe de prendre garde à ce qui se colporte, d'en vérifier les sources et, si cela est faux, de couper net. »⁴⁵⁴

Mais il y a aussi l'esprit de « légèreté » ou de détachement qui s'impose entre le poète et son poème. Pour que le poème achevé s'élève seul au plus haut possible, le poète doit malheureusement retrancher toutes les « cordes sensibles » qui les reliaient jusqu'alors. Tant d'efforts et de peines pour créer cet organisme, mais le poète sait qu'il ne peut sauver tout ce qu'il a accumulé. Sauf son poème :

« Un poème doit perdre une à une toutes les cordes qui le retiennent à ce qui le motive. Chaque fois que le poète en coupe une, son cœur bat. Lorsqu'il coupe la dernière, le poème se détache, monte comme un ballon, beau en soi et sans autre attache avec la terre. Vous apprendrai-je que les mots bizarres, les épithètes, l'emphase, le pittoresque l'empêchent de s'élever ? (...). La mise en place du verbe, les terminaisons masculines ou féminines, la pulsation du rythme, l'incroyable sévérité qui nous empêche, là où le lecteur ne saurait voir que paresse, se forment, peu à peu, nerveusement, jusqu'au supplice. Il faut à tout prix que la pensée batte comme bat le cœur avec sa systole, sa diastole, ses syncopes qui le distinguent d'une machine. »⁴⁵⁵

Dans ses mains de maître, le poète tient en effet une « arme » redoutable : sa « plume ». Efficace et puissante telle une épée de torero ou une « lance » de guerrier, la « plume » permet au poète de « toréer avec le mystère », sur « la piste blanche »⁴⁵⁶ de sa page ouverte. C'est pourquoi Cocteau préfère son « bec de plume », pointu, affiné et dur comme une « épée » à une « affreuse pointe Bic ». Car, le bout arrondi, épais, mou et glissant de ce dernier, dévie la visée et « déforme l'écriture » (*Correspondance avec J. Maritain*, p. 239). C'est la raison pour laquelle Cocteau soutient tant la « robustesse » de son « porte-plume » d'acier : plutôt que la beauté de son « ornement », il préfère sa « dureté ». Sa force inégalable, capable de tenir tous les chocs, comme il l'indique. Dans sa lettre adressée à Jean-Marie Magnan, à la date du 18 octobre 1958, il précise ainsi : « Picasso a raison on ne connaît pas de peintre avec une belle boîte de couleurs – pas de poète avec un beau porte-plume » (*Cocteau, mots et plumes*, p. 82).

En effet, le reste n'est que « nuance » et « pittoresque », qui freine la plume lorsqu'elle accomplit sa mission de « devenir » le « sténographe », assez « libre et rapide, afin de prendre au vol », la dictée d'une « force inconnue » qui possède le poète.⁴⁵⁷ La

⁴⁵⁴ « De Guillaume Apollinaire », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 140.

⁴⁵⁵ *Le secret professionnel*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., pp. 46-47.

⁴⁵⁶ Le Discours du grand sommeil, in *Œuvre poétiques complètes*, op. cit., p. 402.

⁴⁵⁷ *Pourquoi j'ai composé de la musique*, in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série, n°2, op. cit., p. 204.

virtuosité de cette plume est comparable à cette image que Cocteau suggère dans *Opium* : si une « idée se déforme et se déroule lentement dans l'eau du corps (de poète) avec les nobles caprices de l'encre de Chine », la plume la capte et la ressort avec une vitesse incroyable. Celle d'un « plongeur noir » qui remonte en « raccourcis » (p. 66) à la surface. Mais il n'empêche que sa plume saisit l'essentiel. Car ce qu'elle dessine sont les « desseins obscurs de la Providence » (p. 111).

C'est avec cette plume rare, « pensante » et « agissante » que le poète doit faire face aux attaques des ennemis : les « majorités » qui tentent de « se parer » et de faire disparaître la « plume-fée » des « minorités ». ⁴⁵⁸ La « plume surnaturelle » ne fonctionne qu'avec la « morale particulière » et la « continuité » de quelques génies.

Par exemple celle de Madame de Sévigné. Selon Cocteau, sa « plume-fée » donne des « phrases salées, en pointe » et ne montre jamais « la moindre paresse de l'encre ». Avec cette plume, elle ne soigne pas un style d'écriture, mais brûle et sectionne tout ce qui n'est pas de la « vérité » et de l'« exactitude ». C'est pourquoi la plume est une « arme » et non un outillage d'écriture :

« Notre rage d'écrire bien est néfaste. C'est parce que cette dame écrit mal, que Beyle écrit mal, que Balzac écrit mal, qu'ils écrivent bien. Ils veulent dire ce qui les occupe coûte que coûte et à n'importe quel prix. Montaigne reste le maître incontestable de cet acharnement à se dire. Peu lui importe la forme. Elle naît de cette acharnement vers l'exactitude(...). Style d'époque. Jamais la pointe de feu. Jamais autre chose que l'écriture(...). Les époques craignent les pointes et les cassures dont un style se hérissé et par lesquelles il boite. »⁴⁵⁹

Nous avons suivi jusqu'ici le procédé manuel de Cocteau pour sa fabrication des verbes : le séchage des traces d'encre, des larmes et de sueurs ; le ponçage de leurs atours et le délestage conséquent des impuretés verbales ; et enfin, une dernière étape de simplification et de retranchement extrêmes par l'efficacité des mains de poète et de sa plume-fée. Tout indésirable est enlevé, effacé et dégagé à souhait. Alors, que reste-il en fin de compte ? Des « aspérités » qui recouvrent la surface de l'écriture : des « reliefs » visibles et invisibles d'un langage singulier. Le « langage figuratif » que Cocteau a su extraire de ses « sables du verbe » (*Maalesh*, p. 104).

D'une part, les « reliefs visibles » sont des traces d'encre (de sang), rouge, noire et bleue, durcies en « croûtes ». Ceux qui détonnent avec l'ensemble qui les entoure, qui ressortent du fond et qui sautent aux yeux du lecteur. Pour ce qui concerne cet effet de surprise, Cocteau donne un exemple dans son *Journal* de 1942-1945. Il explique comment il tente de « donner du relief » dans son poème *Léone* : « Je le distribuerai en strophes numérotées. C'est la seule manière de lui enlever cet air de fleuve et de donner du relief à certains détails » (le 15 janvier 1944, p. 439). Et quelques jours plus tard, il ajoute cette explication : « il comporte six cents vers. Six cents vers où je renonce systématiquement aux sortilèges à la mode. Aucune allitération, aucune recherche subtile de rimes ou de mots. C'est un déroulement plat. Les reliefs et la singularité ne doivent

⁴⁵⁸ Préface au passé, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 11.

⁴⁵⁹ « le 5 février 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., pp. 44-47.

venir que du style intérieur, d'un emploi de certains termes inattendus dans un tel rythme » (le 22 janvier 1944, p. 442).

Le mécanisme des « reliefs visibles » consiste donc à créer un effet de surprise mais surtout de « profondeur » à la surface de l'écriture. Dans *Pour une poétique de l'imaginaire*, Jean Burgos nous éclaire à ce propos :

« L'ordonnance horizontale du texte, qui implique un agencement irréversible des mots, un trajet obligatoire même s'il ne s'agit pas d'un langage proprement logique, se trouve arrêtée, mise en péril : le mot soudain se gonfle par lui-même de significations multiples qui viennent à entraver la marche du discours et, la retardant, la font dévier, imposant en contrepoint un cheminement vertical, conférant au texte une épaisseur qu'il n'avait pas d'abord. A la signification du mot-image, dans l'ordre du discours, vient se superposer, jusqu'à l'oblitérer, une pluralité sinon de sens du moins de valeurs qui le font résonner, laissant émerger du même coup autour de lui une réalité qui sans lui ne serait jamais venue à l'existence ; réalité qui procède du langage mais peut-être pas que de langage, et dont la mise à jour se confond avec l'acte poétique, qu'il soit d'écriture ou de lecture. »⁴⁶⁰

Et d'autre part, il y a aussi des « reliefs invisibles ». Que contiennent-ils et pourquoi sont-ils invisibles ? A ce propos, l'intention de Cocteau semble tout à fait claire : l'écrivain « dissimule » ses « secrets » dans des verbes. Et il affirme qu'ils sont destinés à quelques « personnes qui savent lire » (*Maalesh*, pp. 103-104). En effet, les « reliefs invisibles » sont une partie de son « langage figuratif » écrits à l'« encre sympathique » et à l'« eau salée » : des taches « extrêmement indélébiles »⁴⁶¹ du « sang blanc » de son âme ; et des traces de « larmes profondes » et de « sueurs ».

Quelque chose d'invisible et d'imperceptible reste sur le blanc du papier. Mais ses grains cristallisés sont palpables et bien réels au toucher. Comment les lire ? La tâche du lecteur se corse un peu plus. Cocteau nous suggère alors deux solutions : avoir recours au « feu » et aux « antennes sensibles », c'est-à-dire notre « main morale ».

Pour qu'une « feuille blanche livre son secret » (*Portraits-souvenir*, p. 800), occulté à l'encre sympathique, le « feu » s'avère un des moyens les plus connus depuis des siècles. Et le « feu » révélateur en question, c'est bien évidemment la « chaleur humaine » et le « cœur chaud » du lecteur :

« Et je vous quitte. Sans vous quitter, cela va de soi, puisque je me suis mêlé à mon encre assez étroitement pour que le pouls y batte. Ne le sentez-vous pas sous votre pouce qui tient l'angle des pages ? Cela m'étonnerait, car il saute jusque sous ma plume et fait ce vacarme inimitable, farouche, nocturne, complexe au possible, de mon cœur (...). Voilà ce que crie son encre. Voilà ce que battent ses tambours en berne. Voilà ce qui allume des candélabres de deuil. Voilà ce qui secoue la poche où vous mettez mon livre et ce qui fait tourner la tête aux passants qui vous croisent et se demander quel est ce bruit. Voilà toute la différence entre un livre qui n'est qu'un livre et ce livre qui est une personne

⁴⁶⁰ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, Paris, 1982, p. 10.

⁴⁶¹ « Poème inédit écrit à l'encre sympathique », *Poèmes épars 1945-1963*, in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1186.

changée en livre(...). Nous sommes bien d'accord. N'oubliez pas qu'il importe que mes jambages devenus caractères d'imprimerie retrouvent en vous leurs volutes et les débouclent, entortillant momentanément ma ligne à la vôtre, à telle enseigne qu'il se produise un échange de nos chaleurs. »⁴⁶²

En effet, rares sont les lecteurs qui savent lire cette écriture invisible à l'œil nu. Pour cela, il faut déployer nos « antennes sensibles » et la toucher à la manière de lire du Braille :

« J'ai de l'avantage à mal connaître une langue pour la traduire. J'éprouve plus de gêne en face d'un article de journal(...) qu'en face d'un poème de Shakespeare ou de Goethe. Un grand texte possède son relief. Mes antennes le ressentent à la manière dont les aveugles lisent le Braille. Si je savais trop l'une de ces langues, un poème me découragerait par l'obstacle infranchissable des équivalences. En le sachant mal, je le caresse, je le tâte, je le palpe, je le renifle, je le tourne et le retourne. J'éprouve les moindres aspérités du sillon. Finalement, mon esprit frotte contre ses aspérités comme l'aiguille du gramophone. Il ne s'en échappe pas la musique incluse, mais l'ombre chinoise de cette musique. Ombre chinoise assez conforme à son essence. »⁴⁶³

Cocteau veut qu'en somme sa poésie se lise comme du Braille et en plus « universel ». Une sorte de langue « Espéranto » de la poésie, celle qui peut être comprise par tous les citoyens du monde à condition qu'ils possèdent une « main morale » :

« (...)quand un homme est prodigieusement génial comme Shakespeare, il a un tel relief que nous sommes presque devant ce que nous appelons ici le Braille, c'est-à-dire l'écriture pour les aveugles : notre main morale devine le relief de son œuvre. (...), j'arrive très bien à le comprendre parce que son relief est tellement haut, tellement fort, que ma main morale arrive à le suivre et à le sentir(...) »⁴⁶⁴

L'importance de cette « main morale » est capitale pour Cocteau. Elle représente à ses yeux l'unique moyen de lire l'écriture d'un écrivain qui s'est investi corps et âme et devenu « encre et papier » (*Entretiens avec W. Fifield*, p. 87). Seule, cette main d'un aveugle possédant la capacité sensorielle extrêmement développée, sait tâter et voir ce que l'œil d'un voyant ignore. Car, ce que cette main lit, n'est pas un style d'écriture, mais le « style de l'âme » d'un écrivain et sa « pensée faite chair » :

« Je ne condamne pas la musique verbale et tout ce qu'elle entraîne de dissonances, de duretés, de douceurs nouvelles. Mais une plastique de l'âme, cela me sollicite beaucoup plus. Opposer une géométrie vivante au charme décoratif des phrases. Avoir du style et non un style. Un style qui ne naisse que d'une coupe de moi, d'un durcissement de la pensée par le passage brutal de l'intérieur à l'extérieur. Avec cette halte ahurie du taureau sortant du toril. Exposer nos fantômes au jet d'une fontaine pétrifiante, ne pas apprendre à fignoler des objets ingénieux mais à pétrifier au passage n'importe quoi d'informe qui sort de nous. Rendre volumineux des concepts. »⁴⁶⁵

Ainsi met-il en œuvre par l'écriture une sorte de mécanisme ingénieux. Les

⁴⁶² « De la responsabilité », in *La Difficulté d'être*, op. cit., pp. 210-211.

⁴⁶³ « Des traductions », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., pp. 128-129.

⁴⁶⁴ Jean Cocteau par Jean Cocteau : entretiens avec William Fifield, op. cit., pp. 34-35.

« reliefs extrêmes » de ses mots qui, d'une part, l'éloignent des lecteurs inattentifs. Ceux qui ne savent pas distinguer la particularité de cette surface granuleuse de l'écriture et tout ce qu'elle représente. La peine d'un poète qui « essaye de devenir une feuille de papier signifiante » (*Entretiens avec W. Field*, p. 24). Mais d'autre part et surtout, ce système rapproche directement l'écriture de Cocteau de ses lecteurs fidèles. Lorsque les précédents ne voient qu'une feuille montrant des mots et la marge, les autres perçoivent autre chose. Car, plus un relief prend de la hauteur, plus son « ombre » s'allonge.

En fait, chaque relief cache derrière lui, une « ombre » de l'écrivain : une sorte de « velours noir » qui masque « toute la vie secrète de l'auteur » (*Entretiens avec A. Fraigneau*, p. 112) et qui est mis là pour être découvert un jour ; une « part d'ombre » que l'écrivain « se réserve », afin que les « terribles projecteurs ne puissent l'atteindre ». ⁴⁶⁶ Et seuls les lecteurs attentifs connaissent donc les « signes » de ce « code secret » (*La Difficulté d'être*, p. 142).

C'est pourquoi Cocteau affirme que les « livres doivent avoir du feu et de l'ombre ». Car, dans certains, les « ombres changent de place ». Et ce ne sont pas les ombres de l'écrivain, mais celles du lecteur. Les ombres des opinions changeantes de ce dernier. En revanche, dans d'autres, leurs « ombres ne bougent pas », mais « elles dansent sur place » (*Opium*, p. 144). Ce sont elles, les véritables « ombres » de l'écrivain. Celles qui se manifestent, s'éclairent et livrent la vérité de l'auteur. Tel le jeu de l'« ombre chinoise », leurs danses sont « précieuses, vivantes, expressives ». Et à leur apogée, elles se transforment en une « terrible lumière », ensuite « boitent et clignent à la manière des étoiles ». ⁴⁶⁷

L'âme de l'écrivain s'exprime ainsi. Ses ombres libérées par le feu solidaire du lecteur. Et cette communion s'apparente en effet, à une rencontre magique : tels les « feux de Sainte-Elme » qui « circulent » ou les « feux de la Saint-Jean » qui « flambent », l'âme de l'écrivain comprise, pénètre celle de son lecteur. Et elle illumine tel un flambeau, le « vaste cimetière » et la « vaste nuit » ⁴⁶⁸ de l'esprit où se trouvait jusqu'alors le lecteur.

Bref, l'alchimie des mots chez Cocteau, se résume ainsi par la création de reliefs précieux. Visibles ou invisibles, ce sont des mots qui recouvrent la surface de son écriture. Cocteau disait dans ses *Lettres à Milorad* qu'un écrivain doit « être recouvert » pour qu'un jour l'on le « découvre » (le 6 décembre 1955, p. 26) : « On m'a jusqu'ici *recouvert*. Il faudra bien un jour que je sois *découvert* – qu'on me *découvre* » (le 22 décembre, 1955, p. 28).

La seule chose qui compte et qui peut rendre possible sa gloire posthume, Cocteau l'a saisie : ses mots. L'« objet dur » qu'il a sorti de sa « fontaine pétrifiante », de son « encier interne », son « corps et cœur ». Et une fois mis au dehors, ses mots tellement

⁴⁶⁵ *Opium*, op. cit., p. 155.

⁴⁶⁶ *Le discours d'Oxford*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., pp. 181-182.

⁴⁶⁷ *Apollinaire*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 89.

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 94.

saillants et évidents, s'érigent comme une charpente à la surface de son œuvre en espérant que tout cela tienne afin d'empêcher la chute de ses pensées et de son âme. Mais surtout, qu'ils soient solides, tel un « échafaud », pour soutenir les agitations du supplicié, ce poète qui se débat contre les tortures perpétuelles des Muses de la poésie :

« Plus m'y frappe l'enchevêtrement des organes que celui des sentiments, l'entrelacs des veines que la chair. J'ai l'œil d'un charpentier sur l'échafaud du roi. Les planches m'intéressent davantage que le supplice. »⁴⁶⁹

Ainsi la surface de l'œuvre et ses vocabulaires alchimiques représentent les « planches » de salut et les terrains de bataille chez Cocteau. C'est la raison pour laquelle il déclare que toute œuvre du génie est une « énigme ». Non une « géométrie » qui se copie au « papier calque ». A travers les tableaux du génial Greco, Cocteau explique l'importance fondamentale de toute surface sensible. Et notamment, sa capacité de mimer la « démarche » exacte de son créateur :

« Ce cri écrit de Greco ne saurait se soumettre aux méthodes que lui prêtent les spécialistes. J'ai été élevé par ceux qui couvraient ses tableaux de papier calque et cherchaient à découvrir la géométrie cachée qui lui imposait ses formes. Et ils trouvaient et se réjouissaient et disséquaient une énigme. Or l'énigme reste une énigme. Rien ne la divulgue. Les géométries qu'ils croient être à l'origine d'un travail existent, mais elles résultent de l'équilibre mystérieux qu'un artiste exprime, dont il fait sa démarche et sans lequel ce terrible somnambule tomberait de haut. »⁴⁷⁰

4.3 - Une science exacte de l'âme : du « sang blanc » aux « jambages » multiples, jusqu'où l'âme de poète peut-elle aller trop loin ?

« Mathématique du verbe. Simplicité pas simple. Invisibilité de la recherche. Dire simplement et clairement (en apparence) les choses les plus difficiles(...). Les dire en quatre vers. Emploi de la rime d'un sou qui arrache les trésors de l'ombre. »

in Le Passé défini

Pour Cocteau, la poésie est une « science » faite de la « langue sublime, morte et vivante ». Une science de langage qui démontre une sorte d'« équilibre instable entre ce que nous croyons savoir et ce que nous savons ne pas savoir »⁴⁷¹ : le « traduisible » et l'« intraduisible », les « mots » et l'« essence », le « visible » et l'« invisible ». Et c'est bel et bien cette « langue morte » qui rend complexe mais en même temps attrayante, toute notre recherche dans cette science. L'« essence intraduisible » et invisible de la poésie que les gens prennent pour de l'« algèbre », de l'incompréhensible. Mais, c'est cette « algèbre » qui rend le style d'un écrivain « unique », voire « divin » :

⁴⁶⁹ « De la mesure », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 93.

⁴⁷⁰ *Le mythe du Greco*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 191.

⁴⁷¹ *Court métrage*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, Gallimard, Paris, 1981, p. 198.

« (...)on ne peut pas être traduit ; c'est ça qui est triste ; parce que les idées peuvent être traduites, mais la poésie, ce ne sont pas des idées, c'est une sorte de mathématique très mystérieuse, c'est la plus haute pointe de la langue, et on ne peut pas la traduire puisqu'il s'agit de faux chiffres ; alors on aurait des chiffres faux ; (...), je sais que Pouchkine était un grand poète, or il est intraduisible : (...), on est sûr qu'il y a quelque chose de divin. »⁴⁷²

En effet, c'est d'une « mathématique mystérieuse » qu'il s'agit : une formule composée de l'« exactitude » d'un chiffre et de la « signature inimitable » d'un homme. C'est-à-dire de l'exactitude de la « vérité », puisque le « poète est exact » et la « poésie est exactitude ». Mais aussi du style infalsifiable et audacieux d'un écrivain, car la « poésie est un des moyens les plus insolents de dire la vérité ». C'est quelque chose qui permet de distinguer le sens même de l'écriture. Entre les « écrits » qui racontent des « mémoires imaginaires, de fausses anecdotes, des phrases qui se trompent de bouche en bouche, des souvenirs pittoresques », donc toute écriture qui, par son « poids mort de l'inexactitude », nous « accable de fatigue ». Et une autre, celle qui assume « en elle le poids inimitable du vrai »⁴⁷³ et qui délivre la vérité :

« D'après mes écrits, chacun se trompe sur ma personne. D'après mon écriture, le graphologue ne s'y trompe pas. J'en ai la preuve sans cesse. C'est que l'écriture est plus importante que la parole écrite. Et même un texte imprimé montre l'écriture d'un homme qui est encore autre chose que son style. Elle le dénude et le dénonce par l'engrenage des mots, par l'ordre de ses chiffres, par une profonde arabesque de la pensée, par le paraphe ininterrompu de ce que les banques appellent signature inimitable. »⁴⁷⁴

Nous y sommes. Cette « signature inimitable », c'est ce que Cocteau nomme les « jambages de l'âme ». Son âme de poète. Que signifie-t-elle exactement ? C'est la « pelote du cœur » d'un homme qui « se dévide » et qui visite le monde extérieur. A l'allure d'un « somnambule », il se promène dans les « méandres du labyrinthe » de la vie humaine :

« Quel sera d'une pelote Qui se dévide épousant Les méandres du labyrinthe Le bout entre mes mains quelle Halte d'un bloc hérissé De poings et de banderolles Pour que le calme oriente Ma boussole de somnambule Au bord des toits de cette ville (...) Où le moindre obstacle menace D'éterniser la promenade Du promeneur endormi »⁴⁷⁵

Les « jambages de l'âme » représentent pour Cocteau la graphologie de son « cœur ». L'unique fil conducteur de sa vie d'homme aussi bien que celle d'écrivain. Sa ligne morale que Cocteau définit comme « droite », mais en même temps « un peu naïve et inapte à suivre les méandres intellectuels ». ⁴⁷⁶ Et selon lui, ces « jambages » ne se manifestent que dans les œuvres des « écrivains qui laissent couler leur sang par le bec de leur

⁴⁷² Jean Cocteau par Jean Cocteau : entretiens avec William Fifield, op. cit., pp. 33-34. Souligné par l'auteur.

⁴⁷³ Edith Piaf, in Cahiers Jean Cocteau, nouvelle série, n°2, op. cit., p. 213.

⁴⁷⁴ « le 6 et le 7 mars 1949 », in Maalesh, op. cit., pp. 29-30. Souligné par l'auteur.

⁴⁷⁵ « Sixième période », Le Requiem, in Œuvres poétiques complètes, op. cit., p. 1124.

plume ». ⁴⁷⁷

Pour lui, les « jambages » de son âme sont le « dessin » en filigrane qui révèle toute une vie. Sa vie de poète est une perpétuelle hémorragie, une « chose atroce », ainsi qu'il l'écrit dans une de ses *Lettres à Milorad*. Et cette lettre s'avère précieuse pour nous. Cocteau y indique ce que peuvent contenir les « jambages » de son âme : « Comment, à ton âge, oses-tu parler de choses si graves, d'un écorché vif, d'un homme « qui perd son sang » depuis un demi-siècle, sans aborder les problèmes de la malédiction, de la solitude des poètes, des mécanismes de l'âme - de la lutte de Jacob avec l'ange ? » (Lettre du 17 février 1959, p. 117).

Quels sont donc les signes caractéristiques qui déterminent les « *mécanismes* de l'âme » chez Cocteau ? Avant tout, c'est *quelque chose* qui persiste, qui revient toujours chez un écrivain ou chez un artiste. D'une œuvre à l'autre : tantôt il s'éclipse, tantôt il réapparaît, mais sa présence est pour ainsi dire permanente. C'est une sorte de « fil invisible » qui relie toutes les œuvres d'un créateur. Une « force inconnue » que l'on ne peut ignorer, ni faire disparaître. Mais qui, la plupart du temps, échappe à notre sens analytique. Quelque chose qui survit toujours et malgré tout, tel le Phénix qui renaît de ses cendres. Cocteau la définit ainsi : c'est un « jet de projecteur qui se promène à la surface de cette nuit accumulée derrière chacun de nous et qui se fixe sur un visage, un acte, un lieu significatifs, de manière à donner le maximum de force expressive et de résurrection. » ⁴⁷⁸

C'est ce que Cocteau appelle les « fluides ». Comment se détectent-ils ? En premier lieu, par une « émanation lumineuse » : une sorte de « lumière mystérieuse des auréoles », de « phosphorescence » qui se dégage de certaines œuvres de génie. Selon Cocteau, cette espèce d'aura mystique nous obligerait à « interroger l'inconnu ». ⁴⁷⁹ Cocteau l'évoque dans ses *Monstres sacrés*, à propos de quelques génies qui sont des exemples de ce phénomène singulier : par exemple, Rimbaud qui a su « sanctifier » ses « fautes écrites » (taches d'encre) et « vécues » (traces de sang) laisserait ce genre de phosphorescence (p. 47) ; ou la « lumière bleue » qui sortait par la « main savante » de Cézanne serait aussi un exemple démonstratif (p. 122) ; et entre autres, il y a aussi les photographies de Man Ray qui arrivent à « débander les yeux » du spectateur « à la minute » (p. 133). De même les chefs-d'œuvre du Greco résultent d'une « pourriture divine de ses couleurs ». Toutes matières macérées, fermentées du « fond de l'âme humaine » et transcendées par la puissance de l'artiste, comme des « moires éclatantes de Dieu » à la surface d'une œuvre. Et d'après Cocteau, le même mécanisme de création s'appliquerait pour la poésie :

« On a beaucoup parlé, ces derniers temps, de poésie pourrie. J'aimerais qu'on

⁴⁷⁶ Lettre du 6 décembre 1956, adressée à James Lord, in *Lettres de l'Oiseleur*, Du Rocher, Monaco, 1989, p. 186.

⁴⁷⁷ *Le Cordon ombilical*, in *Le Livre blanc et autres textes*, op. cit., p. 178.

⁴⁷⁸ *Edith Piaf*, in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série, n°2, op. cit., p. 213.

⁴⁷⁹ *Le mythe du Greco*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 192.

m'en citât une qui ne le fût pas. C'est d'une décomposition exquise que la poésie, qu'elle soit écrite ou peinte, qu'on la regarde ou qu'on l'écoute, compose ses accords. On pourrait la définir de la sorte : la poésie se forme à la surface du monde comme les irisations à la surface d'un marécage. Que le monde ne s'en plaigne pas. Elle résulte de ses profondeurs. »⁴⁸⁰

Ensuite, le « fluide magnétique » qui fonctionne comme des « ondes électromagnétiques ». Tel un rayon X, leurs portées sont presque illimitées puisque les ondes de Cocteau traversent les murs du temps et de l'espace. Ce sont elles qui permettent à notre poète d'envoyer son S.O.S à son lecteur du futur :

« A vous qui n'êtes pas encore A vous qui tels que je suis Serez à vous les sans visages C'est à vous que je m'adresse (...) En ce lieu d'où partent mes ondes Lieu sans lieu déjà vous êtes Préventivement adultes Loin de la foire d'empoigne Où vous jettera le cordon Omphalique de vos mères C'est pourquoi de cette chance Qui vous livre à moi je profite Pour infuser au fond de vos Jeunes veines encore vaines L'encre rouge de mon cœur »⁴⁸¹

Mais aussi, le « fluide magnétique » est un système de « communication par hypnose » : entre un artiste et son public, ou un écrivain et son lecteur du présent. Par exemple, le magnétisme d'un artiste tel que Nijinsky est tellement puissant, il « soulève les foules »⁴⁸² par sa seule présence. L'importance de ce fluide hypnotique s'avère tout aussi cruciale dans la lecture d'un livre. Ainsi Cocteau souligne-t-il dans *Le Passé défini*, combien l'influence du fluide magnétique est décisive dans ses lectures :

« Quel mal à pénétrer dans un roman(...). Or, de plus en plus, il m'est insurmontable de m'identifier à des intrigues dont j'évite le style dans la vie, qui ne s'imposent pas par un fluide. Sans être hypnotisé, je lâche prise. Je me sauve à l'anglaise. Je rentre chez moi. »⁴⁸³

Le « fluide amical » est un tout autre système de communication : la « compagnie du cœur » qui représente chez Cocteau, quelque chose de « beaucoup plus riche, plus salubre qu'une entente faite d'habitudes communes et de tournures semblables de l'esprit. » (*Journal d'un inconnu*, pp. 138-139).

C'est pourquoi Cocteau montre si fréquemment sa ferveur pour ce qui concerne l'« amitié ». Plus que tout autre sentiment, ce « réchauffement » direct du cœur lui « permet de vivre et de supporter les misères » (*Lettres de l'Oiseleur*, p. 79). C'est une sorte de « lanterne magique » qui éclaire les « chemins obscurs » du cœur humain et grâce à laquelle les hommes se lisent « à livre ouvert sans le véhicule de l'encre » (*Le Passé défini*, t.2, p. 24). Dans une de ses lettres adressées à Jean-Marie Magnan, Cocteau révèle ainsi le pouvoir surprenant du fluide amical : « (...) je n'ai qu'à sécher une goutte de sang sur une feuille et ta machine y puise l'image de mes organes et du mal qui

⁴⁸⁰ *Idem*, p. 193.

⁴⁸¹ « Septième période », *Le Requiem*, in *O.P.C.*, op. cit., pp. 1146-1147.

⁴⁸² *Le Coq et l'Arlequin*, Stock, Paris, 1993, p. 91.

⁴⁸³ « 22 mai 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 137.

les singularise » (Cocteau, *mots et plumes*, p. 51).

Enfin, un dernier mode de transmission de l'âme est le « fluide poétique ». Et celui-ci s'apparente à une « décharge électrique », prête à se libérer d'un moment à l'autre : tel un « orage » qui s'accumule avant d'éclater, ce « courant électrique » traverse et remplit le corps de l'écrivain, « de malaise, de pressentiments, de poésie » : c'est une « puissance occulte qui imprègne l'univers et ne se manifeste pas seulement par l'entremise des artistes ». Car elle « peut nous toucher aux larmes dans des phénomènes où l'art n'entre pas en ligne de compte ». ⁴⁸⁴ En effet, le « fluide poétique » dont parle Cocteau ressemble à cette « carburation surnaturelle » ⁴⁸⁵ : une essence divine qui plane partout et qui cherche une enveloppe ou une machine vides pour se réincarner et pour se répandre dans le monde. Et Cocteau affirme que la poésie ou l'art ne sont qu'un « exercice plus ou moins heureux par quoi on(tente de) la domestique(r) ». ⁴⁸⁶

Ainsi Cocteau indique les empreintes improbables, c'est-à-dire les « jambages » plus ou moins invisibles, de son âme de poète : les « mécanismes » de celle-ci et les diverses manifestations de ces « fluides » servent en fin de compte à la mise en relief d'un *idéal* de l'auteur. Car tout cela traduit d'une part ses méthodes imaginaires de sonder le monde extérieur et de communiquer avec lui. Mais d'autre part et surtout, c'est une représentation de son désir le plus cher : l'*expansion* et la *circulation* libres de son œuvre, de sa poésie.

C'est pour cette raison que Cocteau se veut un écrivain « sans table », debout et déambulant : « être assis » signifie chez lui, infliger la « grande fatigue », la « crampe » ⁴⁸⁷, à son âme ; avoir une « table » et une « chaise » signe donc un « arrêt de mort » pour l'âme de poète. Cocteau maintient précisément le même cap tout au long de sa vie : son âme doit circuler en tous sens, déborder et dépasser les limites infranchissables imposées par la société. Car le contraire voudrait dire un danger imminent pour la création chez un artiste : « limiter ses croyances » en son âme, signifie s'imposer un « état d'âme » ; et avoir « un état d'âme » rejoint à « préciser et limiter ses goûts en art » ; en somme, à « donner un état d'esprit » (*Le Grand écart*, p. 14). Et tout ce qui est définissable et réductible va donc à l'encontre de l'esprit de la création. Ce dernier étant un potentiel illimité, incalculable. Une force qui se déplace et se métamorphose continuellement :

« Mon idéal eût été d'avoir une table à écrire et de m'y asseoir à heures fixes. De trouver des phrases qui conviennent à un discours. De mener ce discours à ma guise. De ne pas m'égarer dans les marges. De ne pas perdre le sens de la direction. De la reconnaître aux étoiles. Tout cela n'est pas en ma puissance. J'y aspire sans le connaître et ne le connaîtrai jamais. » ⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ *Le secret professionnel*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 52.

⁴⁸⁵ *Mais la roue existe !*, in *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série, n°3, Passage du Marais, Paris, 2004, p. 75.

⁴⁸⁶ *Le secret professionnel*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 52.

⁴⁸⁷ *Préface au passé*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 13.

De même, Cocteau distingue deux catégories d'écrivains : les « écrivains de table » et « sans table ». Les uns sont ceux qui savent soumettre leur « âme » aux goûts et à la mode du public. Ils savent se faire adorer, aduler et respecter. Et les autres sont ceux qui n'ont aucune attache idéologique, sauf à leur « gouvernement de l'âme » :

« Les jambes de l'âme enlisées dans cette bourbe, il m'arrive d'envier ces écrivains de table qui se font une barricade. Ils ne laissent pas leur encre les traiter à tu et à toi. S'ils se mêlent d'écrire, ils observent une grande prudence et ne mêlent qu'une part d'eux-mêmes à ce qu'ils écrivent. La part qu'ils se réservent à des jambes, de sorte qu'elle est apte à inspirer le respect, voire à reculer, s'il le faut. Malheur à qui n'a pas gardé un lopin où vivre, une parcelle de soi en soi et s'est livré aux hasards qui profitent du moindre barreau pour mettre des ronces. Car si rien ne gouverne il en pousse du dehors et du dedans(...). A vrai dire, je m'y perds. La seule ressource qui me reste est dans le progrès moral. Car encore faut-il que la brousse ne soit pas un capharnaüm de détritux et d'orties. Voilà le seul combat que je me livre, où je puisse rester chef. »⁴⁸⁹

Voilà toute la différence entre le « style mondain » et le « style de l'âme » dont parle Cocteau, dans ses *Lettres à Milorad* : Cocteau conseillait à ce dernier de « ne pas croire au style mondain mais au style de l'âme. Le style mondain, c'est de ne pas « se commettre ». Or il est indispensable de se commettre et de se compromettre continuellement » (lettre du 2 mai 1959, p. 124). Si certains savent « vendre » leur âme « au poids d'or »⁴⁹⁰, d'autres préfèrent se faire « insulter », « traîner dans la boue », recevoir des « coups » et essayer des « échecs ». Pour Cocteau toutes ces épreuves d'hostilité ne font que soutenir sa conviction : son « âme résiste héroïquement » aux « règles mortes »⁴⁹¹ de la société.

Dès lors, dans une société qui, presque toujours, « supporte mal un rôle qui n'est pas tout d'une pièce » (*Le Livre blanc*, p. 54), la *solitude* des poètes semble inévitable. Bien que Cocteau affirme que c'est une « chance d'être un empêcheur de danser en rond » et qu'il « mourrait joyeusement pour le sacerdoce de la liberté totale » (*La Belle et la Bête*, p. 231), les « obstacles » sont innombrables :

« Je ne suis pas un écrivain de table. J'écris lorsque je ne peux pas ne pas écrire. Le moins possible(...). Si la France s'obstine à renier ses privilèges, à s'acharner, à vouloir ce qu'elle ne peut et à mépriser ce qu'elle se doit, alors, à nous le linceul de pourpre. Mourons et attendons que l'avenir vienne prier sur notre Acropole. »⁴⁹²

En effet, cette solitude des poètes est celle dont parle Nietzsche dans *Humain, trop*

⁴⁸⁸ « De la mémoire », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 163.

⁴⁸⁹ « Du gouvernement de l'âme », in *La Difficulté d'être*, op. cit., pp. 136-137.

⁴⁹⁰ « Il a vendu... », en marge de *Clair-obscur*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 937. Voir aussi le poème « Soir glorieux », *Poèmes épars* 1945-1963, p. 1198.

⁴⁹¹ *Discours sur la poésie*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 213.

⁴⁹² « le 18 janvier 1946 », in *La Belle et la Bête*, op. cit., p. 229.

humain : « Dans la solitude le solitaire se ronge le cœur ; dans la multitude c'est la foule qui le lui ronge. Choisis donc ! ». ⁴⁹³ Alors, quelles solutions reste-il pour les poètes ? Cocteau suggère que, puisqu'un poète est le « mauvais sujet suprême » d'une société ou l'« objet suspect à toutes les polices du monde », il doit « transcender ce que la société réproouve » ; mais il lui faut aussi « être capable de tout » et « ne pas se noyer dans un verre d'encre ». ⁴⁹⁴ Notre écrivain précise donc que la « tâche du poète » est de « se mêler de ce qui ne le regarde pas, de brouiller les cartes, de mettre des bâtons dans les roues, de briser l'habitude et de rafraîchir l'atmosphère ». ⁴⁹⁵

Bien entendu, le seul objectif de poète est de faire circuler coûte que coûte ses « marchandises interdites » ⁴⁹⁶, sa « poésie ». Et Cocteau confirme que la seule « arme » secrète mais inimitable d'une nation, serait les poètes « clandestins » qui circulent dans l'ombre de la société. Ceux qui « bouleversent un ordre et y substituent un ordre neuf, en marge de toute politique » ⁴⁹⁷ :

« C'est sa tradition d'anarchie. A peine essaie-t-on d'organiser en France et d'adopter des systèmes, que l'individu se révolte et se glisse entre les rouages du mécanisme. Il en résulte que les escrocs triomphent, mais il en résulte aussi toute une force qui s'exprime en cachette, tout un esprit de contradiction (lequel est à la base de l'esprit de création) qui échappe aux élites officielles et forme des élites profondes(...). Que mon film plaise ou déplaise, c'est une autre affaire. J'ai pu le mener jusqu'au bout(...) grâce à cette tradition d'anarchie qui autorise encore, chez nous, une intrusion accidentelle au milieu d'un ordre. » ⁴⁹⁸

C'est pourquoi Cocteau exprime catégoriquement son refus de « mettre de l'ordre » partout : que ce soit dans une œuvre ou dans une société, toute forme d'ordre signifie pour lui, une entrave à la circulation de l'âme des poètes. Alors d'après lui, il faudrait laisser « l'âme se débrouiller » librement : au lieu de tenter de la dompter ou au lieu de la laisser « se dessécher dans les lignes mortes » (*Lettres aux Américains*, pp. 84-85).

Définitivement, l'âme de poète chez notre écrivain ne peut faire ses preuves que lorsqu'elle peut aller *trop* loin :

« Peut-être sais-je jusqu'où je peux aller trop loin. Mais c'est un sens de la mesure. Je le possède fort peu(...). Ce n'est pas ce sens dont je parle. Je parle du sens des mesures qui m'intrigue parce qu'il s'apparente aux méthodes(...) que je constate sans les débrouiller. J'ignore le monde des chiffres(...). Tout calcul me

⁴⁹³ Friedrich Nietzsche, « Opinions et sentences mêlées » (§ Du pays des anthropophages), *Humain, trop humain*, II, in *Œuvres*, t.1, Robert Laffont, Paris, 1993, p. 814.

⁴⁹⁴ *Préface au passé*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 10.

⁴⁹⁵ *Machines infernales* (article daté du 16 novembre 1937), in *Poésie de journalisme*, Pierre Belfond, Paris, 1973, p. 96.

⁴⁹⁶ *Le discours d'Oxford*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 180.

⁴⁹⁷ *Idem*, p. 190.

⁴⁹⁸ *Journal du 13 février 1946*, in *La Belle et la Bête*, op. cit., pp. 236-238.

dépasse. Les mesures dont je dispose se résolvent féeriquement en moi. Jamais je ne minute. Jamais je ne compte mes lignes, jamais mes pages, encore moins mes mots. »⁴⁹⁹ « La poésie s'exprime comme elle peut. Je lui refuse des limites. Je suis libre. J'ai fait un film(...), j'ai sauté le mur des langues. Je ne suis pas un poète à buts. Je ne cherche ni les places, ni les récompenses, ni l'admiration(...). Je déteste qu'on danse en rond. Je suis un empêchement de danser en rond. »⁵⁰⁰

Chez Cocteau, toutes les formes d'insoumission représentent la « démarche » solitaire d'un homme libre, d'un poète, d'un héros. Or, dans une société bien fondée sur le système géométrique et agencée par la circulation à sens unique (mouvement uniforme), l'on ne tolère pas quelqu'un qui réagit et déborde ces mesures :

« Par mauvais élèves ou mauvais sujets, j'entends les spécimens de la race insupportable qui ne peut se soumettre au programme et dont l'individualisme, au lieu de s'exprimer par la paresse et par l'indiscipline, s'exprime par une désobéissance qui n'est autre que celle des héros, mais sous une forme où la pensée joue le rôle de l'acte. Le héros risque tout en abandonnant la ligne droite. Il se jette corps et âme dans une traverse où il risque sa perte ou son triomphe. Seulement, dans l'acte héroïque, la chance tourne quelquefois bien dans l'immédiat, tandis que dans l'héroïsme de la pensée, elle ne peut être que posthume, et, par une sorte de loi funèbre, exige(...), que la gloire se paye par la tragédie et par la mort. »⁵⁰¹

Pour dénoncer les contrecoups terribles de cette société sévère, Cocteau développe le thème de la *malédiction* qui entoure la vie des poètes. Ainsi met-il en œuvre diverses images métaphoriques d'une « chasse » symbolique : la « chasse à l'homme », la « chasse aux poètes », la « chasse aux héros ». Une oppression ou une persécution problématique et controversée que nous appelons communément la « chasse aux sorcières » :

« Les hommes du passé que j'admire sont toujours des poètes même s'ils s'expriment sous une forme plastique ou musicale. Ils sont généralement morts dans le désespoir – soit par le suicide, soit par la fuite, soit par l'hôpital. Une étrange police pourchasse toujours les hommes qui sauvent l'esprit de la platitude et empêchent le feu de s'éteindre. »⁵⁰²

En s'identifiant à un « gibier qui boite et qui saigne d'une aile »⁵⁰³ ou à la « cible » favorite, la « mise de toutes les tables de jeu »⁵⁰⁴, Cocteau dénonce sans cesse les pratiques de cette « chasse » injuste :

⁴⁹⁹ « De la mesure », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 87.

⁵⁰⁰ *Essai de critique indirecte*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 157.

⁵⁰¹ *Le discours d'Oxford*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 181.

⁵⁰² « le 20 avril 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 101.

⁵⁰³ « Louise de la Vallière », in *Reines de la France*, Grasset, Paris, 1952, p. 83.

⁵⁰⁴ « A Maritain », en marge d'*Opéra*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 572.

« Les innocents prennent vite l'attitude du coupable et ne savent faire face aux juges. (...) dois-je subir, moi, dont la vie est celle d'un moine, les insultes d'une raillerie silencieuse. Je ne crois pas qu'il existe d'exemple(...) de l'acharnement qui s'exerce contre moi. C'est au point que cela me baigne et me forme un règne dans lequel je dois respirer et auquel je m'accoutume. Qu'il n'en reste rien plus tard, c'est autre chose. Une légende est plus forte que tout(...). Je ne sortirai jamais pur de cette boue. Or, c'était mon seul rêve. »⁵⁰⁵ « Trente ans de chasse à l'homme dont je suis la victime(...), voilà qui détraque la machine. L'âme résiste. Mais que peut cette essence lorsque les rouages et les soupapes faiblissent ? (...). J'en ai l'âme et la tête engluées(...). »⁵⁰⁶

Aussi, Cocteau montre-t-il dans son œuvre plusieurs portraits des « victimes innocentes », connues dans l'histoire. Par exemple, celui de Jeanne d'Arc dans *Reines de la France* ou celui de Jésus-Christ dans le recueil entier de *La Crucifixion*. Et notamment, celui de Jean-Jacques Rousseau, le « souffre-douleur » le plus recherché de son époque. Et selon Cocteau, le cas de Rousseau serait une des preuves les plus convaincantes qui démontrent la « persécution » des poètes :

« Je n'empêcherai personne de croire que Jean-Jacques Rousseau était un malade atteint de la manie de la persécution. Mais sachant et pour cause la méthode patiente avec laquelle on persécute les poètes, j'estime que mon devoir consiste à faire servir mon expérience à quelque bonne œuvre et à démontrer que si Rousseau était écorché vif, il avait des excuses, et qu'on le persécuta(...). Je parlerais surtout du Rousseau des Confessions, des Rêveries, des Dialogues. C'est lorsqu'un tel homme se disculpe qu'il me touche. Se défendre, plaider, prouver, nécessite des exactitudes qui balaient les phrases(...). C'est égal, dans la mesure du possible, le Rousseau des Confessions innove un legs humain dont la présence, même secrète, reste le seul prestige véritable des œuvres d'art. »⁵⁰⁷

Ce que notre poète tente de montrer à travers ces pratiques de « mise à mort », c'est l'image même du « pays des anthropophages » dont parle Nietzsche. Aux yeux de Cocteau, sa vie de poète est tout à fait comparable à des « tortures » surnoisées et ignobles : par exemple, à une « foire d'empoigne » où il laisse « pas mal sa substance »⁵⁰⁸ ; sinon, à une « effrayante machine des grandes eaux et de crasse »⁵⁰⁹, c'est-à-dire des « égouts » dans lesquels l'on tente de le noyer ; ou encore, à un « bûcher public » sur lequel on le « rosse » de coups et le « brûle ».⁵¹⁰

Mais l'image la plus poignante est celle d'une « arène » imaginaire. Pour Cocteau,

⁵⁰⁵ « le 20 juin 1943 », in *Journal 1942-1945*, Gallimard, Paris, 1989, p. 313.

⁵⁰⁶ « le 20 février 1952 », in *Le Passé défini*, t.1, op. cit., p. 165.

⁵⁰⁷ Jean-Jacques Rousseau, in *Poésie critique*, t.1., op. cit., pp. 274-276.

⁵⁰⁸ Lettre à Ghislaine Costa de Beauregard, le 14 avril 1954, in *Lettres de l'Oiseleur*, op. cit., p. 94.

⁵⁰⁹ « Louise de la Vallière », in *Reines de la France*, op. cit., p. 84.

⁵¹⁰ « le 29 janvier 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 28.

toute sa vie de poète s'apparente à une « atroce corrida ». Entre lui et le public qui « aime les épices du médiocre ». ⁵¹¹ Mais aussi les « petites guerres, escarmouches, duel et tribunaux », toutes « luttes intestines » qu'il doit mener contre son propre milieu (littéraire)

⁵¹² :

« Arriverai-je à écrire ? Dois-je écrire ? Ecrire est ignoble. Seule l'œuvre est noble qui s'impose et qu'on ne décide pas(...). Je me demande, moi, s'il me reste la force d'écrire des œuvres, si trop de souffrances que je cache n'a pas faussé, rouillé, encrassé une machine profonde. Quatre ans d'insultes. Une heure d'espoir(...). Un dégoût de la terre et des hommes. Les victoires successives de l'injustice et de ceux qui savent mener leur barque, voilà qui ne me laisse que l'attente du sommeil. »⁵¹³ **« Je suis(...) un homme heureux. Chose atroce pour ces amateurs de corridas et de mise à mort(...). D'où vient, j'y songe, que j'ai toujours eu des échecs applaudis ? Des succès catastrophes(...). Quarante ans de meute. Quarante ans de chasse à l'homme. Quarante ans où je suis parvenu à tenir le coup. Quarante ans qu'on me traite en gamin qui débute. Quarante ans de liberté. Quarante ans que je les emmerde. »**⁵¹⁴

En fin de compte, être chassé par tout le monde, signifierait pour Cocteau, le destin même de tout vrai poète. Car, « couvrir de boue, perdre dans le public un bloc de noblesse, de rectitude, de simplicité, de pureté (...) ne peut se faire sans qu'il en résulte un contrecoup terrible ». ⁵¹⁵ L'essentiel étant de « soigner la beauté de l'âme ». La seule manière d'y réussir, c'est de « ne pas fermer le cercle. Laisser une ouverture ». Afin de rester continuellement un « empêcheur de danser en rond ». Et « il faut craindre de boucler la boucle », ⁵¹⁶ car toute boucle empêche l'âme de circuler librement.

Ainsi se résume l'âme de poète chez Cocteau. C'est un « détecteur » ultra sensible qui « enregistre » tout. Pas la moindre vibration ne lui échappe : de mensonge et de vérité, de frivolité et de profondeur, et surtout du visible et de l'invisible. Si notre esprit peut se tromper, l'âme ne se trompe jamais :

« Si vous vivez avec les personnes, il se forme une pâte confuse où deux personnalités mélangent leurs contours(...). Ce qui provoque, sans que nul s'en doute, une circulation d'ondes contraires que l'âme enregistre alors que l'esprit ne les déchiffre pas. Il n'en reste pas moins vrai que ces ondes circulent et se livrent à un obscur travail. »⁵¹⁷

⁵¹¹ Lettre à James Lord, le 6 décembre 1956, in *Lettres de l'Oiseleur*, op. cit., p. 186.

⁵¹² *Le discours d'Oxford*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 190.

⁵¹³ « le 8 septembre 1944 », in *Journal 1942-1945*, op. cit., pp. 541-542. Souligné par l'auteur

⁵¹⁴ « le 1^{er} novembre 1952 », in *Le Passé défini*, t.1, op. cit., p. 368.

⁵¹⁵ « le 8 juillet 1944 », in *Journal 1942-1945*, op. cit., p. 528.

⁵¹⁶ « le 5 novembre », 1952, in *Le Passé défini*, t.1, op. cit., p. 375.

⁵¹⁷ *Lettres aux Américains*, op. cit., pp. 12-13.

L'âme de poète, c'est aussi une « ligne » qui « prime le fond et la forme » d'une œuvre. Elle « traverse les mots que (l'écrivain) assemble ». Ce n'est ni une « technique » ni un « style » d'écriture. Mais une sorte de « note continue que ne perçoivent ni l'oreille ni l'œil » (*La Difficulté d'être*, pp. 188-189). Inaudible et invisible, cette « ligne révélatrice », vivante et lumineuse, éclaire et permet de voir le style unique de la vie de son créateur. Telle une « salamandre » qui « se meut à merveille dans le feu »⁵¹⁸, l'âme de poète se consume dans le feu sacré du cœur. Et lorsqu'elle renaît de ses cendres, elle est plus forte que jamais :

« 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. Ne confondez pas progrès moral et morale. Protéger la ligne devient notre thérapeutique aussitôt que nous la sentons faible ou lorsqu'elle fourche comme un cheveu malade. »⁵¹⁹

De même, l'âme de poète, c'est une « ligne idéale » forgée de « chocs » et de « risques ». Une « ligne de combat » en somme. Tel est le fil d'Ariane qui relie tous les ouvrages de Cocteau (*La Difficulté d'être*, pp. 191-192) :

« Moins il y a des livres en vente(...), moins on s'exprime, plus le travail secret bouillonne et brasse sa matière. Il sera prouvé quelque jour (sans doute après ma mort) que j'ai pris la porte étroite(...). La porte étroite, c'est d'être suspect, nombreux, gênant, accablé de silences et d'injustices. Car alors ce qui pénètre, pénètre par sa seule force et contre tous. »⁵²⁰

Enfin et surtout, l'âme de poète, c'est l'expression la plus juste de son vœu le plus cher. Son désir de « réincarnation » en son œuvre. Mais aussi de sa « résurrection » dans le cœur d'un lecteur du futur. Et voici les consignes de l'écrivain :

« Changée en livre et criant à l'aide pour qu'on brise le charme et qu'elle se réincarne dans la personne du lecteur. Voilà le tour de passe-passe que je vous demande. Comprenez-moi bien. Ce n'est pas si difficile que cela semble l'être au premier abord. Vous sortez ce livre de votre poche. Vous lisez. Et si vous parvenez à le lire sans que plus rien ne puisse vous distraire de mon écriture, peu à peu vous sentirez que je vous habite et vous me ressuscitez. Vous risquerez même d'avoir à l'improviste un de mes gestes, un de mes regards. Naturellement je parle à la jeunesse d'une époque où je ne serai plus là en chair et en os, et mon sang relié à mon encre. »⁵²¹

C'est ainsi que Cocteau a fait de l'écriture, de la poésie, sa « science ». De la « transfusion » de l'encre et du sang en son œuvre. Et son « aura », son « âme » de poète qui en résulte est la garantie d'une connexion éternelle avec le monde des vivants.

Les faiseurs de miracle avaient raison de démontrer que l'essentiel est dans la

⁵¹⁸ « Jeanne d'Arc », in *Reines de la France*, op.cit., p. 39.

⁵¹⁹ « De la ligne », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 189.

⁵²⁰ « le 30 octobre 1943 », in *Journal 1942-1945*, op. cit., pp. 393-394.

⁵²¹ « De la responsabilité » in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 211.

recherche de l'*impossible* et dans le *vouloir*. Un long cheminement de la *transformation* et de la *métamorphose* des chimères en une *création* concrète. Une pensée audacieuse qui permet à l'homme de créer « autre chose », une œuvre unique et d'*être* un autre, le créateur de l'impensable. L'essentiel de toutes nos recherches n'est donc pas dans les *materia prima* qui déterminent sa condition première, à l'état brut de l'humain, le *sang*, le *corps*, l'*avoir*.

Cocteau a expérimenté successivement la méthode ancestrale des savants anciens : la transmutation de son sang d'encre en une encre véritable, ineffaçable. Son *encre de sang*. Ensuite, des taches d'encre en un visage singulier de son œuvre. Son propre *visage de poète*. Et enfin, ce visage d'écriture en une *expression* à la fois précise et mystique de la *poésie* :

« Maintenant, je m'éveille. Je me dégoûte. Je me lève. Je me mets au travail. C'est le seul moyen qui me rend possible d'oublier mes laideurs et d'être beau sur ma table. Ce visage de l'écriture étant somme toute mon vrai visage. L'autre, une ombre qui s'efface. Vite, que je construis mes traits d'encre pour remplacer ceux qui s'en vont. »⁵²²

En somme, Cocteau a su produire à son tour un miracle : les sources de son mal, de son sang d'encre, se sont transcendées en une source d'*énergie* qui alimente son œuvre. Et c'est ainsi qu'il continue à transfuser son sang et à donner sa chair tout au long de sa vie, pour fabriquer le *corps* solide de sa poésie. Mais surtout pour y intégrer, y vivre comme si c'était le seul et unique chez lui, son pays natal.

Cocteau dit dans *Opium* qu'il voulait « vivre (s)on œuvre ». Et le prix à payer serait sa mort. Telle une mante-religieuse, son œuvre le « mange » : elle « commence à vivre » et lui « meurt ». C'est pourquoi, selon Cocteau, les « œuvres se partagent en deux : celles qui font vivre ; (et) celles qui tuent » (*Opium*, p. 112). Voici un des articles qui témoigne d'un Cocteau dévoré par son œuvre :

« Entre dix images d'un Cocteau hâtivement rencontré, je gardais une image : celle de l'être vidé de sang chaud, à peine réel, brûlé de fatigue et de flamme(...). Ce visage creusé, ardent, tout en arêtes vives. Fébrilité du regard, des gestes, de l'attitude même. Et cette inquiétude toujours en éveil... »⁵²³

En effet, c'est la méthode même du « Qui perd gagne ». ⁵²⁴ La méthode la plus fondamentale qui règne dans l'œuvre de Cocteau. Celui qui perd son sang et son encre, gagne des *mots* impérissables et une *âme* immortelle et résurrectionnelle :

« Bientôt j'irai rejoindre ma profonde réserve Chaque jour augmente son pouvoir incorruptible et c'est par elle que je ressusciterai d'entre les morts Sur nous autres le Temps n'a pas de prise qui ne soignons que l'invisible beauté de l'âme car cet or vierge surpasse le feu de l'oiseau Phénix. »⁵²⁵

Le « mot du commencement » a été le *sang d'encre*. Comme l'explique Jean Burgos,

⁵²² « D'un mimodrame », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 195.

⁵²³ Christine Garnier, l'interview du 21 mai 1954, « Annexes », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 348. Cette journaliste a été envoyée par l'édition Grasset pour recueillir les confidences des écrivains.

⁵²⁴ Discours de réception à l'Académie française, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 170.

c'était sans doute une « aventure du langage » au départ. Mais c'est une image métaphorique qui, « après avoir donné à voir autre chose et donné à voir autrement », donne en fin de compte « à vivre une réalité qui n'aurait jamais été vécue sans elle ». Ainsi, l'aventure du sang d'encre de Cocteau est devenue l'essence fondamentale de toute son « aventure poétique » : l'aventure de sa poésie qui nous révèle pourquoi la poésie est un « cas privilégié d'un langage qui cesse de dire quelque chose pour se dire lui-même et donner réalité à l'indicible ».⁵²⁶

Après avoir pris conscience de son sang d'encre, mais aussi du génie de *l'huître* et du *cœur*, Cocteau a su allier le « sang » et l'« encre » dans son écriture : l'« engagement de substance » et la « substance de l'engagement ». Il s'agit dès lors, d'une alliance du *corps* et de l'*écriture*. Ce qui signale le point de départ déterminant pour toute évolution de Cocteau. Son progrès qui s'achèvera par la création d'un « vin noir ». Une « marchandise interdite » que Cocteau fabrique dans une « contrée invisible » et qu'il léguera à la jeunesse future afin d'en goûter et de s'enivrer :

« Voilà de nombreuses années que je circule dans les pays qui ne s'inscrivent pas sur les cartes. Je me suis évadé beaucoup. J'ai rapporté de ce monde sans atlas et sans frontières, peuplé d'ombres, une expérience qui n'a pas toujours plu. Les vignobles de cette contrée invisible produisent un vin noir qui enivre la jeunesse. »⁵²⁷

Aussi, après avoir compris l'importance de cet engagement à vie, Cocteau réussit à concilier le *corps* et l'*esprit* dans son œuvre. Les deux sont réunis pour une concrétisation primordiale : donner une *consistance* réelle à la poésie, à cet organisme vivant. Comme le remarque Nietzsche :

« De tout ce qui est écrit, je n'aime que ce que l'on écrit avec son propre sang. Ecris avec du sang et tu apprendra que le sang est l'esprit. »⁵²⁸

En pastichant la célèbre phrase de Pascal, Cocteau souligne aussi une vision lucide vis-à-vis de son destin de poète et de sa conscience professionnelle. Il présente tout son être comme un « stylographe » tenu par la main invisible et puissante du Seigneur inconnu :

« Un roseau pensant ! Un roseau souffrant ! Un roseau saignant ! C'est cela. En somme j'en arrive à cette constatation sinistre : pour n'avoir pas voulu devenir un littérateur, on est devenu un stylographe. »⁵²⁹

C'est pourquoi son encre de sang, cette matière originelle, vitale, presque fœtale qui sert à nourrir son œuvre, se vide et s'épuise pour un seul objectif : mettre en *relief* les mots qui traduisent le message providentiel de la poésie. Avec la précision rigoureuse de sa *plume*

⁵²⁵ « Le Cordon ombilical », *Sonnets en prose*, in *O.P.C*, op. cit., p. 1187.

⁵²⁶ Jean Burgos, « L'image en liberté », in *Pour une poétique de l'imaginaire*, op. cit., p. 19.

⁵²⁷ *Tour du monde en 80 jours*, Gallimard, Paris, 1936, p. 17.

⁵²⁸ Friedrich Nietzsche, « Lire et écrire », *Ainsi parlait Zarathoustra*, in *Œuvres*, op. cit., p. 312.

⁵²⁹ *Opium*, op. cit., p. 113.

et le don de ses *mains* d'artisan.

Cependant, le sort réservé aux poètes et à la poésie n'est que trop évident : un « poète qui toute sa vie a saigné de l'encre »⁵³⁰ et qui « a changé son encre en or »⁵³¹, est accusé de « faux monnayage » ; et son « vers » est « tripoté, trituré, désossé » par les mains des « esthètes ». Parce qu'« on a oublié qu'il était (...), un organisme au lieu d'une physionomie ».⁵³²

Que reste-il alors à espérer pour un poète comme Cocteau, dans ce bas-monde où il se trouve comme cible favorite des critiques cinglantes et injustes ? Comment se protéger contre ces « encoches ridicules des coups de ciseaux donnés à tort et à travers au bord du papier plié de (son) destin » ?⁵³³ Comment se défendre contre ceux qui confondent sans cesse « le style poétique avec (sa) sévère machine à produire des significations » ? Et, comble de malheur, « la rigueur de ses algèbres » ne signifie rien. Qu'est-ce que le poète maudit doit dire pour qu'ils comprennent que ce n'est pas une « lettre morte » ?⁵³⁴

:

« Tout ce que j'ai fait je l'ai tiré de moi-même(...). En outre j'ai toujours dit tout ce qui me passait par l'esprit et par le cœur. D'où peut venir cette légende incroyable d'illusionniste et de plagiaire ? »⁵³⁵

L'expression qui comprend toute l'espérance de Cocteau se trouve dans le titre de son tableau : *Naissance de Pégase*. Le cheval mythique, blanc et ailé, né du sang de la monstrueuse Méduse. Voici la description du tableau dans laquelle Cocteau résume la naissance de son *âme de poète* :

« Au centre, Persée, sans visage, nu(...). Il tient de la main droite son arme à poignée jaune et noire, de la main gauche, son bouclier blanc sur lequel on devine l'ébauche d'une figure mi-humaine, mi-animale(...). A droite, en haut, une des sœurs de Méduse prend la fuite(...). Du sang où elle (Méduse) baigne s'échappe une vapeur blanche qui devient(...), le cheval Pégase hennissant et s'envolant avec de vastes ailes, dans un nuage irisé(...). J'ai, poétiquement parlant, tellement travaillé sur cette toile qu'il me semble impossible qu'elle ne dégage pas quelque force(...) »⁵³⁶

Cocteau (Persée) en luttant contre sa M(éd)use de la poésie, désire donc que le lecteur

⁵³⁰ *Discours sur la poésie*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 216.

⁵³¹ *Taches*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 1153.

⁵³² *Discours sur la poésie*, op. cit., pp. 205-206. Cocteau surenchérit dans ce passage sur la terrible phrase de Stéphane Mallarmé, « On a touché au vers ». Afin de souligner ceci : d'une part, la poésie possède un système langagier à part entière ; et d'autre part, toute (sur-)interprétation refusant d'admettre la primauté langagière de la poésie, risque de causer un préjudice grave aux poètes ainsi qu'à tout acte créateur.

⁵³³ « le 11 janvier 1944 », in *Journal 1942-1945*, op. cit., p. 436.

⁵³⁴ *Discours sur la poésie*, op. cit., p. 209.

⁵³⁵ « le 6 mars 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 76.

voie son *âme* s'envoler librement. Toute l'histoire du sang et de l'encre chez Cocteau, s'avère comme une lente préparation qui aboutit à ce dernier coup d'aile de l'âme. Et dès cet instant précis, naît son âme de poète comme un *être* réel, prêt à prendre sa liberté. C'est pour mettre en œuvre cette image fixée dans la mémoire que Cocteau a dû tant saigner.

Ainsi s'achemine la circulation du sang d'encre chez Cocteau. D'une part, par la création d'une image fascinante évoquant un « mariage symbolique », réalisé dans la vie d'un poète : de sa *passion* (l'hémorragie du sang et d'encre) et de sa *création* véritable (l'hémorragie profonde). Mais d'autre part, par la mise en œuvre d'un mécanisme singulier de son œuvre : le *clair-obscur* de la poésie de Cocteau. Le *clair* a « une infinité de sens ». Comme l'*avenir* de l'âme de notre poète, mais aussi comme l'*amour* d'un lecteur qui prendra soin d'elle. En revanche, l'*obscur* n'a qu'un « seul sens ».⁵³⁷

Car il n'y a qu'une seule « source » qui a su produire tout cela. Le *cœur* de l'homme Cocteau :

« Se déroule ma rhapsodie Posthume en ce sens que j'éprouve Le besoin de parler avec vous jeunes hommes Futurs et que de ma tombe Sorte pareille aux banderolles Ingénieuses qui parlent Pour les bouches des images Une écriture de fumée Par le feu de mon cœur produite Elle étroitement s'enroule Autour de vos cous et d'un bras Fraternel mimant le geste Stimule sans en avoir l'air La patrouille des chefs de file Ô délices de ne pas être Un de ces maîtres d'école Enseignant les mauvais chemins Egarons-nous de conserve Sur cette neige innocente Et si vous êtes attentifs Vous entendrez un vin nouveau Tambouriner dans vos veines. »⁵³⁸ **« Ma première évasion importante(...) date de 1912(...). Je dessinais. J'écrivais. Je me livrais, à l'aveuglette, aux dons qui, s'ils ne se canalisent pas, nous dispersent et correspondent à une vérole. Comme de juste on me flattait. Je ne heurtais rien. Je prenais des suites. J'en arrivai à séduire un assez grand nombre et à me griser de mes erreurs(...). J'y terminai le Potomak, (...), je décidai de me brûler ou de renaître. Je me cloîtrai. Je me torturai. Je m'interrogeai. Je m'insultai. Je me consumai de refus. »**

« De mes évasions », in *La Difficulté d'être*

Cocteau a parcouru une longue route avec son corps et sa poésie. Son « idéal de joie », l'avait-il trouvé au bout du chemin ? Dans un sens oui, car il a su se consoler en conciliant ces deux compagnons de vie. Si, ce n'était à proprement parler, une joie de vivre, toute activité poétique lui procurait au moins une raison de vivre. C'était déjà considérable.

Tout d'abord, sur le plan de la création. Cocteau avait la poésie dans sa peau, de l'encre dans son sang. Il avait des dons de poète. Les analogies fusaient et les métaphores volent. Or, ce génie poétique n'était qu'une intuition au départ. L'écrivain sentait qu'il pouvait en faire un chef-d'œuvre. Sauf qu'il ne savait pas comment le canaliser. Entre une

⁵³⁶ « le 8 juin 1953 », in *Le Passé défini*, t.2, op. cit., p. 141.

⁵³⁷ « le 5 mars 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 75.

⁵³⁸ « Sixième période », *Le Requiem*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 1133.

vague sensation et un savoir-faire, il y a un chemin à mener. Afin de rendre son intuition évidente, il fallait des preuves. Et pour les « preuves », le poète avait besoin de « matière ». Cocteau l'a trouvé en lui-même.

En investissant ses problèmes de peau et son hypersensibilité d'écorché vif, Cocteau a su traiter quelques thématiques fondamentales de la condition humaine. Telles que l'avoir et l'être, le complexe et le privilège, la beauté et la laideur, le Moi et Autrui, etc., tous les éléments qui peuvent rendre malheureux ou heureux la vie d'un homme. A partir de là, il en déduisait sa conception de la beauté terrifiante, laide, voire invisible. D'après lui, la vraie beauté – comme celle de son œuvre – « reste maudite sous toutes ses formes et se glisse en fraude et que ce qui dure ne vient pas au monde avec l'aisance de ce qui ne dure pas. » (*Lettre aux Américains*, p. 65). Ce qui reviendrait à dire que si l'on ne peut apprécier son œuvre, c'est parce que les autres ne savent pas voir les choses en profondeur et restent superficiels en somme. Il y a là un peu de parfum d'auto-justification !

Quant à la boiterie, Cocteau a su l'exploiter non seulement comme l'allure infirme de son destin personnel - le rythme boiteux - , mais aussi comme le mécanisme personnel de sa pensée et de sa poésie. Il considérait sa vie avant tout comme un « perpétuel saut d'obstacle » :

« Il serait imbécile de perdre de vue le rythme de mon destin : aucune chance. Lutte et lutte. Obtenir par un effort perpétuel ce qui semble le plus simple. S'attendre à l'obstacle sous toutes ses formes. L'admettre. Le sauter, si haut soit-il. »⁵³⁹ **« J'ai sans doute mal calculé l'obstacle, la distance du saut – ou pas calculé du tout. Il me reste encore un long parcours sans l'élan qui le rendait impossible. J'ai dû ne pas économiser mes forces dans la première partie du parcours et partir comme on arrive, à la cravache. Le peloton que j'avais semé me dépasse. »**⁵⁴⁰

Ce pied boiteux, le symbole de l'infirmité s'est transformé au fur et à mesure, en un signe héroïque des êtres exceptionnels – la figure légendaire de Jacob luttant avec l'ange – qui bravent le destin pour se surpasser. Selon Cocteau, un vrai poète « marche avec un pied dans la tombe » et c'est sa boiterie qui donnerait du « charme » à son allure (*Apollinaire*, pp. 90-91). L'esprit de la boiterie représentait en effet le véritable mécanisme de pensée chez notre poète comme il l'explique dans sa *Lettre à Jacques Maritain* : « Moi, je suis un mauvais élève. A l'école je remportais les prix de cancre(...). Imaginez qu'il me faut sans cesse me maintenir en l'air et m'exercer au vol. C'est ainsi que je donne le change et que j'imité la vivacité d'esprit. Car, à moins de tomber directement sur les choses, je suis incapable de les atteindre par les détours normaux(...). Moi je vole par machine et je procède par chutes. » (pp. 261-262).

Mais en fin de compte, le rythme boiteux - entre la haute voltige et la chute libre - de l'esprit du poète est devenu exactement celui de sa poésie. Dans son livre *Anamorphoses*, Jurgis Baltrusaitis saisit parfaitement l'allure boiteuse de la poésie de

⁵³⁹ « septembre 1954 », in *La Belle et la Bête*, op. cit., p. 97.

⁵⁴⁰ « décembre 1955 », in *Le Passé défini*, t.4, op. cit., p. 332.

Cocteau : « Avec ses envolées, ses retombées, ses raccourcis et ses détours, mélange d'emphase et d'argotique, les mots et les sous-titres percutants, son texte est comme toujours surprenant mais pas toujours facile à suivre. »⁵⁴¹

Enfermé de temps à autre, dans sa chambre hermétique d'écrivain, Cocteau apprenait à respirer, surtout expirer. Non seulement la respiration représente depuis toujours le mouvement perpétuel de la vie, mais aussi le contrôle de soi chez un écrivain. Chez notre poète, tout courant d'air représentait les idées et les mots superflus. Offrir un souffle nouveau à son œuvre - en rupture avec le passé - représentait un vrai engagement du renouveau stylistique chez Cocteau. Ainsi dans une de ses *Lettres à Jean-Jacques Kihm*, il explicite sans vergogne sa haine contre la fantaisie : « la fantaisie est le vrai crime spirituel. » (p. 35)

Le dernier point important est bien sûr l'image ambivalente du sang d'encre chez Cocteau. Outre le sens courant de cette expression, l'écrivain a insisté - un peu trop - constamment sur l'image du sacrifice. Ce qui pouvait agacer les autres écrivains. Et à force de surcharger son image du poète qui saigne - du sang et de l'encre - Cocteau lui-même avait rendue sa souffrance comme peut-être fausse... De plus, en associant cette image déjà complexe à celle de l'alchimie, Cocteau se contredisait tout de même. Contrairement à la chimie - elle s'explique - l'alchimie se rapproche de la magie dont le principe reste obscur. En somme, Cocteau tentait de souligner l'exactitude et l'économie de son vocabulaire, tout en l'introduisant dans un terrain qui « échappe à l'analyse »...

Bref, nous avons étudié quel genre de Pygmalion était notre poète. Il a façonné le corps de son œuvre à l'image du sien. Une sorte de clonage (de l'humain à l'œuvre) a toujours séduit déjà Cocteau. Il rapportait ainsi dans son *Passé défini*, le propos de Dali qui était aussi un visionnaire en ce domaine : « (...) la phénixologie (marcottage humain). Grâce à un peu de notre peau, à une rognure d'ongle, on pourra, dit-il, nous faire renaître exactement les mêmes, après notre mort. » (t.2, p. 318). Le désir de Cocteau allait plus loin. L'idée de renaissance, de l'immortalité était bien là. Néanmoins, notre poète souhaitait que le corps de sa poésie se porte mieux que le sien.

Sur le plan personnel, le parcours de notre poète représente un autre chemin vers une forme de salut : la lente *réparation* de son amour-propre blessé. Dans le domaine de la création, Cocteau a déchargé sa « cargaison mal arrimée » qu'il supportait depuis la naissance : son complexe et son mal-être, l'écrivain les a déplacés et dissous ailleurs qu'en lui-même, dans son œuvre. Cet effet salvateur de la création, Cocteau lui-même en parle :

« (...) vous me verrez peut-être fatigué chez moi, mais je ne l'étais pas pendant mon travail, parce qu'en somme, le travail est une thérapeutique(...) : on finit par sortir de soi-même et par devenir ce qu'on fait. »⁵⁴²

En se considérant comme *matière originelle* de son œuvre, Cocteau s'oubliait. Il saisissait au fur et à mesure la véritable raison d'être de son corps : il lui servait de matière précieuse pour créer l'organisme vivant qu'est sa poésie. C'est pourquoi il disait que

⁵⁴¹ Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses : Les perspectives dépravées*, II, Flammarion, Paris, 1996, p. 305.

⁵⁴² *Jean Cocteau par Jean Cocteau : Entretiens avec William Fifield*, op. cit., p. 88.

« quoi qu’(un poète) fasse, il exécute son propre portrait. Seulement ce portrait intime est davantage dans l’objet que dans le sujet, dans la matière qui le compose que dans les idées qu’il agite » (*Démarche d’un poète*, p.16).

Cocteau n’était pas médecin comme Apollon. Mais il s’est soigné tant bien que mal en devenant lui-même le médecin de son âme à travers l’écriture et la poésie. Oui, ce sont elles qui ont, en fin de compte, tenu le rôle d’une « maison de santé ». En le libérant d’une obsession d’évasion.

PARTIE II : Le corps-fantôme du poète

Un poète est un monde enfermé dans un homme.

Victor Hugo, in LaLégendedess siècles

Le livre devenu presque un homme. – C'est pour tout écrivain une surprise toujours neuve que son livre, dès qu'il s'est séparé de lui, continue à vivre lui-même d'une vie propre ; il a l'impression qu'aurait un insecte dont une partie se serait séparée pour aller désormais suivre son propre chemin. (...) cependant le livre se cherche des lecteurs, enflamme des existences, donne du bonheur, de l'effroi, produit de nouvelles œuvres, devient l'âme d principes et d'actions – bref : il vit comme un être pourvu d'esprit et d'âme, et pourtant ce n'est pas un homme. – Le lot le plus heureux est échu à l'auteur quand, vieillard, il peut dire que tout ce qu'il y avait en lui d'idées et des sentiments créateurs de vie, fortifiants, édifiants, éclairants, vit encore dans ses ouvrages, et que lui-même n'est plus que la cendre grise, tandis que le feu a été conservé et propagé partout. – Or si l'on considère que tout action d'un homme, et non pas seulement un livre, devient en quelque matière l'occasion d'autres actions, de décisions, de pensées, que tout ce qui se fait se noue indissolublement à tout ce qui se fera, on reconnaîtra la véritable immortalité qui existe, celle du mouvement : ce qui a été une fois mais en mouvement est dans la chaîne totale de tout l'être, comme un insecte dans l'ambre, enfermé et éternisé.

Friedrich Nietzsche, De l'âme des artistes et des écrivains, in Humain, trophumain, I

« Je me regarde dans la glace. C'est atroce. Je n'en ai pas la moindre peine. Le physique ne compte plus. C'est l'œuvre et sa beauté qui doivent prendre la place.

Ce qui serait criminel, c'est de faire pâtir le film de ma souffrance et de ma laideur. La véritable glace, c'est l'écran de la projection, c'est voir le physique de mon rêve. Le reste m'est égal. »

in La Belle et la Bête

Le poète est un « schizophrène normal », disait Cocteau. Cela est vrai lorsque nous regardons attentivement la vie de notre écrivain. La moitié est celle de Jean et l'autre moitié est celle de Cocteau.

Sur une glace ordinaire, il n'y a que l'image de Jean, l'homme amaigri, ridé et souffrant. Ses tentatives sont vaines, car, fidèle à son poste, son corps réel est toujours et déjà là. Bien en face de Jean dès qu'il se regarde dans le miroir. De ce face-à-face avec ce corps qu'il juge hideux, Jean est à chaque fois déçu, attristé et presque vaincu. Sur la glace, il ne voit qu'une image écoeurante de sa future dépouille qui se précise chaque jour davantage. Ce n'est qu'une question de temps pour que ce reflet terrible devienne réalité. Alors, ce corps-là ne compte plus désormais. Il vaut mieux l'ignorer et définitivement l'abandonner. Faire en quelque sorte comme s'il n'existait plus...

Le seul corps qui compte, c'est celui de Cocteau qui apparaît sur la glace extraordinaire de son œuvre devenue miroir. Le reflet de ce nouveau corps est magique : il n'est pas affecté par les traces de Jean. Il n'y a là que l'image éclatante du « physique de son rêve », de son fantasme, en un mot, de son corps idéal. C'est le portrait de son génie.

A quoi ressemble-t-il, ce corps fantasmagorique que Cocteau désire voir et recherche à avoir ? A rien, parce que ce corps est invisible. C'est une silhouette qui échappe à l'œil nu et à l'analyse et dont seul notre écrivain arrive à sentir la présence. Pour capturer et rendre intelligible cette indicible présence, ne pouvant la décrire, Cocteau la dessine :

« Ecrire, pour moi, c'est dessiner, nouer les lignes de telle sorte qu'elles se fassent écriture, ou les dénouer de telle sorte que l'écriture devienne dessin. Je ne sors pas de là. J'écris, j'essaie de limiter exactement le profil d'une idée, d'un acte. Somme toute, je cerne des fantômes, je trouve les contours du vide, je dessine. »⁵⁴³

En laissant carte blanche à Jean pour s'occuper du corps réel, Cocteau tente de fabriquer un corps complexe, presque parfait mais surtout immatériel. Un corps psychique, le corps du poète. Mais pourquoi l'invisible ? N'arrivait-il pas à décrire la figure de son génie ?

Si. Néanmoins, il fallait cette cachotterie pour tromper Jean. Cocteau abrite soigneusement son génie poétique sous le masque de l'invisible inconnu car il avait sans cesse peur de l'intelligence de son autre moitié. Il avait vu dans sa jeunesse regrettable, combien cette moitié de son Moi avait été capable d'une volubilité fantaisiste et d'impulsivité. Cocteau doutait encore et toujours. Pour que l'intelligence de Jean ne touche (gâche) pas le génie de Cocteau, il fallait en effet camoufler ce projet de fabriquer un corps de rêve. Alors, tout en désignant (à Jean) l'invisible – à la troisième personne du singulier - comme l'objet de sa recherche, Cocteau continue d'assembler des indices caractéristiques susceptibles de nous (au lecteur) faire comprendre qu'il s'agissait du corps du poète.

⁵⁴³ *Opium, op. cit., p. 107.*

Les premiers indices sont les *contours* représentatifs. Complet comme un hermaphrodite, le corps du poète est un *corps composé* d'une femme et d'un homme : d'essence femelle, chaude, fertile mais aussi agressive et d'essence masculine froide, stricte, fruste et autoritaire. Chez Cocteau, la part féminine emprunte les figures des muses – de l'inspiration poétique – et la part masculine, l'image de leur « dompteur » invisible – la maîtrise du soi du poète. Et la poésie représente la « bête » sauvage, le « monstre » effrayant engendré par ce couple symbolique.

Tandis que Jean restait seul sur terre et s'obstinait à se regarder dans la glace, Cocteau part ailleurs. Il explore l'univers du rêve et du sommeil. A travers ce voyage fabuleux, il apprend combien son *corps* psychique est *expressif* et *libre* dans ses mouvements à la fois capable de traverser les barrières de l'espace et du temps. Le corps du poète est un corps *dynamique* qui permet de vivre « une réalité dont notre monde ne possède que l'intuition » (*Le Mystère laïc*, p. 705). Dans le monde onirique, tout mouvement est possible, même « sauter un obstacle que (Cocteau) ne (pouvait franchir) dans son état normal ». ⁵⁴⁴ Dans cet autre monde, il ne tombe plus, et encore mieux, il peut voler au-dessus de l'obstacle alors que le pauvre Jean boite sur la route terrestre...

Toute activité devient réalisable dans cette autre dimension. Et qui dit corps, réel ou non comme ici, dit sens (du toucher par exemple) et sensualité. En effet pour Cocteau, le corps psychique bien qu'invisible a lui aussi des instincts à transformer et à assumer. L'irréel devient le lieu camouflé d'extraversions, gênantes autrement. D'où cette notion de la *puissance érotique* de son âme de poète qui devait être absolument comparable à un membre en érection, prêt à faire jaillir ses semences le plus *loin* possible et en *tous sens*. L'*érection morale* ou l'*érotisme spirituel* de notre poète symbolisent en un mot, la *liberté absolue* du créateur. Le seul guide auquel il peut se fier, était bien évidemment son libre arbitre. Dans la création, le bien et le mal, le bon sens et le mauvais sens n'existent pas pour Cocteau. Il n'y avait qu'acte érotique du génie poétique capable de fertiliser son imagination, son inspiration. Tout le reste était débandade :

« Le génie ne peut être qu'un vice sublime des sens de l'âme, une dépravation morale, analogue à celles des sens. Que sont les grandes œuvres, je vous le demande, sinon les enfants terribles d'un mariage entre le bon sens et les sens interdits ? » ⁵⁴⁵

C'est ce corps complet du poète que nous allons examiner dans ce deuxième volet de notre étude.

Chapitre 5 : Le corps composé et le contour. Le « croisement », l'« opération » et la « greffe »

Puisque nul regard n'envisage Ton visage dévisagé Ne va pas toi-même

⁵⁴⁴ Matisse, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, op. cit., p. 181.

⁵⁴⁵ *Discours à l'Académie Royale de Belgique*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 118.

outrager L'innocence de ton visage. Accepte le triste portrait Œuvre d'une longue malice. S'il te devenait un supplice Ce portrait te ressemblerait (...) Tisser l'envers de ton tissu Les muses en décident seules Car ce que les muses veulent Un poète n'a jamais su.

in Clair-obscur

Cocteau savait-il qu'il allait tisser l'« envers de son tissu » ? L'envers de son œuvre qui n'est que son « étoffe de poète » ? La « structure osseuse » de son corps de poète ? C'est ce qu'il va découvrir. Pour cela il mettra toute sa vie. Parfois blessé parce que les autres s'en moquent. Comme le dit remarquablement Nietzsche : « Si on est fait d'une même étoffe qu'un livre et une œuvre d'art on est intimement persuadé que ceux-ci doivent être parfaits, et l'on est offensé si d'autres les trouvent laids, exagérés ou fanfarons. »⁵⁴⁶

Le pire arrive lorsque Cocteau lui-même voit flou et incompréhensible son corps idéal de poète. Et toujours ce terrible doute : « Cela n'arrivera jamais... ». En ces moments de tristesse et d'angoisse, l'étoffe du poète ne ressemble à rien. Sinon au présage terrifiant d'un avenir déjà tu.

Ce tissage sera lent, la construction laborieuse, mais Cocteau tentera le tout pour le tout. C'est ce que nous étudierons. A commencer par ce dernier « autoportrait » que lui-même décrit dans *Le Cordon ombilical*, son dernier texte :

« (...)tout s'achève par un autoportrait, il en va de même chez les poètes, et (...) les héros de leur mythe finissent par composer un seul monstre à nombreuses têtes qui les dénonce et davantage que leur personne s'identifie au moi secret dont ils reçoivent les directives. »⁵⁴⁷

Quel est ce « monstre à nombreuses têtes » ? Et ce « moi secret » ? Est-ce toujours son inconnu intérieur dont il s'agit ? Depuis le début de cette étude, nous avons vu comment Cocteau revient sans cesse à ces êtres quasiment surnaturels qui vivent en lui. Cette fois-ci, essayons d'en savoir plus. Il est temps que ce mystère s'éclaircisse un peu plus.

Le premier essai de Cocteau consiste à capturer le contour de ce nouveau corps (à fabriquer) : son corps virtuel de poète qui campe dans son psychisme. Pour l'esquisser, il n'y a pas mieux que le décrire en terme de corps. Tout comme son œuvre est un « organisme complexe », son corps de poète doit l'être : un « exemple de liberté et de santé incomparables ».⁵⁴⁸

Selon Cocteau, le corps idéal d'un créateur est nécessairement composé d'un « homme » et d'une « femme ». Et cette dernière est « presque toujours insupportable » (*Le Coq et l'Arlequin*, p. 51).

Traduisons : l'incommodante « femme », c'est la Muse, la représentation traditionnelle de l'inspiration poétique, artistique ; et l'« homme », le dompteur de la Muse.

⁵⁴⁶ Friedrich Nietzsche, « Opinions et sentences mêlées », *Humain, trop humain II*, in *Œuvres*, t.1, op. cit., p. 738.

⁵⁴⁷ *Le Cordon ombilical*, in *Le Livre blanc et autres textes*, op. cit., p. 190.

⁵⁴⁸ *La nouvelle musique en France*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, op. cit., p. 138.

En d'autres termes, la force virile qui domine les caprices de la muse. Le juge suprême qui tranche, qui aboutit à la réalisation, l'incarnation d'une idée. Ce qu'on appelle le « génie » : la terrible assurance, la sûreté de soi. Un ego monstrueux capable de se révolter contre tous et tout.

Un chef-d'œuvre naîtrait de ce couple - le mécanisme psychique de l'artiste - qui fonctionne selon l'ordre du mâle dominant. Encore et toujours, selon Cocteau, l'exemple typique de ce « maître du logis » serait Picasso. L'artiste viril par excellence qui « joue seul » et dont la « main déplace les muses » (*L'Ode à Picasso*, in *O.P.C.*, p. 113). La virilité par une multiplication de conquêtes en somme à travers les symboles féminins (muses) et l'aisance de Picasso sont, aux yeux de Cocteau, le parfait corps représentatif d'un « artiste complet » :

« Cet artiste complet est formé d'un homme et d'une femme. Il est le lieu de terribles scènes de ménage. Jamais tant de vaisselle ne fut cassée. L'homme a toujours raison en fin de compte et claque la porte. Mais de la femme il reste une élégance, une douceur d'entrailles, une sorte de luxe, qui donnent excuse à ceux qui craignent la force et ne peuvent suivre l'homme hors du logis. »⁵⁴⁹

Comment se présente-il ce « ménage imaginaire » chez Cocteau ? La situation est d'autant plus délicate qu'il s'agit d'un « ménage à trois ». Quel est ce troisième personnage ? C'est justement l'objet de notre observation. Il s'agit de la « conscience » (professionnelle) trop vigilante de Cocteau : coincée telle une intruse au sein du couple, la conscience de notre écrivain ressemble à une personne plutôt méfiante et hésitante envers la « femme » (la muse), mais en même temps, infiniment patiente pour l'« homme » (le génie).

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'attitude de Cocteau vis-à-vis de l'inspiration est extrêmement précautionneuse. En revanche, pour le génie, il est toujours bon d'attendre. Indéfiniment. Le génie décide et la muse obéit. Si telle est l'image exacte d'un artiste complet, pourquoi ne retrouvons-nous pas le même genre de reflet chez Cocteau ? Et pour quelle autre raison, y a-t-il une surabondance des muses dans son œuvre tandis que la figure représentative de la suprématie masculine est quasiment absente ?

La raison se trouve *peut-être* dans les trois recueils des poèmes de jeunesse de Cocteau. Qu'est-ce qu'ils représentent pour lui ? Le ridicule et la honte : le symbole de l'impertinence, indigne d'un poète. Une « niaiserie » impardonnable. Le problème de Cocteau c'est bien cela : chez lui le ridicule tue ! Cocteau se voit et voit ce qu'il est devenu. Le « prince frivole » qui croyait incarner Apollon Musagète, en survolant dans le ciel de Paris, tombe de son char. Résultat de cette chute brutale :

« Après avoir rêvé de planer en demi-dieu sur le monde, Cocteau ne prétend plus qu'à explorer ses secrets – à s'enfoncer dans le grisou, cette matière explosive qui protège les veines d'un charbon dont les atomes, avec le temps, se changeront peut-être en diamant. Que trouvera-t-il au fond de sa galerie ? Il l'ignore, mais tout le pousse à fouiller cet être bizarre dont il a hérité, et à qui ses habits de dandy semblent déjà bien étriqués. Il lui avait fallu sept ans pour former sa première peau ; il lui faudra presque autant pour la nouvelle et pour le

⁵⁴⁹ « De mon style », in *La Difficulté d'être*, op. cit., pp. 23-24.

réconcilier avec la poésie. »⁵⁵⁰

Ainsi, *La Lampe d'Aladin*, *Le Prince frivole* et *La Danse de Sophocle* ont dû laisser des séquelles encore plus profondes qu'on ne croit, dans le psychisme de Cocteau.

Pour réparer, restituer son ego narcissique massacré très ou trop tôt, il tente d'abord de sauvegarder ce qui reste de cette expérience traumatisante. Un réflexe défensif naturel : ne sachant pas assumer pleinement ses propres dons, il préfère feindre (à soi-même) et faire comme s'il en possédait pas. En tout cas jusqu'au moment où il aura suffisamment de savoir-faire pour pouvoir les maîtriser.

Pour l'instant, bien scellé et bien caché au plus profond de l'écrivain, son génie restera comme un invisible inconnu qui l'habite. Ainsi Cocteau fabrique un fantôme de lui-même. Et il s'interdit de le ressortir et le révéler à nouveau. Il a sans doute peur de le défigurer comme autrefois... :

« Balzac était déjà convaincu que, l'être humain étant fait d'une superposition de fantômes, « foliacés en pellicules infinitésimales », les prises de vue répétées le dépouillaient de ses enveloppes successives, jusqu'à ne laisser de lui qu'un spectre : il n'y eut jamais de meilleure confirmation de cette physiologie que Cocteau. »⁵⁵¹

Alors, pour ne pas le retoucher trop tôt, il tourne lentement autour de ce dernier sas. Tout en parlant d'autres fantômes, les muses :

« Quitte à exciter les habits rouges et la meute qui me poursuivent depuis 1914, il m'est indispensable de signaler ma découverte (vers 1916) que les muses, loin d'être de bonnes fées, sont des mantes religieuses dévorant le mâle pendant l'acte d'amour, et que la poésie au lieu d'être d'un charme est un sacerdoce, un monastère où il importe de se cloître coûte que coûte, après avoir abandonné l'estrade de la distribution de prix. A vrai dire, d'éviter cette estrade où l'actualité triomphe, et de travailler dessous, dans l'ombre du qui perd gagne laquelle s'oppose aux feux du qui gagne perd – méthode défavorable dans une époque de hâte et d'immédiat ayant oublié que les muses patientes tendent le piège de l'auto-stoppisme à ceux qui ne se résignent pas à poursuivre à pied la route douloureuse. Les poètes doivent vivre au-dessus des moyens de leur époque et la gloire reconnaîtra les siens à ce qu'ils agonisent toute leur vie et même après leur mort. »⁵⁵²

De cette façon, il parlera pendant longtemps de ses muses infernales et ce n'est que tardivement qu'il fera revenir le fantôme de son génie sous sa plume : le « Seigneur inconnu », le « prince de ses ténèbres »⁵⁵³ ! Voilà en quoi se résume l'histoire de son drame, son « génie qui s'est déguisé en intelligence ».

Dans une certaine mesure cette méthode de création se rapproche plutôt d'une

⁵⁵⁰ Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Gallimard, Paris, 2003, p. 119. Souligné par l'auteur.

⁵⁵¹ *Idem*, p. 684.

⁵⁵² *Le Cordon ombilical*, op. cit., p. 176.

⁵⁵³ Voir *Les Armes secrètes de la France*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., pp. 225-227

auto-punition que d'un auto-contrôle. Comme s'il voulait punir méthodiquement le soi-même du passé, il se contredira et se torturera : un combat avec soi-même à chaque instant dès qu'une idée naît dans son imagination. Plus l'imagination galope, plus il freine de sa plume. Bloquer encore et toujours jusqu'au moment où la tempête sous son crâne implose !

C'est pourquoi Cocteau ressemble si souvent à une victime qui sort d'un violent lynchage. Un lynchage invisible que Cocteau qualifie de l'« étrange phénomène mythologique ». ⁵⁵⁴ Le malheur est que personne ne le croit sincère puisque les bourreaux sont des fantômes. Attaqué par trop de fantômes et de muses, voilà ce qui arrive :

« Il est obsédé par l'invisible, par ces forces qui se font sentir à l'improviste, à l'aveuglette. Je les sens pourtant davantage présentes, disons chez Michaux ou chez Supervielle, que dans les pièges à surréalistes que Cocteau installe sur le passage des fantômes. Quand il veut de propos délibérés exprimer l'univers du cœur, le monde intérieur, il a besoin d'images lourdes, de métaphores bien en chair(...). Il feint de ne pouvoir comparer la poésie qu'à une lampe qui s'allume, avec des fils, un interrupteur(...). Il lui arrive de croire que la poésie, c'est « taquiner l'ange », comme les mauvais poètes (dit-il lui-même) taquent la muse(...). Cocteau se fâche quand on le dit trop lucide, attentif, volontaire. Il proteste. Il est en proie, dit-il, cerné, harcelé, irresponsable(...). Il y a en lui une étonnante énergie. Il n'est pas un fuyard de ses Muses. Les Muses qu'il invoque sont des alibis, dames élégantes, et bien en chair, au demeurant bonasses et plâtrées. Cocteau est dicté, mais se dicte une ligne de conduite. Il écoute, mais toujours sur ses gardes. Ce n'est pas de la prudence, c'est du courage. Je connais peu d'hommes qui aient plus constamment eu le courage de mettre le doigt sur leurs faiblesses pour mettre l'accent sur leurs forces. » ⁵⁵⁵

Si, au dehors, il y a ses ennemis réels, l'« au-dedans » ne ressemble pas non plus à un long fleuve tranquille ! C'est pourquoi aussi toute sa vie de poète devait ressembler à une « longue convalescence ». Même si son corps se remet d'une maladie, il y a ce corps psychique qui prend le relais, restant dans le malaise vis-à-vis de son génie. Un poète malheureux est là.

Pour comprendre tout cela, nous verrons d'abord la présence prépondérante des Muses dans l'œuvre de Cocteau : quelles significations Cocteau donne-t-il à ces fantômes féminins qui vivent en lui ? De quelle manière notre poète arrive-t-il à concrétiser leur contour ? Ensuite, nous étudierons l'introduction tardive du fantôme masculin : dans quelles circonstances notre poète réussit-il à créer le lien entre ses muses et son génie ? Et surtout de quel genre de corps représentatif s'agit-il ?

5.1 – A l'école buissonnière des *muses neuves* : la « preuve par

⁵⁵⁴ Voir « annexes » du *Passé défini*, t.1, op. cit., p. 424 : Article de Mario Brun, *Nice-Matin*, 3 octobre 1952.

⁵⁵⁵ Voir « Annexes » du *Passé défini*, t. 3, op. cit., pp. 424-425 : « Pour servir à un autoportrait de Jean Cocteau », par Claude Roy ; dans les lettres de Cocteau, adressées à Cl. Roy, nous voyons combien Cocteau sollicite ce portrait. Or, ce texte enfin rédigé, ne plaît pas du tout à Cocteau et deviendra par la suite la cause de leur brouille.

neuf » ou le « croisement »

« Oui, il y a un monde où vous n'avez pas encore pénétré. J'ai mis quarante ans de souffrances atroces à comprendre qu'il existe(...). Il n'y a aucune honte dans ce refus des muses, dames méchantes qui torturent ceux qu'elles choisissent. Je vous souhaite de rester le plus longtemps possible en dehors de cette ronde. Une fois au milieu, il n'existe aucun espoir d'en sortir. »

in Lettres à Milorad.

Dans une autre lettre, Cocteau souligne aussi à quoi sa vie de poète ressemble auprès de ces « dames peu commodes ». Terribles mégères capables de « farces méchantes » : il « passe sa vie à déjouer (leurs) pièges » (p. 71). Quelles sont ces bacchantes qui paralysent et rendent la vie impossible ? Les muses de Cocteau sont en effet, des vraies furies : les « neuf muses neuves », emblèmes de ses idées neuves et de sa discipline de fer. Son désir de changement et de renouvellement se faisait déjà sentir dans *Le Potomak* (1913-1914). Mais ce changement radical de cap semble s'annoncer plus concrètement à travers *Le Cap de Bonne-Espérance* :

« Bien que je répugne aux préfaces qui n'expliquent jamais l'âme d'une œuvre et semblent vouloir justifier ce qui se prouve de soi-même à la longue, peut-être convient-il de présenter un peu LE CAP DE BONNE ESPERANCE. En effet, sept années le séparent de mes dernières publication poétiques et sept années de travail silencieux étayent mal un texte auquel le lecteur n'arrive pas graduellement. Se libérer de la forme fixe (à moins qu'on ne s'abandonne aux rythmes vagues du vers libre) oblige le poète à une méthode individuelle. Son instinct la lui découvre et, une fois découverte, il s'en sert pour discipliner son instinct. »⁵⁵⁶

D'une part ce recueil témoigne de sa douleur lors de la disparition d'un ami cher, l'aviateur Roland Garros, pendant la Première Guerre mondiale. Mais d'autre et surtout, il représente la première élaboration de son réaménagement psychologique drastique. Avec un titre visiblement évocateur, Cocteau dit solennellement adieu aux « muses de (sa) bibliothèque » et à l'aimable « fée » de son adolescence : « âpre muse » de Baudelaire, « tendre ribaude » errante de Verlaine, « muse aux yeux gris » de Rodenbach, « étrange muse » de Lorrain, « muse névrosée » de Rollinat et « pâle muse » de Samain⁵⁵⁷, mais aussi cette « princesse de rêve », mystérieuse visiteuse de ses nuits. Celle qui se présentait au jeune poète mélancolique de jadis comme une « amie », à la « voix si douce ».

Depuis *Le Cap*, toutes ces figures féminines de l'inspiration romantique ont définitivement quitté l'esprit de Cocteau. Pour ce poète, la poésie ne ressemblera plus jamais à un jeu de cache-cache avec des dames des autres (auteurs), ni avec une bonne fée. Mais à un combat tenace avec ses propres idées, les Chimères qui rodent dans son esprit.

Que s'est-il passé pour que ce véritable changement se produise ? La « rencontre

⁵⁵⁶ *Le Cap de Bonne-Espérance*, in O.P.C, op. cit., p. 6.

⁵⁵⁷ « Les Muses de ma bibliothèque », *La Lampe d'Aladin*, in O.P.C, op. cit., pp. 1279-1280.

d'hommes ». Outre son expérience de guerre (en tant qu'ambulancier au front), Cocteau fait enfin les *rencontres* de sa vie. A ses 26 ans, en 1915, son chemin croise celui de Picasso mais aussi celui de Satie. Puis en 1919, celui de Radiguet. Aux contacts de ces hommes, Cocteau entreprend vraiment sa formation de poète. Comme un étudiant assidu, il réapprend tout. Surtout de lui-même :

« Jusqu'à l'âge de vingt ans, j'ai cru que l'art, que la poésie étaient agréables. Il a fallu la rencontre d'hommes comme Picasso justement, comme Stravinsky, comme Radiguet, comme Satie, c'est-à-dire un homme vieux, un garçon tout jeune, pour que je comprenne que l'art était un sacerdoce et que les Muses étaient des personnes extrêmement féroces, dont l'amour était comme celui des mantes religieuses qui dévorent le mari, l'époux pendant l'acte d'amour(...). Et j'ai compris tout à coup qu'il ne s'agissait pas du tout de jouer, mais de jouer sa vie à pile ou face(...). C'est-à-dire qu'à partir de la rencontre de ces hommes j'ai compris – j'ai complètement retourné ma veste...dans le bon sens-(...) que je la portais à l'endroit, à moins que ça soit à l'envers. Et là, je suis tout à coup devenu comme un moine, je suis rentré en poésie comme on entre en religion et j'ai alors compris que peu importe si on aime, si on n'aime pas, si on approuve, si on désapprouve, et qu'il fallait se mettre aux ordres de ce moi intérieur et obscur qui nous permet de mettre notre nuit en plein jour. »⁵⁵⁸

Quelles sont les influences de ces hommes de génie ? De Picasso, Cocteau apprend à reconnaître l'importance primordiale de la virilité spirituelle. Comme nous l'avons évoqué un peu plus haut, Cocteau voyait à travers la main de ce peintre, la véritable main de maître manipulant ses inspirations à sa guise avec une aisance inouïe. Or, chez Cocteau, cette supériorité mâle s'accroîtra lentement. Dans le chapitre 7, nous verrons de plus près cette lente progression psychique du génie masculin de Cocteau.

La méthode de création de Satie s'avère aussi extrêmement importante pour Cocteau : grâce à ce musicien, il découvre une nouvelle manière de considérer l'art. Il « n'y a pas d'écoles pour l'art, mais seulement les individus » : « Les musiciens impressionnistes coupèrent la poire en douze et donnèrent à chacun des douze morceaux un titre de poème. Alors, Satie composa douze poèmes et intitula le tout : *Morceaux en forme de poire*. » (*Le Coq et l'Arlequin*, p. 57). De cette vision concentrée et simple de Satie, Cocteau fera naître la sienne : des « oeuvres en formes de poésie ».

Et l'arrivée de Radiguet complète les courbes de changement chez Cocteau. Cette fois-ci, sur son propre terrain : la littérature. Le jeune homme à l'esprit de révolte et de contradiction lui apporte un exemple encore plus concret par la maîtrise qui se manifeste dans *Le Diable au corps* et *Le bal du comte d'Orgel*. Avec ce *Diable* et ce *Bal*, Cocteau annonce ce qu'il sera à l'avenir. Que dire de plus ? On ne sort pas des chefs-d'œuvre du néant, mais on refait la face ridée des chefs-d'œuvre des prédécesseurs. Et le génie consiste à remettre complètement à neuf le visage trop connu, désuet du classicisme et à le rendre méconnaissable.

De cette espèce d'école buissonnière des artistes de génie, le nouveau Cocteau conçoit son nouveau projet de vie à partir de la « preuve par neuf » : la création de ses « muses neuves », les « neuf muses neuves » en forme de « la muse de la poésie », pour

⁵⁵⁸ Jean Cocteau par Jean Cocteau : *Entretiens avec William Fifield*, op. cit., pp. 67-68.

être exacte :

« L'art c'est la science faite chair. Le musicien ouvre la cage aux chiffres, le dessinateur émancipe la géométrie. Une œuvre d'art doit satisfaire toutes les muses. C'est ce que j'appelle : « Preuve par 9. » Un chef-d'œuvre est une partie d'échecs gagnée échecs et mat. »⁵⁵⁹

Il y a là la virilité de Picasso, la vision de Satie, et la méthode de Radiguet. A partir de ce programme, de cet état d'esprit concentré, Cocteau commence à fabriquer les corps de ses muses neuves. Qui sont-elles ? Les muses de Cocteau sont des créatures issues d'un « croisement » (mariage ou mélange) symbolique de deux conceptions avoisinantes de l'art : les neuf « Muses » de l'Antiquité grecque et les sept catégories de l'Art. Les premières constituent le « fond » traditionnel et idéologique dans la structure de la poésie de Cocteau. Et les autres représentent sa « forme artistique » évolutive.

Dans la mythologie grecque, les neuf muses forment le cortège d'Apollon Musagète. Par ailleurs, ce dernier représente la « divinité tutélaire de tous les arts, le symbole du soleil et de la lumière civilisatrice. Pour les Grecs, il reflète le génie artistique, l'idéal de la jeunesse, de la beauté, du progrès. »⁵⁶⁰ Et les muses, les « poétesses », « gardiennes de l'oracle de Delphes », étaient étroitement liées « au culte d'Apollon ». Ces « déesses de l'inspiration poétique », sont assimilées à un « chœur indissoluble » (accompagnant Apollon), « présidaient à la musique et à la poésie ». Ensuite, chacune de ses muses représente une spécialité. Ainsi : Clio (Histoire), Euterpe (Musique), Thalie (Comédie), Melpomène (Tragédie), Terpsichore (Danse), Erato (Poésie érotique ou Elégie), Polymnie (Hymnes héroïques, Art mimique ou Poésie lyrique), Uranie (Astronomie) et Calliope (Poésie épique, Eloquence).⁵⁶¹

Puis il y a ces sept catégories d'art que Cocteau emprunte successivement. Il en extrait les essences caractéristiques de chacune et reverse dans son écriture afin de parfaire le corps de sa poésie : le dessin et la peinture (l'art plastique) ; la danse (l'art mimique) ; la musique (l'art musical) ; le théâtre (l'art dramatique) dans lequel il exploite plusieurs genres ; la poésie pure et ses dérivés poétiques tels que les romans, les essais et les critiques, etc. ; enfin, le cinématographe. Ainsi se fait continuellement chez Cocteau, le « croisement » des muses de générations différentes :

« Le cinématographe a cinquante ans. C'est, hélas, mon âge. Beaucoup pour moi. Fort peu pour une Muse qui s'exprime par l'entremise de fantômes et d'un matériel encore en enfance si on le compare à l'usage de l'encre et du papier. »⁵⁶²

Voici donc « les neuf muses neuves sauf une car / Polymnie en surnombre (elle habite avec moi) » (*L'Ode à Picasso*, p. 115). Ainsi devint-il le gendre de « Mnémosyne », la déesse de la Mémoire qui « tient un compte exact de ses (neuf) filles » (idem, p. 123). En effet, Cocteau s'engage bien naturellement avec Polymnie, mais n'oubliera pas les sœurs

⁵⁵⁹ *Le Coq et l'Arlequin*, op. cit., p. 45.

⁵⁶⁰ Félix Guirand /Joël Schmidt, *Mythes et Mythologies*, Larousse, Paris, 1996, p. 616.

⁵⁶¹ Idem. p. 151.

⁵⁶² « *Du merveilleux au cinématographe* », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 66.

de sa compagne : tout au long de son parcours, il collaborera avec chacune des muses. Tout en essayant de préparer un terrain propre, renouvelé afin que chacune des neuf muses puisse présider tour à tour leur « ronde » nocturne, selon la spécialité de chacune :

« Je constatais(...)que rien ne nous traverse sans laisser d'empreintes sur un sable où les dix-huit pieds des Muses ne marchent que s'il est vierge. Qui peut dormir debout et être assez attentif à ses grilles pour défendre l'accès au domaine ? On sait ce que valent les pancartes de chiens méchants et de pièges à loup. Il faudra donc 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. »⁵⁶³

En annonçant cet engagement solennel Cocteau s'imagine d'être un des « chevaliers solitaires » (les poètes) qui partent en « croisade » (1920).⁵⁶⁴ Et le chevalier solitaire, il le restera (1958) :

« Partons pour la guerre de cent ans. Nous autres chevaliers du Moyen Age. Nous autres nègres de haute époque. Nous autres poètes modernes, peintres modernes, musiciens modernes. »⁵⁶⁵ **« Chose curieuse, la poésie, cette Lorelei, n'exerce pas seulement son charme sur les chevaliers qui la convoitent, mais sur de simples voyageurs de commerce qui la craignent. »**⁵⁶⁶

Cocteau et Polymnie n'ont sans doute rien à envier au grand amour de Tristan et d'Yseult. Le vaillant chevalier moderne est toujours prêt à partir en guerre des plumes. Ils deviennent un couple platonique et condamné à une passion durable. Ce n'est pas au hasard qu'il réactualisera le thème de « Tristan et Yseult » en version moderne avec son film de 1943, *L'Eternel retour*. L'histoire relate « la solitude des êtres qui se dévorent eux-mêmes sans parvenir à se toucher » (*Journal 1942-1945*, p. 413). Seul amour de sa vie, la poésie, Cocteau tentera de la « toucher », en ayant cependant le sentiment triste de ne pas y parvenir. Devenu le soldat de sa Muse, il n'acceptera qu'une seule mort digne d'un poète, « mourir d'amour » (p. 421).

Un portrait chevaleresque, c'est bien beau, spirituel, mais entre le renouveau d'esprit et sa réalisation concrète, il y a le travail : « on ne badine pas avec la muse ». La poésie, c'est du sérieux et n'est pas une courtoisie avec des inspirations vagues. Alors très vite, Cocteau commence à décrire ses muses comme des femmes modernes, sportives ayant leur caractère trempé. En leur donnant du corps et en les traitant comme des personnes réelles, le poète finit par visualiser l'allure propre et nouvelle de sa poésie :

« Débarrassées des épithètes et des images d'après quoi le monde a coutume de la reconnaître, la poésie, plus concise, plus construite, plus dessinée que la

⁵⁶³ « Du gouvernement de l'âme », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 137.

⁵⁶⁴ Notes autour d'une anamorphose (l'article pour la revue *Le Monde et la Vie*, avril 1961), in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, op. cit., p. 249.

⁵⁶⁵ Monologue (l'article apparu dans la revue *Le Coq parisien*, n°3, septembre, 1920), in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., p. 85.

⁵⁶⁶ Discours sur la poésie, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 214.

prose, tirant de la rime ou des contraintes de rythme une perpétuelle surprise aussi mystérieuse et fraîche pour le poète que pour le lecteur, la poésie cessera enfin d'être une prose en robe du soir. »⁵⁶⁷

Lorsqu'un poète déshabille sa muse, dévoile ses idées, ce n'est pas pour montrer l'envers de sa « robe du soir ». Même si celle-ci est d'une « belle étoffe », cela n'excite (que) la convoitise du petit goût » fétichiste (*idem*, p. 43). En d'autres termes, il faut regarder ce qui se cache dessous, le « corps » de la poésie. La « structure », l'architecture osseuse, importe bien plus que ce qui sert de vêtement à une œuvre. Toute sa garde-robe n'est qu'une supercherie, une diversion qui occulte l'essentiel ou qui camoufle le vide :

« Je déteste l'originalité. Je l'évite le plus possible. Il faut employer une idée originale avec les plus grandes précautions pour n'avoir pas l'air de mettre un costume neuf. »⁵⁶⁸ « Une idée neuve n'est pas chose élégante, si elle se voit. C'est la cravate neuve, le costume neuf, le chapeau neuf. Il est déjà difficile d'en placer une, sans en avoir l'air. »⁵⁶⁹

En fait, si « on a coutume de représenter la poésie comme une dame voilée, langoureuse, étendue sur un nuage » (*idem*, p. 49), Cocteau préfère la montrer plutôt « nue ». La nudité de la vérité. Tout le reste est le « pittoresque », le mensonge :

« Voilà le rôle de la poésie. Elle dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistreraient machinalement. »⁵⁷⁰

Aussi compare-t-il la « cheville » (charnelle) et la « cheville » (métrique) de la poésie. Pour dire où il faut regarder lorsque l'on aborde cette femme fantomatique qu'est la poésie. Sa « cheville » importe plus que les « guirlandes verbales » qu'elle porte :

« (...) la rime, ce vieux stimulant de bonne marque. Après des drogues plus savantes on la retrouve avec plaisir. Souvent même, pour mon compte, je m'en suis servi lorsque son intervention m'était le moins utile(...). J'allais oublier la cheville. C'est naturellement sur quoi le vieil amateur de poésie porte ses regards. Mais, pour continuer ce jeu de mots, si la poésie change souvent de robes et de dessous, elle change aussi de chevilles. Nous voyons vite les anciennes. Les nouvelles ne nous sautent pas aux yeux. A la longue, elles se ressemblent toutes. Rimbaud, loin de les escamoter, les met au premier plan et en tire d'incroyables richesses. Mais, de cette façon encore, elles existent et deviendront évidentes. Il n'y a pas de poésie sans chevilles. »⁵⁷¹

Devant cette grande dame dénudée, comment faut-il se comporter ? Avec respect immense et avec fidélité absolue. Car son caractère redoutable demande une constante vigilance au poète qui veut s'en approcher. La seule marque d'amour qu'un poète peut

⁵⁶⁷ *Le secret professionnel*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 30.

⁵⁶⁸ *Opium*, op. cit., p. 176.

⁵⁶⁹ « novembre 1943 », in *Journal 1942-1945*, op. cit., p. 412.

⁵⁷⁰ *Idem*, pp. 49-50.

⁵⁷¹ *Le secret professionnel*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., pp. 48-49.

montrer à sa muse, est un « baiser de nourrice » : un « baiser » de tendresse et d'affection qui « plaît moins aux voyeurs » : car jusqu'ici, la tradition obligeait les poètes à « l'embrasser sur la bouche ».⁵⁷²

Ainsi Cocteau prévient : « Les muses sont des personnes habituées aux égards. Manquez-leur et vous verrez comment elles se vengent. Elles ne s'abaissent pas à la colère. Elles transforment l'offense en prison ». Même Picasso le roi des muses, n'arrive pas toujours à les maîtriser. Cocteau dit qu'il a souvent « vu Picasso chercher à quitter leur ronde, sous les mains nouées. Ces tentatives rendent son attitude très émouvante. »⁵⁷³ Ainsi décrit-il si souvent cette vie mystérieuse de poète encerclée par cette étrange communauté des muses, des « porteuses » d'inspirations :

« Je suis toujours en mal d'attendre le poème, Et prends ce qui me vient. Je ne connais, lecteur, la volonté des muses, Plus que celle de Dieu. Je n'ai rien deviné de leurs profondes ruses, Dont me voici le lieu. Je les laisse nouer et dénouer leurs danses, Ou les casser en moi, Ne pouvant me livrer à d'autres imprudences Que de suivre leur loi. (...) Ne m'interrogez plus. Interrogez ces filles Dont je suis le valet ; Mais ne les croyez point ni belles, ni gentilles, A qui leur semble laid(...). On ne dérange pas ces personnes hautaines Qui travaillent debout, Et qui laissent couler, ainsi que des fontaines, Les œuvres, bout à bout. (...) Or moi j'ai secondé si bien leur force brute, Travaillé tant et tant, Que si je dois mourir la prochaine minute, Je peux mourir content. Muses qui ne songez à plaire ou à déplaire, Je sens que vous partez sans même dire adieu (...) Je n'ose pas me plaindre, ô maîtresses ingrates, Vous êtes sans oreille et je perdrai mon cri. (...) Vous partirez, laissant quelque chose d'écrit. (...) Votre travail fini, c'est fini. »⁵⁷⁴

Les muses de la poésie sont pour Cocteau des épouses spirituelles exigeantes. Sa « croisade » se transforme au fur et à mesure en une vraie vie de « couple ». Un « ménage » surprenant, tiraillé entre haine rageuse et rapprochement d'âmes, palpitant au rythme de ces personnalités sombres. Pour le pire et pour le meilleur : c'est gratifiant puisqu'elles apportent des messages divins qui nourrissent des ébauches d'œuvres. Mais aussi de nobles sentiments qui transfigurent la réalité sans poésie de la vie humaine ; mais en même temps, c'est un enfermement épuisant –librement choisi- qui durera jusqu'à ce que la mort les sépare. Avec beaucoup de « si... » qui demandent de mûres réflexions, de patience et surtout du courage pour continuer :

« Il est probable que je ne me serais pas entièrement dévoué à la poésie dans un monde qui lui reste insensible, si elle n'était pas une morale. Si elle ne commandait pas un style de l'âme et si elle ne devenait pas, en fin de compte, notre âme. Elle oblige, chaque minute, à un amour et à une noblesse qui nous empêchent de nous perdre dans le ceci ou cela, qui nous évite d'hésiter sur notre attitude et sur nos démarches. Elle est une sorte de cloître libre dont la discipline très sévère nous habite. Si la poésie n'était pas une éthique, si elle relevait de

⁵⁷² Un article à la mer, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., p. 89.

⁵⁷³ Picasso, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 99.

⁵⁷⁴ *Plaint-chant*, in *O.P.C.*, op. cit., pp. 370-373.

l'esthétique, je la fuirais comme la peste. J'ai découvert ce cloître assez tard, en 1913. Je croyais la poésie à mes ordres. En 1914, je suis entré en religion (Dans ses ordres.) Si la poésie était un métier, si j'en attendais quelque chose, si j'en espérais quelque gloire, l'exercice de cette solitude et la sottise qui la dérange me seraient insupportables. Or je les accepte sans amertume et avec joie, comme un moine priant pour ses semblables même s'ils se moquent de ses prières. »⁵⁷⁵

Il est un peu surprenant de voir chez un poète tel que Cocteau, cette surabondance des muses. Lui qui met toujours en première ligne (de conduite), l'exactitude, la précision, la simplicité etc. Pourquoi tant de mystifications ? Comme si le corps de poète devait absolument s'entourer de mystères ! Cela fait partie sans doute, d'une des « contradictions » que Cocteau considère comme base fondamentale de sa création : une vision exaltante dans un esprit critique ; une déraison dans une lucidité ? Telle est la condition de la création, de la poésie ? A ce propos, une remarque de Nietzsche nous éclaire beaucoup :

« (...)l'art doit cacher ou réinterpréter tout ce qui est laid, ces choses pénibles, épouvantables et dégoûtantes qui, malgré tous les efforts, à cause des origines de la nature humaine, viendront toujours de nouveau à la surface : il doit agir ainsi surtout pour ce qui en est des passions, des douleurs de l'âme et des craintes, et faire transparaître, dans la laideur inévitable ou insurmontable, ce qui y est significatif. »⁵⁷⁶

Cocteau a besoin de cette part d'illusion ! Une sorte de construction imaginaire nécessaire, pour transfigurer le combat interne dur et pénible avec soi-même. Après tout, ce combat de chaque instant s'avère inutile s'il n'a pas un but transcendant. Une transcendance qui vise sans doute au-delà des œuvres produites. Une espèce de croyance –même enfantine ou aveuglante- qui donne force à lutter et à continuer à créer. Souvent sans savoir pourquoi. Dans la réalité il y a toujours quelque chose qui tire vers le bas : la raison et la logique ! Le mécanisme de la pensée cartésienne. Il est vrai que les fées, les muses n'existent pas. Mais pour Cocteau, il vaut mieux se dire qu'il vit et qu'il se livre au combat avec ses muses qu'avec soi-même :

« Lorsqu'on voit les fées, elles disparaissent. Elles ne nous assistent que sous un aspect qui nous les rend illisibles et seulement présentes par la soudaine grâce insolite d'objets familiers en quoi elles se déguisent pour nous tenir compagnie. C'est alors que leur aide devient efficace et non lorsqu'elles apparaissent et nous étourdissent de lumières. Il en va de même pour toutes choses. »⁵⁷⁷

Quelles sont ces muses de la poésie au juste ? Des « inspirations poétiques » selon la terrible définition dans notre réalité. Chez Cocteau, ce sont des images virtuelles des femmes monstrueuses qui cherchent à prendre corps au détriment de leur hôte. D'où viennent-elles ? De son « musée secret » de l'esprit, du fond historique et mythique du souvenir de l'humanité. N'a-t-il pas dit qu'il est l' « archéologue » de ses ténèbres et qu'il

⁵⁷⁵ « octobre 1951 », in *Le Passé défini*, t.1, op. cit., p. 59. Souligné par l'auteur.

⁵⁷⁶ Friedrich Nietzsche, « Opinions et sentences mêlées », op. cit., p. 763.

⁵⁷⁷ « Du merveilleux au cinématographe », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 69.

« fouille » les couches épaisses des siècles accumulées en lui-même ? Les muses de Cocteau, elles viennent de là. Des créatures qui vivaient déjà dans l'imagination sans fond de poète. Seulement, il ignorait leur existence. Cocteau a secoué son esprit dans tous les sens. Et maintenant il est trop tard, elles sont là pour toujours.

5.2 – Le *chirurgien* des muses : la méthode d'« opération » moderne du rajeunissement

« Voilà bien la seule création permise à la créature. Car, s'il est vrai que la multitude des regards patine les statues, les lieux communs, chefs-d'œuvre éternels, sont recouverts d'une crasse qui les rend invisibles et cache leur beauté. Mettez un lieu commun en place, nettoyez-le, frottez-le, éclairez-le de telle sorte qu'il frappe, avec sa jeunesse et avec la même fraîcheur, le même jet qu'il avait à sa source, vous ferez œuvre de poète. Tout le reste est littérature. »

in Le secret professionnel

Cocteau le chevalier servant, puis le mari dévoué des muses de la poésie, se métamorphose petit à petit en un « chirurgien ». Décrire les contours des muses, les habiller ou déshabiller ne lui suffit plus. Il veut (re-)toucher leurs corps et visages : il est davantage plus près d'elles. En s'habituant à recevoir leurs visites et en se mettant en cohabitation intime, quoi de plus naturel de vouloir les effleurer, palper et atteindre ? C'est un peu une phase de virilisation dans l'attitude de notre poète : Picasso arrive à remodeler ses muses sur une toile. Cocteau veut aussi remanier les siennes sur le papier.

Il lui faut ses propres méthodes de représentation et surtout la force de ramener les muses où il veut. Voici, son arsenal de l'« opération esthétique » des muses. D'abord, une intervention un peu radicale : l'« amputation » d'un organe si nécessaire. Par exemple les fameuses « chevilles ». Quitte à laisser ses poèmes boiter : il vaut mieux qu'ils boitent que d'être immobilisés par la redondance.

A ce propos, le *Journal intime*⁵⁷⁸ de Roger Lannes est un précieux témoignage. Notamment ses feuillets de l'année 1937 où il voyait souvent Cocteau. Lannes relate ses observations prises sur le vif, mais ses notes reflètent bien l'état d'esprit de Cocteau de cette époque. Dans le journal du « 22 décembre 1937 », nous voyons clairement que l'esprit minimaliste de Cocteau avait déjà pris sa racine dès l'époque du *Coq* : « On ne lit pas aujourd'hui *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau sans s'étonner de ce qui reste de profondément actuel dans une intervention qui date de 1918. La part de fébrilité, certes, n'y est plus. A cette époque, il fallait agir vite. Cocteau intervenait en chirurgien. Il coupait la membrane qui empêchait et retenait encore visible l'époque qui allait être neuve. Mais l'intérêt qui continue à s'en dégager aujourd'hui n'est pas rétrospectif. L'autodéfense de l'intelligence est à refaire, non contre le passé, mais contre un futur déjà présent (...). Une nouvelle opposition analogue à celle de Cocteau peut nous servir aujourd'hui en poésie contre le surréalisme d'une part en tant que passé, et contre le funèbre entassement de la confusion des faits, d'autre part. A savoir une attitude de minceur dialectique (...). Dans ce petit livre du *Coq*, le claquement de fouet des formules et leur rapidité d'accident sont

⁵⁷⁸ Voir Cahiers Jean Cocteau, n°10.

admirables (...). » (pp. 157-158).

Sa « croisade » balbutiante commencée, l'esprit remis à neuf de Cocteau ne veut s'en tenir qu'au strict minimum, à une « ligne simple » du style. Et Cocteau ne cessera de comparer tout verbiage à une personne disgracieuse, souffrant d'une surcharge pondérale :

« La ligne d'une pièce doit être simple. On se représente mal le travail qui consiste à supprimer toute surcharge sans enlever le poids de l'ensemble ni le noir du trait de détail. J'ai une armoire pleine de notes et de livres, eux-mêmes remplis de notes en marge. Et, de cette armoire pleine, il ne reste que quelques répliques et le fil rouge qui traverse l'action. Il m'arrive d'être tenté par une note inutilisée. Mais je résiste. Cette note viendrait en surcharge. »⁵⁷⁹

Le mot juste de Lannes, la « minceur dialectique », touche là l'image même de l'écriture de Cocteau. Autant l'« amputation » - le sacrifice indispensable d'un mot, d'une idée pour sauver le corps entier d'un poème -, représente le fondement de la méthode du « qui perd gagne », le « dégraissage » souligne le raffinement même de cette méthode. Et le développement de ce procédé plus complexe s'observe à la perfection dans la poésie du roman et celle du théâtre.

En ce qui concerne la poésie du roman, le journal de Lannes nous aidera à comprendre encore plus. A propos de *Thomas l'imposteur*, il donne cette remarque datée du 28 décembre de la même année : « Le chemin est mince et pur, mais c'est en lui-même que le héros dissimule les trappes, les machineries invisibles qui vont l'engloutir. Texte dégraissé jusqu'à ce que les sentiments les plus lourds de tradition et d'habitude apparaissent le comble de l'étrange et de l'absurde. C'est d'une agilité d'ange et je l'envie, moi qui n'avance dans une œuvre qu'avec des épaisseurs (...). C'est admirable parce que ce n'est simple qu'en apparence et que la liberté qui improvise ses nécessités est un don des dieux. » (p. 160). En effet, ce « don des dieux » accordé au personnage de Thomas, l'est aussi à Cocteau : le poète commence à tâter, à examiner ses muses avec la main.

Le premier résultat de l'auscultation est *Antigone* (1922). La vieille famille de la Béotie est remise à jour. La fidèle fille d'Œdipe est de retour : débarrassée de sa « barbe » - de grand-mère -, toute rajeunie. Cocteau lui donne un corps nouveau : en contractant le muscle relâché, c'est-à-dire en réduisant de moitié le texte de Sophocle. Mais aussi, un visage neuf : en démaquillant, nettoyant, toilettant cette figure tragique, couverte de la poussière des siècles. Ainsi Cocteau exhibe son premier exploit, cette opération esthétique du mythe grec. C'est dans la *Gazette des sept arts* en 1923 :

« J'ai, de la sorte, obtenu un résultat curieux : le drame « rafraîchi », rasé, coupé, peigné, dérange les critiques au même titre qu'une pièce neuve. Car un chef-d'œuvre porte en soi une jeunesse que la patine recouvre, mais qui ne se fane jamais. Or, c'est seulement cette patine qu'on respecte, qu'on imite. J'ai ôté la patine d'Antigone. On a cru me reconnaître dessous. C'est bien de l'honneur. (...) Pourquoi je m'occupe de Sophocle ? Parce qu'il existe des choses récentes très vieilles et des choses vieilles toutes fraîches. Peu m'importe de faire rire ou

⁵⁷⁹ « 5 août 1951 », in *Le Passé défini*, t.1, op. cit., p. 24.

pleurer(...). »⁵⁸⁰

C'est bien là, le commencement d'une longue période de remaniements esthétiques qui vont suivre leur cours dans la poésie du théâtre de Cocteau : l'écrivain va effectuer successivement les opérations du « lifting facial » de ses muses antiques. Des figures mythiques et légendaires vont être incisées, voir leurs rides enlevées et recousues. Tout un programme qui consiste à « recoudre la vieille tragédie grecque et de la mettre au rythme de notre époque » (*Le Cordon ombilical*, p. 186) :

« (...)je pensais à rajeunir la Grèce, à opérer cette vieille cantatrice, à retendre sa peau (travail d'Antigone, d'Œdipe)(...). Planches anatomiques. Une coupe d'Antigone. Une tête dure, ovale comme un galet sucé par la mer. Tous les organes aboutissent au cœur compliqué de la vierge et son écharpe vivante prémédite le crime qui consiste à se nouer autour du cou. »⁵⁸¹ **« Jean Cocteau – (...)J'avais eu l'idée de recoudre une beauté vieille, enfin, de lui retendre la peau. De ce raccourci, l'admirable drame de Sophocle sortait avec une force si insolite que nos juges crurent que certaines répliques étaient des déclarations internationalistes de notre cru(...). André Fraigneau – Le problème délicat des coupures, le fait d'avoir un texte illustre à rajeunir, vous permettent peut-être d'approcher le théâtre, par la bande, de toucher à ce nouvel artisanat du théâtre sans avoir à vous préoccuper d'écrire vous-même ? Jean Cocteau – Oui, c'est probable. Et puis il y a cette attraction des choses vieilles qu'on remet, qu'on rend neuves. »**⁵⁸²

Telle que nous la connaissons bien, la sensibilité obsessionnelle de Cocteau vis-à-vis de sa « peau » le pousse à agir de cette manière. S'il ne peut éviter le vieillissement cutané – c'est dans l'ordre des choses -, il peut en revanche éviter la décrépitude de son oeuvre. Pour un écrivain qui considère et qui dit que son écriture représente son « vrai visage », quoi de plus logique que de vouloir rajeunir les visages de ses muses, celles qui font la « chair » de son oeuvre ?

Dans une étude intitulée « Une admiration dédaigneuse », Serge Dieudonné souligne précisément en quoi consiste cet art du « décapage » chez Cocteau : « son art de décaper les scories prosaïques de la phrase afin d'en contraindre le relief à fournir un sens plus neuf, donc plus incisif. L'importance du regard de Cocteau se trouve reconnu quand sa modernité (bien ancrée à vrai dire dans la syntaxe fulgurante et libre souverainement des Classiques) contribue à mieux envisager le génie de la prose de Chateaubriand occulté par l'ennui scolaire pour lequel elle n'avait été aucunement conçue. »⁵⁸³

Si « un mythe est un mythe », n'est-il pas vrai que la mission des poètes est de « le reprendre et l'empêcher de mourir » ?⁵⁸⁴ Donc plus il se décourage de sa propre

⁵⁸⁰ A propos d'Antigone, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., pp. 94-95.

⁵⁸¹ *Le Mystère laïc*, in *Jean Cocteau. Romans, poésies, œuvres diverses*, op. cit., p. 715.

⁵⁸² « 5^e Entretien », in *Entretiens avec André Fraigneau*, op. cit., p. 48.

⁵⁸³ Voir *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, op. cit., pp. 395-396.

« peau », plus il tente de donner une mine éclatante de jeunesse à son écriture. Une autre illusion ? Non. Ce n'est pas un Dorian Gray que nous voyons là. Mais un écrivain qui se défend de son fantasme légitime. De se croire à son tour rajeuni par le beau reflet de son miroir d'écriture :

« Vieillir n'est rien. C'est que la peau vieillisse qui est insupportable. J'avais tout prévu, sauf cette misère-là. »⁵⁸⁵ « Sans que je m'en aperçoive, peindre a complètement changé ma méthode de travail d'écrivain. Au lieu d'écrire Bacchus du début, je m'acharne sur des scènes à droite et à gauche, comme si je devais couvrir une toile. Je les retouche et les recouvre sans cesse. Je procède donc par « valeurs » au lieu de procéder par « lignes ». Peu à peu l'ensemble prend forme et relief. La pièce, encore couchée, ajuste ses membres. Lorsqu'elle vivra, je la soignerai pour qu'elle se lève et marche toute seule. Une pièce de théâtre n'est pas un prêche. Les idées ne doivent pas être miennes mais celles ces personnages. Dès que j'exprime des idées à moi, le mécanisme se coince. Je suis obligé de couper, d'attendre que la soudure se fasse toute seule. Si je soudais sur place, il y aurait soudure visible. »⁵⁸⁶

En menant de front son programme ambitieux du renouveau, Cocteau n'a tout de même pas perdu la conscience de la réalité. Il sait pertinemment que les chefs-d'œuvre vieillissent, se démodent à leur tour, relégués aux oubliettes. L'époque et le temps excluent et poussent tout vers « un hier ». C'est dans ce contexte qu'il nous fait comprendre l'importance des « rides ».

Selon lui, il y a des « rides » à approfondir et celles à effacer : il y a des « rides » qui relèvent le charme unique chez une personne ; tout comme il y a des « rides » qui le font tomber et le cachent. Définitivement, Cocteau considère le corps d'une œuvre – le style d'esprit d'un écrivain –, exactement de la même manière. Il y a des œuvres qui « se rident » mais qui ne perdent pas leur charme. Celles que l'on découvre à chaque fois comme une première fois et avec délectation. Et il y en a d'autres qui, non seulement donnent un ennui mortel pour le lecteur, mais aussi qui préviennent de ce fait, une sorte de « mort prématurée » chez un auteur.

C'est ce point de vue que Cocteau expose dans *Opium*. Voici sa comparaison intéressante des « rides » personnelles de Baudelaire et celles de Mallarmé : « Les véritables maîtres de la jeunesse entre 1912 et 1930 furent Rimbaud, Ducasse, Nerval, Sade. Mallarmé influence plutôt le style du journalisme. Baudelaire se ride, mais conserve une jeunesse étonnante. Chaque vers de Mallarmé fut, dès sa naissance, une belle ride fine, studieuse, noble, profonde. Cet air plus vieux qu'éternel empêche son œuvre de vieillir *par endroits* et lui donne toute une apparence ridée, analogue à celle des lignes de la main, lignes qui seraient décoratives au lieu d'être prophétiques. » (p. 42)

Choisir entre *la* ride de Baudelaire et les rides de Mallarmé ? Telle semble la question à laquelle chaque génération d'écrivains doit répondre. La réponse de Cocteau est claire :

⁵⁸⁴ Phèdre, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°7, op. cit., p. 147.

⁵⁸⁵ « 20 février 1955 », in *Le Passé défini*, t. 4, Gallimard, Paris, 2005, p. 51.

⁵⁸⁶ « juillet 1951 », in *Le Passé défini*, t.1, op. cit., pp. 12-13.

il choisit sans hésitation *une* « ride » impossible à opérer et à faire disparaître. C'est elle qui équivaldrait en fin de compte, à la ligne du destin, à la ligne « prophétique » de la main. Ce qui rejoint à la « faute » sanctifiée, transcendée dans l'esthétique de Cocteau. Une seule et même « ride » qui représente l'expression toujours reconnaissable et persuasive d'une œuvre. Il s'agit, encore une fois, de la « signature inimitable » d'un écrivain que Cocteau essaye de définir si souvent :

«L'éclectisme est ennuyeux. Une vaste intelligence ne me touche pas. Elle se développe en étendue, à la surface. Elle veut tout goûter, tout marier, tout admettre. Seule me touche une intelligence étroite qui se spécialise profondément. Il faut savoir être injuste. Un homme juste n'aime pas.»⁵⁸⁷

C'est dans un texte rédigé par François Gravier⁵⁸⁸ que nous retrouvons cette remarque excellente. Elle saisit si parfaitement la particularité du style de Cocteau, dans ce rôle du « chirurgien » des muses : « Faire œuvre de poète, ce n'est donc pas draper une fois de plus la réalité antique ou moderne dans une lingerie vaporeuse de fausse légende, mais la *dévoiler*, la *décaper*, la *révéler*. Les légendes sont vraies, puisqu'elles sont ressemblantes ; non pas d'une ressemblance avec les objets, mais avec l'homme. Retrouver cette exactitude humaine à travers vingt-cinq siècles de glose et d'amplifications oiseuses, c'est le travail du poète. C'est de ce « nettoyage de lieux communs », selon sa propre expression, qu'est faite la grandeur de Jean Cocteau. Rien de plus difficile que de l'entraîner vers une de ces œuvres passées : ce qui est accompli ne l'intéresse plus. Il préfère vous parler de son prochain film, de son prochain article – de cette beauté qu'il va découvrir dans son perpétuel tour du monde. « Tout le reste est littérature. » (pp. 354-355).

5.3 – Neuf têtes sur un corps : la « preuve par deux » ou la « greffe »

« La poésie ne peut agir que comme un charme physique, lequel est fait d'une foule de détails qui ne se distinguent pas d'un coup d'œil. »

in Secrets de beauté

L'observation menée jusqu'ici montre deux choses : le rôle de la poésie et celui du poète chez Cocteau. Ce poète « décape » le corps et le visage de la poésie afin qu'elle puisse « dévoiler » la vérité. Mais qu'est-ce qu'elle contient ? Qu'est-ce que cette vérité tente de « révéler » ? Et quelle est la « foule de détails » qui entoure cette révélation ? Telles sont les questions à examiner.

Cocteau chirurgien des muses semble avoir acquis un savoir-faire pour les présenter

⁵⁸⁷ *La nouvelle musique en France, (La Revue de Genève, mars 1922), in Cahiers Jean Cocteau, n°9, op. cit., p. 136.*

⁵⁸⁸ Il devait rédiger un texte pour la radiodiffusion de *La Machine infernale*, le programme qui a été prévu à la date du 28 septembre 1943. Pour cette occasion, ce texte écrit à été d'abord envoyé à Cocteau : ce dernier a été très touché par la justesse de la remarque de Gravier. Ce texte a eu l'approbation de Cocteau et a été inséré dans le *Journal 1942-1945* (8 septembre) de Cocteau : « *Gravier m'apporte le texte qu'on doit lire avant la séance radiophonique de la Machine infernale. Ce texte est remarquable. Je crois rêver lorsque je ne lis pas des sottises et des inexactitudes en ce qui me concerne.* » (p. 352). C'est nous qui soulignons les trois mots dans le texte.

au monde extérieur. C'est une chose si satisfaisante : un peu de reconnaissance ne nuit pas à l'égo d'un écrivain. Au contraire ! Or nous savons bien que Cocteau est un éternel insatisfait. L'insatisfaction est à la fois la source de son incertitude permanente et de son angoisse d'insomniaque. Mais aussi et surtout un moteur de recherche. Il faut qu'il reparte à chaque fois qu'il arrive. C'est ainsi qu'il n'arrive jamais et c'est pourquoi il se pose toujours la même question : « Arriver où ? ». Il faut trouver cette réponse quelque part où il puisse enfin reconstituer un corps plein, entier, unique. Avec soi-même encore inconnu ou avec son double qui reste toujours dans l'ombre.

En ce qui concerne les muses, c'est pareil : nettoyer des « lieux communs » et en refaire les représentations d'une vérité universelle version moderne, c'est une chose. Une sorte d'exercice d'écriture et d'imagination qui dure pendant un temps. Encore mieux serait la fabrication de lieux vraiment singuliers à partir de la même matière. Ceux qui peuvent représenter sa propre vérité :

« Exigeante poésie Sainte très sainte hérésie Ne sachant ni mal ni bien Je dépense une pensée Et aussitôt dépensée Voici qu'une autre me vient La pensée ayant pris forme La donatrice m'informe Si cette forme lui va Bien rare est qu'elle m'approuve Car la donatrice trouve Mieux que l'esprit ne trouva C'est une torture exquise Car toute pensée apprise Refuse de s'incarner Nous ne devons rien connaître N'étant que prétexte à naître Ce qui devait être né »⁵⁸⁹

Dès lors, que reste-t-il à faire pour Cocteau ? Une nouvelle opération de ses inspirations pour atteindre la perfection. Comment va-t-il réussir ? Par une sorte de « greffe » : une « preuve par deux ». Cette nouvelle méthode consiste à implanter les « neuf têtes » des muses sur « un corps ». Quitte à créer un Frankenstein. Pourquoi pas ? Après tout, ce n'est pas tout le monde qui arrive à fabriquer un « monstre » de cette envergure. Et le but ultime de ce programme est de compléter le « ménage » : en réveillant et en faisant apparaître enfin la moitié du corps de l'artiste complet. L'« homme » qui règne !

Une première hypothèse. Vers l'époque du *Sang d'un poète*, en 1930 où débute le tournage de ce film, il y a un changement – plus ou moins imperceptible -, de l'appellation dans l'œuvre de Cocteau : tantôt *les muses* ou tantôt *la muse*. Plus tard, cette dernière s'appellera définitivement la *poésie*. Dans le film apparaît une « statue en plâtre de femme, sans bras, drapée de plâtre » (p. 29). Une statue vivante et parlante. Bien que nous allions revenir sur cette statue pour une autre raison, notons qu'elle représente ici, un des premiers exemple de la réduction symbolique du corps des muses. Cocteau va l'estomper de plus en plus en orientant notre attention vers une seule partie restante : le « regard » gorgonesque, foudroyant et terrible des muses. Traduction : il n'y aura que des « têtes » pour les présenter matériellement. Un aspect important qui se concrétise clairement en 1954, dans *Clair-obscur* :

« Muses dangereuses fées Prises dans un seul manteau D'un lourd chapiteau coiffées Raides sous ce chapiteau. Vos bras levés en forme d'anse Votre allure de statues Supportent un toit de silence Fait d'œuvres encore tues. (...) Poésie un vieux temple neuf Répond à l'éternelle insulte Par le silence des neuf Prêtresses de votre culte. »⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ « Exigeante poésie... », *En marge de Clair-obscur*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 956.

Les corps des muses sont compactés, compressés dans un « seul manteau » et sont devenus invisibles. C'est qu'entre *Le Sang* et *Clair-obscur*, Cocteau cherche et trouve un corps sur lequel il greffe les têtes des muses. Nous le verrons. Pour l'instant, nous nous intéressons au résultat de ce collage : la naissance d'un monstre. C'est *la* muse de la poésie de Cocteau :

« Car c'est dans cette chambre rue D'Anjou que féroce mante Religieuse m'apparut La muse qui me tourmente Muse froide amazone avec ton sein de marbre Tu n'as pas d'autre cœur qu'une machine à sous (...) Les échecs sont un jeu que tu daignes m'apprendre Pour que je te contemple et que je perde au jeu Attentive à me voir renaître de mes cendres Tu me brûle à petit feu Voilà de quels calculs s'occupe ma compagne Sa superbe laideur éclipse la beauté Et c'est si je mets à battre la campagne Qu'elle accepte de m'écouter. »⁵⁹¹

Dans son *Discours de Réception à l'Académie Française* de 1955, notre poète décrit alors ce à quoi ressemble enfin sa poésie. Il est important de souligner ce basculement du sexe. De la « poésie » (féminin) au « monstre » (masculin) :

« Voilà bien le problème. Je voulais vous parler de la poésie et je ne sais par quel bout la prendre, comment approcher un monstre d'autant plus dangereux qu'il se présente parfois recouvert de sept voiles. Il captive. Il effraye. Salomé ou Méduse. Une danse ou un regard qui tue. Dans l'alternative, il s'agit bien de têtes coupées. Au reste, si je ne me trompe, par un des symboles les plus obscurs de la mythologie, Pégase est le fils du sang de la Gorgone. Cheval sauvage et peu commode. Si on le dompte, il ne tarde pas à vider le dompteur, à l'envoyer mordre la poussière. »⁵⁹²

Ainsi se précise la Muse de la poésie chez Cocteau : les affreuses têtes féminines des muses dans un seul corps masculin, vigoureux comme Pégase. Mi-femme, mi-homme. Lorsque Cocteau dit que « la poésie doit agir comme un charme physique », c'est de cette ambiguïté identitaire - physiologique et sexuelle – qu'il s'agit. Néanmoins l'écrivain est aussi lucide en ce qui concerne le danger de fausse perspective qu'engendre ce genre de charme. Encore une fois la terrible réalité rattrape toujours l'illusion :

« Peut-être, après ma mort, si ce journal paraît, la chose sera-t-elle acquise. Je me le demande. Les excès de surface ont faussé l'œil qui reconnaît une mode à ses costumes et ne consulte jamais le regard des œuvres. C'est cependant au regard qu'on reconnaît la beauté nouvelle sous quelque costume qu'elle se présente à nous. »⁵⁹³

Que signifie-t-elle cette « beauté nouvelle » ? Comment faut-il la comprendre ? Une beauté « invisible » ? Une beauté « méconnaissable » ? Nous ne pouvons pas la reconnaître d'après les propos sceptiques de Cocteau. C'est cette beauté énigmatique qu'il évoque aussi dans une de ses lettres à Jean-Marie Magnan en décembre 1960 :

⁵⁹⁰ *Clair-obscur*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 838.

⁵⁹¹ « Quatrième période », in *Le Requiem*, in *O.P.C.*, op. cit., pp. 1101-1102.

⁵⁹² *Discours de Réception à l'Académie Française*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 147.

⁵⁹³ « 21 juin 1953 », in *Le Passé défini*, t.2, op. cit., p. 161. Souligné par l'auteur.

« La muse ou la déesse d'un désordre qui n'est autre que l'ordre secret des dieux. Et voilà ce que je ne raconterai à personne. » (p. 117)

En effet, Cocteau semble brouiller délibérément la « surface » de son œuvre ou l'apparence de sa créature. Sans doute pour ne divulguer à personne le « secret des dieux » qu'il croyait détenir. Et pour que sa créature circule librement parmi nous : pour ne choquer personne ou pour qu'elle ne se fasse pas démasquer, le poète l'a déguisée. Le mystère des mystères est là. C'est ce qu'il faut examiner dorénavant. A savoir en quoi notre écrivain déguise-t-il son monstre ? Mais aussi quel secret divin ce dernier est-il chargé de révéler (ou plutôt cacher) ?

Un ordre en apparence d'un désordre voilà le mot-clé lâché. Tout se regroupe ici. Il s'agit bien là d'une « foule de détails » qui nous échapperait au « premier coup d'œil » dont Cocteau parlait plus haut. Et voici la deuxième hypothèse : Cocteau réussit sa « greffe » depuis *Le Sang d'un poète*. Sauf qu'il révèle tout doucement le « sexe double » de sa muse de la poésie. Ce qui nous intéresse tout de suite, c'est la lente progression pendant laquelle Cocteau compose de bout en bout le portrait mystérieux de sa poésie. Observons donc quelques œuvres qui se situent après *Le Sang*.

En premier lieu, *La Machine infernale* : la première présentation de la pièce date de l'année 1934. Mais nous la plaçons en tête de liste parce que l'écriture a été achevée en 1932. La même année que la première projection du *Sang*. Ce que nous relevons comme « détail » problématique dans *La Machine*, c'est le personnage du Sphinx. Dans le « deuxième acte » où se déroule « la rencontre d'Œdipe et du Sphinx », Cocteau nous présente un Sphinx déguisé en « une jeune fille en robe blanche » (p. 1151). A la place d'un magistral animal mythologique, nous retrouvons là une sorte de « travesti » : ce n'est pas un « poseur » d'énigme qui terrifie les hommes ; mais en se travestissant ainsi, c'est lui-même qui représente l'énigme.

Ensuite, à écouter la conversation entre le Sphinx et Anubis (le terrible chacal à la « tête de chien »), nous comprenons la logique de Cocteau et la raison de ce travestissement. Anubis explique que les « messagers » des dieux doivent se déguiser tels que nous les imaginons dans notre culture. Sinon, les humains, mortels et aveugles, ne les reconnaîtraient pas. Soit.

Enfin, la rencontre de deux protagonistes qui ressemble pendant un temps à un dialogue banal entre deux jeunes gens : Œdipe dans toute sa splendeur de légèreté désinvolte de jeune homme ; et le Sphinx comme une jeune fille amoureuse, mal à l'aise, dépourvu(e) de son pouvoir. L'énigme habituelle sur laquelle tous les penseurs se sont penchés, ne vient pas sur le tapis. Et là, Cocteau en pose une nouvelle par la bouche du Sphinx : « Alors, adieu Œdipe. Je suis du sexe qui dérange les héros. Quittons-nous, je crois que nous n'aurions plus grand-chose à nous dire » (p. 1161). Ce qui revient à dire : « Je suis un mâle ». Car il n'y a qu'un seul « sexe » qui peut déstabiliser un héros : le sexe masculin, le même que celui du héros. Or, Œdipe ne semble même pas saisir le message suggéré. Alors, le Sphinx frustré, à la fin du deuxième acte, s'avoue vaincu par la bêtise d'Œdipe. Le Sphinx veut enfin se dévêtir de ce corps de jeune fille : « (...) Je vous demande simplement de me laisser disparaître derrière ce mur afin d'ôter ce corps dans lequel je me trouve(...). » (p. 1170). En effet, il n'y a pas moyen de faire comprendre

la vérité à ce « pauvre gamin » d'Œdipe (p. 1171). Ainsi s'achève une énigme sans jamais être résolue.

Pour Cocteau, le mystère de la poésie rejoint cette étrange énigme du Sphinx : la poésie telle que nous la concevons généralement, cette éternelle figure féminine de l'inspiratrice floue et mystique est fautive. Ce n'est qu'une apparence, un travestissement obligé pour les circonstances. Mais la vérité et l'identité de la poésie sont tout autres. Voilà où Cocteau veut en venir en nous exposant un Sphinx déguisé en « jeune fille en robe blanche ». Selon lui, la poésie est, comme ce « monstre » de *La Machine*, d'un « sexe qui dérange les héros ». C'est pourquoi il faut toujours « soulever » la robe si nous souhaitons connaître la vérité d'une œuvre comme celle de Cocteau. La poésie réserve toujours une surprise dont il est impossible de prévoir la suite :

« Imbécillité de ceux (innombrables) qui s'imaginent que le chiffre s'oppose à la poésie, qu'elle exige de l'imprécision et qu'on ne doit jamais soulever ses voiles. »⁵⁹⁴ « Ne vous y trompez pas, le pacte serait trop simple s'il était une règle fixe. Il arrive que les calculs des muses soient moins simples et que le malheur qu'elles infligent, au lieu de se présenter sous sa forme évidente et en quelque sorte reconnaissable, se travestisse en une chance apparente, propre à compromettre celui qui en profite, s'il ne devine pas le piège entrouvert. »⁵⁹⁵ « J'eusse aimé mettre un point final au mystère de la poésie et trouver la réponse décisive propre à tuer le Sphinx. Mais c'était vantardise, et je crains que la chienne qui chante, comme l'appelaient les Grecs, ne continue à dévorer toute une jeunesse, éprise d'énigmes, et joyeuse de mourir pour elles. Au reste existe-t-il un point final à ce problème ? J'en doute. Je crois que le prestige de la poésie réside justement dans ce qu'elle offre d'inexplicable. Son astre est obscur, et, sans doute, le secret de son influence comparable à celui qui préside au coup de foudre et au phénomène de l'amour. »⁵⁹⁶

Dans cet état d'esprit, Cocteau décrit aussi la fascinante ambiguïté physique des « matadors » de la corrida. Une autre sorte de travestis. Outre sa fameuse *Corrida du 1^{er} Mai* (1954), nous retrouvons ses pensées intimes dans son journal entretenu à la même année. Voici quelques pages du *Passé défini* (t.3) dans lesquelles apparaissent les ébauches d'idées qui seront développées dans *La Corrida* : « Corrida racontée hier par une petite fille (...) : *On a tué la vache parce qu'elle a voulu manger la robe de la dame* (souligné par l'auteur). Le matador rose, son chignon, sa muleta qu'il traîne, sa démarche – voilà une belle dame pour cette petite fille. » (30 avril 1954, p. 113) ; « L'enfance et son génie instinctif. « On a tué la vache parce qu'elle a voulu manger la robe de la dame » - ce n'est pas si fou. La dame, son chignon, ses paillettes, ses jambes roses, sa traîne, ses grâces, et le gros mâle vaincu qui baisse la tête et accepte la mort sans même se défendre. Les autres, il les déteste et s'acharne contre eux. Il n'obéit qu'à l'intelligence de sa *maîtresse* ou de son *maître* (souligné par l'auteur) » (4 mai 1954, p. 122).

⁵⁹⁴ « décembre 1955 », in *Le Passé défini*, t. 4, op. cit., p. 356.

⁵⁹⁵ *Le Discours d'Oxford*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 181.

⁵⁹⁶ *Le Discours sur la poésie*, op. cit., p. 217.

Voilà en quoi se résume l'apparence trompeuse de la poésie selon le point de vue de Cocteau : mi-animal, mi-femme comme le Sphinx de Thèbes ; mais aussi, mi-homme (maître), mi-femme (maîtresse) comme un torero de corridas. Un « monstre des décadences merveilleuses » (25 juin 1954, p. 153), c'est ainsi que Cocteau appelle sa poésie. Et le « travestissement » n'est qu'un des moyens convenables grâce auquel le poète puisse exposer ce monstre merveilleux. Le corps de la poésie conçu au plus sombre coin de son être, des nuits du corps humain.

Il arrive que Cocteau orchestre des spectacles, des « parades » avec sa muse de la poésie (ou son monstre merveilleux) : une sorte de strip-tease, une mise à nu cocasse et rapide. Notre poète essaye de nous montrer sa vérité cachée sous la robe de sa poésie. Ce qui fait que nous risquons de prendre ces séances pour des « mauvaises farces » ridicules. En tout cas, c'est ce que Cocteau avait déjà tenté en créant *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921) :

« Ici, je renonce au mystère. J'allume tout, je souligne tout. (...) voilà ma pièce(...). Le poète doit sortir objets et sentiments de leurs voiles et de leurs brumes, les montrer soudain, si nus et si vite, que l'homme a peine à les reconnaître(...). Toute œuvre vivante comporte sa propre parade. Cette parade seule est vue par ceux qui n'entrent pas. Or, la surface d'une œuvre nouvelle heurte, intrigue, agace trop le spectateur pour qu'il entre. Il est détourné de l'âme par le visage, par l'expression inédite qui le distrait comme une grimace de clown à la porte. C'est ce phénomène qui trompe les critiques les moins esclaves de la routine(...). L'action de ma pièce est imagée tandis que le texte ne l'est pas. J'essaie donc de substituer une « poésie de théâtre » à la « poésie au théâtre ». La poésie au théâtre est une dentelle délicate impossible à voir de loin. La poésie de théâtre serait une grosse dentelle ; une dentelle en cordages(...) »⁵⁹⁷

Hélas, la « guipure en corde » de Cocteau est restée « incomprise ». Considérée comme « une farce, une satire, rien de ce qu'(il) a voulu ». Son objectif était de « supprimer toute image et toute finesse de langue » et qu'« il ne reste que la poésie ».⁵⁹⁸ C'est pour cette raison que Cocteau commence à tous les traiter d'aveugles.

Un faux départ malchanceux ? Oui. Et ce faux départ symbolisera par la suite tout incident de parcours chez Cocteau : l'incessant malentendu avec ses contemporains toujours aussi sourds et aveugles qu'autrefois. Au soleil couchant de sa vie (1962), notre écrivain décrit ainsi sa vie de poète et de sa poésie :

« Si j'avais à faire une phrase qui résume tout ce que nous avons dit, et le rôle du poète, je vous dirais que la poésie est un exhibitionnisme qui s'exerce chez les aveugles(...). Vous mettez simplement votre âme, vous vous promenez l'âme toute nue, et parmi des gens qui ne le voient pas, par conséquent impunément. »⁵⁹⁹

Maintenant, revenons à la « statue » en femme du *Sang d'un poète*. Du plan n°37 au plan

⁵⁹⁷ « Préface de 1922 », in *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Gallimard, Paris, 1948, pp. 64-67.

⁵⁹⁸ D'un ordre considéré comme une anarchie, in *Poésie critique*, op. cit., p. 85.

⁵⁹⁹ Jean Cocteau par Jean Cocteau : entretiens avec William Fifield, op. cit., pp. 167-168.

n°39. Ces séquences nous ramènent au cœur même de notre problématique. Nous voulions savoir de quelle manière Cocteau essaie de compléter son corps parfait de poète. Comment réussit-il à faire apparaître le reflet de l'« homme », le « maître » ou le « génie masculin » qui se réveille en lui ? Comment reconnaître la source véritable, « mâle » (l'auteur) qui domine alors que seule sa muse nous apparaît sous une forme exclusivement féminine ? L'« exhibitionnisme » ne suffit pas. Audacieux mais invisible, il restera toujours comme un échec. C'est qu'ici intervient enfin une touche ingénieuse de Cocteau : c'est une « voix » qui nous révèle tout ce qu'il fallait savoir. L'identité véritable et dissimulée de la muse de la poésie. Oui, la « statue en plâtre de femme » parle et nous entendons la « voix de l'auteur », de Cocteau. La muse de la poésie est un « homme » :

« Il(le poète) avance, penché, vers la statue, comme si elle dormait et qu'il craignît de la réveiller. La statue. Le poète la contourne et, d'un seul coup, à la manière d'un assassin qui bâillonne sa victime, il lui applique la main droite sur la bouche(...). Gros plan de la main et du visage bâillonné de la statue. La statue ouvre les yeux, c'est-à-dire que des yeux se dessinent sur le globe des paupières. Le poète retire sa main. La statue bouge. Sa bouche est vivante. Elle s'exprime avec la voix du poète. VOIX DU POETE : « ...fou de réveiller les statues en sursaut après leur sommeil séculaire ? »(...). »⁶⁰⁰

C'est donc cela, le « secret des dieux » que Cocteau cachait sous la robe de sa muse. Que la poésie est un « monstre mâle ». C'est pourquoi le « public redoute la poésie au fur et à mesure qu'il découvre qu'elle cachait, sous les apparences flatteuses du mensonge, une des formes les plus gênantes de la vérité. » (*Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat*, p. 189). C'est aussi cela la « beauté nouvelle » du monstre de la poésie : une « beauté étrange » qui chatouille l'âme des voyeurs (les lecteurs avertis) et qui les délecte. C'est cette « beauté (à la voix) grave » qui provoque cette « érection morale » que Cocteau répète constamment. Car elle « ne s'encombre pas de fanfreluches. Seuls comptent son squelette et ses bases. Elle chante d'une grosse voix qui se moque du solfège. » (*Poésie du journalisme*, p. 58).

Cocteau soulignera de plus en plus l'importance de cette voix d'homme. Attentif à cette voix du génie masculin qui résonne en lui, l'écrivain lui accordera toute sa confiance. Et chaque fois, il la consultera comme s'il attendait un message de l'oracle :

« Ma pièce n'a pas encore une forme humaine. Je la devine. Je ne l'entends pas. Je la vois un peu. C'est un malaise terrible et qu'il faut subir à chaque œuvre nouvelle. Et chaque fois on pense qu'il sera impossible d'écrire une ligne(...) »⁶⁰¹
« Que suis-je ? Plusieurs nègres de moi-même. Les poètes sont tous leur propre nègre. Mais, contrairement aux habitudes, c'est le nègre qui signe. Le véritable auteur reste caché. »⁶⁰²

Cocteau ne peut décrire concrètement ce qu'il ne peut voir. Alors, c'est un portrait (sonore) de l'invisible qu'il nous montrera pendant longtemps. Tout ce que l'écrivain peut

⁶⁰⁰ *Le Sang d'un poète, op. cit., pp. 29-30.*

⁶⁰¹ « novembre 1943 », in *Journal 1942-1945, op. cit., p. 412.*

⁶⁰² « avril 1955 », in *Le Passé défini, t. 4, op. cit., p. 84.*

affirmer à ce propos, se résume en cette voix qu'il entend : le « véritable auteur », le « seigneur inconnu ».

Ainsi c'est dans la « troisième période » du *Requiem* nous retrouvons l'ultime tentative de notre poète afin de composer le portrait visible de ce génie de la création. Cocteau rencontre enfin cet *Homme* de la poésie. La rencontre que l'écrivain a attendu pendant toute sa vie. Voici la scène où la moitié du corps de poète apparaît :

« Alors me prenant par la main (...) Il me dit Je serai ton guide Laisse-toi conduire quelles Que soient Jean les surprises De notre parcours quel que soit Le phénomène auquel tu participes Car ce voyage ne ressemble A nul autre et neufs seront Le chemin et le véhicule Je vis alors une presque Intolérable splendeur (...) Inclinez-vous car mon guide (...) Dépassait de sa seule grâce Animale cette splendeur Hideuse des cataclysmes (...) Ne cherche plus me dit-il A comprendre quel est le terme Du voyage où je t'accompagne Empoigne ma robe et tais-toi (...) Et toujours sa railleuse bouche Parlait silencieusement (...) ce jeune monstre (...) Il arborait tour à tour Les déguisements classiques de l'invisibilité »⁶⁰³

La rencontre a eu lieu. Celle que notre poète redoutait tant. Cette image insaisissable de l'Autre qui le désespérait depuis si longtemps. Résultat : il a capturé son génie vagabond qui le narguait depuis *La Lampe d'Aladin*. Le dernier morceau de son corps de poète s'ajoute et voilà le « ménage » complet. La poésie devient l'enfant d'un mariage d'amour : de l'inspiration (muses) et les dons du génie (seigneur) d'un poète. Ou de son inconscient (maîtresse) et du conscient (maître). Le poète se marie avec lui-même :

« A moi-même enlacé je forme seul un couple Moins d'accord avec l'âge L'un se croit inflexible et l'autre se croit souple Quel drôle de ménage ! On dit qu'une œuvre sort de pareilles étreintes Nous mélange de force Et je n'ai jamais pu, malgré toutes mes plaintes Obtenir divorce. »⁶⁰⁴

Souvent, on a attribué le masque d'Orphée à Cocteau. En partie cela est vrai. En tant que voyageur mythique de l'espace et du temps, d'ici-bas et de l'au-delà, de la vie et de l'enfer. A présent, notre intuition nous suggère une autre image de Cocteau : Apollon Musagète, l'effigie d'un poète complet dans toute sa splendeur.

Après avoir accompagné notre écrivain dans sa recherche éperdue d'un corps plus que parfait, parsemée de personnages souvent extraordinaires, nous sommes arrivés à cette conclusion. Il fait un choix et endosse finalement un rôle inattendu quand on connaît son caractère fait de doutes permanents. Cocteau voulait être ce poète mythologique de la Beauté et de la Poésie : Apollon Musagète qui possédait des « ruses d'androgynie » et qui « d'un seul cœur chauffait deux sexes combinés » (*Mythologie*, in *O.P.C.*, p. 597).

Orphée a été le disciple aimé d'Apollon. Peut-être, Cocteau désirait-il être les deux. Vivre comme Orphée dans sa vie d'homme. Mais sans l'avouer, être un poète comme Apollon, le dieu de la Poésie, de l'Art, aurait été son vœu le plus précieux :

« Jeunesse ivre de mystères Orphiques je vous le dois Afin qu'encore je fiance

⁶⁰³ *Le Requiem*, in *O.P.C.*, op. cit., pp. 1075-1079 ; p. 1086.

⁶⁰⁴ « De moi-même... », *En marge de Clair-obscur*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 925.

Sur l'autel de l'hérésie L'inconscience et le savoir Couple d'où naissent les chimères Qui par les muses allaitées Portent ton nom Poésie Verbe défais-moi les nœuds (...) Laisse couler par neuf bouches (...) De leurs discours épineux Et voici que je projette D'écrire les ordres en clair Et de braver la colère De l'Apollon Musagète Car il exige que l'ode Soit transmise par son code »⁶⁰⁵

Dans un des feuillets du *Passé défini* (t.4, 1955), Cocteau décrit ainsi le mystère qui règne dans sa chambre de poète : « *Ce que je pense* : Il n'y a rien de plus beau à notre époque, ni de comparable à ma tapisserie de Judith et Holopherne, à la fresque du saint au faucon dans le couloir de Santo Sospir, au Dionysos couché avec son chien dans la chambre des Bacchantes. Ne pas le voir, c'est être *aveugle*. Le verra-t-on un jour ? Tout est là. » (p. 129). Comme Judith alla pour couper la tête d'Holopherne, Cocteau s'est engagé à vaincre le monstre de la poésie. Et il s'est longtemps enfermé seul avec les méchantes muses dans cette chambre de la solitude. Enfin, notre écrivain a su déchiffrer le message de l'ombre de Dionysos : la nuit qui recouvrait le tréfonds de lui-même mais qui sans cesse avertissait le poète : pour lui dire d'attendre, de fouiller encore et enfin soulever la voile de cette nuit noire du corps humain.

Tout est là, en effet. Mais celui qui nous intéresse davantage, c'est lui : celui qui observe cette chambre de torture mythologique, celui qui nous parle et ne décline pas son identité. C'est le soleil qui se lève dans ce minuit du corps humain, c'est Apollon Musagète qui apparaît. C'est Cocteau qui s'y retrouve enfin. Apollon Musagète, c'est l'image de poète complet dans laquelle il voulait se retrouver. Pour Cocteau, ce n'est plus une « métaphore ». Nous entendons par là, la définition du poète selon Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Si ce guide spirituel influençait autant Cocteau, c'est parce que le philosophe a su redorer le portrait des poètes (les vrais). A travers son enseignement étayant l'alliance fondamentale de l'essence dionysiaque et celle d'Apollon. L'obscur et le clair, l'ombre et la lumière et le ying et yang. Les deux forces primordiales à la fois opposées et complémentaires de toute création et de l'univers :

« La métaphore n'est pas pour le vrai poète une figure de rhétorique, mais bien une image substitutive, qui plane réellement devant ses yeux, à la place d'une idée(...). Si nous parlons de la poésie d'une manière si abstraite, c'est que nous sommes d'ordinaire tous mauvais poètes. Au fond, le phénomène esthétique est simple ; on est poète pour peu qu'on possède la faculté de voir sans cesse un spectacle vivant et de vivre entouré de cohortes d'esprit ; et pour peu qu'on ressente l'envie de se métamorphoser soi-même, de vivre et d'agir par d'autres corps et d'autres âmes, on est dramaturge. L'excitation dionysiaque a le pouvoir de communiquer à toute une foule ce don artistique de se voir entouré d'une semblable cohorte d'esprits avec laquelle elle se sait confondue. Ce processus du chœur tragique est le phénomène dramatique originel : se voir soi-même métamorphosé devant soi et agir comme si l'on était passé réellement dans un autre corps, dans un autre personnage. Ce processus se constate dès le commencement de l'évolution du drame. Il y a ici un état différent de celui du rhapsode, qui ne fusionne pas avec ses images, mais qui, comme le peintre, les voit en dehors de lui-même, d'un œil observateur ; il y a ici déjà une abdication de l'individu qui entre dans une nature étrangère. »⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ « septième période », *Le Requiem*, in O.P.C, op. cit., p. 1138 ; p. 1142.

Chapitre 6 : Le corps *dynamique* et le mouvement. Les deux touches d'Orphée

«Ainsi qu'un malade en proie Au sommeil de l'anesthésie Croit être encore en un monde Qu'il vient de perdre j'entendais Des questions et des réponses Etrangères à mon corps Et je ne sais quoi d'éternel Me dire et redire à l'oreille Ne t'étonne pas d'une course Faite d'immobilité»

in Le Requiem

Il y a eu une « nuit biologique » dans *Le Potomak*. Il y aura une longue « nuit archéologique » par la suite. Que le spectacle du monde nocturne commence. Quelle sera la météorologie de cet univers du psychisme de Cocteau ? Son ciel de nuit sera-t-il clément, beau et étoilé ? Ou sera-t-il angoissant telle la « lune Téalémit », cette « boule effrayante » qui faisait tant peur à l'enfant Cocteau. Ainsi vont le « sommeil » et le « rêve ». Tout comme il y a « (d)es choses (qui) pénètrent(...) différemment en chaque esprit. (Et qui) y creusent d'autres couloirs, ou glissent à la surface ». ⁶⁰⁷ Cocteau va-t-il creuser ces couloirs ? C'est ce qui nous reste à découvrir.

Orphée le poète mythique a perfectionné le cadeau de son maître solaire : la lyre à sept cordes d'Apollon. En y ajoutant deux cordes, en l'honneur des neuf muses. En fait, pourquoi Orphée est-il devenu le masque favori de Cocteau ? Pourquoi s'intéressait-il autant à cette figure mythologique ? La genèse de l'Orphée de Cocteau, Claude Arnaud l'explique ainsi :

« Ce héros tragique, qui passait aux yeux des Grecs pour l'inventeur de la poésie, était un modèle rêvé : qu'elle dit ses vers ou chantât accompagnée d'une lyre, sa voix envoûtait tous les éléments du cosmos, des hommes aux femmes, des plantes aux oiseaux (...). En allant chercher aux Enfers sa bien aimée Eurydice, puis en se retournant vers elle malgré l'ordre des dieux, jusqu'à provoquer ainsi son trépas définitif, l'ensorceleur était aussi devenu l'incarnation des limites de l'homme, si divin soit-il(...). Or Cocteau tient l'existence pour une sorte de « catastrophe », et a la sensation régulière de descendre en enfer, depuis ce jour de 1917 où, sur le front, il a traversé le monde des morts. N'ayant jamais su donner d'assise à sa vie, ni réussi à ramener Radiguet des Enfers, s'imaginant parfois puni pour avoir alors désobéi aux dieux, il va transfigurer avec Orphée son expérience d'homme flottant entre la vie et mort, prisonnier d'une galerie de miroirs : sous le masque grec, ses allers-retours entre terre et ciel, poésie et religion, allaient devenir non seulement nobles mais presque logiques(...). Orphée était donc le masque parfait. Il symbolisait la réversibilité de la vie et de la mort, du masculin et du féminin comme du désir, mais aussi la volonté de Cocteau de s'épanouir dans tous les arts(...) » ⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, in *Œuvres*, t.1, op. cit., p. 61.

⁶⁰⁷ Jean Marais, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 239.

Chez notre Orphée, il y a en effet, tout cela. C'est pourquoi il importe d'examiner le statut particulier du « sommeil » et du « rêve » chez Cocteau. Quel autre véhicule pourrait-on mieux trouver que le sommeil et le rêve ? Afin de faire une coupure, ne serait-ce qu'un moment, avec la réalité frustrante. Et surtout revoir encore un petit peu les êtres chers disparus avant que l'oubli grignote et dévore jusqu'à la dernière miette de leur image. Pour Cocteau, le sommeil et le rêve symbolisaient donc le rituel de déconnexion avec la réalité et de connexion avec l'au-delà.

Mais en faisant ce chemin de nuit répétitif, Cocteau voulait aussi découvrir les « cachettes secrètes » de l'invisible inconnu. Sur le plan créatif, le sommeil et le rêve s'avèrent très importants. Cocteau accordait, depuis déjà longtemps, un intérêt particulier à ces activités oniriques :

« Depuis 1913 je vivais et je mourais de mystère en désordre. Le Potomak le prouve. A cette époque je m'exerçais au rêve. J'avais lu que le sucre faisait rêver ; j'en mangeais des boîtes. Je me couchais tout habillé deux fois par jour. Je me bouchais les oreilles avec de la cire afin que mes rêves prissent racine plus loin que dans les bruits extérieurs(...). Le mystère était mon idée fixe. Je l'imaginai attentif à ne jamais se couper. Je guettais sa moindre défaillance(...). Souvent je me répétais : nous sommes le mystère du mystère. Il nous devine ; il ne nous voit pas. Les fantômes sont preuves maladroites de ses efforts. Un prodige n'est pas une gaffe du ciel mais le résultat d'une science qui cherche. Ensuite, la malignité de l'invisible me redevenait un fait certain. Au cinématographe je ne regardais plus l'écran. J'apprenais à lire les rayons qui se tricotent. J'arrivais à déchiffrer une porte qui se ferme, une main qui se dégage, une rixe(...). J'espérais la découverte d'une coupe de l'invisible, une tranche de mystère, un moyen de le démasquer contre un mur. Nous ne sommes pas loin de ce qu'on appelle en province « taquiner la Muse »(...). Taquiner l'ange est imprudent ; plusieurs fois il se détourne comme une grande femme douce qui ne veut pas qu'on l'embrasse, et tout à coup il frappe. »⁶⁰⁹

Quoi de plus indispensable que le sommeil pour pouvoir rêver ? Mais aussi le rêve pour se sentir magicien en faisant des choses impossibles à réaliser dans notre humaine réalité. Par exemple s'envoler sans ailes :

« Les langues, la gymnastique, le patinage, le piano. J'avais une aptitude à toutes ces choses. Voler en rêve : seul sport où je suis de première force, au point de croire que j'en garde la technique au réveil. »⁶¹⁰

Quel était le médium décisif pour que le sommeil et le rêve deviennent des sujets fondamentaux chez Cocteau ? Le merveilleux : un monde féerique où son corps de poète peut exprimer ses « liberté et santé incomparables ». C'est tout l'inverse de son corps réel qui lui donne si souvent envie de fuir. Ce monde d'images fascinantes ne pouvait que passionner Cocteau. Pour celui qui s'ennuie rapidement, la dimension illimitée et l'imprévisibilité de cet univers psychique représentent une nouvelle planète à explorer.

⁶⁰⁸ Claude Arnaud, Jean Cocteau, op. cit., pp. 385-386.

⁶⁰⁹ Lettre à Jacques Maritain, in Jean Cocteau / Jacques Maritain : correspondance 1923-1963, op. cit., pp. 287-288.

⁶¹⁰ « février 1954 », in Le Passé défini, t. 3, op. cit., pp. 51-52.

Pour notre écrivain, tout cela signifie un travail sérieux, une sérieuse « étude à vie » à mener. Il lui faut étudier ce que l'auteur appelle le « mécanisme » du rêve :

« Le phénomène du rêve est la forme sous laquelle chaque créature (même dans le règne animal et sans doute dans le règne végétal) participe aux privilèges du génie et de ses imaginations. »⁶¹¹ « Faiblesse de ceux qui racontent leurs rêves au lieu d'étudier le mécanisme du rêve et de son génie. »⁶¹²

Qu'est-ce que cela veut dire ? Si Cocteau insiste autant pour qu'on étudie le rêve pour son mécanisme du génie, pourquoi traite-t-il le rêve lui-même comme un détail sans importance ? Que faut-il distinguer ? Ce qui intéresse Cocteau dans le rêve, ce n'est pas son « contenu » ni une quelconque « logique » (un lien avec la réalité), mais plutôt la « façon » dont il se déroule et son « naturel » inimitable. C'est comme la technique du « montage » au cinématographe. Le procédé qui peut créer deux miracles dans un film : il apporte la cohérence à l'histoire du film ; mais peut changer aussi le cours de l'histoire, c'est-à-dire, raconter une autre histoire avec les mêmes images. La force de logique et de l'imagination se trouve à l'intérieur de ce système, mais pas dans les images elles-mêmes. Lorsque Cocteau parle du mécanisme du rêve, c'est de ce genre de procédé qu'il s'agit.

C'est pourquoi chez Cocteau, il faut (absolument) distinguer entre *les* rêves et *le* rêve. Ils sont de nature différente. Par exemple, il y a les « rêves naturels » (au pluriel) : activité onirique, biologique et individuelle à laquelle participe tout le monde. Les rêves banals, quotidiens qui n'apprennent rien d'important sur nous-mêmes, Cocteau les considère comme des « fientes », la « littérature » du sommeil :

« Les rêves sont la fiente Du sommeil. Ceux qui les font Troublent l'eau pétrifiante Et les prennent pour le fond. »⁶¹³ « Je n'aime pas les rêves – je trouve qu'ils sont la littérature du sommeil. Le sommeil les compose avec des souvenirs. Ils le rapprochent de nous, le troublent, lui ôtent le surnaturel. Avec les rêves le sommeil prend de la vulgarité. Or votre livre ressemble au sommeil sans rêves, au vrai sommeil – au sommeil, fontaine pétrifiante – à l'inconnu auquel un dormeur est enraciné par les veines et les artères(...). Mais ce miracle du sommeil on ose à peine en parler. Il nous permet de correspondre avec nos morts. »⁶¹⁴

Parmi ces « déchets » du sommeil, il y a des rêves que Cocteau prend tout de même à cœur. Les mauvais rêves. Et leur influence s'avère très puissante parce que leurs empreintes invisibles peuvent rester encore longtemps après le réveil. Plus qu'une activité physique, ils fatiguent le corps, troublent l'humeur et gâchent la journée de notre écrivain :

« C'est vrai : je ne connais pas l'art de rêvasser. J'agis ou je rêve(...). Je tâche de me fatiguer en promenades dans la forêt(...) et, grâce à cette fatigue, de dormir. Il

⁶¹¹ « juillet 1955 », in *Le Passé défini*, t.4, op. cit., p. 181.

⁶¹² « avril 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 109.

⁶¹³ « Le modèle des dormeurs », *Opéra*, in *O.P.C.*, op. cit., p. 533.

⁶¹⁴ « Lettre à Anna de Noailles » (avril 1927), in *Cahiers Jean Cocteau*, n°3, op. cit., p. 57.

est vrai que le sommeil me repose mal parce que j'ai des rêves si réalistes qu'ils m'éreintent comme si je les avais vécus... »⁶¹⁵

Quels sont ces « cauchemars » affreux qui semblent si « réalistes » ? Des rêves dans lesquels Cocteau se revoit tel qu'il est dans sa vie réelle. C'est sa propre image imparfaite, indésirable et terriblement humaine qu'il doit affronter. L'homme qui ne s'aime pas ne peut s'aimer non plus dans ses rêves. Alors que ce qu'il désire et ce qu'il attend dans le rêve au singulier, c'est de se voir poète. D'être à la fois acteur, auteur et spectateur libre dans cette espèce de phénomène du surnaturel. Du théâtre spectaculaire de sa nuit poétique :

« J'ai dit que mes rêves étaient habituellement d'ordre caricatural. Ils me chargent. Ils me renseignent sur l'irréparable de ma nature. Ils soulignent des imperfections organiques que je ne corrigerai pas. Je les soupçonnais. Le rêve me les prouve sous forme d'actes, d'apologues, de discours. »⁶¹⁶

En effet le rêve, c'est autre chose. Lorsque Cocteau parle du rêve, c'est bien celui de poète dont il s'agit : c'est une « fouille » de son univers mental d'une part ; mais aussi un « prolongement » de son activité poétique, d'autre part :

« Avoir recours au rêve n'est pas quitter la maison ; c'est fouiller le grenier, où notre enfance prenait contact avec la poésie. »⁶¹⁷

Or, Cocteau trouve que tout ceci n'est pas encore très clair ! (sans doute trop simple ?). Alors, il distingue cette fois-ci le statut même de poète dans le rêve. Puisqu'il affirme que le (bon) poète n'est pas un « rêveur » et qu'« un rêveur est toujours mauvais poète. » (*Le Coq et l'Arlequin*, p. 52) Ce qui veut dire : un poète rêve et ne rêve pas ! Que peut-il rêver et pourquoi ne doit-il pas rêver ?

« Inutile de chercher au loin des objets et des sentiments bizarres pour surprendre le dormeur éveillé. C'est là le système du mauvais poète et ce qui nous vaut l'exotisme(...). La poésie, s'il lui arrive de se mêler au mécanisme des rêves, ne provoque aucune rêverie, ni rêvasserie. Elle apporte parfois aux rêves un relief, une violence critique, une superposition de décors dont le souvenir mêlé à des souvenirs de ville ajoute à cette nausée morale qui lui est propre. La rêverie, la rêvasserie, sont le fait du poète sans poésie. Car la poésie n'empêche aucunement la vivacité, l'enfantillage, les jouets d'un sou, les farces, les fous rires, que les poètes mènent de front avec la plus incroyable mélancolie. »⁶¹⁸
« Tout jeune mon rêve était un rêve de gloire(...). Pendant un an (depuis 1957) j'ai vécu somnambule, craignant sans cesse d'être réveillé d'un sommeil où la besogne semblait se faire toute seule selon le mécanisme du songe(...). »⁶¹⁹

Donc, selon Cocteau, un bon poète serait un explorateur de son continent interne encore

⁶¹⁵ « Christine Garnier envoyée par Grasset... », Annexes, in *Le Passé défini*, t. 3, op. cit., p. 349.

⁶¹⁶ « Du rêve », in *La Difficulté d'être*, op. cit., p. 78.

⁶¹⁷ Lettre à Jacques Maritain, in *Correspondance...*, op. cit., p. 290.

⁶¹⁸ *Le secret professionnel*, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., pp. 50-54

⁶¹⁹ Préface au passé, op. cit., p. 8.

vierge. Sinon il serait aussi un fin observateur qui perce le mystère du paysage nocturne que lui offre son propre rêve. Mais surtout, un poète digne de ce nom apprendrait justement le « mécanisme » libre et inédit (indépendant de sa conscience) des images fabuleuses que ce monde fabrique.

En fait, le « rêve » est le puits de l'imagination ou la source d'inspiration. Sauf qu'il faut savoir les exploiter. D'où la nécessité d'un outil – l'œil d'un explorateur et d'un observateur-, et d'une méthode – d'un chercheur. Enfin, par-dessus tout, Cocteau souligne sans cesse l'importance du « mécanisme » du rêve : comprendre la combinaison des pièces, c'est-à-dire l'imbrication des images saugrenues ; puis le mode d'agencement et de fonctionnement de cette étrange machine qu'est notre rêve. Le mécanisme du rêve ressemble à celui de la création, de la poésie, de l'art. Mais celui du rêve est toujours meilleur, puisque d'après Cocteau, c'est le « génie » qui est derrière tout cela. Alors qu'un mauvais poète cherche vainement sa source d'imagination ailleurs qu'en lui-même. Et son œuvre ne représente qu'une histoire comme une autre. L'anecdote d'une rêvasserie :

« Quand les Français cesseront-ils de confondre la poésie avec ce qui est poétique, le rêve et la rêverie ? »⁶²⁰

La différence fondamentale entre l'œuvre d'un bon poète et celle d'un mauvais poète se trouve là : la première se rapproche d'un travail de fakir, d'hypnotiseur, puisqu'elle apporte le sommeil et le rêve au spectateur et au lecteur. La transmission du magnétisme réussie. En revanche, celle d'un mauvais poète s'arrête au seuil de l'histoire racontée par son auteur. Elle ne pénètre pas, ne peut plonger son auditeur dans un sommeil profond. Résultat, elle ne touche personne. Par exemple, c'est ce que voulait dire Cocteau lorsqu'il a écrit ses « faire-part de la création », à cause des scandales suscités par sa pièce de 1938, *Les Parents terribles*. Dans un des « faire-part », il explique ainsi comment un poète peut ressembler à un « hypnotiseur » par le biais de son œuvre :

« Notre seule ressource sera donc de créer une espèce d'hypnose, d'hypnotiser le public et de tracer sous ses yeux la ligne droite des endormeurs. Ce sommeil éveillé, cet état de rêve où la foule se plonge est le signe des bonnes pièces. Soyez sûrs que si on tousse, si on s'évente, si on agite des programmes, c'est que le fil rouge du théâtre s'est un peu détendu. Il est indispensable de le retendre au plus vite et les comédiens connaissent à merveille les procédés qui meublent ce vide et qui rattrapent l'attention. Dans ma pièce j'ai cherché dans chaque scène à tendre le fil à l'extrême et à fournir à mes interprètes le moyen de magnétiser, d'exercer les forces(...). »⁶²¹

Au fur et à mesure que son étude du mécanisme du rêve avance, Cocteau s'intéresse aussi à un sujet dérivé : le « somnambulisme ». C'est le deuxième volet de sa recherche en quelque sorte. La première raison : la fameuse insomnie de Cocteau. Le vrai sommeil et le rêve se font de plus en plus rares. La machine fabuleuse se détraque, ne se remet plus en route. Comment un insomniaque invétéré peut-il continuer à faire sa recherche ? Essayer de dormir avec les yeux ouverts : vivre donc entre le « chien et loup », une

⁶²⁰ *La main passe*, article publié dans *La Gerbe*, 6 février 1941 / Voir *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, op. cit., p. 116.

⁶²¹ *Avant ma pièce aux Ambassadeurs*, article publié dans *Le Figaro*, 8 novembre 1938 / Voir « annexes » des *Parents terribles*, op. cit., p. 206.

double vie. Maintenir cet état de « demi-sommeil » ou de « demi-rêve ». Et pour cela, l'ordonnance est d'ignorer le plus possible ce qui se passe autour. Ne pas se mêler à la vie réelle. C'est la seule manière d'éviter les troubles-fêtes qui ne se gênent pas pour faire éclater cette fragile bulle de protection :

« Je marche en somnambule, je suis toujours un somnambule, et si je ne tombe pas ce n'est pas du tout par prudence ni par adresse, c'est parce que je marche endormi, et que les somnambules ne tombent pas, sauf si on les réveille brusquement ; c'est pour ça que souvent je ne lis pas la presse ; je n'écoute pas ce qu'on raconte, parce que j'ai peur d'être réveillé en sursaut, et je tomberais du toit. »⁶²²

Ainsi commence la légende des « dormeurs éveillés », les randonneurs de nuit sur le toit, chez Cocteau. Quels messages nous envoient-ils ? La difficulté d'être sur terre. Dans quel monde vivent-ils ? Ce n'est ni tout à fait le nôtre ni le leur, l'autre côté du miroir. Ni l'ici-bas ni l'au-delà. Les somnambules sont des prisonniers d'un *no man's land*. Moitié humains et moitié fantômes. Ceux qui errent avec ce sentiment d'être dédoublés, en quelque sorte. D'un côté, d'être flottant, pas assez lourd. Mais de l'autre et surtout d'être toujours de trop. D'être le maudit numéro 13 partout :

« Usage externe : Arriver où ? A quelle heure ? Je vous le demande. On ne part ni on arrive. On est. On est un mélange incompréhensible pareil aux noces du temps et de l'espace dont l'homme infirme a prononcé le divorce à son usage(...). Usage interne : Je résiste assez mal à la chute des corps Mon âme se repose assise entre deux chaises A ma table invité, je suis le chiffre 13 Et le sommeil m'encombre avec ses vieux décors. »⁶²³

En dehors de l'insomnie, qu'est-ce que tout cela cache ? Parce que d'une part, l'insomnie toute seule ne peut pousser un homme à vouloir s'isoler complètement dans une vie si boiteuse. Et d'autre part, ce somnambulisme ressemble plutôt à une dépression nerveuse. Le stade critique que Cocteau désignera de « somnambulisme (extra-)lucide ».

C'est que son univers onirique n'était pas une propriété privée. Le sommeil, le rêve, l'hypnose, le somnambulisme, toutes ces parcelles du mystère étaient comme la « super nova » du début du XX^e siècle. Il est vrai que depuis l'Antiquité, l'homme tentait de déchiffrer le secret de soi-même. L'oracle pouvait passer pour le scientifique de l'époque. Mais au temps de Cocteau, tout ce domaine de l'onirisme est devenu une planète nouvelle qui passionnait sur le plan mondial. Tout le monde la convoitait et voulait planter son drapeau en premier. Cocteau se trouvait justement dans cette tornade de rêve collectif qui a entraîné les artistes de tous les bords :

« (...)incapable de haine ou de rancune, je cherchais ma position vis-à-vis de mes adversaires(...) qui ne possèdent aucune des hautes qualités requises pour entreprendre leur procès. Les éviter ? Comment voulez-vous que je les évite ? Tel peintre, tel poète, tel photographe, telle révolte, sont nos lieux de rencontre fatals. Puis une ressemblance négative existe entre eux, trop éveillés, qui essaient par effraction de s'introduire dans le rêve, et moi, qui dors debout et qui

⁶²² Jean Cocteau par Jean Cocteau : entretiens avec William Fifield, op. cit., pp. 120-121.

⁶²³ « Le soulèvement de la jeunesse », n° 3, août 1952 / Voir annexes du *Passé défini*, t.1, op. cit., pp. 426-427.

essai de m'introduire par effraction dans la réalité. »⁶²⁴

C'était la ruée vers le secret de notre tête. Du côté de la science humaine, la psychologie et la psychanalyse allaient nous expliquer de quoi nous sommes capables en matière de folie. Et du côté de l'art, on allait nous montrer enfin ce à quoi ressemble notre intérieur. Seules les couleurs et formes changent : symbolisme, dadaïsme, cubisme, et bien sûr surréalisme.

Dans ce tourbillon du siècle, comment Cocteau agissait-il ? Au début, avec beaucoup de conviction : il se voulait un véritable « mathématicien du rêve ». ⁶²⁵ Pour se faire distinguer, Cocteau commence par critiquer une des figures les plus emblématiques du Romantisme. Tout comme Mallarmé avec ses « rides », Rimbaud, l'enfant terrible de la poésie française descend de son piédestal sous l'œil critique de Cocteau. Puis successivement, c'est au tour de ses contemporains, les dadaïstes et les cubistes :

« Enfin pourquoi toujours Rimbaud ? Ce génie orageux, ce mauvais rêve superbe, et ce que Verlaine appelle : Poésie Maudite, cèdent la place. Un matin se lève. L'arc-en-ciel brille, couleurs sans danger. (Peu de personnes s'en aperçoivent encore.) Les dernières secousses, les derniers malaises aboutissent à certain récent Cabaret du Néant et, par ailleurs, au Cabaret du Ciel. – Cherchez le pire. »⁶²⁶ « Les articles qui m'assimilent au dadaïsme m'amuse beaucoup, parce que je suis l'anti-dadaïste type. Les dadaïstes savent bien et, s'ils demandent quelquefois ma collaboration, c'est pour prouver que leur système est de n'avoir aucun système. »⁶²⁷ « Monsieur Paul Souday(...), présente amicalement Le Coq comme un organe officiel du cubisme. Notre premier fascicule n'était-il pas assez clair ?(...). Il est difficile d'échapper à une étiquette. On vous l'accroche de force. Or, nous n'avons pas d'étiquette(...). CHACUN CHEZ SOI, LE MIEUX POSSIBLE(...) »⁶²⁸

Vient ensuite la période troublée pendant laquelle Cocteau agit en somnambule craintif : avec moins de conviction qu'autrefois, mais avec énormément d'ennemis. Au premier rang d'entre eux, les surréalistes. C'est sans doute l'époque la plus insupportable dans la vie de Cocteau. La querelle du rêve a duré longtemps et a été violente :

« Ma seule brouille véritable fut avec les surréalistes. Elle dura dix-sept ans et me priva en quelque sorte mes seuls amis valables(...). Cette brouille vint de ce que j'étais trop libre pour accepter de recevoir des ordres et que la découverte de mon sacerdoce était trop neuve et maladroite pour me rendre apte à servir toute autre cause que la mienne(...). De cette brouille j'avoue avoir beaucoup souffert. Jamais je n'ai répondu aux attaques des surréalistes ni prononcé la moindre parole haineuse contre une église dont j'approuve le dogme. Mais que de temps

⁶²⁴ Lettre à Jacques Maritain, in *Correspondance...*, op. cit., p. 291.

⁶²⁵ Voir *Cahiers Jean Cocteau*, n° 9, op. cit., p. 228 : Cocteau emploie ce terme pour désigner Picasso et Max Jacob.

⁶²⁶ Un article à la mer, article apparu dans *Le Coq parisien*, n°4, novembre 1920, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, p. 92.

⁶²⁷ Les articles qui m'assimilent au dadaïsme, article publié dans *Le Coq*, n°1, mai 1920, op.cit., p. 81.

⁶²⁸ Point sur l'i, dans *Le Coq*, n°2, juin 1920, op. cit., p. 83.

***perdu ! Que de gâchis – que de solitudes. »*⁶²⁹**

Ainsi, les choses qui devaient arriver arrivent. Avoir survécu aux vagues déferlantes de son époque, lui paraît une conduite courageuse. Mais l'âge, la fatigue et l'amertume vont s'installer définitivement dans le reste de sa vie. La réalité lui semble plus fausse que les mauvais rêves qu'il faisait auparavant. Il se désintéresse du monde réel et perd toute notion de la vie. C'est surtout de ce pessimisme croissant (sommambulisme lucide) que témoignent ses œuvres tardives. Rien ne va plus... Tout ce qu'il souhaitait était cependant simple : « Je voulais être cru. C'est le rêve du poète. » (*Journal 1942-1945*, p. 17). Sauf que pour en arriver là, le chemin qu'il faut parcourir semble bien trop long. Avec cette mauvaise réputation d'être un « menteur » qui lui colle à la peau. Mais aussi cette tristesse d'être un fantôme qu'on n'aperçoit jamais.

Le rêve et le somnambulisme résument cette vie de poète. Celui-ci a su ajouter ces deux cordes à son talent tel Orphée à sa lyre. Ce sont là deux aspects figuratifs de deux dernières muses discrètes : Uranie et Clio, qu'il n'oublie pas de servir comme il l'avait promis. Pour l'une, à travers le rêve et la conception de son astronomie toute personnelle. Pour l'autre, par le biais de sa vie d'observateur somnambule qui dévoile les « coulisses » de l'histoire, la face cachée d'un siècle évoluant constamment. Accompagnés de ces muses-phares, nous allons voyager avec notre Orphée (Cocteau) dans ses explorations du sommeil, du rêve, du somnambulisme (dont le somnambulisme extra-lucide).

6.1 – Le cycle 1 : le sommeil

« Le sommeil et la mort sont mes thèmes fameux L'un sans doute à l'autre ressemble (...) Chacun à sa façon nous sculpte ce portrait »

in Clair-obscur

Au centre du temple de la poésie, il y a toujours un gardien qui surveille l'autel, le Graal de la création. Le « Grand sommeil » (la mort) qui détient le dernier secret de l'homme. Pour arriver dans cette salle de l'ultime verdict, il faut savoir franchir le seuil. Et pour cela, il faut savoir déjà ouvrir la porte d'entrée du monument sacré. Lourde et muette, elle restera souvent close. Cette *première* porte à pousser, c'est le « sommeil » pour Cocteau.

Petit sommeil, petit gardien, c'est lui qui montre aux visiteurs le chemin à suivre dans ce fabuleux labyrinthe. Chez l'Inconnu. Que se passe-t-il lorsqu'on y entre ? C'est fabuleux. Notre enveloppe charnelle ne pèse plus rien. Nous pouvons enfin nous débarrasser de cet écrasant uniforme de l'homme en ville qui, pourtant, nous protège du monde extérieur. Nous sommes comme devenus « autres ». Dès cet instant, ce sont ces autres de nous-mêmes qui se réveillent et qui s'affairent à partir et à se promener de l'autre côté de la porte :

***« Cours dormeur ligoté par les algues du songe Ta bouche est entrouverte et ta jambe s'allonge Et ton œil clos tourné vers l'énigme du sang Y cherche un monde neuf plus noble et plus puissant. »*⁶³⁰**

Pour Cocteau, le sommeil symbolise d'abord, cet état de basculement mystérieux :

⁶²⁹ De la brouille, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, op. cit., p. 232.

d'abord le sentiment de dépossession du corps humain - quel soulagement pour lui - qui doucement réveille un autre corps. Le corps de poète en l'occurrence. Un corps plus robuste et plus imaginaire que celui qui est en train de sombrer dans une sorte de léthargie momentanée. Il le faut bien puisqu'un poète n'est pas un touriste distrait, mais le chercheur d'un autre monde. Toujours lui-même, mais cette fois-ci capable de réaliser des choses qui semblent décourageantes ou impossibles dans le monde réel. C'est pourquoi chez Cocteau, il y a deux sortes de sommeil. Il faut distinguer le sommeil « humain » pour une courte halte (du corps) et le sommeil « extraordinaire » (de l'esprit) pour la création :

« Ma fatigue, ma stupeur d'homme éveillé en sursaut qui dormait depuis plusieurs années, cette difficulté à vivre par mes propres ressources au lieu de faire des besognes de somnambule et de marcher au bord des toits (ma dernière œuvre du sommeil étant ma pièce : Les Chevaliers de la Table Ronde, et mes Portraits-souvenirs ayant été écrits à cheval sur le sommeil et sur la ville), toute cette période si neuve pour moi qui dormais ce sommeil voulu depuis 1914 (Le Potomak) va se résoudre et se dénouer dans cet express de Rome. Un sommeil humain m'accable, un sommeil extraordinaire, massif, opaque, entrecoupé de retours lucides à la surface et de paysages qui défilent à mes pieds dans le cadre des vitres(...). C'est ainsi, entre deux crises de sommeil et un peu embrouillés de songe, que nous parcourûmes Rome(...) »⁶³¹

Pour un poète dormeur engagé ainsi dans le vrai sommeil, le mot d'ordre sera désormais « lâcher prise ». Se laisser aller au fond de soi-même. De ce fait, le sommeil représente la première étape incontournable des « fouilles » de l'univers psychique. Mais il s'avère aussi que c'est le seul moyen d'accéder au rêve surprenant, imprévisible, spectaculaire. Donc, l'objectif de Cocteau est d'aller au plus loin possible dans le sommeil. Tel un exercice quotidien grâce auquel l'homme apprend à se surpasser. Alors pour réaliser une découverte nouvelle dans le rêve, il faut délester le conscient, la mémoire, le souvenir, couper tout lien cérébral qui le rattache à la réalité :

« (...)je pense au sommeil qui semble, plus on s'y enfonce, arranger le rêve avec des matériaux de moins en moins fournis par la mémoire. Une mémoire si lointaine motive leur amalgame qu'on le croirait presque obtenu sans souvenirs réels. Ces souvenirs, fussent-ils prénataux, n'en restent pas moins l'alphabet dont le songe nourrit son obscur langage. »⁶³²

Le premier enseignement du sommeil semble s'éclaircir : ne plus se contrôler et se laisser aller à se découvrir. Cet enseignement précieux, c'est ce que Heurtebise – une sorte de muse sous forme d'un ange vitrier charismatique - voulait aussi transmettre à Orphée. L'ange explique à son apprenti comment traverser la « glace d'eau ». Pour récupérer son Eurydice dans le royaume de Mort, il faut passer par cette première porte. Si l'« eau » était un « personnage décisif »⁶³³ dans le drame de Narcisse, dans la vie d'un poète dormeur la « glace d'eau » l'est aussi. Face à cette « porte d'eau », le voyageur incrédule,

⁶³⁰ Léone, in O.P.C., op.cit., p.673.

⁶³¹ Tour du monde en 80 jours, op. cit., pp. 20-21.

⁶³² Picasso, in Poésie critique, op. cit., p. 102.

hésitant doit se vaincre :

« Heurtebise. Il le mène devant le miroir. – Voilà votre route. Orphée. – Ce miroir ? Heurtebise. – Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personne. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre. Adieu. Bonne chance ! Orphée. – Mais un miroir, c'est dur(...). Heurtebise(...). – Vous savez, les miroirs, ça rentre un peu dans la vitre. C'est notre métier. Orphée. – Et une fois passée cette...porte... Heurtebise. – Respirez lentement, régulièrement. Marchez sans crainte devant vous. Prenez à droite, puis à gauche, puis à droite, puis tout droit. Là, comment vous expliquer... Il n'y a plus de sens..., on tourne ; c'est un peu pénible au premier abord. »⁶³⁴

Donc le sommeil est bien l'exercice idéal pour acquérir une « sincérité » vis-à-vis de soi-même. C'est cet aspect révélateur du sommeil que souligne Cocteau dans *Opium* :

« J'étais terriblement éveillé, ambitieux, absurde. Il m'a fallu des sommeils pour comprendre, pour vivre, pour regretter(...). Faut-il qu'on soit vulnérable, une fois réveillé de ces sommeils dont la mort est apothéose, de ces sommeils entre lesquels on devrait toujours se tenir tranquille et les attendre, au lieu de vouloir faire l'important, et se mêler à la conversation des grandes personnes, et dire son mot, et le dire de telle sorte qu'on payerait cher ensuite pour s'être tu ! Je n'ai pas sur la conscience beaucoup d'œuvres écrites éveillé, sauf mes livres qui précèdent le Potomak, où j'ai commencé à dormir : mais j'en ai. Que ne donnerais-je pour qu'elles n'existent pas ! »⁶³⁵

Cependant, cet aspect du sommeil ne montre rien de particulier. Parce que c'est ce que presque tous les artistes attendent de leur sommeil et de leur rêve. Quel est donc l'élément déterminant qui pousse Cocteau à penser constamment au sommeil ? C'est bien son insomnie. Le sommeil, c'est aussi ce quelque chose qui lui échappe. Une obsession qui exerce une si grande influence tant sur son attitude d'écrivain que sur sa conception même de la vie. Ce désir torturant de l'insomniaque, c'est Nietzsche qui le décrit le mieux :

« Quelquefois une sorte d'insomnie permanente s'empare de lui et il se sent comme forcé de passer désormais sa vie si lucide, si consciente, au milieu de somnambules et de créatures vivantes assumant gravement des allures de fantômes ; si bien que tout ce qui paraît si quotidien à d'autres lui semble inquiétant, et qu'il est tenté de n'opposer à l'impression produite par cette apparence qu'un orgueilleux dédain. Mais quel croisement étrange ce sentiment ne subit-il pas lorsque à la clairvoyance de son orgueil frémissant vient se joindre un tout autre instinct : l'aspiration à quitter les hauteurs pour les profondeurs, l'amoureux désir de la terre, du bonheur en commun – puis, lorsqu'il pense à tout ce dont il est privé dans sa solitude de créateur, l'obligation pressante de

⁶³³ Narcisse, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°7, op. cit., p. 121.

⁶³⁴ Orphée, in *Jean Cocteau. Romans, poésies. Œuvres diverses*, op. cit., pp.1066-1067.

⁶³⁵ *Opium*, op. cit., pp. 52-54.

recueillir, tel un dieu descendu sur la terre, tout ce qui est faible, humain, égaré(...), pour trouver enfin l'amour au lieu de l'adoration, et faire abnégation complète de soi-même dans l'amour ! »⁶³⁶

L'insomnie, c'est presque une punition divine pour Cocteau : il se gratte – prurit, eczéma – jusqu'au sang. Chaque soir, il s'écorche si vif ! Sur sa table de travail, sur son lit en désordre... Mais surtout avec cet esprit dans le brouillard de fatigue et de nervosité. Que faire ? Dans ces moments insupportables de manque de sommeil, qu'est-ce qui lui reste pour pouvoir dormir ? Un second sommeil à provoquer : des substituts de sommeil à fabriquer. Après tout, il faut bien dormir un peu, en attendant le Grand sommeil :

« Il faudrait en finir avec la légende des visions de l'opium. L'opium alimente un demi-rêve. Il endort le sensible, exalte le cœur et allège l'esprit. » « Le demi-sommeil d'opium nous fait tourner des couloirs et traverser des vestibules et pousser des portes et nous perdre dans un monde où les gens réveillés en sursaut ont horriblement peur de nous. »⁶³⁷

Moitié toxicologie, moitié apologie, l'*Opium* de Cocteau raconte le bienfait de ce substitut puissant : lorsque le sommeil naturel se fait rarissime, le sommeil artificiel est un secours providentiel. Avant Cocteau, les poètes maudits faisaient ce qu'ils pouvaient pour à la fois dormir et rêver un peu : la grâce de l'ivresse de l'absinthe chez Rimbaud et Verlaine, la fumée de haschich chez Baudelaire... Toutes ces substances représentaient pour les poètes du Symbolisme, les substituts de leur « paradis ». Tout comme l'opium l'est pour Cocteau. Sauf que notre écrivain ne demandait pas autant. Ce que Cocteau cherchait ce n'est pas un paradis, mais un « refuge ». Contre quoi et contre qui ? Contre la fatalité de la réalité (la mort de Radiguet par exemple) mais surtout contre soi-même. Le moi terriblement conscient, trop écorché vif, susceptible à l'extrême :

« Depuis longtemps le sommeil était mon refuge. La perspective du réveil m'empêchait de bien dormir et dirigeait mes rêves. Le matin, je n'avais plus le courage de déplier la vie. La réalité, le rêve se superposaient, faisaient une tache malpropre. Je me levais, me rasais, m'habillais avec du monde dans ma chambre et je me laissais entraîner n'importe où. Ah, ces matins ! On vous reverse dans l'eau sale et il faut nager. Dans cet état la lecture d'un journal est insupportable. Ce témoignage de l'activité universelle et de ceux qui la rédigent vous tue. Ma fuite dans l'opium, c'est la *Flucht in die Krankheit* de Freud. »⁶³⁸

Chez Cocteau, il y a en effet cette tendance visible de vouloir s'échapper constamment de la réalité. Dans ce sens le sommeil est un refuge humainement nécessaire de l'oubli, donc un subterfuge pour tromper sa mémoire et de sa conscience. La mémoire étant un rappel à l'ordre de la réalité et de la douleur. Parmi les attrape-sommeil, l'opium représente pour Cocteau le seul remède possible. A défaut de faire une étude détaillée du sommeil – puisque ce dernier lui échappe trop souvent- notre écrivain échafaude une apologie de l'opium. Mais chez Cocteau, les deux se valent. Voici les vertus de l'opium qu'il veut nous faire entendre :

⁶³⁶ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, IV, in *Œuvres*, t. 1, op. cit., p.388.

⁶³⁷ *Opium*, op. cit., p. 111 ; p. 149.

⁶³⁸ Lettre à Jacques Maritain, in *Correspondance...*, op. cit., p. 272.

« Vous voyez le truc : l’opium nous capitone, il nous porte sur le fleuve des morts, il nous désincarne jusqu’à faire de nous une prairie légère, la nuit du corps fourmille d’étoiles, mais notre bonheur est le bonheur dans la glace. Nous devenons des pieds à la tête un mensonge. Nous nous momifions ; l’usine s’endort. L’organisme refuse d’obéir (...). Au reste, les effets de l’opium sont variables. C’est un régulateur des nerfs. Il ajoute ce qui manque (...). Jamais il ne provoque de visions(...).L’opium(...)escamote les souffrances. Elles attendent en cachette. On devine le désarroi des veines et de l’âme retrouvant toutes neuves ces souffrances mises au garage depuis une année(...). Chez nous cette drogue chaste devient un crime. Or, elle développe les qualités évangéliques de l’être. Elle pourrait nous emplir artificiellement des béatitudes qui soulèvent le moine et nous aider à vaincre les sens. Elle deviendrait alors le préambule d’une élévation véritable : un trait d’union entre une vie brutale et une vie spirituelle. Son départ réveille des grossièretés(...). Et les sens ?Les sens interdits ?Les contre-sens ?et les affections de la peau, les transports en commun ?et les transports funèbres ?et les vices et les tourne-vices ? »⁶³⁹

Premier constat sur le sommeil et l’opium chez Cocteau. Le sommeil « extraordinaire » et « poétique » - bien que notre auteur n’accepte pas ce dernier mot - est un facteur absolument nécessaire pour Cocteau. Un sommeil équivaut à une œuvre. Or, selon notre écrivain, ce sommeil créateur n’aurait rien à voir avec l’hallucination que provoque l’opium. Puisque le sommeil profond de notre poète symbolise les contacts répétitifs avec son moi inconnu ou l’inconscient – au sens vulgarisé du terme. Alors les œuvres qui résultent de ces trouvailles ne dépendent pas de l’opium lui-même, mais du génie de la création, donc de Cocteau lui-même. Sauf que l’opium n’est qu’une drogue « sacrée ». Tellement extraordinaire qu’elle devient presque une machine vivante et intelligente. A la fois le déclencheur et l’agent de maintien du sommeil, pour le corps épuisé aussi bien que pour l’esprit explosif :

« Il ne faut pas confondre l’opium avec les drogues. Jamais je ne l’ai fumé en compagnie de ceux qui le compromettent. Un vrai fumeur me voyant trop souffrir me tendit sa pipe. L’opium ne s’essaie pas. On ne saurait s’en amuser ; il épouse(...).Le bénéfice ne vient qu’à la longue et la béatitude se manifeste lorsqu’il est trop tard pour se passer d’elle. J’ai mis plus de volonté à m’y faire qu’à m’en défaire(...).Je m’obstinaï ; je ne pouvais pas plus admettre le discrédit jeté sur l’opium par la littérature que le ridicule auquel nous exposent les snobs. Je ne regrette pas l’expérience et j’affirme que l’opium, si la manœuvre n’en était pas d’une délicatesse extraordinaire, préparerait beaucoup d’âme à s’élever(...). (Une de ses malices, qu’il serait inexact de mettre sur le compte de l’anesthésie, sera d’épanouir le toucher jusqu’à la persuasion que l’objet touché fait corps avec nous(...). Est-ce l’opium qui nous dicte des raisons spécieuses pour le défendre, ou bien nous donne-t-il une clairvoyance qui disparaît à l’état normal ? »⁶⁴⁰

Le pire ennemi pour Cocteau, ce sont toujours le « réveil » et la « désintoxication ». Le matin, c’est le petit réveil de déception, le sentiment d’être perdu dans la réalité, dans un

⁶³⁹ Lettre à Jacques Maritain, in *Correspondance...*, op. cit., p. 274-277.

⁶⁴⁰ Lettre à Jacques Maritain, in *Correspondance...*, pp. 272-273.

mauvais endroit. Et le soir à la clinique, c'est le grand réveil d'une inconsolable tristesse. Le sentiment d'être expulsé de son monde, le terrible retour obligé à la norme :

« Dès qu'un poète se réveille, il est idiot. Je veux dire intelligent. « Où suis-je ? » demande-t-il, comme les dames évanouies. Les notes d'un poète réveillé ne valent pas grand'chose. Je ne les donne que pour ce qu'elles valent ; à mes risques et périls. Une expérience de plus. » « Après la désintoxication. Le pire moment, le pire danger. La santé avec ce trou et une tristesse immense. Les docteurs vous confient loyalement au suicide. L'opium, qui écarte un peu les plis serrés grâce auxquels nous croyons vivre longtemps, par minutes, par épisodes, nous enlève d'abord la mémoire. Retour de la mémoire et du sentiment du temps (même chez moi où ils existent très peu à l'état normal). »⁶⁴¹

Ainsi Cocteau rétorque à tout : à partir de ses propres expériences du sommeil extraordinaire, de l'opium bienfaisant, des sales réveils matinaux et des désintoxications répétitives, il élargit sa vision des faits à d'autres dimensions. D'abord, sa critique vise son propre terrain, la littérature. Contre les Romantiques qui, a priori, auraient dû manifester leur mépris à l'égard de l'opium. Alors que c'est une sainte drogue pour Cocteau, il ne peut passer ce fait sous silence. Car défigurer les vertus de l'opium signifie pour notre écrivain, déformer la magie même du sommeil des grands poètes :

« Lorsque ses nobles rites me devinrent indispensables, il me sembla comprendre que le préjugé contre l'opium était du romantisme ; le préjugé de l'inconfort. Puisqu'un remède agissant sur le nerf grand sympathique supprime la douleur morale ou la transfigure au point de la rendre douce, c'est donc qu'il n'existe aucune douleur morale et que cette fameuse douleur morale n'est que la douleur physique. Ceci m'amenait à conclure qu'il est fou d'aller chez le dentiste et de refuser le secours de l'opium. Pourquoi, continuait à me murmurer la Lorelei, pourquoi est-il beau de souffrir ? Seuls les poètes médiocres profitent de la souffrance ; les grands ne produisent que dans la sérénité. »⁶⁴²

L'opium tenait sans doute le rôle d'un guide spirituel chez Cocteau. Un véritable compagnon de route. Une glace d'eau pour Orphée, une glace de fumée d'opium pour Cocteau. Le sommeil provoqué grâce à l'opium n'est comparable à rien. Il est pour tout dire inégalable. Mieux que la transe des « mystiques », des « yogis » selon Cocteau.⁶⁴³

Ensuite, c'est au tour d'Aldous Huxley et de ses études sur la « mescaline » qui passent l'examen sous l'œil de Cocteau. Pour notre écrivain la vertu essentielle de l'opium échapperait aussi à ce « romancier et essayiste anglais » :

« Huxley m'envoie son étude *Les Portes de la perception*, avec cette dédicace : « A Jean Cocteau qui n'a pas besoin de mescaline pour avoir des visions. » L'étude sur les effets du peyotl est remarquable. Tragique en ce sens qu'elle souligne à merveille nos solitudes et l'incommunicabilité de l'un à l'autre par le verbe. Depuis Poe et Baudelaire c'est ce qu'on a écrit de mieux sur une drogue. Je regrette que Huxley ne connaisse pas mon livre *Opium*(...). Il semble très mal

⁶⁴¹ *Opium*, p. 156 ; pp. 162-163.

⁶⁴² Lettre à Jacques Maritain, in *Correspondance...*, p. 273-274.

⁶⁴³ A ce propos, voir le journal du « 13 février 1954 » du *Passé défini*, t.3, p. 55.

renseigné sur l'opium, drogue beaucoup plus noble que le peyotl et ne provoquant jamais aucun des troubles hallucinatoires dont on l'accuse(...). L'erreur est de croire que le désordre organique et ce qui en résulte (ingestion d'une dose d'alcaloïde du peyotl) appartiennent à un autre ordre que l'humain et de le verser au compte d'une « grâce gratuite »(...). L'opium est évangélique. Il ne s'apparente pas au mysticisme visionnaire. Il ne procure aucune vision. Il n'est pas une drogue hallucinatoire comme le peyotl ou le haschisch. Il se contente de rendre l'âme haute, calme et noble (...). »⁶⁴⁴

Cocteau refusait toute réflexion trop cartésienne d'où sa constante défiance à l'égard des métaphysiciens tels que Descartes, des caractères terre-à-terre, trop éloignés de sa quête du sublime. Démontrer concrètement comment agissent les mécanismes ne l'intéresse pas vraiment. Il a besoin de travailler la part toujours inconnue, insondable de la vie. Lors de l'analyse de la « boiterie » chez Cocteau, nous avons pris connaissance de sa ferme position anti-cartésienne. Cette position s'explique aussi par le rôle du sommeil et par celui de l'opium. Quelle autre expérience physique peut étayer mieux l'inexistence du temps et de l'espace ? D'après Cocteau, le corps d'un opiomane – en même temps un poète « grave » comme lui - ressemblerait à une créature qui échappe à notre logique. La raison ou le conscient ne sont plus là. Il n'y a qu'un corps presque mythique. Il « vole » :

« Après avoir fumé, le corps pense. Il ne s'agit pas de la pensée confuse de Descartes. Le corps pense, le corps songe, le corps floconne, le corps vole. Le fumeur embaumé vivant. »⁶⁴⁵

Mais n'est-il pas vrai que cet instant de captation fabuleuse se rapproche d'une hallucination ? Pas tout à fait. Car, chez Cocteau, c'est avant tout un moyen d'accès à « la connaissance de soi » et de ce fait il se distingue clairement d'un simple fumeur d'opium. Voici, la plus grande leçon de l'opium pour notre poète : « on n'est ». C'est l'envers de sa lucidité critique qui lui fait dire « on est ». Parce que le temps et l'espace n'existent pas et que Descartes a tout faux : on ne va et ne vient de nulle part. D'accord. Mais avec ce « On n'est », son pessimisme – une des bases fondamentales de son existence - atteint son comble. C'est cette connaissance tragique qui pousse Cocteau à défendre l'opium comme étant un des plus grands véhicules de la science humaine. Ce savoir est tragique, mais cet enseignement soulève le voile du doute existentiel. C'est la certitude de notre inconsistance et de notre fin inévitable que l'on apprend :

« L'homme devrait se demander : Que suis-je ? et se répondre Rien. Mais il se demande : Qui suis-je ? et se répond : Un type prodigieux qui a découvert qu'il n'était rien(...). Lorsque je fumais l'opium je comprenais tout. Mais tout quoi ? Rien. J'ai cessé de fumer lorsque je m'en suis rendu compte. Tandis qu'on connaît des hommes qui cherchent à devenir des mystiques, mais aucun mystique cherchant à devenir un homme, à se désintoxiquer de cet égoïsme, à profiter de la fameuse connaissance de soi pour aider les autres sauf en leur enseignant les méthodes de cette haute torpeur(...). Un yogi peut ne pas manger, se traverser de pointes, se faire ensevelir. Mais peut-il faire qu'on l'ensevelisse, qu'il pousse une fleur à sa place, que cette fleur parle et dise les secrets de la

⁶⁴⁴ Les feuillets du 6 et du 8 juillet 1954, in *Le Passé défini*, t.3, p. 162 ; p. 164.

⁶⁴⁵ *Opium*, p. 150.

tombe ? »⁶⁴⁶

La dernière critique s'applique à la psychanalyse et à Freud. Les théories de Freud étaient alors fraîchement mises en place et leur arrivée a partagé la France en deux. Cela va durer et ce jusqu'à nos jours. D'un côté, perçues comme une révolution intellectuelle, elles suscitent un grand enthousiasme chez de nombreux artistes et écrivains, notamment les surréalistes. Et de l'autre une froideur méfiante. Cocteau partagera ce second sentiment et présentera une attitude assez clairement anti-freudienne. L'observation prochaine du cycle du rêve expliquera mieux cet aspect problématique.

Pour l'instant, il s'agit de vérifier une divergence importante par rapport à Freud qu'exprime Cocteau à propos du sommeil. Nous avons rappelé un peu plus haut qu'un des exercices du poète pour entrer dans le monde du sommeil consistait à se déconnecter avec des liens psychologiques qui le rattachent à sa conscience. Or, selon Cocteau, « *La Clef des Songes* »⁶⁴⁷ de Freud serait une déformation interprétative. Si Cocteau désire une totale liberté de découverte dans le sommeil et le rêve, ce n'est pas pour autant que ce soit un signe de sa décadence morale. Même s'il découvre, par exemple, des images surprenantes, elles n'ont pas à être symbolisées comme des « symptômes de... ». Afin de souligner son point de vue critique, Cocteau recourt à certaines formules violemment polémiques dans son *Journal d'un inconnu* :

« C'est par le phénomène de la mémoire que nous assistons aux noces du temps et de l'espace, noces qui engendrent la mauvaise perspective qui nous illusionne(...). Le sommeil annule ce phantasme et nous découvre ce que serait un monde où l'on nous ôterait les œillères, où nous comprendrions enfin que notre liberté humaine n'était que celle d'un cheval de labour. Mais l'homme n'aime pas qu'on le minimise. Il craint jusqu'à la poésie, depuis qu'elle grave des insultes sur les murs de notre cachot. La Clef des Songes de Freud la conforte en cela qu'elle couvre les murs des graffitti obscènes que l'œil a coutume de voir partout. » « J'évite d'aborder les phénomènes assez vulgaires du penthotal, de l'hypnose et de la psychanalyse. Le magasin de la mémoire ne surestime pas ces moyens artificiels de le surprendre. Ce qu'il y lâche est peu, ne dépasse guère ce qu'il y lâcherait sans artifice. »⁶⁴⁸

Ainsi le sommeil, pour Cocteau, se résume à être l'unique accès au rêve. Et le rôle de l'opium est d'être une substance qui facilite la traversée du seuil ou l'ouverture de la porte d'entrée du monde du rêve. Le rêve est l'univers du mystère dans lequel Cocteau tente de tout découvrir :

« Un artiste peut ouvrir, en tâtonnant, une porte secrète et ne jamais comprendre que cette porte cachait un monde. »⁶⁴⁹

Cocteau vient de nous annoncer qu'il a ouvert une porte secrète. Dès lors nous quittons

⁶⁴⁶ « 13 février 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, pp. 55-56.

⁶⁴⁷ Nous précisons que cette information provient de Cocteau.

⁶⁴⁸ « De la mémoire », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., p.158 ; p. 161.

⁶⁴⁹ *Le Coq et l'Arlequin*, p. 46.

ce seuil du sommeil. Traversons, nous aussi, cette glace d'écriture et allons explorer ce qu'il y a dans le rêve de Cocteau.

6.2 – Le cycle 2 : le rêve

« Si dans sa propre nuit le voyageur s'enfonce Il n'en peut atteindre le bout. Un sphinx garde la porte et ne donne réponse Autre que ses yeux de hibou. »

in Clair-obscur

Extrême est la profondeur de cette nuit où un poète voyageur plonge. Il vient de franchir le premier passage. Maintenant, il est à l'intérieur de son rêve. Que voit-il ? Plusieurs portes closes. Va-t-il les ouvrir ? Pas tout de suite. Il préfère regarder par les « trous de serrure » comme il le faisait lorsqu'il était enfant. Cela peut être plus drôle :

« Et voilà des minutes sans aucun autre intérêt que celui d'éclairer cet angle sous lequel l'enfance observe les grandes personnes par bribes, à quatre pattes, derrière des portes d'office et sur des escaliers, d'un œil qui n'accepte que l'intensité poétique. »⁶⁵⁰

Ensuite, que va-t-il faire ? Bouger librement, se promener partout et parfois découvrir des créatures étranges et des cachettes. De corridors en corridors, il y a toujours quelque chose à observer. Le labyrinthe du rêve est vaste et profond. Alors les déplacements n'y ont aucune limite. Voilà pourquoi cela est si fabuleux de voyager dans cet espace de l'infini. Dans ce monde sans dimension, le corps du voyageur ne se gêne pas non plus pour s'exprimer : même sans parler, il peut être terriblement expressif ! Par ses gestes si communicatifs et par sa plasticité drôlement voyante... C'est presque un spectacle. Celui qui aime cet univers des énigmes, se retrouve sous le charme de son mystère :

« La promptitude du rêve est telle que ses décors se peuplent d'objets inconnus de nous dans la veille et dont nous connaissons d'emblée les moindres détails. Ce qui me frappe, c'est que, d'une seconde à l'autre, notre moi du rêve se trouve projeté dans un monde neuf, sans ressentir l'étonnement que provoquerait en lui ce monde à l'état de veille, alors qu'il reste lui-même et ne participe pas à cette transfiguration. Nous restons, nous, dans un univers autre ; ce qui pourrait laisser entendre qu'en nous endormant nous sommes un voyageur qui s'éveille en sursaut. Il n'en est rien, puisque la ville où il ne se croyait pas surprendre ce voyageur, tandis que les extravagances du rêve ne prennent jamais au dépourvu l'homme éveillé qui s'endort. Le rêve est donc l'existence normale du dormeur(...). »⁶⁵¹

En effet, dans le rêve, tout est affaire de combinaisons auxquelles nous ne penserions pas dans la réalité. Le rêve est le lieu d'un assemblage hétéroclite, où tout est osé. L'irréalisable devient concret et surprend l'esprit. Mais, tout a une fin, le rêve aussi. La délicieuse rupture avec le monde réel est à son tour rompue. Le réveil attend le dormeur. Si le départ dans le rêve représente une sorte d'espoir de découverte et d'oubli salvateur, le retour à la réalité rime avec la déprime gagnante. Voire une triste désolation pour

⁶⁵⁰ Portraits-souvenir, in Jean Cocteau. Romans, poésies. Œuvres diverses, op. cit., p. 741.

⁶⁵¹ « Du rêve », in La Difficulté d'être, pp. 78-80.

Cocteau. Dans ce sens, c'est le retour à la vraie vie qui ressemble plus à la mort : le terminus du voyage. Il est temps de reprendre la conscience et tout le poids de la vie qu'elle impose. Le réveil de Cocteau, c'est un peu comme le matin de Sisyphe. Le suicide n'est pas dans le programme. Alors, il faut reprendre le fardeau... encore une fois de plus : en écrivant quelque chose et en laissant le rêve de cette nuit se reposer. C'est la mission de la journée avant de pouvoir retourner au rêve :

« Sorti du sommeil le rêve se fane. C'est une plante sous-marine qui meurt hors de l'eau. Il meurt sur mes draps. Son règne m'intrigue. J'en admire les fables. J'en profite pour vivre double. Jamais je ne m'en sers. »⁶⁵²

C'est pourquoi chez Cocteau, décrire le rêve que l'on fait, signifie un sacrilège ! Des racontars. Le rêve, c'est quelque chose qui ne se divulgue pas. C'est à la fois son secret professionnel – le mécanisme du rêve qu'il étudie –, et celui de son intimité. C'est son rêve, donc, est personnel et privé. Il ne concerne que lui :

« C'est une pudeur qui nous pousse à traiter légèrement de nos inquiétudes profondes. Cette pudeur empêche qu'on nous écoute, qu'on nous prenne au sérieux. J'ai masqué le drame du Potomak sous mille farces(...) »⁶⁵³

Quel est ce mécanisme du rêve que Cocteau prétend étudier ? D'après lui, c'est une machine qui fabrique et combine les images réelles et irréelles. Les premières proviennent de nos souvenirs et les autres, de l'imagination. Et ce qui intéresse notre écrivain, c'est leur combinaison parfaite. A un point tel que cette perfection pourrait être considérée comme la manifestation d'une réalité. De surcroît, ce serait une « réalité poétique » - puisque c'est l'œil du poète qui la regarde ? Ce que Cocteau appelle, le « réalisme du rêve » :

« Presque toujours, l'étrangeté du rêve est de l'art. Impureté des actes du rêve. Mêler deux couleurs pour en obtenir une troisième. Le rêve mélange des souvenirs, obtient une actualité sans rapport avec aucun des souvenirs qu'il mélange. Dans les rêves on ne rêve pas escalier ou chambre, on rêve une chambre et un escalier. Leurs moindres détails. Réalisme du rêve. Réalité poétique. »⁶⁵⁴

Si Cocteau s'interdit formellement d'étaler ses rêves par écrit, en revanche il ne se prive pas pour souligner la capacité poétique ou presque littéraire du phénomène du rêve. Tout en éludant habilement la révélation des détails intimes, il décrit ainsi ce qu'il observe dans son rêve. Ce n'est pas le rêve d'un individu mais celui d'un écrivain :

« J'ai fait, cette nuit, mon premier rêve, long coloré, depuis la cure, avec des volumes et une atmosphère générale. (...), je me rappelle presque tout le rêve, habité de personnages exacts et de personnages fictifs, des dialogues très plausibles avec des femmes que je ne connais pas mais que je devrais connaître(...). Je pris alors mon rêve pour une réalité prédite par un rêve. Les épisodes des rêves, au lieu de se fondre sur quelque écran nocturne et de

⁶⁵² *Idem.*, p. 80.

⁶⁵³ *Le secret professionnel*, in *Poésie critique*, t.1, p. 60.

⁶⁵⁴ *Le Mystère laïc*, in *Jean Cocteau. Romans, poésies. Œuvres diverses*, p. 714.

s'évaporer vite, veinent profondément, comme l'agate, les parages troubles de notre corps. Il existe une formation par le rêve. Elle se superpose à toute autre. On peut dire d'une personne formée pour toujours par le rêve, qu'elle a fait ses inhumanités à fond. D'autant mieux que les rêves classiques, les premiers rêves qui visitent l'enfance, loin d'être naïfs, sont atrides et se nourrissent de tragédie. Les gags du film américain. Montage des films. Le rêve, au lieu de projeter ses gags atroces, montre le film en nous et nous le laisse. Ensuite ses gags peuvent servir à d'autres montages. »⁶⁵⁵

Ce que Cocteau vient de nous dire, ce n'est pas une simple observation du rêve. Mais la révélation de l'aspect le plus phénoménal du rêve : le mécanisme de ce dernier se rapproche incontestablement à celui de l'art. Ce qui veut dire que Cocteau continue, même dans son rêve, sa « formation » de poète. Dans ce sens, ce mécanisme du rêve mis en valeur par Cocteau, rejoint pleinement à la définition de Nietzsche dans *Le voyageur et son ombre* :

« Le rêve. – Nos rêves, pour le cas où, par exception, ils sont achevés et parfaits (généralement le rêve est un travail bâclé), sont des enchaînements symboliques de scènes et d'images, en lieu et place du récit en langue littéraire. Ils transcrivent les événements, les attentes et les espoirs de notre vie, avec une audace et une précision poétique qui nous étonnent toujours le matin lorsque nous nous en souvenons. Nous gaspillons trop notre sens artistique durant notre sommeil – et c'est pourquoi le jour nous en sommes souvent si pauvres. »⁶⁵⁶

En effet, le mécanisme ingénieux du rêve a aussi sa faiblesse : l'incapacité de pénétrer dans la réalité. Sauf chez les somnambules. En dehors de sa faculté créatrice visuelle, cette machine ne peut fonctionner avec notre pleine conscience. C'est ce que Cocteau regrette le plus. L'évanescence de ce message visuel qui, pourtant a l'air si explicite dans le sommeil :

« Les rêves sont la littérature du sommeil. Même les plus étranges composent avec des souvenirs. Le meilleur d'un rêve s'évapore le matin. Il reste le sentiment d'un volume, le fantôme d'une péripétie, le souvenir d'un souvenir, l'ombre d'une ombre(...). Au réveil, nous assistons à nos rêves comme un spectateur qui écoute une pièce dans une langue étrangère. Pour qu'un rêve garde sa force et vive comme une plante de mer dans la mer, il faudrait un appareil qui l'enregistre dans le sommeil. »⁶⁵⁷

L'appareil magique qui peut tout filmer ce qui se passe dans notre sommeil existe-t-il ? Ce pourrait être le cinématographe. C'est ce que Cocteau essaie de montrer dans ses films, nous le verrons un peu plus loin. Mais avant d'employer cette technologie naissante, que faisait notre poète ? La traduction, l'interprétation du message visuel du rêve en notre langue usuelle : « Langue vivante du rêve, langue morte du réveil... Il faut interpréter, traduire. » (*Opium*, p. 220). Voilà l'essai de notre écrivain afin d'éviter que son rêve ne meure dans l'oubli ou ne soit ressenti comme ce travail « bâclé » dont parle Nietzsche. Et

⁶⁵⁵ *Opium*, p. 218-220.

⁶⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain II*, in *Œuvres*, t.1, p. 904.

⁶⁵⁷ *Le Mystère laïc*, in Jean Cocteau. *Romans...*, pp. 711-712.

Cocteau affirme qu'il n'y a qu'une seule traduction ou interprétation du rêve valable.

D'après lui, la version la plus juste et honnête serait celle des poètes et artistes :

« Aussi l'homme a-t-il droit à jouer ce jeu. Il en est autrement avec la science et la métaphysique où elle mène presque toujours. Le poète que rien ne limite rapporte quelquefois une perle de profondeurs où le savant prouve qu'il est impossible de descendre. La métaphysique et les causes premières jouent lentement, âprement, à cache-cache. Le poète se promène et trouve la cachette. Mais si le poète devance et découvre toujours, il n'exploite jamais sa découverte. Il voit. Il passe. Il ne harcèle pas, il ne traque pas l'inconnu. C'est cependant ce privilège de toucher juste et plus loin que toute science qui met autour de l'art une atmosphère de châtiment. La science lente, qui marche en comptant ses pas, se trompe. Elle semble ne pas gêner beaucoup l'inconnu. Il la laisse assez tranquille. Elle aide quelquefois l'homme et ne dérange jamais les dieux. L'inconnu est une mer « interdite à nos sondes ». La science, la philosophie, l'occultisme s'y baignent, pataugent au bord. Les artistes construisent un navire, une villa. L'homme qui joue au jeu de l'art se mêle de ce qui le regarde avec le risque d'ouvrir une brèche sur ce qui ne le regarde pas(...). Je retourne aux jeux qui me consolent. C'est donc par discipline que je conseille aux artistes de ne pas entremêler l'art, la science, la philosophie, l'occultisme. Ces mélanges donnent une paresse, ou bien un pédantisme de femmes savantes. »⁶⁵⁸

Or, nous savons bien que chez Cocteau un sujet cache très souvent plusieurs sujets ! Il est question dès lors, de la compétence des interprètes de nos rêves. D'abord, qu'ils soient poètes ou artistes. Mais pas n'importe lesquels. Le critère suprême pour Cocteau est l'œil de l'enfant. Car, seul l'œil absolument crédule d'un enfant est capable de voir la magie, le surnaturel, le merveilleux, etc., tout ce qui se rapproche de notre monde onirique. C'est ce que Cocteau met en place comme deuxième élément important du mécanisme du rêve. Celui-là n'est compréhensible que pour ceux qui possèdent cet œil sensible au monde du spectacle irréel. Tel un enfant fasciné, émerveillé par ce qu'il voit et par ce qu'il croit voir :

« Rappelez-vous les mystères de l'enfance, les paysages qu'elle découvre en cachette dans une tache, des vues du Vésuve la nuit, au stéréoscope, des cheminées de Noël, des couloirs regardés par un trou de serrure, et vous comprendrez l'âme de ce décor qui remplissait le cadre de l'Opéra sans aucun artifice que des toiles grises et une maison de chiens savants. »⁶⁵⁹ « Il est fort aimable et, certes, le poète devrait échapper aux lois de l'âge(...) et de signer un pacte avec le diable, il possède le privilège de conserver et d'épanouir son enfance. L'enfance regarde, écoute, sans que de détestables préjugés viennent mettre entre le spectacle du monde et elle de fausses perspectives et des brumes déformantes. J'ajoute que le poète est un somnambule. Comme l'enfance, enveloppé de songe(...) » « Enfant, je confondais ingénieur et ingénieux. Je voulais devenir un ingénieux. N'était-ce pas devenir poète ? J'ai retrouvé l'enfance et ses inventions cocasses et les sommeils de plantes et les réveils rapides qui apportent de la fièvre et de l'énigme. »⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ Le secret professionnel, in *Poésie critique*, t.1, pp. 58-60.

⁶⁵⁹ Picasso, in *Poésie critique*, t.1, p. 112.

Cocteau renvoie directement l'image de l'enfant sensible à l'excès à celle du poète-interprète du rêve. Ces deux images que suggère notre écrivain rejoignent étonnamment celle de la « grande enfance » magique décrite par Gaston Bachelard. Dans *La poétique de la rêverie*, ce philosophe nous expose comment la merveille de l'enfance donne naissance aux « rêveries » des poètes. Bien que Cocteau n'aime pas le terme de rêverie, le fond de leur vision ne diffère en rien. Dans un long chapitre entièrement consacré à l'enfance, Bachelard nous dévoile ainsi la source originelle des futurs poètes :

« L'enfant se sent fils du cosmos quand le monde humain lui laisse la paix. Et c'est ainsi que dans ses solitudes, dès qu'il est maître de ses rêveries, l'enfant connaît le bonheur de rêver qui sera plus tard le bonheur des poètes(...). Quand il rêvait dans sa solitude, l'enfant connaissait une existence sans limite. Sa rêverie n'était pas simplement une rêverie de fuite. C'était une rêverie d'essor(...). Un excès d'enfance est un germe de poème. On se moquerait d'un père qui pour l'amour de son enfant irait « décrocher la lune ». Mais le poète ne recule pas devant ce geste cosmique. Il sait, en son ardente mémoire, que c'est là un geste d'enfance. L'enfant sait bien que la lune, ce grand oiseau blond, a son nid quelque part dans la forêt. Ainsi, des images d'enfance, des images qu'un enfant a pu faire, des images qu'un poète nous dit qu'un enfant a faites sont pour nous des manifestations de l'enfance permanente. Ce sont là des images de la solitude. Elles disent la continuité des rêveries de la grande enfance et des rêveries de poète. »⁶⁶¹

L'« excès d'enfance » est, en effet, le « germe d'un poème » chez Cocteau. Nous verrons plus tard l'influence primordiale de la notion de l'enfance chez notre poète. Il est vrai que les personnages enfants sont trop rares chez Cocteau. C'est pourquoi ce sera sans doute intéressant de les analyser.

Lorsque Cocteau emploie le terme d'enfant, c'est bien pour désigner son « œil ». Pas ses yeux. Car, pour regarder par un « trou de serrure », il suffit d'un œil. L'enfant qu'évoque Cocteau est aussi un « voyeur ». Innocent et imaginatif, mais un voyeur qui veut un spectacle. Comme le poète l'est dans son rêve. C'est ce que notre écrivain explique à A. Fraigneau dans ses *Entretiens* :

«(...) c'est regarder une famille par un trou de serrure. Alors, si vous êtes dans la chambre avec la famille, c'est un drame, vous ne riez pas ; mais vous riez si vous avez l'œil au trou de serrure(...). La famille est dramatique dans une chambre, mais si on la regarde du dehors elle est drôle. »⁶⁶²

C'est là un exemple de l'aspect ironique du mécanisme du rêve que souligne Cocteau. Lorsqu'il se voit lui-même dans son rêve, c'est plutôt le côté « dramatique » qui ressort. Contrairement aux autres rêves dans lesquels il est absent. En ce qui concerne cette ironie du mécanisme du rêve, nous pouvons sans doute revoir *Le Sang d'un poète* en deux parties opposées. Dans la première moitié du film, Cocteau montre la difficulté de

⁶⁶⁰ *Poésie du journalisme, op. cit., pp. 13-14 ; p. 44.*

⁶⁶¹ *Gaston Bachelard, « Les rêveries vers l'enfance », in La poétique de la rêverie, PUF, Paris, 1999, pp. 84-85.*

⁶⁶² *« Douzième entretien », in Entretiens..., pp. 134-135. A propos des Parents terribles*

son personnage principal, le « poète », à franchir la glace d'eau. Comme c'était le cas d'Orphée que nous avons évoqué un peu plus haut. Finalement aidé, inspiré par la « statue », il franchit la frontière du sommeil. Il entre dans la glace. Il est *dans* le rêve : il se trouve à « l'hôtel des Folies-Dramatiques » (p. 35). Là, il trouve quatre portes fermées, donc quatre chambres dont on ne peut voir l'intérieur. Une par une, le poète s'arrête devant chaque chambre et regarde l'intérieur de chacune par le « trou de serrure ». C'est ainsi qu'il découvre le spectacle de la chambre. Les scènes qu'il voit sont plus « cocasses » que franchement drôles. Mais ce qu'il faut remarquer ici, c'est que le poète n'est pas affecté par les images qu'il a perçues.

En revanche, au plan n°95, le drame commence. Tout à coup, le poète se trouve dans « la chambre ». La « glace » l'a expulsé (p. 52). C'est à partir de ce moment que la deuxième partie du rêve se déroule. Enragé de se retrouver dans sa chambre, il se venge sur la « statue » en la brisant. Il est puni désormais. Il revit son enfance et les événements « dramatiques » de ce temps lointain. Successivement, le poète revisite différentes époques de son passé. La même chambre du départ – avant le premier rêve- mais elle représente pour nous le rêve dans lequel le poète se voit lui-même, revoit ses moi dispersés, oubliés jusqu'alors.

D'après nous, c'est ce mécanisme de double visage du rêve que Cocteau veut symboliser avec le « trou de serrure » et l'« intérieur de la chambre ». La même histoire peut être à la fois « drôle » par l'un et « dramatique » par l'autre : le « trou de serrure » est le symbole de la séparation entre le rêveur et son rêve. Par cette petite lucarne, il reste à l'extérieur de l'histoire qui se déroule. Il n'est pas un composant de son rêve. Mais un simple observateur sans conséquence. Par contre, « l'intérieur de la chambre » signifie tout le contraire. Bon gré mal gré, le rêveur est totalement impliqué dans l'histoire. Et cela est bien souvent plus proche d'une mauvaise surprise que d'une bonne qui n'a lieu que rarement.

Il va y avoir un deuxième œil de l'enfant pour Cocteau. Un œil tout neuf : l'objectif de sa caméra braqué sur les images à immortaliser. La rencontre avec le cinématographe ne pouvait être que magique pour notre poète. En dehors de cet œil en verre, quel autre objet pouvait-il espérer pour pouvoir enfin capturer le surnaturel, le merveilleux ? Et surtout les emprisonner en chair et en os sur une bobine de pellicule ? Enfin, pouvoir transmettre en direct, son (ses) rêve(s). Avancé dans l'âge et désabusé par la réalité, Cocteau évoque souvent combien il est difficile de conserver son œil d'enfant. Le cinématographe est dans ce sens, une fontaine de jouvence en quelque sorte. Cocteau semble avoir retrouvé un petit peu de pétillant dans ses yeux. Ainsi décrit-il son enthousiasme renaissant et son voyage magique avec un nouveau « jouet », le fantastique « moviola » :

« Une chose qu'on a longtemps rêvée, imaginée, vue sur l'écran invisible, il faudra ce matin la rendre solide, la sculpter dans l'espace et dans la durée. Et cela par bouts, à l'envers, à l'endroit, avant, après, de telle sorte que le montage la remette en ordre et la déroule selon la vie. (...) jusqu'à ce qu'ils ressemblent à ce qu'ils doivent être dans un conte où le sale n'est pas sale, où, selon le mot de Goethe, la vérité et la réalité se contredisent(...). » « Le moviola, c'est l'appareil qui nous permet de voir le film et de l'entendre à une petite échelle, de l'arrêter en

route, de le tourner à l'endroit et à l'envers(...). Je viens de me réveiller après un amalgame de rêves absurdes et, comme toujours, sans rien de décousu. C'est une autre vie que je dois vivre dans ses moindres détails(...). De cette terrible usine à jouets qui excite, qui absorbe nos forces nerveuses, il me reste un seul joujou magique : le « moviola » semblable au minuscule théâtre de Monsieur le Vent et Madame la Pluie. Sur un verre dépoli de la taille d'un porte-cigarettes, je verrai revivre mes décors et mes personnages. Je les interromprai, je les reprendrai où je veux. »⁶⁶³

En réalisant son rêve, Cocteau exauce un autre rêve : devenir magicien, un poète « hypnotiseur ». Partager le sommeil et le « rêve », faire rêver, vibrer le public. Si la poésie est une « Machine à fabriquer du sens », le sommeil et le rêve forment une « machine à fabriquer des images ». Des images fabuleuses qui alimentent la Grande machine. Pour une noble cause, noble véhicule : toujours le cinématographe. Une machine nouvelle apte à synthétiser cette longue étude du sommeil et du rêve. Encore une forme de perfection pour la Poésie. C'est dans un des textes qui accompagnent le scénario de son dernier film, *Le Testament d'Orphée*, que Cocteau commente explicitement ce qui a été son désir en tant que poète cinéaste. Convaincre coûte que coûte et montrer ce qu'est la poésie du rêve :

« (...)un film(...) c'est un véhicule d'idées et de poésie de premier ordre, propre à conduire le spectateur dans des domaines où il n'était jusqu'ici mené que par le sommeil et le rêve. J'ai souvent pensé qu'il serait économique et admirable qu'un fakir hypnotisât toute une salle. Il lui ferait voir un merveilleux spectacle et lui commanderait, en outre, de ne pas l'oublier au réveil. Or, c'est un peu le rôle de l'écran que d'exercer sur le public une sorte d'hypnotisme et de permettre à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve. Le phénomène est difficile à obtenir chez nous où chaque membre d'une foule individualiste oppose une résistance instinctive à ce qu'on lui offre et considère le désir de convaincre comme un viol de sa personnalité. »⁶⁶⁴

Quel serait le troisième élément du mécanisme du rêve chez Cocteau ? Bien évidemment, c'est la capacité de « déplacements » des personnages du rêve. Leurs mouvements hors norme dans l'espace et le temps. Dans l'examen de la « boiterie », nous avons déjà étayé la vision libérée de l'espace et du temps chez Cocteau. Surtout, dans la dimension intime et existentielle de l'écrivain. A présent, les problématiques de l'espace et du temps, appliquées dans le mécanisme du rêve, obligent à les revoir sous un angle un peu différent.

Complètement détaché du concept de nos dimensions spatio-temporelles, mais pour démontrer sa vision autonome dans la pratique, Cocteau mise tout sur le plan créatif. En appliquant le mécanisme du rêve dans le processus de sa création, notre écrivain met en place donc ses deux symboles personnels de l'espace et du temps. Dans ses films et notamment dans ses pièces du théâtre. Car il n'y a pas de terrain plus propice que ces deux genres pour tromper la raison et logique cartésienne : l'emploi des décors oniriques

⁶⁶³ *La Belle et la Bête, op. cit., pp. 22-23 ; pp. 223-224. Souligné par l'auteur.*

⁶⁶⁴ « *Le cinématographe considéré comme hypnotiseur* », in Jean Cocteau. *Romans, poésies. Œuvres diverses, op. cit., p. 1324.*

visé à représenter le déblayage de l'espace tridimensionnel ; puis le concept de l'intemporalité est rendu intelligible dans la réactualisation des légendes et des mythes, etc. Manière de revenir aux temps anciens afin de ramener le trésor d'antan au présent. Ce que l'écrivain appelle le « chevauchement des siècles ».

D'abord, la mise en scène des décors. Tout comme dans le rêve où les moindres détails comptent, Cocteau accorde une importance particulière aux décors qu'il utilise. Ils ne sont pas décoratifs mais actifs. Ce sont des objets vivants, presque des personnages. L'auteur explique ainsi son point de vue :

« J'ai, de longue date, employé des décors qui jouent. Une porte permettant au malheur d'entrer et de sortir. Une chaise, au destin de s'asseoir. Je détestais les surcharges. J'en arrivai à les éviter toutes. »⁶⁶⁵ « Le théâtre m'avait attrapé au piège. Car le théâtre n'est pas sans quelque ressemblance avec les salles de jeu. On jure de n'y jamais remettre les pieds et, c'est plus fort que soi, on y retourne. Christian Bérard à qui je dois les décors de *La Voix humaine* et de *La Machine infernale* venait à point. « Je l'attendais », pourrais-je dire. Sans renoncer au faste et à la présence quasi humaine du décor, il apportait sa jeunesse et sa science presque effrayante afin d'illustrer sa méthode du plus vrai que le vrai et répondre à mon besoin de décors anti-décoratifs, de décors qui servent, qui jouent au même titre que des acteurs et dont aucun détail n'est inutile. »⁶⁶⁶

Parmi les objets de ces décors surnaturels, Cocteau en choisit un qui lui est particulièrement significatif. La « porte » ou le symbole du « passage » secret qui mène chez l'inconnu. C'est pourquoi notre poète recommandait une distinction importante dans une de ses *Lettres à Milorad* : « Faites-moi la grâce de ne pas confondre un miroir avec une porte. » (p. 75).

Voici la distinction qui doit être faite chez Cocteau : le miroir –d'eau– est l'objet sacré pour le dormeur. Dans ce sens, c'est du symbole d'un « accès » au monde du rêve qu'il s'agit. Ce qui signifie en un mot, l'entrée vers l'univers imprévisible du psychisme. Et ce dernier reste à découvrir et à explorer au fur et à mesure que l'homme s'aventure dans son rêve. A partir du moment où il y a le basculement du statut de l'individu, du dormeur au rêveur, il faut que l'outil de connaissance se modifie. Changement de terrain, changement de véhicule. C'est ainsi que la « porte » devient un objet incontournable pour le rêveur. Celui qui se trouve désormais, complètement à l'intérieur du domaine de l'étrange. Chez Cocteau, toute aventure nocturne dans le domaine de l'inconnu est représentée par la multiplication des « portes » et des corridors sombres. Dès lors, il est question d'un autre symbole : le « passage » qui mène à la *cachette* de l'inconnu.

Ce qui nous ramène encore une fois à la philosophie de Nietzsche, dans ses *Opinions et sentences mêlées* : en recourant à la métaphore des « portes », le philosophe souligne une différence fondamentale de perception sur la question de la *connaissance*, entre l'homme et l'enfant. Selon notre point de vue, la distinction du « miroir » et de la « porte » chez Cocteau semble tout à fait comparable à cette philosophie des portes :

⁶⁶⁵ « Préface II », in *Les Parents terribles*, op. cit., p. 32.

⁶⁶⁶ *Le théâtre et la mode*, in *Cahiers Jean Cocteau, nouvelle série n°3, Passage du Marais, Paris, 2004, pp. 95-96. Article publié dans la revue Masques, n°1, février 1945.*

« Portes. – L'enfant, de même que l'homme, voit dans tout ce qui lui arrive, dans tout ce qu'il apprend, des portes : mais pour l'homme ce sont des voies d'accès, pour l'enfant seulement des passages. »⁶⁶⁷

Les portes qui se multiplient, les couloirs qui se reproduisent, tout cela dépeint bien évidemment, le décor labyrinthique du rêve. Mais à partir de ces déplacements latéraux libres du rêveur, Cocteau développe sa théorie de la « multiplication effrayante » de l'espace : telle une poupée russe qui en cache une autre, celle-là encore une autre et ainsi de suite, l'espace pourrait s'élargir à l'infini. L'élargissement de l'étendue dans le rêve, c'est la « dentelle de l'éternité » qui se déploie chez Cocteau. Et pour lui, il n'y a rien de plus comparable qu'une « séance de protoxyde d'azote »⁶⁶⁸, pour expliquer sa découverte de l'infini spatial.

Ce qui est encore plus intéressant, c'est lorsque les déplacements du rêveur prennent une autre direction : ses déplacements verticaux symbolisent le voyage à rebours dans la profondeur des siècles. L'élargissement temporel jusqu'au temps immémorial, aux « souvenirs prénatals », au point d'une « préexistence » dont l'homme ne se souvient pas ou n'a pas connaissance. C'est cela que Cocteau veut surtout montrer comme une pièce majeure du mécanisme du rêve. Le rêve est pour lui vraiment une machine à remonter le temps :

« C'est donc à nous, pauvres hommes, de chercher par les voies du psychisme à rejoindre les périodes où les spectacles étaient davantage des entreprises divines que du théâtre. L'homme s'y engageait corps et âme, relié à l'Eternel par des songes(...). Bref, à chercher dans Paracelse un refuge contre Descartes. Or, si ce qu'on appelle sciences occultes(...)si, dis-je, ces sciences courageuses et modestes nous sauvent du néfaste cartésianisme, l'esprit prendra peut-être le large (...). Il importe de ne tenir pour suspect aucun de ceux qui, comme moi, ne possèdent ni le pathos, ni l'appareil exigé par de si profondes études, mais, faute de cet appareil et de ce pathos, jouissent d'une sorte de prescience, peut-être maladive, que les savants rejetaient jadis avec horreur au même titre que les sujets exceptionnels et monstrueux dont ils se détournaient par crainte qu'ils ne leur apportassent plus de trouble que d'aide et ne risquassent de les faire brûler vifs(...). C'est à petit feu qu'on brûle en notre époque et si déjà une science y est suspecte parce qu'elle met le deux et deux font quatre en doute, de quel œil sera regardé un paramystique, un paramoraliste, en fait, tout écrivain digne de se nommer poète(...). »⁶⁶⁹

La machine du rêve, c'est aussi celle qui apporte l'inspiration nécessaire chez Cocteau. Surtout pour bon nombre de ses œuvres théâtrales. Le rêve, c'est un amalgame de souvenirs personnels et littéraires. Des plus proches aux plus lointains. Jusqu'à la « bouche du zéro » où la mémoire n'existait pas encore. Mais il est également le produit de l'imagination du poète, car c'est elle le carburant qui sert à mettre la machine du rêve en route.

⁶⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain, II*, in *Œuvres*, t.1, p. 796.

⁶⁶⁸ Voir le début du chapitre « Du rêve », in *La Difficulté d'être*, pp. 77-78.

⁶⁶⁹ *La Corrida du 1^{er} Mai*, in Jean Cocteau. *Romans...*, pp. 993-994.

Cette extraordinaire fascination qu'exerce le mécanisme du rêve, c'est aussi ce que G. Bachelard essaie de dévoiler toujours dans le même texte. Sauf, comme à l'habitude, qu'il y a une petite divergence de terminologie entre Cocteau et ce philosophe. Ce que le philosophe appelle « mémoire-imagination » - différente de la mémoire -, ce sont les « souvenirs » (-imagination) chez Cocteau. Souvenons-nous que Cocteau a une capacité de souvenir hors du commun. Ne nous a-t-il pas dit qu'il avait un « souvenir de l'avenir » ? Donc, il faut comprendre les propos de ces deux penseurs dans leur dimension poétique. Ainsi ce philosophe compare la « rêverie vers l'enfance » et le voyage dans le temps des poètes. Selon Bachelard, l'« être de la rêverie traverse sans vieillir tous les âges de l'homme, de l'enfance à la vieillesse » (pp. 86-87). Et il ajoute :

« Plus on va vers le passé, plus apparaît comme indissoluble le mixte psychologique mémoire-imagination. Si l'on veut participer à l'existentialisme du poétique, il faut renforcer l'union de l'imagination et de la mémoire. Pour cela, il faut se débarrasser de la mémoire historique qui impose ses privilèges idéatifs. Ce n'est pas une mémoire vivante que celle qui court sur l'échelle des dates sans séjourner assez dans les sites du souvenir. La mémoire-imagination nous fait vivre des situations non événementielles, en un existentialisme du poétique qui se débarrasse des accidents(...). Vit alors en nous non pas une mémoire d'histoire mais une mémoire de cosmos(...). De telles heures manifestent leur permanence dans une imagination retrouvée. Elles sont incluses dans une durée autre que la durée vécue, dans cette non-durée qui donnent les grands repos vécus dans un existentialisme du poétique. »⁶⁷⁰

Chez Cocteau, lorsqu'un des proches souvenirs intimes s'en mêle dans le rêve, cela peut donner un texte comme *Le Fils de l'air ou l'Enfant changé en jeune homme*.⁶⁷¹ L'histoire est fort intéressante et ressemble bien à un rêve. Comme si le Cocteau de l'année 1947 revoyait dans son rêve le jeune homme sombre qu'il était. N'est-il pas vrai que cette histoire raconte étrangement ce qui a été son désir le plus fou lorsqu'il se cherchait éperdument ? Ce fantasme de se changer de « peau », de se dévêtir de son passé – racine bourgeoise et sa « maman chérie »... Dans le texte, l'enfant se transforme en jeune homme acrobate, grâce à l'enchantement magique des bohémiens. Mais un détail importe : le troc du souvenir. Lorsque le jeune acrobate quitte sa mère à jamais, il part avec deux objets de cette dernière : un « livre » et une « ombrelle », tout en lui laissant en contrepartie son « cerceau ».

Que faut-il penser de cette espèce de conte ? Une équation qui met en parallèle le mécanisme du rêve et celui de la création : dans le rêve, un objet, c'est aussi un souvenir ; dans le monde réel, cette bribe du passé, c'est alors un texte, une œuvre. Quelle est la substance des « souvenirs littéraires » de Cocteau ? C'est Colette qui en donne la définition exacte :

« Où va ce novateur ? Au passé. Au fabuleux mythologique, au classique merveilleux. Il s'élançait, à rebours. Il retourne vers Orphée, vers le Sphinx, vers ce qui est connu, vers ce qu'il a peut-être connu. L'homme-qui-n'aime-pas-Cocteau

⁶⁷⁰ Gaston Bachelard, « Les rêveries vers l'enfance », in *La poétique de la rêverie*, op. cit. 102-103.

⁶⁷¹ Voir *Cahiers Jean Cocteau*, n°7, pp. 149-153.

ne s'aperçoit pas que sa bête noire appartient à la grande tradition. »⁶⁷²

Les souvenirs littéraires de Cocteau, ce sont ses racines spirituelles et poétiques vivant dans la profondeur des eaux noires de sa nuit du corps humain. Il s'agit d'images au bout du compte assez floues et imprécises : le poète fraye son chemin de grand plongeur entre les « algues du Songe » qui flottent en tous sens. Vers où ? Vers l'unique racine fondatrice : le créateur du commencement, l'inconnu de son obsession. Ainsi Cocteau parcourra-t-il son long trajet à l'envers. De temps en temps il fait escale, il revient à la surface pour se ressourcer. Il écrit alors ce qu'il a découvert, encore une œuvre.

Commençons par un exemple du souvenir littéraire sans doute le plus proche de l'époque de Cocteau : l'incarnation d'une patience presque sadique, Marcel Proust. Proust se trouvait déjà vers la fin de son long tunnel de la solitude. Enfin il allait arriver au terminus de *La Recherche du Temps perdu* et édifier une grandiose « cathédrale de papier ». Pour Cocteau, il restait encore presque tout le trajet à faire. L'influence de Proust sur Cocteau, nous l'avons aperçue lors de l'« apnée » stylistique dans le deuxième chapitre. Il est temps de voir cette influence sur le plan du rêve.

Pour cela, nous proposons de recourir à une étude remarquable d'Albert Béguin. Dans son livre, *L'Ame romantique et le rêve*, il explique bien comment le rêve, cette « ombre » de l'homme, a nourri depuis des siècles, la poésie et l'art. Dans cette galerie des portraits consacrés aux grands et passionnants rêveurs, nous avons trouvé celui de Proust. Et dans ce visage du « grand génie contemplatif », nous avons en même temps remarqué un peu du reflet de Cocteau. Que cherchaient-ils à travers ce voyage poétique dans le temps du rêve ? :

« (...) souffrant de ses limites, l'homme souhaite d'échapper au temps. Mais, au cours d'expériences diverses, les tentatives de dissolution du moi aboutissent à une nouvelle angoisse : le moi finit par douter de sa propre cohérence intérieure, par ne plus se connaître que divisé en une série d'instant sans unité profonde. La personnalité dissocie et se morcelle à l'infini(...). L'être qui vit dans le temps ne trouve plus aucun centre autour duquel puisse s'organiser sa propre unité. Considérant son passé proche et lointain, il y voit agir des « moi » multiples et hétérogènes, dont rien ne peut faire prévoir les morts et les résurrections(...). Proust commence par ce doute, et son œuvre entière décrit le long chemin qui, d'étape en étape, l'amène à une réponse d'ordre mystique(...). On pourrait affirmer, sans paradoxe, que Proust est le plus grand mystique des grands rêveurs modernes : le désir de transcender la durée n'engendre pas chez lui la dispersion, mais la recherche passionnée d'un centre, d'une unité intérieure(...), la certitude incluse dans la sensation de réalité inspire à Proust la résolution d'écrire son œuvre : c'est-à-dire de chercher à faire naître, par l'évocation verbale, par la vertu des mots assemblés, ces rencontres des moments séparés par le temps(...). »⁶⁷³

Un autre exemple serait la découverte du Moyen Age. Le résultat en est *Les Chevaliers et L'Eternel Retour*. A propos de cette excursion temporelle de Cocteau, nous avons trouvé

⁶⁷² L'article de Colette cité par Claude Arnaud, in Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 485.

⁶⁷³ Albert Béguin, « Le recours au rêve », in *L'Ame romantique et le rêve*, José Corti, Paris, 1991, pp. 478-481.

utile d'étudier l'article de Marcel Schneider, « Cocteau et le Moyen Age ». ⁶⁷⁴ En ce qui concerne *Les Chevaliers*, Cocteau explique que la genèse de cette œuvre a été de donner « consistance et droit d'existence à qui n'était que le phantasme d'un matin ». Et c'est « en dormant que les personnages apprennent leur propre vérité et la vérité des uns par rapports aux autres » (p. 261).

Suite à la question de Schneider qui voulait savoir pourquoi Cocteau était réticent envers le Moyen Age, l'écrivain répond ainsi : « Ma méfiance envers le Moyen Age n'est pas d'ordre littéraire. Quand j'ai écrit *Les Chevaliers*, je n'avais lu que Tristan et Iseult (...). C'est vrai, je trouvais les personnages médiévaux du genre Quasimodo et Esméralda ennuyeux et conventionnels. Le Moyen Age me paraissait plus intense et plus violent, plus naturel aussi. Mais je ne le sentais pas encore (...). Après la période pénible de 1934, ce qui s'agitait dans ma nuit a réclamé existence : j'ai donné corps et âme aux *Chevaliers*. » (p. 261).

Mais, dans cette époque obscure, qu'est-ce qui a pu le plus toucher Cocteau ? Mi-naïfs, mi-amusés, les hommes de cet âge-là, avaient le sens du mystère. L'homme moderne, s'il croit à la poésie du rêve, ne pouvait qu'être séduit. Rien que pour cela: « J'ai habitué les gens à concevoir le merveilleux comme naturel, et non comme merveilleux, à ne pas sourciller quand on leur parle de rois magiciens et de fleur qui parle. Il faut prendre les choses comme elles viennent. Après tout, les hommes du Moyen Age, du moins les plus évolués et les plus fins d'entre eux, n'y croyaient pas non plus dur comme fer. Ils s'amusaient à y croire, mais ils laissaient la porte ouverte au miracle. Tout leur paraissait possible quand il s'agissait de Dieu – et du Diable. » (p. 262).

En remontant plus loin, Cocteau arrive à la terre de l'Antiquité. Dans un des chapitres de son *Journal d'un inconnu*, l'écrivain montre un panorama onirique de la Grèce. C'est son esprit qui voyage. Une « idée » créatrice, mais sombre comme un songeur, vagabonde ainsi dans les eaux poétiques et périlleuses du rêve. Voilà encore un exemple de la sorcellerie du mécanisme onirique du rêve. Mais cette machine est un génie. Parce qu'elle oblige le poète à nous transmettre des paroles extraordinaires :

« Une idée construite, détruite, immortelle et mortelle(...). Oui, une idée, une idée fixe, tellement fixe qu'elle reste debout sur ses pieds d'aurige et nous regarde avec l'œil qui ne nous regarde pas. Et cet œil d'idée s'ouvre partout(...). Et, dans cette idée de lieu infernal, ces idées d'hommes et de femmes s'épousent, copulent, engendrent et de leur progéniture encombrant les mémoires. Voilà une idée, une idée de fou, une de ces idées que la médecine soigne dans les parcs des cliniques pleines de voyageurs qui nous ressemblent(...). On y entre, on ne sait pas par quelle crevasse ou caverne, à la recherche du chien Cerbère perdu par son maître et qu'il oblige Héraclès à lui retrouver et à voler des oranges et à balayer chez Augias et à sécher les terres marécageuses de Lerne, et à ce que tout cela se métamorphose en chien à trois têtes, en hydre, en fleuves qu'on détourne, en pomme d'or et on y croit parce que la bouche qui le raconte ne ment

⁶⁷⁴ Voir *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, pp. 259-265. c'est un article reconstitué (1985) suite à l'entrevue qu'il a eue avec Cocteau(à la fin de l'Occupation). Lors de cette « réception intime », M.Schneider avait posé à l'écrivain un certain nombre de questions, concernant *Les Chevaliers* et *l'Eternel Retour* ainsi que sa vision personnelle sur le Moyen Age. Ce sont les réponses de Cocteau que Schneider a soigneusement notées qui sont retranscrites.

jamais(...). Il nous fallait bien admettre cette idée puisque nous étions dedans, idée nous-mêmes et faisant corps avec l'idée qui nous contenait et devenait notre substance. Et comment sortir de là, sans y laisser(...) une partie de notre personne(...). Ah ! C'est terrible (...). La seule crainte d'être médusé par cette suite dans les idées (...) et l'idée de la Grèce me hante après une longue nuit de ce sommeil qui massacre l'homme et n'épargne que les idées. »⁶⁷⁵

Ainsi Cocteau navigue « entre les époques » (Jean Cocteau, p. 496), comme nous le décrit Claude Arnaud.

Du sommeil en sommeil, du rêve en rêve, de toutes ces poétiques images qui naissent du psychisme, qu'est-ce qui reste en fin de compte, comme enseignement fondamental, lorsque le poète se réveille en sursaut ? Le souvenir de l'autre monde « se fane » telle une fleur saisonnière, merveilleuse mais éphémère. A chaque fois, c'est trop regrettable. Que faut-il faire alors pour qu'il ne disparaisse pas complètement ? Laisser la trace du souvenir des souvenirs, le représenter. En effet, il est d'ores et déjà question du système de la représentation du rêve. Cocteau qui réfute résolument le système de « l'art d'après l'art », montre la même réticence vis-à-vis d'une représentation du rêve d'après le rêve. Selon lui, il serait inutile de peindre tout le rêve qu'on fait ou de le dépeindre au pied de la lettre. Pour Cocteau, il est toujours préférable d'imiter le mécanisme du rêve que le rêve lui-même. En clair, son système représentatif de la création se veut « l'art d'après le mécanisme du rêve ». Quels sont les rouages de ce nouveau système de valeur poétique ?

« Tout chef-d'œuvre est fait d'aveux cachés, de calculs, de calembours hautains, d'étranges devinettes. Le monde officiel tomberait à la renverse s'il découvrait ce que dissimulent un Léonard ou un Watteau, pour ne citer que deux cachottiers connus. C'est parce que Freud traite d'enfantillages qu'un artiste se raconte sans ouvrir la bouche, domine l'art et dure. Car cet univers invisible de la beauté en impose aux personnes qui ne distinguent que l'endroit. Ministres, académiciens, critiques subissent sans le savoir l'influence de farces profondes. »⁶⁷⁶

Encore et toujours l'équivoque et l'allusion obscure ! On ne révèle pas tout, sauf l'essentiel. Et ce dernier sous forme d'un piège à « doute ». L'art n'est pas sérieux, mais un « jeu » : de mots, de questions mais avec des « inquiétudes profondes ». Le seul rôle sérieux de l'art est la sauvegarde du mystère. Pour cela, il faut des « aveux cachés », des « calembours hautains », des « devinettes » énigmatiques. C'est pourquoi pour Cocteau, les grands artistes et vrais poètes sont des « cachottiers » du génie. Des sauveurs du mystère, des véritables rêveurs. Qui sont d'ailleurs des excellents imitateurs de leur propre mécanisme du rêve. Ils ont tout compris à propos de l'art : que notre rêve divulgue le processus de la création.

Cependant, Cocteau n'était pas le seul à considérer le « rêve » comme une exploration palpitante de notre psychisme. Ni l'unique poète qui se préoccupait d'inventer un système ingénieux pour pouvoir rendre cette aventure significative. Les phénomènes fabuleux qui se produisent au cours des rêves, intéressaient tous ceux qui voulaient

⁶⁷⁵ « D'un voyage en Grèce », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., pp. 231-234.

⁶⁷⁶ *Le Mystère laïc*, in Jean Cocteau. *Romans, poésies. Œuvres diverses*, op. cit. p. 718.

mieux connaître l'Homme. Et notamment, cette « région particulière, irréductible aux facultés de l'âme, où naissent nos idées, d'où jaillit le génie, ce lieu « souterrain » en nous (...) ce que l'on ne tardera plus à appeler *l'inconscient*. »⁶⁷⁷ Dès lors, tout le monde s'empressait d'ériger son propre palais du rêve. Afin d'inviter nombre de convives devant lesquels on peut exhiber, étaler le spectacle de son inconscient. Ces palais modernes du XX^e siècle se sont bâtis avec des pierres particulières : des « symboles ». Ainsi plusieurs empires des symboles se succèdent : le symbolisme, le dadaïsme, le cubisme et le surréalisme dans le territoire de l'art et la littérature. Et ailleurs dans les sciences humaines, la psychologie moderne, la psychanalyse, la psychiatrie.

Bref, avec tous ces symboles, l'homme moderne allait changer grandement son point de vue. Vis-à-vis d'autrui mais surtout de lui-même. Le rêve sera désormais considéré comme une véritable et crédible manifestation de son être le plus profond. Pour que l'homme du XX^e siècle puisse comprendre le message de son inconscient, il fallait un manuel de déchiffrement. Les symboles conçus pour éclairer notre ombre interne. Mais sont-ils clairs ? Oui pour ceux qui en font des théories. Mais non pour ceux qui les lisent. Il fallait sans doute un autre guide d'interprétation des signes : les symboles des symboles. Ainsi de suite. Dans cette époque de profusion de symboles de toutes les facettes, comment Cocteau réagit-il à toutes ces accumulations ? Il se montre suspicieux et réticent :

« Lorsque le Français cesse de comprendre, il ne se demande jamais s'il est nécessaire de comprendre – et soit il se fâche, soit il se réfugie dans les symboles. Je ne comprends pas, donc c'est un symbole, voilà une démarche toute française de l'esprit. Ou ce que je vois ne veut rien dire, ou cela veut dire autre chose que ce que je vois, et cet autre chose cache peut-être une signification symbolique. Or, si, par exemple, dans le PEER GYNT d'Ibsen les actes réalistes, par l'entremise de l'imagination du héros, entraînent la pièce dans un cortège de symboles et d'allusions politiques, mon film, s'il lui arrive, parfois, de rappeler PEER GYNT, présente avec lui cette différence que les actes mystérieux qu'il montre doivent correspondre au cérémonial d'un autre monde, mais, dans le nôtre, ne correspondent à rien et surtout, dans mon esprit, à rien dont je veuille parler par la bande. Il m'est arrivé souvent(...), de comprendre si peu ce que je mettais en scène que j'éprouvais la tentation de le juger absurde et de le supprimer. C'est alors que je m'obligeais à condamner mon jugement et à me dire que si le film l'avait voulu à l'origine, c'est qu'il avait ses raisons où la raison n'avait que faire. Et je me contentais de lui obéir. »⁶⁷⁸

Où se trouve cette différence radicale entre le système de représentation de Cocteau et l'amas de symboles des autres ? Lorsque notre écrivain parle de ses muses, son inconnu, n'est-il pas vrai que c'est de son inconscient dont il s'agit ? Du moins en partie ? De même, lorsqu'il évoque ses « calembours », « devinettes » et « énigmes », ne ressemblent-ils pas tout de même aux symboles communs ? Et plus fondamentalement, qu'on le veuille ou non, le recours au symbole n'est-il pas inévitable ?

⁶⁷⁷ Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, op. cit., p. 71.

⁶⁷⁸ *Pas de symboles*, in Jean Cocteau. *Romans, poésies. Œuvres diverses*, op. cit., 1323. Souligné par l'auteur.

Bien entendu, Cocteau reconnaît ce fait. Sauf que sa crainte vise l'assassinat du mystère. S'il y a symbole, il y a interprétation. Et s'il y a interprétation et nouveau symbole, il y a sur-interprétation. De ce fait, en disséquant, en lacérant le voile mystérieux d'une œuvre, on risque de montrer un visage défiguré - un sens erroné - de cette œuvre. On risque d'aboutir à ce qu'il n'y ait plus aucune énigme attirante, aucune poésie. Suite à cette opération néfaste et hasardeuse, l'œuvre meurt. Dans ce cercle vicieux, le seul symbole acceptable – puisqu'il est impossible de l'éviter- est celui qui apparaît accidentellement. Malins comme le Diable, il y a des symboles qui contournent l'attention de l'auteur et qui se manifestent. Des symboles sans préméditation, surnaturels :

« Le véritable symbole n'est jamais prévu. Il se dégage tout seul, pour peu que le bizarre, l'irréel, n'entrent pas en ligne de compte. Dans un lieu féerique, les fées n'apparaissent pas. Elles s'y promènent invisibles. Elles ne peuvent apparaître aux mortels que sur le plancher des vaches. Les esprits simples voient les fées plus facilement que les autres, car ils n'opposent pas au prodige la résistance des esprits forts. »⁶⁷⁹

Concernant cette usine obscure des symboles, un autre problème se pose pour Cocteau : ce qui le trouble n'est pas seulement l'incompréhensibilité de cette nouvelle mécanique de pensées par signes. Mais surtout les fabricants de cette machine moderne tels que Sigmund Freud. Ou du moins ses manipulateurs tels qu'André Breton. Il est essentiel d'examiner la discordance entre Cocteau et les autres qui s'affirmera au fur et à mesure, notamment, à propos de la conception de la sexualité sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre 7. En ce qui concerne le rêve et ses symboles, nous empruntons, tout de suite, une remarque de Claude Arnaud qui nous paraît lumineuse :

« Cocteau comparera l'art surréaliste du sommeil aux cadavres exquis(...) un art qui vulgarisait à ses yeux le mystère, en n'offrant que les retombées pittoresques de la « fontaine pétrifiante » qui fait du dormeur un être radicalement différent du sujet éveillé, une sorte d'inconnu lié par les veines au monde surnaturel et énigmatique (...). Et cet inconnu l'intéressait bien plus que le fantastique si vite galvaudable (...) des rêves qu'il engendrait. Le conflit était affaire d'esthétique, mais aussi de tempérament : Cocteau (...) essaye de s'introduire par force dans la réalité ; Breton (...) cherche à faire effraction dans le rêve mais(...), il peine à s'assoupir, durant les séances d'hypnose qu'il organise (...). Cocteau fut pire qu'un rival sur ce point, l'image agressive de ce que Breton rêvait de devenir – un poète « travaillant en dormant » (...). La psychanalyse fut une autre pomme de discordance. Même s'il reprendra volontiers certaines de ses intuitions, comme la « fuite dans la maladie » (...), Cocteau s'en tiendra toujours à distance, dans sa crainte de partir à l'exploration de ses propres ténèbres avec un guide trop explicite. Jamais il ne cherchera à traiter ce noyau purulent qui alimentait aussi bien ses poèmes que ses maladies(...), il préféra explorer cet inconscient mythologique(...), sans rien révéler d'intime. Comme beaucoup de créateurs, il craignait que ce type de cure ne mît au jour la source névrotique de sa fécondité et n'éventât son imaginaire(...) »⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ « Préface de 1922 », in *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Gallimard, Paris, 1948, p. 63.

⁶⁸⁰ Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, op. cit., pp. 328-330.

Nous avons compris qu'il y a un malaise qui sépare ainsi Cocteau – y compris les artistes qui avaient le même point de vue que notre écrivain- et les autres. A présent, demandons-nous quelles sont leurs lignes de démarcation. Quelle théorie de Freud, par exemple, devait rendre Cocteau si méfiant ? Quel genre de brouille y a-t-il eu entre Cocteau et les surréalistes ?

Examinons d'abord comment il considère l'œuvre de Freud. Dans son texte intitulé « La création littéraire et le rêve éveillé »⁶⁸¹, Freud fait une comparaison qui commence bien – par l'image de l'enfant qui joue – et qui se termine mal – par celle du poète, le « rêveur éveillé » qui continue de jouer le même jeu puéril. Ainsi il développe son idée en ce qui concerne le mérite d'une « œuvre littéraire » : d'après Freud, l'œuvre signifie une « continuation et un substitut du jeu enfantin d'autrefois » d'un créateur. Et une « représentation de ses fantasmes ».

C'est ainsi qu'un poète peut fort bien ressembler chez Freud, à un « malade » intelligent. Intelligent car il arrive à transférer ses fantasmes et suscite un « plaisir esthétique » chez son lecteur, grâce à son habileté « technique » (artistique) qui consiste à la fois à occulter et à suggérer des désirs non ouvertement exprimables. La « création littéraire » selon Freud, pourrait très schématiquement se résumer en une manière de déverser des fantasmes enfouis, inexprimés de l'auteur : car ces non-dits sont parfois marginaux par rapport à ce qui est normalement accepté par la société et aussi, n'oublions pas, par rapport à notre propre éducation souvent restrictive et contraignante :

« On appelle prime de séduction, ou plaisir préliminaire, un pareil bénéfice de plaisir qui nous est offert afin de permettre la libération d'une jouissance supérieure émanant de sources psychiques bien plus profondes. Je crois que tout plaisir esthétique produit en nous par le créateur présente ce caractère de plaisir préliminaire, mais que la véritable jouissance de l'œuvre littéraire provient de ce que notre âme se trouve par elle soulagée de certaines tensions. Peut-être même le fait que le créateur nous met à même de jouir désormais de nos propres fantasmes sans scrupule ni honte contribue-t-il pour une part à ce résultat ? »⁶⁸²

Dans ce cas, où se trouveraient donc les « souffrances » d'un poète ? Dans quel coin de son œuvre se cachent-elles ? Seraient-elles aussi une part des fantasmes, de ces fantasmes des « névrosés » dont parle Freud ? Pourquoi éprouverait-on tant de jouissances, en lisant des pages dans lesquelles on peut pleinement ressentir la douleur d'un auteur ? Par quelle magie alors, cet illuminé qui rêve en plein jour et dans ses fantasmes enfantins, réussit-il à nous tirer des larmes ? Nos larmes de compassion, de tristesse et de tendresse humaine. Pas celles que l'on pourrait appeler de jouissance ! Face à ce genre d'interprétation sommaire, quelle est la réponse possible de Cocteau ? Il s'aperçoit qu'il ne peut se comprendre, se découvrir que par lui-même, par son propre ressenti et que, malheureusement, la solitude est la compagne privilégiée de cet incompris. Alors le « rêve du poète » - « être cru » - se brise encore une fois :

« C'est cette langue secrète, propre à chaque artiste, qui plonge les œuvres dans

⁶⁸¹ Sigmund Freud, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1980.

⁶⁸² *Idem*, p. 81.

la grande solitude que j'ai dite. Elle se fait se demander si l'art ne s'adresse qu'aux personnes qui devinent la présence d'un rébus et se contentent d'en éprouver le mystère, ou bien aux personnes qui le traduisent selon une méthode fausse et répondent à leurs désirs. »⁶⁸³

Allons voir un peu plus loin. En 1901, dans *Sur le rêve*,⁶⁸⁴ Freud élabore chapitre par chapitre, son intérêt pour le rêve. Surtout la « signification » en double sens (p. 46) de ce dernier. En avançant méthodiquement, très sûr de lui, il expose sa méthode « scientifique » pour l'analyse du rêve. En premier lieu, l'« association » des éléments isolés du rêve, ce qu'il appelle le « contenu manifeste » (des images incohérentes à notre raison) et « contenu latent » (nos idées cachées, refoulées dans l'inconscient). Ensuite, l'« interprétation » de ces données associées. Car, pour trouver une logique dans tout cela, cette opération de déduction (et d'imagination) s'impose (pp. 57-61).

Bien entendu, l'objectif de cette analyse serait de rendre les preuves évidentes. D'où l'image d'une science rigide, codifiée par Freud pour son analyse. Il est difficile alors de remettre en cause certaines interprétations.

En deuxième lieu, Freud propose trois catégories de rêve. Car, selon les contenus « manifeste » et « latent », notre rêve pourrait être divisé en trois sortes : les rêves « sensés » (compréhensibles), « déconcertants » (surprenants) et « incohérents » (absurdes et confus) (pp. 63-64). A titre d'exemples : les rêves des « enfants » seraient de la catégorie « sensée ». Parce que le fond de ces rêves n'est qu'une manifestation naturelle et logique de leur « désir » (inassouvi la veille). Freud distingue cette catégorie sensée du rêve comme étant l'« accomplissement du désir » (pp. 65-69). Quant aux rêves « déconcertants », l'analyste les qualifie comme l'« exact contraire » de notre désir (pp. 73-82). D'où leur aspect déconcertant. Serait-ce l'appel ou l'avertissement de notre inconscient ? Enfin, les rêves « compliqués et confus ». Pour expliquer la complexité (sens à tirer) et la confusion (images, visions provoquées), Freud emploie des termes adéquats à ces problématiques : « déplacements », « transvaluation des valeurs psychiques », « condensation », « corrélation logique », etc. En somme, selon lui, tout serait logique quand on y réfléchit bien, obéissant à des principes de « cause à effet ». Et si l'on rêve, c'est parce qu'il y a toujours une raison à rêver tel ou tel rêve. Donc, il y a aussi un sens à déterminer dans tout cela (pp. 83-98).

En troisième lieu, Freud aborde la « plus frappante opération du travail du rêve » : le « déplacement » qui représenterait le processus de la progression du « noyau » de notre problème ; grâce au rêve, notre fameux « refoulement » se manifesterait ainsi. Toutes nos « pensées prohibées », leur « déformation », « dissimulation », n'auront plus de secret pour nous. Tout ceci, grâce aux rêves que nous faisons : nous dévoilons enfin quelques aspects de ce qui se passe dans notre psychisme (pp. 112-113). Ainsi nous nous connaissons mieux qu'auparavant.

Enfin, Freud nous offre son résumé des trois catégories de rêves associées au « refoulement » : les rêves « sensés » sont sans voile, donc c'est d'un « désir non

⁶⁸³ *Le discours d'Oxford, in Poésie critique, t.2, op. cit., pp. 192-193.*

⁶⁸⁴ Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Gallimard (Folio), Paris, 1988.

refoulé » qu'il s'agit ; ceux qui sont « déconcertants » sont voilés, donc traduisent un « désir refoulé » ; les derniers qui sont « incohérents », ce sont nos « désirs refoulés », mais en même temps « bien dissimulés ». C'est notre « angoisse » qui se présente (pp. 118-119). Et Freud souligne que tout cela est une représentation « concrète » de notre refoulement (pp. 121-123).

Freud conclut son livre par l'exposition de ses « symboles » interprétatifs. Ses fameux symboles grâce auxquels il nous confirme que nos « désirs érotiques » ne sont que trop « évidents » dans nos rêves :

« Bien que les études entreprises sur les symboles du rêve soient encore loin d'être terminées, nous pouvons quand même soutenir avec certitude une série d'affirmations générales et d'indications particulières sur ce sujet. Il existe des symboles qu'il y a lieu de traduire presque universellement d'une manière univoque(...). La plupart des symboles du rêve servent à figurer(...) des activités marquées d'un intérêt érotique(...). Si des armes pointues, des objets longs et roides comme des troncs d'arbre ou des bâtons remplacent les organes génitaux mâles, des armoires, des coffrets, des voitures, des fourneaux remplacent le corps féminin dans le rêve(...), l'élément commun de ces substitutions nous est aisément intelligible(...). Des symboles comme celui de l'escalier et de l'ascension pour l'acte sexuel, de la cravate pour le membre viril, du bois pour le corps féminin(...). La symbolique du rêve se révèle également indispensable pour comprendre les rêves dits « typiques » des êtres humains et les rêves « récurrents » de l'individu(...). La symbolique du rêve conduit bien au-delà du rêve(...) domine de la même manière la figuration dans les contes, les mythes et les légendes, dans les mots d'esprit et dans le folklore. Elle nous permet de suivre les relations intimes que le rêve entretient avec ces productions (et elle) constitue une particularité – probablement de notre pensée inconsciente – qui fournit au travail du rêve le matériel qu'il utilise pour la condensation, le déplacement et la dramatisation. »⁶⁸⁵

Bien qu'il eût de nombreux détracteurs dans le monde entier, ce clinicien des pensées modernes au savoir « scientifique », par la force de sa ténacité analytique, allait radicalement changer le paysage intellectuel et culturel d'une époque. Face à ce bouleversement des idées préétablies, Cocteau se devait de réagir. Il lance ainsi un défi de poète contre ce « profanateur » de son temple de la poésie. Voici un exemple dans lequel nous voyons que Cocteau joue le jeu : il semble dire « Allô docteur, vous savez quoi... ». Sans doute cela représente-t-il une de ces « devinettes » dont il parlait ?

« Je demande aux disciples de Freud le sens d'un rêve que j'ai fait, depuis l'âge de dix ans, plusieurs fois par semaine. Ce rêve a cessé en 1912. Mon père, qui était mort, ne l'était pas. Il était devenu un perroquet du Pré-Catelan, un des perroquets dont le charivari reste à jamais lié, pour moi, au goût du lait mousseux. Pendant ce rêve, ma mère et moi allions nous asseoir à une table de la ferme du Pré-Catelan, qui mélangeait plusieurs fermes avec la terrasse des cacatoès du Jardin d'Acclimatation. Je savais que ma mère savait et ne savait pas que je savais, et je devinais qu'elle cherchait lequel de ces oiseaux mon père était devenu, et pourquoi il l'était devenu. Je me réveillais en larmes à cause de

⁶⁸⁵ Sigmund Freud, *Sur le rêve*, pp. 136-139. C'est nous qui soulignons.

sa figure qui essayait de sourire. »⁶⁸⁶

Que faut-il penser à propos de ce rêve ? Ce père transformé en « perroquet » au rictus amer, symboliserait-il un « organe sexuel masculin » ? Milorad, un des rares critiques de Cocteau en a fait une approche « psychanalytique » freudienne. Car affirme, dans la plupart de ses articles consacrés à l'œuvre de Cocteau, que toute la complexité thématique de notre écrivain tournerait autour d'un seul sujet central : le complexe d'Œdipe. Cela serait tout à fait plausible. Un secret de famille semble rôder dans cette relation mère-fils. Un non-dit à propos de la nature de son père, de son orientation sexuelle (?) représentée par le perroquet et ses semblables, libérés des préjugés humains, de la gravité en somme.

Si ce n'est de nouvelles interrogations suite à l'interprétation du rêve de son enfance qui a duré tout de même jusqu'à ses vingt-trois ans, ou peut-être des confirmations sur ce qu'il savait déjà, ce début de réponse n'incite pas Cocteau à poursuivre dans cette voie, une analyse, qui pouvait le troubler. Mais les symboles d'oiseaux l'ont marqué sans doute, puisqu'il en étale d'autres par la suite :

« Un scandale à Rome. – Trésors de Pie et vols d'oiseaux. – Encore des enfants ravis par les anges. Les anges voleurs d'enfants. – Les poètes abusent des anges. – On accuse les oiseaux de légèreté. –Léonard et Paolo di Dono témoignent. Seul un oiseau pouvait se permettre de peindre la PROFANATION DE L'HOSTIE. Seul un oiseau était assez pur, assez égoïste, assez cruel. Lettre de Corot : « J'ai trouvé ce matin un plaisir extrême à revoir un petit tableau de moi. Il n'y avait rien là-dessus, mais c'était charmant et comme peint par un oiseau. » G.Apollinaire blessé, dans un salon plein de fétiches, m'écrivant une lettre(...) la surmonte d'une banderole qui porte cette devise : « L'oiseau chante avec ses doigts. » Et ce passage de Locus Solus : « Une fumée ténue, enfantée par le cerveau du dormeur montrait(...), marquait sur le sol une ombre légère enveloppant un oiseau mort. » »⁶⁸⁷

Que nous apprennent ces allusions aux volatiles ? L'artiste qui veut s'extirper du carcan de son époque doit se détacher des injonctions, des limites des usages admis et autorisés. Nous pourrions y voir également l'image d'Icare. Malgré le fait que les noms d'oiseaux puissent aussi désigner des drôles de types, des « drôles d'oiseaux », le rapprochement de l'artiste et du symbole de l'oiseau au contraire incarne une forme de sublimation, de libération de l'esprit de toutes les contraintes imposées par la société. Plus concrètement, l'opium, le sommeil et le rêve deviennent les médiateurs de cette volonté d'envolée et d'évasion spirituelle. D'où, sans doute, cet attachement au domaine du rêve et cette motivation de Cocteau à tenter de préserver de l'analyse et des symboles de Freud ce territoire-refuge.

Claude Arnaud nous résume précisément ce qui importait vraiment dans le rêve pour Cocteau :

« Il tenait certes le rêve pour un organisme merveilleux, qui aurait mérité d'être filmé d'un scaphandre, mais qui perdait à ses yeux tout éclat, comme les algues

⁶⁸⁶ *Opium*, pp. 220-223. Souligné par nous.

⁶⁸⁷ *Opium*, pp. 223-225

et les coraux, dès que l'on arrachait de la masse liquide du sommeil pour l'exhiber à l'air libre. Bref, si le rêve avait un intérêt, c'était comme exercice de perte de contrôle de soi, sinon comme substitut au désir de voler, que les sciences occultes, pour une fois d'accord avec l'analyse, renvoient à des rêves de séduction universelle. (...)c'est bien cette « embellie » icarésque qu'il espérait en priorité. Toute l'existence relevait en fin de compte d'une sorte de sommeil ne connaissant qu'un réveil : la mort. »⁶⁸⁸

En ce qui concerne l'interminable querelle avec les surréalistes, Cocteau semble en avoir été beaucoup plus affecté. Concernant sa relation problématique avec ces autres écrivains, ces contemporains partageant les mêmes domaines, il confie ainsi sa blessure dans une page de ses journaux :

« Personne plus que moi n'a porté scaphandre. Personne n'a pratiqué plus de fouilles dans l'inconscient. Personne plus que moi n'a exploré ses ténèbres. Mais avec une crainte continue des poncifs de l'avant-garde et de prendre la file. Tout grand poète ne peut être autre chose que surréaliste. Or Breton découvrait la poésie et se croyant seul et le premier à faire cette découverte, il en vint à l'énorme lapalissade du surréalisme. Il baptisa une évidence. A partir de cette minute le passé, le présent, l'avenir, semblaient se plier à ses directives, les annoncer, les appliquer, les perpétuer. Il adoptait ou expulsait comme dans un parti politique et avec la féroce injustice propre aux dogmes. Mais nous fîmes tous le même travail et ma méthode du plus vrai que le vrai n'est autre que la sienne sauf que ma brouille avec son code me plaçait hors la loi et poursuivi par sa police, ses chiens et ses gendarmes. Pendant dix-sept ans j'ai eu cette meute à mes trousses. Et il entraîne partout comme un vieux son du cor-même maintenant où nous nous sommes tous réconciliés, expliqués, où nos luttes intestines sont devenues incompréhensibles – où Eluard, Desnos, Aragon, Dali, etc., convinrent que leur haine mystérieuse pour moi n'était qu'une obéissance aveugle au chef. »⁶⁸⁹

Quelques lignes plus loin, Cocteau écrit un paragraphe presque identique à celui que nous venons de lire. A quelques mots près, l'histoire de sa relation tumultueuse avec les surréalistes et notamment Breton, revient sous sa plume. Mais la scène est un peu plus colorée : il se trouve sur un « bûcher purificateur », sous l'œil redoutable de ses inquisiteurs. Il n'arrive donc pas à ignorer ce passé. En effet, il ne l'a pas oublié et il ne l'oubliera pas. Parce que maintenant, c'est parmi la nouvelle génération qu'il trouve ses ennemis présents et futurs. N'est-il pas vrai que tout recommence et que tout est régi par une loi immuable ? L'« éternel retour » ? Lui toujours sur le bûcher et les autres infâmes dispensateurs des « fagots » :

« Je m'aperçois que des jeunes, qu'une génération pour qui ces luttes semblent appartenir aux vieilles lunes, commencent à se rendre compte du terrible escamotage dont j'ai été victime et que cette place à part de hors-la-loi les intrigue. De l'index des surréalistes ne se retrouve que dans la haine inculte des critiques, lesquels commencent seulement à apprendre, sans les comprendre, les

⁶⁸⁸ Claude Arnaud, Jean Cocteau, op. cit., p. 328.

⁶⁸⁹ « 4 janvier 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 13.

***intrigues d'il y a trente ans, et adoptent vis-à-vis de moi la vieille attitude des surréalistes. De la même religion, j'étais hérétique. De la même patrie morale et désobéissant au code, j'étais hors la loi. J'ai donc vécu trente ans avec une meute de gauche et une meute de droite à mes trousses. Je dois la vie sauve aux innombrables crochets de ma course. »*⁶⁹⁰**

Que s'est-il donc passé pour que la relation entre les écrivains qui, à l'origine, rêvaient à la même aspiration, dégénère à tel point ? Le « rêve » et la « poésie » ont été leur champs d'exploration. Même si les moyens de recherches et de découvertes diffèrent, ce n'est pas une raison valable pour faire une chasse à l'homme. Et pourtant...

Selon Cocteau, l'origine du surréalisme remonterait à l'« orphisme ». Et ce dernier a été « proposé » par Apollinaire – manifestation des poètes et leur droit-, et a été « adopté » par « la bande à Breton ». ⁶⁹¹ Il faut alors sans doute chercher là où tout a commencé. Et peut-être trouver la différence qui les séparait de Cocteau. Pour définir la vision des surréalistes vis-à-vis du mystère orphique ainsi que leur conception sur le rêve, nous empruntons quelques précieuses remarques d'Albert Béguin :

***« Le symbolisme préparait la voie à une génération qui, au lendemain de la guerre, allait reprendre les ambitions de Rimbaud et recueillir de son exemple à la fois la révolte métaphysique contre l'imparfaite condition humaine et le recours aux révélations de l'inconscient.(...) dans le Paris de 1925, de jeunes poètes cherchaient à trouver ensemble, - par une sym-philosophie et une sym-poésie organisées, - une méthode précise qui permît d'appeler au jour la réalité cachée de la vie inconsciente. (...) : on proclame la valeur de connaissance inhérente aux groupements spontanés des mots et des images qui surgissent de l'ombre intérieure. Et l'on tente d'amener à la conscience tout le trésor inconscient(...). Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale(...). On y parviendra en provoquant par tous les moyens possibles, - automatisme de la parole et de l'écriture, emploi des drogues, utilisation concertée de certaines hallucinations dues à la fatigues, etc., - ces états de conscience où, soustrait à la logique, l'esprit atteint à une plus étroite communication avec ses profondeurs ignorées(...). Et, appliquant les méthodes de la psychanalyse à quelques épisodes de sa(Breton) propre existence, songes et rêverie éveillée, il constate que dans le monde fermé du sommeil, aussi bien que dans celui où nous nous croyons maîtres de nos actes, « l'exigence du désir à la recherche de l'objet de sa réalisation dispose étrangement des données extérieures »(...). »*⁶⁹²**

Plus qu'Orphée, les surréalistes voulaient descendre aux enfers et découvrir l'autre côté obscur du psychisme. Où le conscient ne pénètre pas. Mais c'est ce que tout le monde désirait. Voilà la différence radicale que nous avons trouvée entre Cocteau et les surréalistes : la méthode de représentation.

Cocteau veut savoir jusqu'où « aller trop loin », à une seule condition. Explorer une

⁶⁹⁰ *Idem*, pp. 14-15.

⁶⁹¹ Voir Apollinaire, in *Poésie critique*, t.1, p. 90.

⁶⁹² *Albert béguin, L'Ame romantique et le rêve, op. cit., pp. 527-530. Souligné par l'auteur.*

seule direction : à l'intérieur de soi-même. Les surréalistes recherchent *grosso modo* la même chose. Or, ce qui les différencie vraiment, c'est l'après – voyage. Les surréalistes désirent aussi savoir jusqu'où « aller trop loin » est possible dans leur représentation : laisser déborder, se déchaîner, s'exprimer leur folie créatrice comme le souligne Albert Béguin.

En revanche, Cocteau ne raconte jamais son voyage intime « à l'état brut ». Tout ce qui ressort de ses expériences, doit être filtré en quelque sorte. Toujours cet esprit de l'artisan : on n'exhibe pas la matière première telle qu'elle est. On la transfigure, la transcende. C'est pourquoi il doit changer si souvent la forme de sa poésie. Pour adopter la forme la plus adéquate pour montrer ce qu'il a vu d'une part, mais tout en même temps, pour envelopper son secret d'autre part. Ainsi l'art de Cocteau s'assoit entièrement sur la contradiction entre suggestion, allusion aux faits par des devinettes et énigmes et élucidation de son secret. Les fantômes - muses, Inconnu, anges, etc., sont là pour l'aider.

Cette réserve sibylline, le contrôle constant et la volonté farouche de vouloir garder quelque chose, en soi, agacent. C'est pourquoi il a cette réputation d'un menteur. Car les autres finissent par croire qu'il n'y a rien en fin de compte. Une part du mystère importe pour sauvegarder le charme – ou la « beauté surnaturelle », comme le dit Cocteau- d'une œuvre. Mais à force de jouer soi-même le mystère, on finit par devenir fantomatique, donc inconsistant aux yeux des autres. Lorsqu'il annonce que *Le Testament d'Orphée* « n'est pas autre chose qu'une séance de strip-tease, consistant à ôter peu à peu (son) corps et à montrer (son) âme toute nue »(p. 16), il faut reconnaître que Cocteau lui-même offre aux autres un prétexte à le traiter de fantôme. Qui pourrait voir cette « âme toute nue » ? Nue ou pas, elle est invisible.

C'est de cet aspect du poète que Claude Roy voulait témoigner dans son « Pour servir à un portrait de Jean Cocteau ». Sans doute avec beaucoup de nuances :

« Quand Cocteau raconte un rêve, ce n'est qu'un rêve. Rien n'est moins surprenant que les surprises du rêve, rien n'est plus logique que l'illogique des images qui se tissent à notre envers(...). Quelques poètes pourtant, très rares, ont su étonner avec l'étonnant. Nerval, Rimbaud, Eluard ont ce privilège. Mais Cocteau atteint la beauté la plus étonnante en décrivant non pas un rêve, mais le visage d'un rêveur. (...), quand Cocteau annonce à la cantonade : ceci est un rêve, je vais rêver à haute voix, dormir debout, l'émotion s'arrête, est cassée(...). Le malheur, c'est que dès qu'il y a une pancarte annonçant l'invisible, l'invisible s'évapore(...). Cocteau me semble très adroit à rendre invisible ce qui est visible, et malhabile à rendre visible l'invisible. Tout le malentendu vient de ce qu'on le croit, et qu'il se croit souvent, un peintre du merveilleux, un sténographe du songe, un photographe de l'inphotographiable. Mais non : Cocteau est simplement un peintre de la réalité. Ses Mémoires sont beaucoup plus fantastiques à mon goût que ses descriptions de rêves fantastiques(...). J'ai du mal à le suivre lorsque le merveilleux est chez lui une recherche délibérée du merveilleux. Les évidences impalpables, l'espace du dedans, s'il en fait l'objet de son étude, me paraissent le fuir. S'ils croit s'en détourner, elles affleurent(...). La poésie de Cocteau est belle quand, décrivant le passage de la Cité Monthiers, il capture une atmosphère de mirages et de dépaysement. Mais il s'annonce : ceci

est un rêve, je me réveille(...). Jean Cocteau rêve quand il ne le fait pas exprès. »⁶⁹³

Cocteau a donc des défauts malgré sa bonne foi. En faisant de son mieux, il loupe sa cible, c'est-à-dire révéler cette vie fugitive, fugace de l'esprit qu'il oublie au réveil. Mais il y réussit quand lui-même s'oublie. C'est là que le merveilleux décide de jaillir malgré lui et lui fait exprimer dans ses textes des émotions inégalées autrement.

Résumons-nous un peu. Cocteau n'a jamais promis d'offrir le panorama fantastique de ses rêves. Seulement, le rêve est un phénomène psychique si surprenant qu'il faut y apprendre à comprendre. C'est l'un des véhicules fabuleux de la création. Dans ce contexte, Cocteau s'est proposé d'étudier le « mécanisme » du rêve, pour s'en servir comme un enseignement de l'art. Or, pour l'étudier, il faut rêver et dormir. Nous avons vu comment. Mais lorsque l'on a découvert que le rêve produisait des matériaux précieux de la science et de l'art, la question du droit d'exploitation s'impose. Désormais, beaucoup veulent mettre la main sur ce terrain étrange possédant des ressources naturelles inouïes :

« Le saint des saints entrouvre ses portes. J'assiste à la naissance d'une race de jeunes savants qui, loin de mépriser notre foudre et ses caprices, loin de prendre pour négligeable tout ce que l'obligation de rétrécir à l'extrême une zone d'études écarte du champ visuel de leur esprit, loin de croire fantaisiste ce qui échappe à l'analyse, loin d'intenter un procès d'hérésie à ceux qui se permettent de passer outre leurs prérogatives, consultent d'aimables fous qui profitent d'une liberté que la science n'autorise pas, afin de courir le risque d'apercevoir quelque lumière(...). Ces archéologues d'un vide qu'ils savent maintenant plein de richesses, ne répugnent plus à poursuivre, où elle se dissimule, une réponse à leurs troubles, et négligent le cérémonial qui interdisait jadis au malade d'oser prendre la parole en présence du professeur et de lui expliquer ses symptômes. Nous voilà loin des spécialistes qui défendent âprement leur spécialité. »⁶⁹⁴

C'est dans ce siècle de feu d'artifice des symboles, d'idées et d'idéologies, que Cocteau perçoit qu'il importe de garder une position de solitaire. Refuser l'invitation et ne pas participer à la fête. Action difficile mais toujours préférable pour un poète :

« Vous ne trouverez ici aucun des parallèles qu'on a coutume de faire entre Bergson, Freud, Einstein et l'art. Cette mode pédante passera(...). Le comique involontaire de mademoiselle Ashford est un peu celui du rêve, car il vient de ce qu'elle présente comme la réalité l'image qu'elle se forme des gens et des choses à travers des conversations mal comprises, et de ce qu'elle ajuste avec des phrases, des faits, dont le sens lui échappe, un mécanisme nouveau. Imaginons maintenant un être surhumain capable de lire l'Evolution créatrice, les ouvrages de psychanalyse ou l'œuvre d'Einstein. Il se divertirait de bon cœur. Il verrait dans le déterminisme, le finalisme, l'évolutionnisme, la psychanalyse et la relativité, les mêmes cocasseries que nous chez mademoiselle Ashford. »⁶⁹⁵

⁶⁹³ Claude Roy, in *Le Passé défini*, t. 3, pp. 421-424.

⁶⁹⁴ Notes autour d'une anamorphose, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, p. 250.

⁶⁹⁵ Picasso, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 97.

Et ce « nouveau mécanisme » du rêve, Cocteau le baptise le « réalisme supérieur » (p. 98). Ceci à propos de Picasso et sa méthode du « faire plus vrai que le vrai », mais cela semble plutôt être une boutade contre le « surréalisme ».

Au fur et à mesure que l'esprit critique de Cocteau s'aiguise, il réalise que les poètes sont les seuls fous que la société tolère encore. Le rêve et l'inconscient sont devenus étrangement un phénomène social : plus on les étudie plus on devient fou. Nous-mêmes sommes un amas de complexes, tout comme notre environnement immédiat. Même les objets les plus banals s'avèrent comme des indices éclairants de notre folie. En tout cas, c'est ce que Cocteau tente de nous dire :

« Pendant ma névrite, une nuit que je demandais à B : « Pourquoi, vous qui ne faites pas de clientèle, qui avez du travail par-dessus la tête à la Salpêtrière (...), pourquoi me soignez-vous à domicile nuit et jour ? Je connais les médecins. Vous m'aimez beaucoup, mais vous aimez mieux la médecine. » Il me répondit qu'il tenait enfin un malade qui parle, qu'il apprenait plus avec moi, capable de décrire mes symptômes, qu'à la Salpêtrière, où la question : « Où souffrez-vous ? » attirait invariablement cette réponse : « J'sais pas, docteur. » (...). Dites cette vérité de la Palice à un docteur, il hausse les épaules. Il parle de littérature, d'utopie, de dada du toxicomane. » « Le docteur doit être inhumain. Un docteur qui parle, qui entre en contact avec le malade n'est jamais pris au sérieux (...). La psychologie est l'ennemie de la médecine. Plutôt que d'aborder la question de l'opium avec le malade qu'elle obsède, on l'évite. Un vrai docteur ne s'attarde pas dans la chambre. Il cache ses tours, faute de tours. Cette méthode a perverti les malades. Le docteur qui les écoute, le docteur humain leur est suspect. Le docteur M... a tué toute sa famille et soigné le nez cassé de mon frère pour un érysipèle. Sa redingote, son crâne, rassuraient. » « Si Bunuel intrigue Eisenstein, ce doit être à travers Freud. Complexe de la main, de la porte (...). On documente toujours, et toute œuvre est une œuvre de circonstance. Impossible d'en sortir. »⁶⁹⁶

Dans le courant troublant de dogmatisation du rêve et de l'inconscient, que deviennent désormais les poètes et artistes ? Ils ont perdu leur image d'Épinal d'éclaireurs courageux, capables de révéler une part de vérité qui sommeille en l'homme. Ils seront considérés comme des « psychotiques », des « névrotiques » patentés qui déversent leurs fantasmes sur un bout de papier, sur une toile, faute de trouver un autre moyen de se soulager. Le grand explorateur du rêve, Nerval, en serait un exemple typique. Raymond Picard explique ainsi :

« Assurément « la théorie est seconde par rapport au rêve » : peu importe d'ailleurs la théorie, mais l'œuvre est également seconde par rapport au rêve. Il reste à démontrer qu'en littérature, le plus important est ce qui est premier, et qu'en conséquence il faut remonter au primitif, à l'informe, à ce qui est brut – c'est-à-dire s'installer dans le pré-littéraire et nier la littérature. Même une œuvre dont l'origine est en partie onirique comme celle de Nerval constitue une victoire sur le rêve. Réduire Nerval à son donné psychotique et à ses obsessions, c'est le détruire en tant qu'écrivain. Le rêve littéraire n'est pas le rêve rêvé, ni même le rêve paresseusement évoqué ; il est tout autre chose. Ce qui sépare un poète du

⁶⁹⁶ *Opium*, pp. 28-48 ; p. 103 ; p. 211.

rêve d'un simple rêveur, c'est la littérature,(...)l'activité volontaire et lucide d'un homme qui se livre, en fonction de normes et d'exigences qu'il a faites siennes, à un travail d'expression. Le rêve ne saurait se représenter lui-même. »⁶⁹⁷

A force de vouloir disséquer pièce par pièce le « rêve » des fous poétiques, les savants se sont parfois éloignés de la vérité d'un artiste. Une œuvre n'est pas toujours une expression de son délire momentané et une manifestation irrépressible de ses complexes irrésolus. Mais le plus souvent, elle représente l'image anamorphique du « puits de la vérité » dont parle Cocteau. La vérité de quoi et de qui ? Du « premier », du « primitif », de l' « informe » et du « brut ». Du génie de la création, ou encore de l'inconscient. Et chaque poète possède son puits irréductible aux théories des « pierres lancées » :

« Les philosophes et les métaphysiciens lancent des pierres dans le puits de la vérité ; ils écoutent et calculent le bruit de la chute. Ils se livrent à une occupation frivole et qui pourrait cesser de l'être si la vérité se trouvait mortellement atteinte par un de leurs projectiles. Mais la vérité continue à vivre et à ne pas se soucier de ces grands enfants qui s'amuse. »⁶⁹⁸

Le malheur est que ces « pierres » des faux enfants tomberont dans les puits privés des poètes. Et le pire est qu'ils tenteront toujours de taquiner le génie de la poésie qui séjourne dans la profondeur onirique. C'est aussi l'inquiétude du philosophe de la rêverie :

« En somme, le psychanalyste pense trop. Il ne rêve pas assez. A vouloir nous expliquer le fond de notre être par des résidus que la vie du jour dépose sur la surface, il oblitère en nous le sens du gouffre. Dans nos cavernes, qui nous aidera à descendre ? Qui nous aidera à retrouver, à reconnaître, à connaître notre être double qui, d'une nuit à l'autre, nous garde dans l'existence. Ce somnambule qui ne chemine pas sur les routes de la vie, mais qui descend, toujours descend, toujours descend à la quête de gîtes immémoriaux. Le rêve nocturne, en ses profondeurs, est un mystère d'ontologie. Que peut bien être l'être d'un rêveur qui, au fond de sa nuit, croit vivre encore, qui croit être encore l'être des simulacres de vie ? Il se trompe sur son être celui qui perd de l'être. Déjà dans la vie claire, le sujet du verbe tromper est difficile à stabiliser. Dans le rêve abyssal n'y a-t-il pas des nuits où le rêveur se trompe d'abîmes ? Descend-il en lui-même ? Va-t-il au-delà de lui-même ? Oui, tout est question au seuil d'une métaphysique de la nuit. »⁶⁹⁹

Le bonheur est que les poètes résisteront. Coûte que coûte, en renforçant l'armure de leur poésie. Le seul bouclier invisible mais puissant pour protéger leur génie de la création. Parce que maintenant, le génie se trouve « à la veille d'être considéré comme une maladie contagieuse à guérir » selon Cocteau. Pourquoi ne pas la laisser se répandre alors ? Après tout, le monde sera contaminé par la poésie. Sainte, très sainte maladie... Non. Chez notre écrivain, la poésie est sa seule « grande santé »- au sens nietzschéen du terme. De même, c'est plutôt le monde extérieur qui risque de contaminer la poésie. Et

⁶⁹⁷ Raymond Picard, *Nouvelle Critique ou une nouvelle imposture*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965, pp. 137-138. Souligné par l'auteur.

⁶⁹⁸ *Le petit chapeau de Greta Garbo*, in *Cahiers Jean Cocteau, nouvelle série*, n°3, op. cit., pp. 81-82.

⁶⁹⁹ Gaston Bachelard, « Le cogito du rêveur », in *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 128.

pour éviter la catastrophe, la vigilance redoublée de l'œil omniscient du poète s'impose :
« Parmi la liste des griefs qu'on m'impute, je relève une prédilection maniaque pour les yeux ou « complexe de l'œil » s'il me fallait employer le jargon de l'époque. Il est exact que l'œil m'attire à plus d'un titre. D'abord parce qu'il me sert à observer le monde extérieur, ensuite parce qu'il dénonce le monde intérieur et ne me trompe guère si la personne qui ouvre imprudemment cette double petite fenêtre ne s'avise pas d'en dépolir les vitres ou d'en fermer les persiennes. J'ajoute que l'œil me plaît à cause de sa forme de poisson (...) et parce que le signe de reconnaissance des catacombes possédait le double privilège d'être symbole de ce qui sonde les âmes et de ce qui nage aux grandes profondeurs(...). Je saluai cette découverte (anamorphose) comme une bonne note accordée à mon complexe de l'œil et comme une passerelle significative construite entre l'univers connu et l'univers inconnu, entre tous ceux qui veulent apprendre à lire la langue illisible. »⁷⁰⁰

C'est ainsi qu'en se laissant guider par son œil doté d'un don d'ubiquité, Cocteau vit sa véritable vie de poète somnambule : en poursuivant son exploration de l'univers inconnu d'un côté ; mais aussi en continuant de produire son « rêve littéraire » dans l'univers connu.

6.3 – Le cycle 3 : le somnambulisme, l'(extra-)lucidité somnambulique et le cauchemar de la réalité

« Lorsque je serai mort je vivrai d'acte en acte Ma défunte vie à tâtons (...) Si dans ce monde-là je découvre une porte Ouverte sur le monde humain Vous aurez peur de voir une personne morte Et je rebrousserai chemin. »

in Clair-obscur

C'est ici le trajet régulier d'un poète somnambule que nous apercevons : il séjourne dans le monde « secret » et « confus » et revient de temps à autre au « monde humain ». Il s'effraye alors et retourne vite au premier. Une vie écartelée entre le monde irréel et le monde réel. Ou une double vie engendrée par le chevauchement du rêve et de la réalité. Un pied remuant le ciel noir de son rêve et l'autre claudiquant sur le plancher des vaches. Une vie sans adresse fixe.

Chez Cocteau, le somnambulisme signifie cette sorte de « double vue ». La paupière close d'un dormeur qui s'ouvre à l'intérieur de soi-même. On vit avec cet œil de l'âme, cet œil psychique dans le sommeil et le rêve. Et la paupière ouverte de l'homme éveillé qui observe l'extérieur de son corps. Ce qui amène notre écrivain à vivre dans un étrange phénomène de perspective. Il est à la fois aux deux endroits : dans le monde onirique et dans celui de la réalité. Là encore, nous retrouvons l'influence nietzschéenne, fondamentale et constante chez Cocteau :

« Rêver. – Ou bien on ne rêve pas du tout, ou bien on rêve d'une façon intéressante. Il faut apprendre à être éveillé de même : - pas du tout, ou d'une façon intéressante. »⁷⁰¹

⁷⁰⁰ Notes autour d'une anamorphose, op. cit., pp. 256-257.

Ainsi dans *La Fin du Potomak*, Persicaire le sage guide - le moi double de Cocteau – définit à son tour cette vision sur le somnambulisme chez un artiste :

« L'artiste(...), doit pouvoir se mettre dans un sommeil qui ne ressemble pas au sommeil, dans une lucidité supérieure et semblable à l'anesthésie du protoxyde d'azote. Ce n'est pas un sommeil du système nerveux qui nous empêche de souffrir chez le dentiste, mais une si grande vitesse immobile de nos organes que les nerfs deviennent trop subtils pour être sensibles à ce qui correspondrait à une piqûre d'épingle dans le cuir d'un rhinocéros. A peine sommes-nous sous l'influence de ce gaz, que notre corps se décuple. La multiplication fourmille, et les nuances et les nuances de nuances, et les vitesses de vitesse et les sentinelles (...) et les tribunaux et les sentences de morts et les pouvoirs. Nous nous sommes endormis pendant le début d'une phrase dite par un aide. Nous nous réveillons en entendant la fin de cette phrase. Et des mondes nous ont enseigné leurs secrets et nous ont enlevé ce privilège quand nous repassâmes les portes. Et, après la multiplicité mystérieuse, nous retombons, ahuris, sur la grosse unité humaine, sur une lampe, sur une manche du dentiste, sur sa grosse main rouge tenant une fraise atroce. »⁷⁰²

Persicaire ajoute aussi une explication pour révéler le secret de la création chez un artiste somnambule :

« l'artiste obtient-il cette hypnose ? Son œuvre se met en marche, le pousse, le dirige, le consulte à peine, gèle ses givres et ses prismes, et, imitant la technique du rêve, sort des zone de notre paresse, des ténèbres du corps humain, un cortège d'objets et d'épisodes qui ne peuvent changer leur organisme contre un autre, organisme qui veut vivre seul, vivre de notre substance, qui veut, en fait, notre mort, et pour exercer ses ravages sur les êtres auxquels il communique l'hypnose dont il est né. Certaines frivolités, si elles ne relevaient pas d'un mécanisme analogue à l'absurdité fatale du rêve, ne nous seraient point insupportables. La chartreuse de Parme, La princesse de Clèves(...), et ce Proust dont l'entreprise me semble monstrueuse à plus d'un titre car elle mélange les mensonges de l'homme qui raconte à l'imprudence de l'homme endormi. »⁷⁰³

En effet, la création d'un poète somnambule représente en quelque sorte, les comptes-rendus de son voyage *du rêve* - ses « vécus irréels » -, sous forme d'œuvres. C'est ainsi que Cocteau explique dans son *Journal* de 1942-1945 son quotidien d'écrivain somnambule : « Depuis Renaud et Armide, j'ai dû me mettre en veilleuse et végéter dans une sorte de sommeil comme j'en ai l'habitude lorsqu'une de mes œuvres doit vivre à ma place et prendre mes forces. C'est à peine si j'arrive à répondre trois lignes aux lettres des personnes que j'aime et qui me renseignent sur cette vie que je suis obligé de vivre hors de moi et loin de moi. » (p. 304). Dans ce sens, le premier film de Cocteau, *Le Sang d'un poète*, serait une œuvre exemplaire.

Résultat, le somnambulisme chez Cocteau s'explique comme une mise en scène,

⁷⁰¹ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, in *Œuvres*, t.2, op. cit., p. 157.

⁷⁰² « L'appartement des énigmes », in *La Fin du Potomak*, op. cit., pp ; 209-210. Souligné par l'auteur.

⁷⁰³ *Idem*. pp. 210-211.

constamment renouvelée, du rêve dans la réalité. C'est pourquoi, dans *La Belle et La Bête*, l'écrivain affirme que ce film représentait pour lui, une « victoire sur l'inévitable ». La victoire du rêve sur la réalité, en quelque sorte :

« (...)j'estime que notre travail nous oblige à dormir debout, à rêver le plus beau des rêves. En outre, il nous permet de manier à notre guise ce temps humain si pénible à vivre minute par minute et dans l'ordre. Ce temps rompu, bouleversé, interverti, est une victoire sur l'inévitable. » « J'habite un autre monde, monde où les lieux et le temps m'appartiennent. » « Mon travail est un travail d'archéologue. Le film existe(préexiste). Il me faut le découvrir dans l'ombre où il dort, à coups de pelle et à coups de pioche. Il m'arrive de l'abîmer à force de hâte. Mais les fragments intacts brillent d'un beau marbre. » « Je suis incapable de me réveiller de ce rêve et de sauter à pieds joints dans la vie. »⁷⁰⁴

Chez Cocteau, ce travail du rêve prolongé et de l'installation du merveilleux dans notre monde de la logique et de la raison, annonce une sorte d'inversion du réel et de l'irréel. Dans la vie de notre poète somnambule, c'est son rêve - diurne - qui ressemblera à la réalité et la réalité au (mauvais) rêve, voire au néant :

« Les gens séparent le mystère et la réalité. Or, la réalité c'est le mystère (il n'existe pas de réalité). Les personnes qui le savent sont poètes ou aptes à comprendre les poètes. Tout le reste est esthétisme. »⁷⁰⁵

Cette tendance confuse chez Cocteau était d'ailleurs visible déjà dans *Le Potomak*. Sauf que plus les années passent, plus ce phénomène d'inversion se manifeste davantage, s'intensifie et finit par devenir un mode de vie confirmé de l'auteur. C'est toujours dans le même journal que Cocteau note cela :

« Mes rêves sont si compliqués, si réels, si proches d'une vie réelle qu'ils inventent dans le moindre détail que j'aurais dû en tenir un journal sans même signaler que ce fussent des rêves. Mais je me demande si cette vie étrange ne m'encombrerait pas et ne perdrait pas son lustre une fois transcrite(...). »⁷⁰⁶ « Et je cherchais les dates et les détails qui me permissent d'y voir plus clair. Et je finis par comprendre que c'étaient lieux et gens de mes rêves, de rêves dont je ne me souvenais pas au réveil et qui s'accumulaient dans la mémoire. Je me suis rendu compte que ma vie de rêve était aussi pleine de souvenirs que la vie véritable, qu'elle était véritable, plus dense, plus riche en épisodes et en détails de toute sorte, plus précise en somme et qu'il m'était difficile de situer mes souvenirs dans l'un ou dans l'autre monde, qu'ils se superposaient, se mélangeaient et me faisaient une vie double, deux fois plus vaste et plus longue que la mienne propre. »⁷⁰⁷

C'est ce dont témoigne aussi Roger Lannes, dans son *Journal intime*⁷⁰⁸ de 1937 : « A la Comédie des Champs-Élysées se donne la séance de la N.R.F. Cocteau est déjà en train

⁷⁰⁴ *La Belle et la Bête*, op. cit., p. 19 ; p. 50 ; p. 111 ; p. 115.

⁷⁰⁵ « 16 juillet 1951 », in *Le Passé défini*, t.1, p. 11.

⁷⁰⁶ *Idem.*, p. 13.

⁷⁰⁷ « juin 1952 », in *Le Passé défini*, t.1, p. 206.

de parler. Il parle de la poésie. En réalité il ne parle que de lui et fait de la réclame pour Les Chevaliers(...). A part cela, c'est toujours l'éternelle chanson du poète somnambule, du poète visiteur de sa propre nuit, du sommeil, de l'ange et du mystère. Rien qui intellectuellement puisse nous retenir une minute. Mais Jean conserve un charme auquel on n'échappe guère. » (p. 154). Deux mois après, Roger Lannes ajoute une remarque cruciale dans son journal : « D'après l'article du journal belge il a encore raconté là-bas ce qu'il dit ici depuis dix ans... » (p. 157). Roger Lannes a cerné la personnalité de Cocteau. Ce dernier n'évolue plus aux yeux de ses contemporains. Les résultats de ses explorations semblent stériles pour le public alors que lui-même y met tous ses espoirs. Il déçoit malgré sa verve et sa sincérité. Peut-être là où il y a drame, y a-t-il un artiste encore plus affirmé - car campé sur ses positions -, plus convaincu d'être sur la voie juste ? Ceci expliquant sa persévérance, son entêtement apparent.

Ce bref passage souligne tout de même un fait non négligeable : Cocteau ressemblera de plus en plus à un homme perdu dans ce monde réel. Dans ce contexte, nous comprenons sans doute mieux le symptôme de répétition manifeste chez lui. D'un côté, cela reflète une sorte de manque d'assurance chez notre auteur. Car il doute continuellement de la capacité de compréhension d'autrui à son propos. Il a ce besoin terrible d'être rassuré, d'avoir été compris. Mais surtout, ce radotage agaçant révèle l'étiement et la perte de la notion du temps. Il ressasse encore et toujours – ce qu'il ne faut pas confondre avec des oublis involontaires. Donc, il le redit comme la première fois. D'où une somme considérable de répétitions dans son œuvre.

Or, tout doucement, la réalité décide autrement du sort de notre poète. Le piège de la réalité va devenir plus puissant et plus intelligent, le poète somnambule aura du mal à le contourner. Il commence à sentir la réalité plus menaçante. Première « punition » de la réalité : son mauvais réveil en sursaut se répète de plus en plus. Et surtout les petites secousses du jadis ressemblent plutôt à un vrai tremblement. Avec la fatigue et l'âge, le sommeil a perdu sa grande vertu anesthésiante et le rêve, son éclat mystérieux d'autrefois. Ils seront éclipsés de plus en plus par l'ombre de la réalité telle une apocalypse qui approche :

« L'âge. Mon corps se réveille après moi. Je me réveille bien avant mes jambes. Quand je me lève, il me faut prendre garde de ne pas tomber. Le sommeil a toujours eu sur moi un effet anesthésique. Il m'arrivait de m'endormir malgré les pires souffrances. (La névrite par exemple). Dans mes rêves je n'étais pas malade. Au réveil, pendant une ou deux secondes, je me croyais guéri. La souffrance s'éveillait après moi. »⁷⁰⁹ « Il faut apprendre à vivre à l'intérieur d'un cauchemar de plus en plus incroyable. Il semble qu'une peste ravage les âmes et que le nouvel état maladif où elles se trouvent les empêche de se rendre compte du changement atroce qui les déforme. Les haines des premiers jours n'étaient qu'un jeu d'enfants cruels à côté du vertige de méchanceté auquel j'assiste(...). Peste physique. Peste morale. La peste règne partout. »⁷¹⁰

Là, Cocteau réalise la fragilité de sa double vie, cette espèce de bulle de protection qui

⁷⁰⁸ Voir Cahiers Jean Cocteau, n°10.

⁷⁰⁹ « novembre 1951 », in *Le Passé défini*, pp. 74–75. Souligné par l'auteur.

est son demi-monde entretenu par le sommeil et le rêve. En effet, comme une bulle de savon qui éclate, son sommeil poétique se brise facilement. Alors, une période de rage d'impuissance et de dépression s'installe :

« L'orage humain (...) a éclaté cette nuit avec une telle violence que la vie n'avait plus forme humaine et que je soufflais au lieu de respirer(comme les chiens qui ont soif). Il est probable que cette effroyable crise était une autodéfense instinctive contre l'installation sournoise du drame(...). Tout était cassé, arraché, broyé, stupéfait, dans cette petite chambre habituée au calme(...). J'avais accumulé des phantasmes qui devinrent logiques et analogues à un monde réel. Il fallait qu'ils crevassent, éclatassent, etc. Je demande pardon – mais que faire lorsqu'une sorte de delirium tremens nous aveugle ? (nous change la vue) – une drogue de colère. »⁷¹¹

Il doit désormais se méfier de la réalité devenue envahissante. Et c'est là que commence donc une autre phase du somnambulisme de Cocteau : l'extra-lucidité somnambulique. Notre écrivain sait qu'il doit tenir son rôle de poète somnambule. Celui qui consiste à « s'arrêter au seuil de la vie »⁷¹² et qu'il ne faut pas s'impliquer davantage. Ne pas se mêler aux choses des autres habitants de la terre. Telle semble la consigne qu'il s'est donnée à lui-même :

« Cette nuit j'ai encore eu la faiblesse de me laisser aller à l'irréremédiable alors que je m'étais juré de ne plus me laisser prendre à mon propre piège. Dans ces minutes atroces je deviens somnambule, un somnambule lucide, sachant qu'il a tort d'aller où il va. Il y a de plus en plus de phénomènes célestes et on en parle de moins en moins. Ordres donnés ou peur instinctive. Je ne sais pas. Il est vrai qu'il est difficile en France de donner des ordres et d'obtenir qu'on obéisse. Il s'agirait plutôt d'une sorte de crainte et d'une fatigue frivole en face d'un phénomène qui cesse d'être exceptionnel(...). Les autres mondes sont-ils habités ? Question étrange que se pose sans cesse notre pauvre petite poussière mal habitée. »⁷¹³

Or, la machine impitoyable de la réalité semble de plus en plus redoutable pour Cocteau : il voit partout sa toile tendue, couverte. C'est un nouveau cycle problématique qui s'enchaîne. Pire que les réveils tristes, c'est le cycle infernal des « cauchemars » :

« Au réveil l'esprit ayant le rythme des affabulations affabule sur n'importe quoi, comme un véhicule en panne roule encore quelques mètres. Un miroir, une chaise, un rideau, un vêtement jeté sur un meuble lui servent à construire instantanément des créatures effrayantes qu'un pouce de conscience fait disparaître. »⁷¹⁴

⁷¹⁰ « octobre 1944 », in *Journal 1942-1945*, pp. 561-563.

⁷¹¹ « 30 juillet 1954 », in *Le Passé défini*, t. 3, p. 195.

⁷¹² Voir *La Maison hantée ou Les Adieux d'Albert Lambert*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, p. 18.

⁷¹³ « octobre 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, p. 272. Souligné par l'auteur.

⁷¹⁴ « juillet 1952 », in *Le Passé défini*, p. 281.

C'est ici qu'intervient la deuxième punition de la réalité : la conscience défaillante, impuissante. Au lieu de se dire que ces « créatures effrayantes » qu'il voit au réveil résultent d'une illusion d'optique, Cocteau commence à les considérer comme réelles. Car c'est sa vie réelle même qui lui semble terriblement « monstrueuse ». Alors, au lieu de réveiller sa conscience, il va sauter directement dans une autre dimension du rêve : le « cauchemar réel » ou le « cauchemar de la réalité » :

« Vivre dans cet autre monde qui s'oppose à l'idée de temps. » « Tout va mal et je me porte aussi mal que tout(...). Jamais personne ne me croit malade. »⁷¹⁵

Ainsi le poète somnambule, réveillé, bousculé sans cesse par le monde extérieur, entre dans une phase vraiment cruciale de sa vie : une véritable époque de « dépression » et de « pessimisme ». C'est sa véritable vie qui est devenue définitivement un vrai mauvais rêve. Donc le poète somnambule est complètement tombé dans le cauchemar de la réalité et se laisse envahir par des visions noires.

Dans ce cauchemar réel, Cocteau se croit emprisonné dans un gigantesque labyrinthe. Tel un prisonnier maladroit qui tente de s'évader mais qui n'arrive pas trouver l'issue, notre écrivain se sent tourner en rond sur terre. Mais le fil d'Ariane qui ramène le voyageur du rêve à la vie, Cocteau l'a déjà perdu en faisant son trajet entre deux mondes. Peut-être est-il trop tard pour rebrousser chemin et le retrouver :

« J'ai laissé aller. J'ai lâché la corde. J'ai perdu le bout du fil qu'il importe de tenir à pleine main (...). J'ai pris mon parti. Je marche, je travaille, je flâne, je dors, je tâche d'oublier le cauchemar où j'habite et sur lequel le dormeur que je suis a d'autant moins de prises qu'il donne à ceux qui l'observent mal le spectacle d'un homme réveillé à l'extrême. »⁷¹⁶ « Dormir, dormir, rêver de charmantes parois /Par où fuir qui cherche à m'abattre /Et les murs si fiers d'être quatre /Les contraindre à n'être que trois. /Mais du dormeur ce n'est qu'un double qui s'évade /Le réveil me remet où le sort m'avait mis /Mort tu n'es pas ma camarade ? /Sauve-moi de mes ennemis. »⁷¹⁷

Ensuite, il y a aussi ce sentiment d'exclusion que ressent Cocteau. Un autre cauchemar effrayant, celui d'être regardé à travers une « vitre » sale. Les autres l'aperçoivent d'un œil distrait. Et lui, mis en quarantaine, se trouvant à l'intérieur d'une sorte d'aquarium glauque. Trop rares sont ceux qui lui tendent une perche :

« Si je n'avise pas et si je n'essaye pas de sortir de cette vase coûte que coûte, je n'existerai plus du tout. Quelquefois, il me semble comprendre que les autres me voient un peu, m'entendent un peu, mais que les rapports ne tiennent qu'à un fil(...). Je ne saurai sans doute jamais pourquoi la presse française m'a choisi comme cible... Sans doute l'extrême liberté, l'extrême solitude que je représente sont-elles odieuses à une époque qui veut faire ce rêve affreux d'opposer les masses à l'individualisme, les politiques de clan à la politique hautaine. »⁷¹⁸

Renan avait raison : « il se peut que la vérité soit triste ». Dans cette vie

⁷¹⁵ « juin et août 1953 », in *Le Passé défini*, t. 2, p. 135 ; p. 239.

⁷¹⁶ « février 1945 », in *Journal*, p. 625.

⁷¹⁷ « Rage ô rage », *En marge de Clair-obscur*, in *O.P.C.*, p. 928.

cauchemardesque, que reste-il à faire, pour un poète qui n'arrive plus à dormir ni à rêver ? Comment éviter de trébucher et de se cogner dans ce monde rempli d'objets et de gens si solides ? Et surtout comment récupérer une forme humaine ? Trop souvent éloigné du monde si cru, Cocteau a fini par croire qu'il ne faisait plus partie de cette réalité. Il développe sans aucun doute un fantasme de corps éthéré d'où sa difficulté à revenir à une forme humaine autant banale que physique. Lentement, il se sent devenu fantôme dans ce bas-monde tout comme à l'autre côté du sommeil :

« Tel un somnambule, je marchais au bord du songe, et tout(...), me remplissait de cette mélancolie que le voyageur éprouve à regarder passionnément ce qui ne le regarde pas, à désirer ce qui le dédaigne. »⁷¹⁹

Pour conjurer le mauvais sort mais aussi pour pouvoir repartir en voyage dans le rêve, le poète puni compose un long chant incantatoire : *Léone*. Un chant désespérant qui appelle le retour du sommeil déserté et du rêve interrompu. Léone, la muse du sommeil et du rêve, va-t-elle sauver notre poète somnambule enfermé dans la geôle de la méchante « Ménade », la muse du réveil ? Léone va-t-elle emmener avec elle ce malheureux cloué au sol ? :

« L'encre livre au papier ma funeste folie. Ce ne sont pas des vers que ma plume déplie. Un ruban monotone une plainte qui sort découpant l'écusson des dentelles du sort(...). » « Debout dormeur couché ! Dormeur couché debout ! Marche. Rejoins Léone elle ne peut attendre Ne brise pas le fil qu'elle s'acharne à tendre Admire un pur travail qui te reste étranger. »⁷²⁰

Ainsi s'achève l'histoire d'un poète somnambule qui rêvait et rêvera tant de retourner à sa « patrie » du mystère.

Cocteau, témoin de son époque fait hommage à l'Histoire. Il complète sa vie de poète, tel Orphée rajoutant deux cordes à sa lyre offerte par Apollon, par ses qualités d'observateur actif, de « passant considérable » de l'histoire du XX^e siècle. A Uranie par ses textes mêlant les notions d'espace, de temps et ses connaissances astronomiques. Et à Clio, car d'une certaine façon, il a reflété par ses écrits, ses discours, les événements, les modifications marquantes de son époque. Quelle était sa méthode ? : « Devenir télescope et microscope. Tout observer en *détail*, mais de *loin*. » (*Le Passé défini*, t.3, p. 184).

En dirigeant sa vue dans le monde du sommeil et du rêve, il observe un autre monde qui se déroule à l'infini. Et en découvrant une incroyable perspective du temps et de l'espace qui se cache dans un petit corps d'homme, il devient le « premier écrivain parapsychologue » :

« Les phénomènes psi appartiennent à un monde, à un plan où les notions de déterminisme, de cause et d'effet ne sont plus valables.(Jung). Les phénomènes paranormaux sont transcendants par rapport au temps et à l'espace(...). Ma

⁷¹⁸ « juin 1943 », in *Journal*, pp. 304-305.

⁷¹⁹ *Le Discours d'Oxford*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., p. 198.

⁷²⁰ *Léone*, in *O.P.C.*, p. 672.

***solitude dans le monde des lettres, c'est que je suis le premier poète, le premier écrivain parapsychologue intrigant le milieu parascientifique à cause des mains d'aveugle avec lesquelles de longue date je tâtonne dans leurs ténèbres. »*⁷²¹**

Et sa poésie du rêve et du sommeil est le compte rendu de cette observation du lointain infini dans l'univers du psychisme humain. A côté de cet inimaginable paysage interne, la Terre n'est, à ses yeux, qu'« une boule entourée de vide » (*Tour du monde en 80 jours*, p. 138). Le « monde réel » du poète ne se trouve pas sur notre carte. Ou du moins il se situe dans la tête du poète qui dort et rêve. Ainsi, cet étrange monde, un autre monde des poètes est foncièrement « antiprotocolaire » à notre jugement (Idem., pp. 196-197). C'est pourquoi, pour Cocteau, « une seconde représente plusieurs siècles ». Et c'est ce phénomène qui l'a inspiré pour l'histoire de son film *Orphée*. Notre poète affirme que le « temps du voyage d'Orphée » ne dure qu'en réalité que quelques secondes : « pendant que la lettre tombe dans la boîte aux lettres » (*Le Passé défini*, t.1, p. 50).

C'est ainsi que naîtra une « nouvelle astronomie » chez Cocteau. L'astronomie des poètes « voyants », des « visionnaires ». Selon lui, un poète qui voyage dans son rêve aura plus de chance de découvrir l'infini de l'univers que les métaphysiciens qui scrutent l'univers avec leur vue si courte. Tout comme Descartes, Bergson avait aussi tort. Car, le noyau central de l'univers se trouvant en l'homme lui-même, toutes les théories métaphysiques qui observent autre chose que ce « point » nucléaire ne seraient que des spéculations inutiles :

***« Je pense, donc je suis. On pourrait dire : « Je pense, donc je peux ne pas être puisque penser me permet de croire que je suis. » Bergson (je résume de mémoire) : tout système philosophique peut être simplifié et encore simplifié et toujours simplifié jusqu'à devenir un point. Et ce point, c'est ce que le philosophe n'a pas su dire. Le particulier vaincra toujours le « général » (à la longue). »*⁷²²**

Tout phénomène spectaculaire qui se crée dans le psychisme d'un poète serait aussi extraordinaire que celui des astres dans l'univers. Albert Béguin évoque ainsi le lien primordial qui rapproche les poètes visionnaires, le rêve et la poésie :

« (...)les poètes sont ceux qui(...) éprouvent ce malaise, cette incertitude qu'il est impossible d'étouffer en soi dès qu'on écoute la voix du rêve(...).Une sorte de réminiscence, enfouie en toute créature, mais chez eux capable de soudaines résurrections, leur enseigne qu'il fut un temps, très lointain, où la créature(...) s'inscrivait sans heurts dans l'harmonie de la nature(...). Le premier mythe fut celui de l'Ame(...) une croyance inexplicable, mais fervente, réaffirmera l'existence d'un centre intérieur(...). Le deuxième mythe sera celui de l'Inconscient : l'âme, en quête d'issues ouvertes sur ses propres prolongements, se prend à croire que le rêve, l'extase, tous les états de plus ou moins grande libération des limites du moi, sont davantage elle-même que la vie ordinaire(...).C'est vanité et folie que de vouloir s'évader ; mais c'est sottise et lâcheté que de ne pas chercher à saisir les signes qui nous révèlent notre vraie nature. Ici, intervient le troisième mythe, celui de la Poésie, considérée comme une série de gestes magiques, accomplis par le poète(...). Le poète est un voyant,

⁷²¹ « octobre 1954 », in *Le Passé défini*, t. 3, pp. 272-273.

⁷²² « décembre 1952 », in *Le Passé défini*, t.1, pp. 411-412.

un visionnaire(...), cherchera une méthode qui lui permette de capter au piège du langage des fragments de la vie secrète(...).»⁷²³

Au fur et à mesure qu'indéniablement les phénomènes oniriques augmentent d'importance dans la vie ainsi que dans la création, Cocteau inverse la priorité même de deux mondes parallèles. Désormais, le monde réel ou la réalité passeront au second plan. Tout son centre d'intérêt se trouvant à l'intérieur de lui-même, il considère que la vie réelle n'est qu'une « nourriture » élémentaire qui sert à alimenter son rêve. C'est ce que l'auteur explique dans une de ses *Lettres à Jean-Jacques Kihm* : à propos de son dernier film *Le testament d'Orphée*, Cocteau affirme qu'il a utilisé comme intrigue « la manière dont la vie se charge d'alimenter le rêve » (p. 55).

Les valeurs du réel et du monde abstrait sont inversées pour Cocteau. Il précise ainsi comment le monde onirique est devenu prioritaire et concret et que là se trouve l'essence de sa vie. Ce n'est plus une question de rêve, mais la réalité même de notre poète :

« Un homme qui somnole, la bouche entr'ouverte, devant le feu de bois, laisse échapper quelques secrets de cette nuit du corps humain qu'on appelle âme et dont il n'est plus le maître(...). Le testament d'Orphée n'est autre qu'une machine à fabriquer des significations(...). Ce film n'a rien d'un rêve, sauf qu'il emprunte au rêve son illogisme rigoureux, sa manière de rendre, la nuit, aux mensonges du jour, une sorte de fraîcheur que fane notre routine. Il est, en outre, réaliste, dans la mesure où le réalisme serait de peindre avec exactitude les intrigues d'un univers propre à chaque artiste et sans le moindre rapport avec ce qu'on a coutume de prendre pour la réalité(...). Ma première tentative de cet ordre fut *Le Sang d'un poète*. Ce vieux film intrigue encore un peu partout. (...) le psychanalyste y découvre ce que ma part d'ombre exprimait jadis sans le savoir. J'ai ensuite orchestré cette méthode avec le film *Orphée*. (...) j'abandonne le métier de cinéaste que les progrès de la technique rendent accessible à tous. Ce sont d'autres progrès internes qui m'intéressent. Et je me flatte de croire que, grâce à mes anciennes recherches, je ne suis plus le seul archéologue de ma nuit. »⁷²⁴

En prenant ainsi de plus en plus de distance avec le monde réel, Cocteau commence à avoir une sorte de nouvelle croyance : les « soucoupes volantes ». ⁷²⁵ Ou un espoir renouvelé en croyant encore à l'existence du mystère et d'un autre monde. Lorsqu'il n'arrivait plus à dormir ni à rêver, il avait besoin de croire à cette chimère. En refusant d'adhérer à un quelconque courant idéologique, il a choisi, cette fois-ci encore, sa propre religion, en quelque sorte. Après tout, croire aux extraterrestres n'est sans doute pas pire

⁷²³ Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, op. cit., pp. 538-543.

⁷²⁴ Préface du *Testament d'Orphée*, in Jean Cocteau. *Romans, poésies. Œuvres diverses*, op. cit., pp. 1321-1322.

⁷²⁵ A ce propos, voir surtout ses journaux : dans plusieurs volumes du *Passé défini*, nous retrouvons les passages dans lesquels, l'auteur évoque sa curiosité sur les « soucoupes volantes ». Notamment dans le journal du « 19 août 1955 »(t.4) où Cocteau se fâche(lâche) vraiment à propos du programme de la navette spatiale des Américains. A l'égard de cette idée de la conquête de l'espace, l'écrivain semble réellement pessimiste. Sans doute craignait-il que les humains aillent cette fois-ci abîmer l'univers, tuer le mystère ? En tout cas, c'est un passage extrêmement drôle qui montre combien Cocteau prenait à cœur le phénomène des soucoupes volantes (pp. 214-215).

que d'autres croyances ou convictions...

Ainsi tout n'est pas symbole ni fantasme dans le rêve d'un poète. Sa poésie contient plus que cela. Cocteau souffrait de tout phénomène de symbolisation et d'interprétation théoriques. De cette méfiance légitime du poète, Cocteau affine une nouvelle forme de sa poésie : la « poésie critique ». Avec son œil « microscopique », il examine « en détails », tous les symboles et interprétations qui risquent de déformer son œuvre. Tout comme dans le rêve, il n'y a pas que des symboles dans l'art et la littérature. Par exemple, dans son *Journal* de 1942-1945, en citant des propos de Picasso, l'auteur confie son mépris à propos de la mauvaise utilisation des symboles : « Picasso me disait : « A partir d'un certain moment, on peut faire n'importe quoi. Les gens lui trouveront toujours un sens. » Symboliser au départ est détestable. Ceux qui regardent ensuite faussent vos propres symboles. Là je présente des faits irréels dans le style documentaire. » (p. 472).

Cocteau considère les symboles comme des faux miroirs qui envoient naturellement des faux reflets d'une œuvre. Parmi ses œuvres, c'est avec son film, *Le sang d'un poète*, qu'il a vécu cette dérive incontrôlable. Un étrange malentendu s'est installé entre l'auteur et les critiques – notamment les psychanalystes- mais aussi entre l'auteur et le public. Ce sujet revient à plusieurs reprises dans les propos de Cocteau. D'abord, dans *La Difficulté d'être*, l'écrivain explique que ce film « n'est qu'une descente en soi-même, une manière d'employer le mécanisme du rêve sans dormir ». De même, les gestes des personnages ne représentent que les « actes (qui) s'y enchaînent comme ils le veulent, sous un contrôle si faible qu'on ne saurait attribuer à l'esprit » (p. 66).

Or, d'après Cocteau, les Français – le public et les critiques- n'ont pas vu la même chose. L'écrivain revient sur ce propos lors de ses *Entretiens avec André Fraigneau* : il reste que son « film est aussi la proie des psychiatres » et qu' « il y a une quantité d'études faites par des psychanalystes ». Et Cocteau ajoute – non sans une ironie certaine - : « Freud a fait jadis un article ; c'est le premier que j'ai lu (...). Il y en a tant d'autres ! Ces articles m'amusaient, je les trouvais inexacts, mais à la longue je me suis rendu compte que ce sont peut-être les psychiatres qui ont raison puisqu'ils nous apprennent des choses sur nous-mêmes que nous ne savons pas, qu'un poète ne sait pas exactement ce qu'il fait et qu'il est très possible qu'il fasse tout à fait autre chose que ce qu'il doit faire. » (pp. 90-91).

Mais cette explication mi-figue mi-raisin de Cocteau ⁷²⁶ s'éclaircit plutôt dans ses *Lettres aux Américains*. Si *Le sang* représentait une sorte de compte-rendu de son premier véritable voyage dans le rêve, ces *Lettres* symbolisent un long commentaire sur le compte-rendu, en quelque sorte. Cocteau souligne – dénonce - avec fermeté, le danger provoqué par toute analyse en recourant aux symboles. Selon lui, c'est la manière la plus sûre de défigurer une œuvre, donc le rêve même d'un artiste :

« On l'a analysé, psychanalysé, ausculté, retourné sur toutes les coutures. On ne le comprend pas, mais c'est une table qui attire les mains des spirites et qu'ils interrogent(...). Chaque fois qu'on me parle du Sang, on emploie le terme

⁷²⁶ En connaissant la position générale de l'auteur dans ce domaine, nous pensons qu'il faut sans doute juger d'après la bande-son de cet enregistrement. Car, la réponse ajoutée d'André Fraigneau résonne plutôt négativement : « Oui, c'est leur métier d'expliquer ce que l'on ne sait pas soi-même. »

« surréalistes ». Il est peut-être commode, mais il est faux. A chaque époque, le surréalisme n'existait pas, ou bien il existait depuis toujours et n'était pas nommé encore(...). Les critiques américains se représentent mal qu'on puisse être le lieu d'un profond mariage entre la conscience et l'inconscience. Par contre, le professeur Wolff, auteur d'un livre sur l'inconscient(...) ne cherche pas de symboles- ces symboles qui rassurent le public et lui permettent de trouver une explication à des entreprises dont le privilège est de n'en pas avoir. Jamais il ne cherche à déchiffrer quelques rébus de sexualité. Même, il remarque, contrairement à d'autres traducteurs de ma langue visuelle, que le film ne saurait s'analyser sous cet angle, puisque la ligne en est insexuée, glaciale et métaphysique. (Alors qu'en France on ne s'attache qu'à la sexualité du film)(...). Or, si ce film me demeure souvent comme une énigme, il me le demeure comme la plupart de nos actes. »⁷²⁷

Malgré toutes ces confusions culturelles et intellectuelles, Cocteau ne perd pas le fil conducteur de ses démarches d'un poète somnambule. Et la dernière page des *Lettres aux Américains*, est un adieu poignant qui s'adresse à tous les trouble-fêtes qui tentent de le réveiller sans cesse :

« Je vais essayer de dormir et de rêver. J'aime vivre mes rêves et les oublier au réveil. Car j'y habite un monde où le contrôle n'existe pas encore. Il existera si votre pente s'allonge. On contrôlera les rêves-et ce ne sera pas le contrôle des psychiatres, ce sera celui de la police. On contrôlera les rêves et on les punira. On punira les actes du rêve. Bonsoir. »⁷²⁸

La véritable ingéniosité de Cocteau se trouve aussi dans son talent d'observateur. Tous ses journaux intimes ressemblent à des témoignages précieux du siècle dernier. Plus que sur lui-même, l'écrivain évoque presque tous les événements importants qui ont eu lieu. Ainsi que beaucoup de personnages qu'il a croisés et qui ont participé aux pages de l'Histoire. Parfois au devant de la scène mais aussi dans les coulisses de l'histoire : l'histoire de la littérature et de l'art. Cocteau ajoute ainsi encore une nouvelle forme à sa poésie : la « poésie de reportage » (p.44). Comme il l'a déjà baptisée, en 1935, dans sa *Poésie du journalisme*.

Chapitre 7 : Le corps érotique et la virilité. La philosophie du sexe masculin

« Les scandales d'idées ne me regardent pas. Je ne m'occupe que des scandales de matière. »

in Opium

Le « corps érotique » ou la « sexualité » sont en effet le sujet qui a le plus scandalisé

⁷²⁷ *Lettres aux Américains*, op. cit., pp. 46-50. La phrase entre guillemets (Alors qu'en... sexualité du film) est un ajout de l'auteur en bas de la page 50.

⁷²⁸ *Idem.*, p. 109.

dans la vie de Cocteau. Il est vrai que c'est un sujet délicat. Et qui plus est, intéresse tout le monde. La plupart du temps, les débats sur ce thème finissent par entacher la réputation de quelqu'un. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre et de son auteur, le débat fait couler plus d'encre : la curiosité – parfois malsaine - des uns, avides des détails croustillants sur la vie intime de l'auteur ; et la critique impitoyable d'autres, se prenant pour une véritable brigade des mœurs. Et lorsqu'ils s'allient, la vie sexuelle d'un écrivain ressemble à une affaire d'état. Et tout cela finit souvent par éclipser la juste valeur de ce thème, qui peut servir de base fondamentale au talent créateur de l'écrivain. Tel était le cas de Cocteau.

L'érotisme, chez Cocteau, ne se résume pas à l'histoire de ses aventures sexuelles. Ce terme, il ne faut pas le prendre à la légère. Dans la partie précédente, nous avons annoncé ce que signifiait le « sang blanc » chez notre écrivain : les « semences créatrices ». Derrière cette image métaphorique, il y a une autre dimension plus vaste et plus approfondie. Il y a là la philosophie la plus fondamentale de Cocteau. Car, en assimilant complètement la philosophie de l'« instinct » de son éternel guide spirituel, Nietzsche, Cocteau élabore et pratique la sienne propre. C'est à travers la « sexualité » qu'il tente de répondre aux trois interrogations les plus cruciales dans sa vie d'homme en même temps que dans sa vie de créateur : la *vérité*, la *liberté* et l'*identité*.

En premier lieu, la question de la « vérité ». Cocteau considère que l'« instinct » est avant tout un instrument de première qualité pour un individu tout comme pour un artiste, en quête de leur « vérité nue ». L'individu qui tente de savoir quelle est sa « vraie nature », doit écouter avant tout son « instinct sexuel ». Il en est de même chez un artiste, sauf que celui-ci doit transcender son instinct sexuel au service de l'art. C'est ce que notre écrivain affirme depuis 1918 et la période du *Coq et l'Arlequin* :

« L'instinct demande à être dressé par la méthode, mais l'instinct seul nous aide à découvrir une méthode qui nous soit propre et grâce à laquelle nous pouvons dresser notre instinct(...). L'émotion qui résulte d'une œuvre d'art ne compte vraiment que si elle n'est pas obtenue par un chantage sentimental(...). La vérité est trop nue ; elle n'excite pas les hommes. Un scrupule sentimental qui nous empêche de dire toute la vérité en fait une Vénus qui se cache le sexe avec la main. Or la vérité montre son sexe avec sa main. »⁷²⁹

Dans *Opium*, Cocteau souligne clairement sa conception de l'« instinct sexuel » conçu comme le révélateur de la « nature » profonde d'un homme :

« Un homme normal, au point de vue sexuel, devrait être capable de faire l'amour avec n'importe qui et même avec n'importe quoi, car l'instinct de l'espèce est aveugle ; il travaille en gros(...). L'acte sexuel compte seul. Une brute s'inquiète peu de circonstances qui le provoquent. Je ne parle pas de l'amour. Le vice commence au choix. Selon l'hérédité, l'intelligence, la fatigue nerveuse du sujet, ce choix raffine jusqu'à devenir inexplicable, comique ou criminel. »⁷³⁰

Toujours dans *Opium*, Cocteau explique son point de vue à propos de l'« instinct de création » : l'acte sexuel se consomme cette fois-ci à l'intérieur de l'artiste ; entre son « élément mâle et l'élément femelle qui (le) composent. » Et le degré le plus perfectionné

⁷²⁹ *Le Coq et l'Arlequin*, pp. 46-48.

⁷³⁰ *Opium*, pp. 136-137. Souligné par l'auteur.

de cette pratique serait donc une œuvre. Donc, l'instinct de création chez un artiste est une forme représentative, sublimée et transcendée de son instinct sexuel, naturel et individuel :

« L'étrange désintéressement de la sexualité par l'existence d'une progéniture spirituelle. L'art naît du coït entre l'élément mâle et l'élément femelle qui nous composent tous, plus équilibrés chez l'artiste que chez les autres hommes. Il résulte d'une sorte d'inceste, d'amour de soi avec soi, de parthénogenèse. C'est ce qui rend le mariage si dangereux chez les artistes, pour lesquels il représente un pléonasme, un effort de monstre vers la norme. Le signe du « triste sire » qui étoile tant de génies, vient de ce que l'instinct de création, satisfait par ailleurs, laisse le plaisir sexuel libre de s'exercer dans le pur domaine de l'esthétique et le porte aussi vers des formes infécondes. »⁷³¹

C'est dans les deux sens réciproques que Cocteau développe sa philosophie érotique. Pour lui, l'instinct sexuel doit satisfaire cette double jubilation : à la fois dans l'ordre pratique et dans celui de l'esthétique. Et cette vision de Cocteau peut se rapprocher de celle de Nietzsche. Surtout lorsque ce dernier affirme que « le degré et la nature de la sexualité d'un homme, on les reconnaît jusque dans les régions les plus hautes de son esprit ».⁷³²

En deuxième lieu, la question de la « liberté ». Que ce soit l'instinct naturel ou l'instinct créatif, dans les deux cas, leur épanouissement rime avec la liberté. Dans le cas de Cocteau, sa conquête de la liberté dans le domaine de la sexualité ne pouvait se vivre que sous la forme de la révolte : révolte contre la société, contre l'époque et contre la science.

Car, dans tous les domaines, notre écrivain ne voyait que des preuves d'intolérance et d'hostilité vis-à-vis de l'homosexualité. Alors que pour lui, l'homosexualité représente la forme la plus aboutie de notre sexualité.

Déjà, d'un point de vue individuel, affirmer son homosexualité au début du XX^e siècle, était un choix vraiment difficile. Dans une société encore régie par la morale judéo-chrétienne et bourgeoise, l'homme Cocteau devait rassembler tant son courage pour pouvoir pleinement assumer sa sexualité considérée comme « anormale », « contre-nature ».

A cet égard, le panorama historique offert par Michel Foucault nous permet de saisir la perception de la sexualité et notamment, de l'homosexualité au siècle dernier. Dans son *Histoire de la sexualité*, Foucault développe comment notre « volonté de savoir » a exposé et traqué la sexualité de l'homme. Au devant de la scène, telle une bête de foire : au cours d'un siècle, entre « l'Etat et l'individu, le sexe est devenu un enjeu, et un enjeu public ; toute une trame de discours, de savoirs, d'analyses et d'injonctions l'ont investi. Il en est de même pour le sexe des enfants » (pp. 37-38). Et un peu plus loin, il ajoute ainsi la naissance historique d'une nouvelle « espèce » sociale d'homme, l'homosexuel :

« Un monde de la perversion se dessine(...). De la fin du 18^e siècle jusqu'au

⁷³¹ *Idem*, pp. 137-138.

⁷³² Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, in *Œuvres* t.2, op. cit., p. 615.

nôtre, ils courent dans les interstices de la société, poursuivis mais pas toujours par les lois, enfermés souvent mais pas toujours dans les prisons, malades peut-être, mais scandaleuses, dangereuses victimes, proies d'un mal étrange qui porte aussi le nom de vice et parfois de délit(...). Ils ont porté successivement au cours du siècle la marque de la « folie morale », de la « névrose génitale », de l'« aberration du sens génésique »(...). Cette chasse nouvelle aux sexualités périphériques entraîne une incorporation des perversions et une spécification nouvelle des individus(...). L'homosexuel du 19^e siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie ; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscreète et peut-être une physiologie mystérieuse. Rien de ce qu'il est au total n'échappe à sa sexualité. Partout en lui, elle est présente(...) inscrite sans pudeur sur son visage et sur son corps parce qu'elle est un secret qui se trahit toujours. Elle lui est consubstantielle, moins comme un péché d'habitude que comme une nature singulière. Il ne faut pas oublier que la catégorie psychologique, psychiatrique, médicale de l'homosexualité s'est constituée du jour où on l'a caractérisée(...) l'homosexuel est maintenant une espèce. »⁷³³

L'homosexualité chez Cocteau, il faut surtout la situer dans ce contexte historique et social. Car pour notre écrivain, au-delà de la sexualité, il s'agissait avant tout de sa liberté individuelle : le libre choix de sa propre sexualité ne regarde personne. C'est contre cette figure monstrueuse attribuée aux homosexuels qu'il devait lutter : une lourde entrave qui venait de tous les côtés de la société. Et c'est cela qu'il dénonce dans *Le Livre blanc* : par la bouche du narrateur du roman, Cocteau accuse la société « qui condamne le rare comme un crime » et qui « oblige à réformer (ses) penchants » (p. 15).

Du point de vue intellectuel aussi, l'homosexualité d'un écrivain devait fragiliser sa vie publique. Dans ce sens, la *Correspondance avec Jacques Maritain* est un témoignage important. Bien que Maritain exprimât une amitié fidèle envers Cocteau, lorsqu'il s'agissait de l'homosexualité, il se montre inflexible. L'ami religieux de notre écrivain incarne bien évidemment, la « morale chrétienne » à laquelle Cocteau devait faire face. Voici les arguments du théologien condamnant la sexualité de Cocteau.

D'une part, il réfute la conception de l'instinct naturel - homosexuel - en tant que révélateur de la vérité. Car, selon lui, le « phallus » n'a aucun rôle à jouer pour notre quête de vérité. Au contraire, c'est le diable à combattre pour que cette quête puisse arriver à son terme. En y ajoutant que ce n'est pas l'Eglise qui accuse l'amour homosexuel, car la bonté chrétienne est beaucoup plus charitable qu'on ne l'imagine. Mais simplement c'est la « nature » elle-même qui rejette cette sexualité horrible. Car l'homosexualité représente une déviance, une erreur contre la loi de la nature :

« Des choses que vous appelez pures me font horreur. Pas par prudence, mais parce qu'elles refusent avec exaspération ce qui est, veulent que le phallus ne soit pas phallus, que la vérité ne soit pas la vérité. Vous êtes en train d'élaborer une morale nouvelle. Laissez donc ça à Dieu(...). Vous pensez croire qu'au fond les catholiques sont tous plus ou moins comme l'abominable prêtre de votre livre : pensent certaines choses non parce qu'elles sont vraies au ciel comme sur la terre, mais parce qu'il faut les penser sous peine de danger. Il n'est pas d'injure

⁷³³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, Gallimard, Paris, 1976, pp. 55-59. Souligné par l'auteur.

plus grave. Qui est sans pitié pour les homosexuels, c'est la nature. Jean, la loi de l'espèce, la terrible réalité de ce qui est. Hélas il suffit de penser à la vieillesse des pédérastes. La charité de Dieu qui est surnaturelle, fait place, elle, à ceux qui portent ce fardeau des homosexuels à condition qu'ils se fassent eunuques (...) pour le royaume de Dieu, transmuant alors leur blessure de nature en privilège de grâce. »⁷³⁴

Mais du point de vue littéraire, Maritain ne tolère pas non plus l'allusion libre à l'homosexualité. La dissension majeure entre Cocteau et Maritain éclate à cause du livre de Jean Desbordes, *J'adore*. Alors que Cocteau exprime une admiration sans bornes, en déclarant que ce livre « enseigne » une « anarchie nouvelle qui consiste à aimer Dieu sans limites »⁷³⁵ et que l'avenir de la nouvelle génération se trouverait là, Maritain explose. Le théologien attaque clairement : pour lui, ce livre représente non seulement une « extrême indécence » ; mais le pire, c'est un « intolérable mélange de religion et de délire sexuel » (*Correspondance*, p. 177). Ainsi Maritain remonté, montre, dans beaucoup de passages de le *Correspondance*, son indignation. Sa position négative vis-à-vis des œuvres littéraires qui amalgament l'« amour de Dieu » et la débauche sexuelle est on ne peut plus claire.

Face à cette hostilité explicite, Cocteau réclame son droit à la liberté en tant qu'écrivain : son « instinct de création » ne peut être mis en cause, car c'est la loi suprême de toute création dont il s'agit. C'est au tour de Cocteau d'argumenter : si Dieu incarne le Créateur, les artistes sont ses serviteurs élus. Donc, ce que Maritain nomme « délire sexuel » n'en serait pas un. Mais au contraire, il faut le comprendre comme une représentation de Dieu en chair et en os. Et tout l'effort d'un artiste consiste à incarner, sublimer, rendre visible l'invisibilité du Créateur. Par tous les moyens et par tous les thèmes. Et il ne faut pas oublier que l'objectif de l'art est toujours noble. Rapprocher l'homme de Dieu. C'est pourquoi, pour Cocteau, son *Livre blanc* ou *J'adore*, ne sont aucunement coupables, puisqu'ils représentent une extraordinaire tentative humaine de vouloir communier avec le Tout-Puissant par le biais de l'écriture :

« J'ai la preuve que votre sollicitude amicale peut vous faire voir dans des œuvres ce qui ne s'y trouve d'aucune sorte. Il n'y a pas toujours diable où il y a corne(...). Picasso, Satie, Stravinsky, ont de la chance d'être sans paroles et de permettre une interprétation transcendantale. Je crois que si votre haute pureté ne les revêtait pas d'un sens céleste vous vous trouveriez en face de cette « chair de l'esprit » dont toute œuvre est composée, chair naissant de coïts étranges, d'un mariage avec soi-même, toujours assez monstrueux. On est prêtre ou poète. On prie ou on parle(...). Vous dites : Dieu vaincu...etc.(...). D'après vous Dieu a rendu la vie insoluble. Pas Dieu. La société, l'hypocrisie, les directeurs de séminaires etc. Toute une législation qui n'a plus rien à voir avec la règle d'amour et de pardon du Christ. (...), ne croyez pas que je glisse agilement entre les doigts du ciel. Sans ma liberté parfaite je ne vaudrais plus rien et c'est cette liberté que je défends lorsque vous me croyez spécieux et alerte. (...), pesez ma fatigue, les difficultés affreuses à travers lesquelles ma vérité m'oblige à évoluer. (...),

⁷³⁴ Jean Cocteau / Jacques Maritain : *correspondance 1923-1963*, op. cit., pp. 166-169.

⁷³⁵ Préface à « J'adore », 1928 / Jean Desbordes, in *Poésie critique*, t.1, p. 144.

croyez-moi, croyez que je sens le pur et l'impur, que je ne m'arrange pas avec des mensonges – mais que ma vie(...) m'oblige à des contacts énigmatiques avec cette chair de l'esprit(...). Vous me surclassez(...) me surestimez – vous attendez de moi des merveilles qui tiennent au « sujet » alors que mes pauvres dons ne valent que par la « matière »(...). Dans Le Potomak j'écrivais déjà : Dieu ayant créé l'homme à son image, plus on est près de soi-même, plus on se rapproche de Dieu. Tenté par Dieu, comme d'autres par le diable, je me presse contre moi de toutes mes forces(...). »⁷³⁶

De cette « liberté parfaite », Cocteau fera l'emblème de son « ordre moral » : de sa conduite personnelle en quête de sa vérité, donc de l'affirmation de son « identité » sexuelle. Mais aussi de sa « démarche » de poète à la recherche de la vérité de l'art : le « génie des sens » ou la définition de l'esthétique dans toute sa splendeur érotique.

De ce besoin de confirmation sexuelle, l'écrivain gardera une réserve modérée préférant « une discrétion voyante » (allusion) à « une exhibition délibérée »⁷³⁷ selon Claude Arnaud. Sans doute pour éviter le tapage ? Mais surtout l'homosexualité représentait beaucoup plus pour Cocteau. Car, c'est dans ce terrain « resté trop inculte » (*Le Livre blanc*, p.87) qu'il allait chercher la réponse à l'éternelle question de « qui suis-je ? ». Si ce livre symbolise un premier coup de pioche, un « effort anonyme vers le défrichage » (idem), d'autres suivront successivement à travers toute son œuvre.

Il en va de même pour sa création. Plus Cocteau cultive sa sexualité profondément *masculine* – identité personnelle assumée- plus il donnera de la « force » à sa poésie – la puissance de poète. Au point de proclamer que tout chef-d'œuvre doit être une manifestation de la force virile. Toute sa philosophie de l'art se cristallisera ainsi dans cet érotisme masculin.

Ainsi l'érotisme chez Cocteau contient les trois conceptions philosophiques essentielles : la vérité, la liberté et l'identité. Et elles s'articulent sur deux domaines que nous allons étudier : l'éthique et l'esthétique.

7.1 – L'érotisme et l'éthique : la « conjugaison des forces viriles »

« La nature a ses lois ne passons jamais outre Les hommes en ont fait d'autres et d'après eux Soyez un végétal et laissez votre foutre Jaillir et entrer où il veut. Libérez-vous d'autrui, déroutez la police Le soleil ne sait pas sur quels sexes il luit Notre ombre nous connaît et l'homme appelle vice Préférer la nature à lui »

in Erotiques

Comme nous venons de le voir, la vision éthique de Cocteau concernant l'homme et l'érotisme tente de répondre à trois questions philosophiques. Afin de les résoudre, notre écrivain les examine sous différents angles : la philosophie de la « nature », de la « conscience » et de l'« individualisme ».

Selon Cocteau, tout homme qui veut savoir qui il est, doit se mettre dans sa nudité la

⁷³⁶ *Correspondance...*, pp. 170-172.

⁷³⁷ Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, op. cit., p. 72.

plus complète. Comme la vérité est nue. Et à cet égard, la « nature » nous offrirait un véritable enseignement : la leçon de la sincérité avec soi-même. L'homme qui désire se retrouver devrait donc imiter la nature. La nature s'expose, s'exhibe sans gêne. Elle n'a pas honte de ce qu'elle est. Le sentiment de honte ne se trouve que dans les yeux de l'homme civilisé :

« Depuis l'existence des films documentaires accélérés (films de la vie des plantes), il est impossible de se promener dans un jardin sans malaise et de se pencher sur les fleurs avec une âme de jeune fille. Rien de plus cruel que le monde végétal, rien de plus érotique. Un film allemand surtout(...), dénonce les habitudes effrayantes, les mécanismes forcenés d'un règne que l'homme croyait immobile et uniquement préoccupé de lui plaire. La science et la patience des opérateurs, qui laissent vivre une plante à son rythme et le ramènent ensuite au nôtre en l'accéléralant, nous prouvent que l'homme était loin du compte. Ce qui résulte de leur travail d'espionnage étonnerait le romantisme qui chante le « flegme », l'attitude hautaine de la nature et fournirait à son inspiration des bases nouvelles. Car il ne s'agissait que d'une différence de rythme, de vitesse, de « tempo ». Le secret était bien gardé. Grâce à l'extraordinaire lenteur des gestes d'un arbre par rapport aux nôtres, un parc pouvait mener sa vie féroce sous l'œil de l'homme, un jardin de curé faire l'amour, sa toilette et ses meurtres sans que personne s'en doutât. En effet, aucun sabbat n'égale ce qui se passe dans ces jardins, où les végétaux s'enchevêtrent. Une prodigieuse activité amoureuse dirige les fleuves de vie et les pollens explosifs. Les tiges se tordent, les pétales grimacent, s'enroulent et se déroulent, les feuilles se crispent et les parfums, les nuances qui ravissent les belles rêveuses nous apparaissent tout à coup comme les signes violents d'une fièvre d'amour. »⁷³⁸

La première étape pour l'homme sur le chemin de sa vérité est de laisser parler son instinct naturel, la voix du désir que la société tente d'étouffer sous le nom de l'éducation et de la morale. Que dit cette voix intérieure ? Qu'il ne faut pas confondre le « cœur » et les « sens » :

« (...) j'approuve sans réserve cette théorie que l'amour engendre le respect, que le respect paralyse le désir et que l'érotisme s'exprime mieux si les sens seuls s'en chargent sans y mêler les problèmes du cœur. Le cœur est une chose. Le sexe en est une autre. Certains objets bouleversent l'un, certains objets éveillent l'autre, sans que l'intellect intervienne. »⁷³⁹

Chez Cocteau, le murmure de instinct naturel trouve son écho bien évidemment, chez les garçons. Du genre Dargelos, qui « éblouit », « écrase » et qui développe chez autrui le « complexe d'infériorité » (*Portraits-souvenir*, p. 784). Le type des « francs voyous », « vifs à la lutte et prêts au lucre, facilement basculés par des jeux où se mêl(ent) en quels couronnements jolis et comme antiques d'athlètes adolescents leurs membres bien musclés et *culottés* par le hâle ». ⁷⁴⁰ Une sorte de « sexualité inculte » (*Opium*, p. 129) qui ne connaît pas le sentiment de honte et qui d'ailleurs, ne dépend pas des capacités

⁷³⁸ *Poésie de Journalisme*, p. 85.

⁷³⁹ Préface au *Livre blanc* par Jean Cocteau, 1957, in Jean Cocteau. *L'homme et les miroirs*, Jean-Jacques Kihm /Elisabeth Sprigge /Henri C.Béhar, *La Table Ronde*, Paris, 1968. Texte provenant des « Archives de Milly ».

intellectuelles. C'est cet instinct sexuel libre que la société nomme le « penchant », la « tendance » enfin, le « vice sexuel » :

« Adieu, vices !... que dis-je ?... Hélas ! (et que n'ai-je les vices qu'on me prête !) C'est si beau un vice, si fort, si brut, si exclusif. Le vice écarte toute velléité de flottement, d'hésitation, de perte de temps écoeurante. »⁷⁴¹

Pour Cocteau, entre le « vice » et la « vertu », la ligne séparatrice reste incertaine. Et que cette ligne problématique se dessinerait exclusivement par nos « codes moraux ». Ce qui, d'après lui, représenterait encore un symbole de contradiction et d'hypocrisie sociale, et notamment religieuse. Cocteau semble penser que notre jugement du bien et du mal détermine et annule à la fois notre sexualité : la distinction tranchante entre le « normal » et l'« anormal », le « pur » et l'« impur », impose d'emblée un « choix » à faire à l'individu, en ce qui concerne sa propre sexualité. Alors, ceux qui n'osent pas se laisser guider par leur propre instinct naturel - dans les cas des homosexuels -, doivent ignorer eux-mêmes leur vérité. Sinon dissimuler à autrui leur identité sexuelle, afin de s'assurer une position rassurante au sein de la société. Or, la sexualité touchant directement la dimension identitaire d'un individu, une sexualité décidée, choisie par la norme sociale, annihile de ce fait, sa subjectivité, sa souveraineté la plus fondamentale, l'individualisme. Ce sont ces arguments que Cocteau étaye, point par point, dans sa *Correspondance* avec Jacques Maritain. Voilà la morale « inquisitoire » chrétienne, une « prosodie morale périmée » contre laquelle l'écrivain s'insurge :

« 1) L'amour empêche l'amour. L'amour empêche les sacrements. Ce serait monstrueux. Ce n'est pas. C'est encore un phénomène d'équilibre divin. L'amour rend les sacrements inutiles car il est sacrement ; on communie en Dieu à travers une de ses créatures. On ne peut vivre sans amour. Donc, sans amour humain l'homme doit recourir aux sacrements(...). 2) La poésie est une vérité. Ses « mœurs » changent. Dieu est Dieu. N'empêche qu'il est impossible de l'aimer comme au Moyen Age, en brûlant les médecins et les pédérastes après leur avoir coupé la main droite et l'avoir jetée dans la Loire. Il suffit de connaître le film accéléré : L'amour des plantes pour comprendre que la pureté des puretés, la Vierge, jette sur ce que nous nommons indécentes, crimes, sexes, le même regard que nous sur le mouvement des atomes dans un rayon de soleil. 3) Loin de diminuer ma croyance, ces grandeurs l'augmentent – mais je n'ignore pas qu'elles sont interdites et qu'on exige de nous, une fois pour toutes, une prosodie morale aussi périmée que la prosodie poétique de Boileau. Je suis donc prêt à dire que mon attitude n'engage personne et à rejoindre les coulisses de l'Eglise. 3)(sic) Avec ce que j'ai compris on sauverait la jeunesse au lieu de l'écartier à jamais du ciel. Votre hérétique. Votre révolté qui vous aime. »⁷⁴²

Bien évidemment, face à cette provocation « délibérée »⁷⁴³ de Cocteau, Maritain, de son côté, réplique avec toute l'austérité nécessaire. Ses contre-arguments se résument par la « chasteté » et surtout par la « limitation » : limitation « par la loi de la différence des

⁷⁴⁰ « Bonjour Victor », in *Le Livre blanc* suivi de 14 *textes érotiques inédits*, Persona, Paris, 1981, p. 139.

⁷⁴¹ *Poésie de journalisme*, p. 41.

⁷⁴² *Correspondance...*, pp. 144-145.

sexes », « par la loi du mariage » et « par la loi d'unité du mariage » ainsi que « par la loi de procréation dans le mariage ». Aussi Maritain affirme-t-il que « l'homosexualité détruit cet ordre » et que « l'amour charnel est stérile », tout en les qualifiant d'« amour défiguré », d'« amour violé » (p. 149). Aux yeux de ce catholique convaincu, Cocteau est touché par l'« affreuse cruauté de Vénus » (p. 149) et par ses « griffes » (p. 150) démoniaques.

C'est alors - en contre réaction - que le « mariage » devient chez Cocteau, une des preuves indéniables qui laissent voir la perversité la plus subtile de notre civilisation : toute notre institution moralisatrice qui pousse un individu à se mentir et à laisser dénaturer son instinct le plus naturel sous peine d'exclusion sociale. Dans ce climat, notre écrivain ne peut qu'être encore plus attiré par la philosophie nietzschéenne.

Dès *Aurore*, le philosophe allemand attaquait de front le christianisme : en soulignant, la figure d'Eros diabolisée par l'Eglise, il dénonce comment la morale chrétienne a su minimiser notre instinct sexuel au nom de la chasteté. Et cette puissance sexuelle affaiblie, diminuée et rabougrie, Nietzsche l'appelle l'« instinct de conservation », de procréation. Dès lors, la sexualité humaine serait considérée en termes d'utilité. Ce qui veut dire que son « enjeu social » est devenu plus important que le « plaisir » individuel. A partir de là, Nietzsche estime que la religion n'est pas autre chose qu'une institution politique. Un gouvernement qui contrôle notre « corps » et qui oriente notre volonté propre. Tout cela, au nom de la morale et d'une doctrine rigoureuse pour notre bien. Ainsi dans *Par-delà le bien et le mal*, il donne cette définition de la « religion » et de la « morale ». Il considère la première comme une maladie et l'autre, une « poltronnerie » :

« En quelque endroit de la terre que soit apparue la névrose religieuse, elle est inévitablement liée à trois dangereuses prescriptions de régime : solitude, jeûne et chasteté, - sans toutefois qu'on puisse décider avec certitude où est ici la cause, où est l'effet, ni même s'il y a réellement là une relation de cause à effet. On est fondé à en douter, si l'on considère qu'un des symptômes les plus constants de cette névrose, chez les peuples sauvages comme chez les nations policées, est précisément un déchaînement subit de sensualité effrénée qui, tout aussi soudainement, se transforme en convulsions de pénitence, en négation du monde et de la volonté ; ici comme là n'y a-t-il pas épilepsie larvée ? » « On se méprend du tout au tout sur la bête et sur l'homme de proie(...) ; on se méprend sur la « nature », aussi longtemps qu'on cherche à découvrir « quelque chose de maladif » ou même un « enfer » inné, au fond de ces êtres qui ont, par excellence, la santé du fauve de la jungle et l'exubérance de la flore tropicale ; c'est pourtant ce qu'ont fait presque tous les moralistes. On dirait que les moralistes ont la haine de la forêt vierge et des tropiques, et qu'il leur faut à tout prix discréditer « l'homme des tropiques », qu'ils nous donnent pour une dégénérescence malade de l'homme, son propre inferno et son propre bourreau. Pourquoi donc ? En faveur des « zones tempérées » ? En faveur des hommes modérés ? des hommes « moraux » ? des médiocres ? – Voilà une contribution au chapitre

⁷⁴³ Cette lettre que nous venons de lire, date de 1927. Deux ans auparavant, en 1925, Cocteau avait déjà annoncé que sa « croisade sera de scandaliser par amour » (p. 284). L'amour en question étant l'amour de la poésie, mais surtout celui des garçons.

« **la morale comme poltronnerie.** » »⁷⁴⁴

Cette remarque radicale prend une importance toute particulière chez Cocteau. Car il adhère parfaitement à l'idée de distinguer entre l'instinct sexuel et l'instinct social : le premier étant le signe de l'individualisme donc directement lié à la « liberté parfaite » de l'individu ; et l'autre signifiant la sexualité de l'individu partiellement assumée dans l'adaptation à la norme sociale. Alors Cocteau parle de l'homosexualité comme un signe d'indépendance et d'individualisme :

« L'idée burlesque de la pédérastie dans le monde. La pédérastie, c'est la force qui aime la force. Toute autre forme de la pédérastie est ignoble – une erreur des sens – un vice de constitution – etc. Aimer la femme stérilement est absurde. L'amour des femmes, c'est l'instinct de conservation, l'instinct secret de se perpétuer, de ne pas mourir. L'amour stérile n'est acceptable que s'il s'adresse au jeune homme – à un objet qui excite le sens de la beauté sans que l'instinct de conservation intervienne. Jouir de. Il n'y a pas de vice. Il n'y a vice que dans l'emploi stérile d'un corps qui féconde. L'homme beau est un objet de l'art. La femme belle est un ustensile. (Elle se déforme à l'usage.) La femme moderne qui se refuse à faire des enfants, qui prétend jouer le rôle d'objet d'art (de vamp), est aussi ridicule qu'une marmite qui voudrait être mise sur un piédestal. Intensité du vice. Il y a une espèce de paresse qui nous sauve de la boue. L'esprit s'excite, mais le corps se refuse aux démarches que nécessiterait le plaisir(...). La force du vice, c'est qu'il ne supporte pas la médiocrité. La faiblesse de la vertu, c'est qu'elle la supporte, et à merveille, et en fait sa fin. Mariage. »⁷⁴⁵

Attitude explicitement phallocrate. Cependant, en mettant l'accent sur la suprématie du plaisir sexuel masculin, Cocteau met en valeur la « subjectivité » complète de la sexualité humaine. C'est ainsi que Cocteau affirme souvent que le vrai « vice commence (en réalité) au choix ». Le vice étant selon lui, l'« idée du mal », lorsqu'un homme n'est pas influencé par cette idée, il ne peut souffrir de ses actes. Pour dire ainsi que le mal est subjectif. De même, notre conception du « vice » proviendrait d'une distinction étrange qui s'est mise en pratique depuis des siècles. Depuis que l'homme sépare son propre corps en deux parties et les traite de manière différente. Les « parties honteuses » et les « parties nobles » : le mépris pour le « sexe » et le respect pour la « tête ». Lamentable situation que Cocteau qualifie de « séquelles de l'obscurantisme médiéval ». Et d'après lui, ces traces de l'Inquisition hanteraient encore l'humanité, malgré le progrès de la science :

« Malgré les découvertes de Freud et de Jung, il traîne encore en ce monde nombre des séquelles de l'obscurantisme médiéval où certains caprices de la nature étaient considérés comme des crimes et châtiés comme tels. »⁷⁴⁶ **« Relu la vie des douze Césars. J'en sors stupéfait de l'importance qu'on accorde aux choses du sexe depuis des siècles. Les pauvres hommes croyant qu'il y a des**

⁷⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, in *Œuvres*, t.2, op. cit., p. 601 ; p. 640.

⁷⁴⁵ Extrait d'un *Cahier intime* (1936), in *Le Livre blanc suivi de 14 textes érotiques inédits*, op. cit., pp. 141-143. Souligné par l'auteur.

⁷⁴⁶ *Les trois fuites d'Arthur Rimbaud*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, p. 263.

parties nobles et des parties honteuses, alors qu'il n'y a que des instincts, des muscles qui fonctionnent ou ne fonctionnent pas et des trous. »⁷⁴⁷

Ce qui reviendrait à dire en somme : l'homme a appris à réformer et à dénaturer son instinct individuel avec tout un système de pensées élaboré au nom de l'éducation, de l'évolution et de la civilisation. Même si l'époque de la moralité chrétienne est peut-être révolue, la société moderne et ses diverses institutions morales fonctionnent de la même façon. Nous avons maintenant une version plus modérée des « vices » : les « mœurs » :

« Les soldats, les matelots, les manœuvres qui s'y livrent n'y voient pas de crime. S'ils l'y voient, c'est que le vice les guette. Le vice, écrivais-je, commence au choix. J'ai observé(...), jadis, des marins américains pour qui l'exercice de l'amour ne présentait aucune forme précise et qui s'arrangeaient de n'importe qui et de n'importe quoi. L'idée de vice ne leur traversait pas l'esprit. Ils agissaient à l'aveuglette. Ils se pliaient instinctivement aux règles très confuses des règnes végétal et animal. Une femme féconde se déforme à l'usage, ce qui prouve sa noblesse, et qu'il est plus fou d'en user stérilement que l'homme qui n'offre qu'un objet de luxe aux désirs aveugles de la chair. Pour moi, j'en ai eu peu d'usage(...). En outre j'estime qu'à partir d'un certain âge ces choses-là sont turpitudes, ne permettent pas l'échange et deviennent pareillement risibles, qu'il s'agisse d'un sexe ou de l'autre. Je mène en somme une vie de moine. Vie incompréhensible dans une vie où les habitants ne songent qu'à se frotter les uns aux autres, à rechercher ce genre de plaisir, fût-ce par la danse, à l'imputer à autrui, à croire toute amitié suspecte. »⁷⁴⁸

L'extrait que nous venons de lire a été rédigé entre 1946-1947. Cocteau avait 57-58 ans. L'effet de l'âge, une forme de mise à l'écart malgré lui, pousse Cocteau à finalement faire passer sa réserve sexuelle - voire son insatisfaction - pour une élévation spirituelle (sagesse ?) détachée de l'inconscience sexuelle collective. Est-il si différent des autres ? Nous pouvons en douter...

Dans un monde où la sexualité est devenue l'attrait principal – donc restreint – de l'individu, Cocteau préfère prendre de la distance, à défaut de compréhension par autrui ou un partenaire idéal. La solitude plus ou moins forcée lui laisse encore le temps de penser à la nature : si l'homme apprenait à imiter les plantes de son jardin, tout deviendrait extrêmement simple. Mais en analysant notre sexualité, l'homme a compris que la nature cachait derrière sa simplicité une monstruosité effarante. Notre œil savant, intellectualisé, perçoit désormais le « vice sexuel » de ses progénitures : oui, les « haricots » sont des créatures perverses, habiles. Ils dissimulaient bien leur orgie devant nos yeux. Et l'homme était trop naïf. Dès lors, il doit admettre la perversité de son beau jardin. Nous devons à présent nous méfier des « fleurs et légumes » :

« La première fois que l'Allemagne nous envoya ses films sur les différences de vitesse appliquées au règne végétal, la censure française s'en alarma, estimant (à juste titre) qu'ils ressemblaient à ceux des maisons closes de Marseille. Ils furent interdits. On nous les présenta en cachette. La ressemblance ne laissait aucun doute. Succions, membres, vulves, spermés et spasmes, envahissaient

⁷⁴⁷ « novembre 1955 », in *Le Passé défini*, t.4, pp. 315-316.

⁷⁴⁸ « Des mœurs », in *La Difficulté d'être*, pp. 183-184.

l'écran. Le haricot offrait un intermède moins obscène. Il se tortillait le long de sa rame. On eût dit qu'il la léchait comme un chat se lèche les pattes. Il paraissait être un jeune singe, un gnome alerte et inoffensif. Tandis que j'admirais son agitation et sa gentillesse, une vieille dame s'écria dans l'ombre de la salle : « Dieu ! Je ne mangerai jamais plus de haricots. » Brave dame ! On la mettra en terre, et elle fera pousser les haricots. Tout cela serait drôle, si ce n'était triste. Et l'on sent bien que, plus l'homme se renseigne, plus il cherche et croit toucher le mystère, plus il s'en écarte, parce qu'il glisse sur une longue pente d'erreurs, et qu'il est obligé de la suivre, même s'il estime qu'il la remonte. C'est pourquoi la religion détenait la science et la gardait secrète. Elle ne l'exploitait que pour frapper la foule et pour la tenir en respect. Il y a tohu-bohu dès que la foule s'en mêle. Et moi qui blâmais la censure, peut-être était-elle prudente de ne point compliquer, par l'étalage de la vie intime des fleurs et des légumes, les enseignements de Sigmund Freud. »⁷⁴⁹

Nous touchons là le mystère de notre univers : tout est sexuel, donc tout est pervers. Rien n'est innocent, ni pur. Tout et tous doivent avouer leur culpabilité. Puisque même les haricots sont en ligne de mire. Alors comment l'homme peut-il s'en sortir de ce monde corrompu et dépravé ? En décrivant cette fixation générale, Cocteau accorde une place importante à sa philosophie de la « conscience » individuelle. Chacun doit agir selon sa propre conscience, car notre « santé mentale » en dépend. Puisque la « sexualité n'est un problème que par rapport aux différentes polices qui désorganisent notre pauvre monde » (*Lettres à Milorad*, p. 167).

Ainsi dans sa *Lettre aux Américains*, l'écrivain met en garde contre notre croyance aveugle. Au lieu d'écouter la voix de son juge interne qui, le seul, peut arbitrer l'incessante chahuterie de son conscient et de son inconscient, l'homme moderne les confie et confine ailleurs. Le conscient, il le place chez les « confesseurs » et l'inconscient, chez les « psychiatres ». L'homme, en voulant éduquer, civiliser son instinct sexuel, dans notre société d'affolement collectif, est devenu en fin de compte, l'« orphelin » de lui-même. Un animal social qui a perdu sa substance la plus vitale : la conscience et la liberté individuelles :

« (...) ni les confesseurs, ni les psychiatres(...) ne suffisent à nous déranger la conscience. Celui qui se confesse et pêche et se confesse, celui qui se vide chez le psychiatre et se rassure d'être vide et s'encombre encore de complexes et va se vider de nouveau, s'imposent dans un monde qui les expulse. Ni la confession, ni la psychanalyse ne doivent être envisagées comme un confort. C'est insulter les prêtres et les psychiatres et leur faire perdre leur temps. Je plains ceux, innombrables, qui se soignent pour se soigner et qui refusent de guérir. (...) les inspecteurs du rapport Kinsey ne sont-ils pas les psychiatres du pauvre, auprès desquels vous pouvez tous vous raconter, vous vanter, vous inventer, inventer un vous-même libre orné de vices imaginaires, comme il arrive lorsqu'un crime éclate à New York(...) et que mille personnes s'en accusent ? »⁷⁵⁰

Cette vision de Cocteau décrit un monde de perversion cathartique qui nous transforme

⁷⁴⁹ « D'un morceau de bravoure », in *Journal d'un inconnu*, op. cit., pp. 80-81.

⁷⁵⁰ *Lettre aux Américains*, pp. 36-37. Souligné par l'auteur.

en malades et qui trouble nos comportements. Tandis que Michel Foucault, ce philosophe, lui aussi observateur de l'emprise sexuelle sur les êtres, nous permet de voir combien en un siècle, l'idée de la sexualité a pu pénétrer dans notre système de pensée et a su diriger notre comportement social ainsi que notre jugement sur l'homme. La sexualité est devenue l'axe principal de notre analyse existentielle. Nombre de questions partent de la sexualité et reviennent à la sexualité. La seule diversion à laquelle nous avons droit, sur ce trajet est l'observation des autres voyageurs. Voici un intéressant état des lieux :

« La société « bourgeoise » du 19^e siècle, la nôtre encore sans doute, est une société de la perversion éclatante et éclatée. Et ceci non point sur le mode de l'hypocrisie(...), elle aurait malgré elle donné lieu à tout un bourgeonnement pervers et à une longue pathologie de l'instinct sexuel. Il s'agit plutôt du type de pouvoir qu'elle a fait fonctionner sur le corps et sur le sexe. Ce pouvoir justement n'a ni la forme de la loi ni les effets de l'interdit. Il procède au contraire par démultiplication des sexualités singulières. Il ne fixe pas de frontières à la sexualité ; il en prolonge les formes diverses, en les poursuivant selon les lignes de pénétration indéfinie. Il n'exclut pas, il l'inclut dans le corps comme mode de spécification des individus. Il ne cherche pas à l'esquiver ; il attire ses variétés par des spirales où plaisir et pouvoir se renforcent ; il n'établit pas de barrage ; il aménage des lieux de saturation maximale. Il produit et fixe le disparate sexuel. La société moderne est perverse(...)réellement et directement(...). Les sexualités multiples – celles qui apparaissent avec les âges (sexualité du nourrisson ou de l'enfant), celles qui se fixent dans les goûts ou des pratiques (sexualité de l'inverti, du gérontophile, du fétichiste...)(...) – toutes forment le corrélat de procédures précises de pouvoir. »⁷⁵¹

En somme, depuis l'époque de Cocteau jusqu'à nos jours, nous sommes tous sexuellement impliqués quelque part et potentiellement névrosés. Dans ce rapport particulièrement décourageant entre l'homme, la sexualité et la société, Cocteau entreprend sa philosophie de la « conjugaison » : la combinaison de son identité homosexuelle et de celle d'écrivain ; l'union de son esprit de libre penseur et de la force de son indignation - face aux préjugés moraux. A ses yeux, tout cela devait se conjuguer comme une évidence grammaticale : masculin-masculin, féminin-féminin ; singulier-singulier, pluriel-pluriel.

Cette philosophie de la conjugaison, s'aperçoit chez Cocteau, à travers son choix de partenaires. Roger Lannes, dans son *Journal intime*, témoigne ainsi : « Aurait-il même eu une vie pleine de doublures, Cocteau, a le privilège de transformer ses garçons, de les alléger, de les rendre filigranes de lui-même. » (*Cahiers* n°10, p. 155).

Le choix de Cocteau ne s'arrête pas qu'au seuil purement sexuel. Au contraire, il faut que sa force spirituelle trouve aussi son répondant chez un amant. C'est pourquoi, Cocteau a eu des amants⁷⁵² écrivains comme Raymond Radiguet, Jean Desbordes. Ou encore un magnifique acteur tel que Jean Marais. Que représentaient-ils en fait ? La force

⁷⁵¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1*, op. cit., pp. 64-65.

⁷⁵² Voir les biographies de Cocteau. Notamment celle de Claude Arnaud.

d'esprit. Outre leur « beauté physique » - à laquelle notre écrivain reste toujours sensible -, les amants de Cocteau avaient ceci de singulier qu'ils étaient des « forts en caractère », des révoltés de la création.

Lorsque Cocteau évoque ses amours, c'est toujours en termes d'accomplissement artistique. Car pour l'écrivain, ils représentent chacun à leur façon, une œuvre ou un chef-d'œuvre à découvrir et à admirer. En témoigne, le portrait de Jean Desbordes, le « miracle » envoyé par la « chance » selon Cocteau :

« Certes J'adore n'est pas orthodoxe. Desbordes est protestant, la pureté de son livre n'est pas une vertu négative et son cri d'amour dépasse en vacarme le rire des blasphémateurs. Mais je suis poète ; je ne suis pas théologien. Aucune méthode ne m'oblige à préférer une incroyance organisée à une foi inculte(...). Un enfant arrive de campagne, l'âme tout en désordre. Il mélange la découverte des sens à celle de Dieu. Il exprime sans contrôle une foi aveugle, folle, presque panthéiste. Vous imaginez mal un chrétien le repoussant et le lapidant(...). Jean Desbordes est le premier rescapé de la guerre, du pessimisme, du mal du siècle, de Freud, etc... Il ne s'en doute même pas. Lorsqu'il écrit : « L'amour maternel, c'est l'amour charnel », il invente Freud sans le savoir(...). Refuser à Desbordes le droit de vivre, c'est mettre à la porte de l'église un enfant qui se présenterait à la messe(...). Son naturel, la beauté du style qui reflète une beauté profonde, cette folie sentimentale qui le pousse à écrire ce qu'il ne fallait pas écrire, son manque de savoir-vivre, j'y distingue le seul espoir de guérison pour une jeunesse trop adroite, trop sèche, trop pétrifiée d'intellect(...). J'ai traversé d'autres insultes avec Radiguet, sachant qu'il fallait devancer la justice naturelle, et qu'il allait vite devenir une des plus éclatantes étoiles au ciel de la poésie(...). Je ne les (théologiens) imiterai pas. La Bible aujourd'hui serait mise à l'index et les Cathédrales couvertes de feuilles de vigne. »⁷⁵³

Ce que Cocteau cherchait en compagnie de ces chefs-d'œuvre humains, c'est aussi la connaissance de l'homme et (ou) de lui-même. Et par la voie de cette connaissance, l'écrivain apprenait à sonder l'immense capacité qu'a l'homme à transcender les forces les plus brutes en chefs-d'œuvre immortels. Tel serait l'avenir de la création et de l'art auquel Cocteau semble intimement croire.

Ainsi d'autres écrivains ont pu secouer l'esprit de la jeunesse de leur époque, par exemple, Jean Genet.⁷⁵⁴ La conjugaison de sa sexualité avec la force de son esprit, et ensuite transcendée sous forme d'œuvre, Cocteau l'analyse en ces termes :

« J'ai un ami dont l'exemple est typique. Son apport est incalculable. Il se nomme Jean Genet. Nul mieux que lui ne s'était armé contre les contacts, nul ne gardait mieux sa solitude. Or, c'est justement le baignage, l'érotisme, toute une psychologie neuve et pour ainsi dire physiologique, tout un arsenal repoussant, qui lui vaut le contact, intrigue et attire ceux qui paraissent y être le plus rebelles. Car son génie projette, à tour de bras, des forces qui, émises par le talent, ne seraient que du

⁷⁵³ Préface de *J'adore* (1928), in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, pp. 103-104.

⁷⁵⁴ Pour plus d'information, voir *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série, n°1. Notamment le texte consacré à la relation de nos deux écrivains : « Genet et Cocteau : traces d'une amitié littéraire » par Pierre-Marie Héron.

pittoresque. Il obéit sourdement à l'ordre d'expédier ses germes. Le tour est joué. Fidèle à sa vieille méthode, la beauté adopte une figure de criminel. »⁷⁵⁵

Cette comparaison explicite permet de voir le soubassement même de la philosophie de la conjugaison chez Cocteau. La puissance érotique d'un écrivain se mesure par l'« érection physiologique » qu'elle provoque chez son lecteur : les « sens » - du corps - éveillés mais surtout le sens spirituel - et esthétique - bien excité, c'est-à-dire le désir de la connaissance et du savoir. Un équilibre parfait entre la sensualité et le psychisme. C'est pourquoi Cocteau renvoie sa conception de « conjugaison » aux « amours grecques ».

Comment les Grecs s'aimaient-ils ? Ils pratiquaient l'adoration « masculine » dans tous les sens du terme : entre le « maître » et le « disciple », entre l'individu et l'individu, par le biais du savoir et le plaisir. Pour cela, regardons d'abord la définition de M.Foucault. Dans le deuxième volet de son *Histoire de la sexualité*,⁷⁵⁶ le philosophe explique comment le sens de l'« érotisme » homosexuel était perçu dans la Grèce antique.

Tout d'abord, les Grecs « n'opposaient pas » spécifiquement l'amour hétérosexuel et l'amour homosexuel. Leur premier critère de jugement moral reposait sur la « discipline ». L'amour représentant un art de vivre (plaisir) et du savoir-vivre (connaissance), l'homme antique devait avant tout apprendre à se cultiver à travers ses pratiques sexuelles mesurées, disciplinées. Donc, le vrai problème posé dans le domaine de la sexualité, était plutôt d'« avoir des mœurs relâchées ». Ce qui indiquait le manque de discipline, « ne (pas) savoir résister ni aux femmes ni aux garçons » (p. 243).

Ensuite, cette apparente pratique sexuelle « double » - masculine et féminine confondue - ne signifiait pas forcément la « bisexualité » purement sexuelle. Selon Foucault, cette « ambivalence » se rapprocherait plutôt d'une vision esthétique : la philosophie de la « nature » et de la « beauté ». Car, aux yeux des Grecs, « ce qui faisait qu'on pouvait désirer un homme ou une femme, c'était tout uniment l'appétit que la nature avait implanté dans le cœur de l'homme pour ceux qui sont « beaux », quel que soit le sexe. » (p. 245).

Enfin et surtout, l'affinement de cette conception s'achève dans la relation masculine pour les Grecs. Conçue comme une « relation privilégiée », l'amour homosexuel symbolise au fur et à mesure la forme la plus ennoblie de la sexualité humaine. En effet, si les Grecs « pensaient que le même désir s'adressait à tout ce qui était désirable – garçon ou fille – sous la réserve que l'appétit était plus noble qui se portait vers ce qui est plus beau et plus honorable », leur critère de cette beauté supérieure s'orientait en même temps vers le « sexe masculin ». Ainsi les « amours masculines » devenaient un fait indéniable dans la « culture grecque », car elles ont été pour les hommes de l'Antiquité l'« objet » même de « toute une effervescence de pensées, de réflexions et de discussions à propos des formes qu'elles devaient prendre ou de la valeur qu'on pouvait leur reconnaître. » (pp. 250-251). En conclusion, l'érotisme homosexuel était d'ordre esthétique et philosophique chez les Grecs.

Chez Cocteau, l'homosexualité relève exactement de la même problématique. Pour

⁷⁵⁵ « De la beauté », in *La Difficulté d'être*, p. 181. Souligné par l'auteur.

⁷⁵⁶ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984.

l'écrivain, son « énergie érotique » représente la matière fondamentale de réflexion sur la poésie. Car c'est cette puissance explosive qu'il emploie dans le domaine de la création. Mais, afin de monter au septième ciel de l'esprit, il faut une « détonation » qui le propulse. L'objet esthétique qui le choque, le surprend et qui, en fin de compte, bascule l'instinct sexuel en une énergie créatrice : les amoureux dotés d'une terrible « force virile » ou du moins égale à celle de notre écrivain.

C'est ce processus de déclenchement que Cocteau appelle la « conjugaison ». Dans une de ses *Lettres à Jean-Jacques Kihm*, datée du 22 mars 1958, l'écrivain définit ainsi l'homosexualité :

« Freud n'est pas mon ami. Vous le savez. Nul n'a besoin de descendre dans des domaines qui restent inexplicables dès qu'ils se situent très haut. Le mot pédérastie est inadmissible en ce qui me concerne. C'est là une insulte à ma morale éducative et même s'il me plaisait de m'expliquer dans l'ordre sexuel, la conjugaison des forces viriles que représente pour moi l'homosexualité resterait à des lieues galactiques du touche-pipi d'André Gide et de la police des mœurs. Donc vous me désobligeriez profondément en ne considérant pas ma pudeur comme une défense contre le tripotage des mains sales. »⁷⁵⁷

Dans l'histoire littéraire, les exemples de conjugaison ne manquent pas. Pour ne citer que les plus connus, il y a avait Rimbaud et Verlaine, Whitman et Doyle... Maîtres et disciples ? Davantage. L'« amitié parfaite » selon Cocteau représente la forme la plus évoluée, idéale de l'homosexualité. C'est ainsi que Cocteau tente de dissiper la confusion entre cette amitié parfaite et une « amourette », couramment appelée « camaraderie » :

« L'amitié parfaite et qui n'est point envenimée d'amour, nourrit sa substance de forces étrangères à celles de mon étude(...). Et si je parle d'un art de l'amitié, c'est d'un art où l'homme se trouve libre et non pas de l'art dont il est l'esclave(...). On a coutume de confondre l'amitié avec la camaraderie qui en est l'esquisse et devrait être la base du Contrat social. Et que dire des amitiés particulières ? Montherlant et Peyrefitte nous peignent la pénombre de ces ébauches d'amourettes, à un âge où les sens habitent encore les limbes et ne connaissent pas de sens interdits. Camaraderies et amourettes ne ressemblent pas aux attaches d'Oreste et de Pylade, d'Achille et de Patrocle. Il est regrettable que les moines aient suspecté ces attaches, détruisant des œuvres de Sophocle, d'Eschyle et d'Euripide qui nous eussent éclairés sur elles. L'amour grec, tel que les moralistes l'entendent, et qui fut une intimité érotique entre élèves et maîtres, n'avait rien à voir avec ces puissants nœuds de l'âme. Et si les héros dépassaient les limites permises, cela ne verse aucune pièce à charge dans le procès(...). J'ai fréquenté des couples de camarades(...). Ces couples résistent par un désordre qu'ils haussent jusqu'au roman. L'affabulation qu'ils deviennent les fait mépriser le calme. L'alcool les alimente. Ils en arrivent à des tempêtes, supérieures à celles des ménages les plus orageux. »⁷⁵⁸

Il est évident que pour Cocteau, l'homosexualité des écrivains prend une place à part. Puisque dans leur choix de partenaire, il y a toujours une part d'attirance « intellectuelle ».

⁷⁵⁷ *Lettres à Jean-Jacques Kihm*, p. 38. Souligné par l'auteur.

⁷⁵⁸ « De l'amitié », in *Journal d'un inconnu*, pp. 199-200.

Ce qui fait que leur sexualité doit s'exprimer sur le plan physique mais aussi sur le plan créatif. Ainsi, un peu plus loin dans le même chapitre, Cocteau évoque l'« affaire Whitmann ». ⁷⁵⁹ Un cas exemplaire de conjugaison qui doit être révisé :

« L'affaire Walt Whitmann ne relève pas de l'amitié amoureuse. Elle mérite une place à part. C'est en camouflant Whitmann que ses traducteurs l'incriminent. Et de quoi ? Il est le rhapsode d'une amitié où le mot camarade reprendrait son sens véritable. Son hymne dépasse beaucoup les claques sur l'épaule. Il chante une conjugaison de forces. Whitmann s'oppose aux contacts que Gide confesse. Il est dommage qu'en voulant défendre une zone mal connue, Gide ne nous en donne que l'ébauche. » ⁷⁶⁰

En effet, Cocteau estime que l'« affaire Whitmann » est celle de l'écriture. Lorsqu'une œuvre s'exprime avec toute sa puissance évocatrice - parfois obscène, crue et osée - sa valeur littéraire s'éclipse rapidement derrière la sexualité de son créateur. Surtout, lorsqu'il s'agit d'un écrivain homosexuel, c'est un tollé général. Ce n'est plus une question de style, mais un attentat à la pudeur : cela dérange, cela jette un froid. Il faut étouffer cette voix de l'instinct humain qui résonne. Et il faut absolument éviter qu'elle se répande et se conjugue avec d'autres. Notre belle société civilisée serait souillée dans la débauche et le vice. L'affaire se résout en coups de ciseaux et en censures. D'une manière mesurée, Cocteau s'adresse de temps à autre, à la future génération d'écrivains, puisque pour lui, c'est l'avenir même de la littérature qui était en jeu :

« J'ai souvent prétendu qu'une sexualité supérieure commandait notre émotion en face des œuvres d'art et que nous étions aussi parfaitement incapables de réprimer cette érection de l'âme qu'à vaincre celle de notre corps provoquée par certaines formes vivantes. (...) si je ne me spécialise pas dans le goût de mon propre sexe, j'y reconnais une des innombrables perches que la nature sournoise s'amuse à tendre aux humains. « Ni vu ni connu, je t'embrouille. » Sous toutes les apparences qu'il adopte, gloire à sa très sainte majesté, le génie. » « Freud s'est penché, assez naïvement du reste, sur les vieux problèmes d'Euripide ou de Racine. Il serait drôle que les personnages de ces dramaturges devinssent freudiens !(...). 1940. Prenez garde !(...). Dites : « A l'impossible je suis tenu. Je me montre. » Que risquez-vous ? Je me le demande. Des foudres de ceux qui attaquent Gide ? Vous lui paierez donc votre dette. Pensez, écrivez, adorez, détruisez, fondez de petites revues. Montez des spectacles. Piétinez-nous, si possible. Croyez-en un spécialiste du destin et de ses mystères. Saisissez vite votre chance. Elle est là. » ⁷⁶¹

Ainsi l'affirmation de l'homosexualité chez les écrivains prenait, dans un sens, un

⁷⁵⁹ Pour mieux comprendre, nous conseillons de consulter un des poèmes du recueil *Erotiques*, in *O.P.C.*, pp. 1023-1025. C'est un texte de Peter Doyle adressé à Walt Whitman. Texte tout de même osé, « Sa principale outrecuidance... ». Nous signalons que l'orthographe du nom de « Whitmann » est de Cocteau.

⁷⁶⁰ *Journal d'un inconnu*, pp. 203-204.

⁷⁶¹ « Préface au *Livre blanc* » (1957), appendice n°9 ; « Les territoires de l'esprit : adresse aux jeunes écrivains » (l'article publié dans *La Gerbe*, décembre 1940), appendice n°10, in Jean Cocteau. *L'homme et les miroirs*, op. cit. p. 419 ; pp. 420-421.

caractère « politique » comme nous l'indique Claude Arnaud. Selon notre critique, c'est avec Genet que « l'homosexualité deviendra une arme de chantage littéraire ». Car avant « son prodigieux coup d'éclat, elle relevait d'un infra-monde, partout pressenti mais rarement nommé, sinon par les allusions codées » (*Jean Cocteau*, p. 72).

La philosophie de la « conjugaison des forces viriles » de Cocteau touche une dimension anthropologique avec l'âge. Au fur et à mesure que l'écrivain s'éloigne des « pratiques » sexuelles, étrangement, plus il s'intéresse à l'homme, à la faiblesse et à la force de l'homme, examinées à travers sa sexualité. Voici un exemple. En faisant une remarque sur le couple « Sand-Musset », Cocteau analyse l'homosexualité féminine. Pour conclure que même chez les lesbiennes, l'influence de la « force virile » serait un fait indéniable :

« Je pensais à ce sinistre voyage à Majorque de Chopin et de la femme Sand. Il serait curieux de publier une étude vraie sur ce voyage et sur celui de Venise. L'arrivée Musset-Sand. Ce couple étrange d'une femme à barbe et d'un homme en jupes et les suites qui découlent de ce malentendu, suites n'ayant rien à voir avec le romantisme amoureux dont l'ignorance des problèmes sexuels l'affabule(...). Il est fréquent que ces femmes brunes, qui s'imaginent être normales parce qu'elles recherchent les hommes mais ne les recherchent que comme les hommes se recherchent entre eux, choisissent, étant masculines, des hommes féminins qui répondent à leurs instincts mâles et leur font croire qu'elles sont de vraies femmes aimant de vrais hommes, alors que ces hommes-femmes sont attirés par une femme-homme et que cette femme-homme étant homosexuelle ne trouve aucune satisfaction auprès d'eux. Même Freud n'a jamais effleuré cette étude. »⁷⁶²

Ce genre de réflexions afflue notamment dans la plupart de ses journaux. Même devant une œuvre d'art, c'est la sexualité humaine dans son évolution historique qui devient réellement le centre d'intérêt de ses réflexions. Dans ses feuillets, il y aura de moins en moins de place pour raconter les dîners littéraires, les coups de fil et visites des personnalités importantes, mais se développe plutôt le thème de la complexité de la sexualité chez l'homme :

« Statue monumentale de Pompée. Cette statue avait une feuille de vigne. Les conseillers la trouvèrent ridicule. On l'enleva et constata que le sexe manquait, que la feuille couvrait un trou. On dut sculpter et ajouter un sexe de plâtre. A propos des allusions érotiques. Dans la petite salle de gauche où se trouvent les jeunes hommes de marbre grandeur nature, le cardinal a fait peindre un phallus dressé, dans un des cartouches qui reste dans l'ombre, en face des cartouches où sont peints des oiseaux dont le cartouche érotique souligne le sens allusif. Très rares sont les nus efféminés. On constate partout une débauche de musculatures excessives et que l'éclairage par-dessous accuse encore davantage. C'est à ce goût michelangélesque de la force qu'on devine combien la Renaissance ne tombait pas dans l'erreur qui ridiculise la pédérastie et qui presque toujours affecte de lui servir d'excuse. (Gide.) »⁷⁶³

⁷⁶² « août 1953 », in *Le Passé défini*, t.2, pp. 230-231.

⁷⁶³ « avril 1955 », in *Le Passé défini*, t.4, p. 102.

Plus le temps passe, plus ses observations sur le monde extérieur, les faits divers du moment, les choses banales de la vie s'ajoutent. Nous entendons moins la voix d'un poète, mais plutôt celle d'un sexologue expliquant l'inextricable rapport de l'homme à sa sexualité. Même les enfants et un symbole de force virile comme Picasso, n'y échappent pas :

« Deux petits garçons, cinq et sept ans, ont noyé une petite fille de trois ans, après avoir préparé leur coup. Ils se vantent de leur crime. Ils racontèrent même l'avoir déshabillée avant, alors qu'on a repêché le corps habillé de la petite fille. »⁷⁶⁴ « L'acharnement que Picasso met à saccager le visage des femmes avec lesquelles il habite n'est pas seulement une forme de l'insulte espagnole à ce qu'on aime et à ce qu'on respecte. Il y a autre chose(...). Il est rare que Picasso peigne un portrait d'homme. Les hommes il les dessine plutôt et les enjolive. Il est misogyne par une sorte d'horreur secrète d'ajouter une personne étrangère au couple qu'il représente à lui tout seul(...). Je dirais même que s'il n'est pas rare qu'il s'attendrisse amoureusement sur le physique des hommes(...). Jacqueline est presque bossue, naine, difforme. Françoise porte moustache. Dora est candidate au double menton. Olga était fade et ressemblait à une chèvre. (...). La femme qui est en Picasso aime mieux les hommes que l'homme qui est en Picasso n'aime les femmes. Picasso ne couche pas avec les hommes, voilà tout – mais il est évident qu'il les préfère aux femmes et que les malheureuses avec lesquelles il se met en ménage doivent payer, les unes après les autres, cette secrète préférence. »⁷⁶⁵

Petit à petit, l'érotisme est devenu pour Cocteau, une sorte de pratique d'observation de la réalité humaine de son époque, mais aussi étrangement une réflexion qui le rapproche de ses semblables. Encore une page de son journal en témoigne :

« C'est une grande erreur que de confondre les choses du cœur et celles des sens. Il arrive que le contact sensuel, dépourvu d'amour, soit un vif facteur d'érotisme. Si le cœur et l'érotisme se combinent, tant mieux. Mais l'un ne devrait jamais être jaloux de l'autre s'il se manifeste en marge de ses privilèges. Or c'est de la sensualité que l'homme ou la femme se montrent le plus fiers et le plus jaloux. Ils supporteraient mieux un sentiment qui se développent en dehors du leur qu'une incartade des sens chez la personne qu'ils aiment. Ce devrait être le contraire parce que les sens s'émoussent par l'habitude tandis que le cœur accumule des trésors. J'ai toujours eu des sens excessifs que je dois contrôler et discipliner pour qu'ils ne m'entraînent pas vers le bas. Mes contacts les plus intenses ont été avec des filles et des garçons, les unes et les autres ne mélangeaient jamais la liberté des sens avec la morale(...). On est libre de jouir d'une beauté humaine comme d'une œuvre d'art. L'érection physique et l'érection de l'âme ne se peuvent commander. S'amputer de l'une ou de l'autre, c'est se vouer à la sécheresse et en outre faire le malheur de ceux ou de celles qui servent à contredire nos penes même s'ils en connaissent les risques et s'imaginent nous remettre « dans le droit chemin ». »⁷⁶⁶

L'érotisme chez Cocteau se retrouve perturbé par ses questionnements existentiels sur ce

⁷⁶⁴ « septembre 1953 », in *Le Passé défini*, t.2., p. 281.

⁷⁶⁵ « mai 1955 », in *Le Passé défini*, t.4., pp. 138-139. Souligné par l'auteur.

qu'est l'amour et la façon de s'épanouir malgré les réalités de la vie, que ce soit entre chaque être de manière générale ou plus précisément avec son semblable, c'est-à-dire de même identité masculine. Son érotisme est ainsi tiraillé entre la déchéance des remises en question, la sublimation de l'art et les exaltations de l'amour, charnel ou non.

7.2 – L'érotisme et l'esthétique : la sexologie des Beaux-Arts

« On n'est jamais très sûr de ses goûts en art – mais de ses goûts sexuels on est sûr. »

in Le Passé défini

Quels sont les messages cachés de nos chefs-d'œuvre ?... Sensuel, excitant, voluptueux et charnel, tel est notre émoi ressenti devant un film, un tableau ou dans une œuvre. Ces émotions nous délivrent presque toujours un message. Elles parlent de notre corps et celui de l'artiste. Elles sont le reflet sublimé de notre instinct sexuel, l'image transcendée de notre chair d'esprit. C'est pourquoi les artistes de génie nous passionnent :

« (...) je m'aperçois que l'œuvre d'art, qui résulte d'une éthique et non d'une esthétique, offre toutes les propriétés d'une présence, avec ce qu'elle comporte de spécial et n'appartenant à aucune autre (...). Que cette œuvre possède un sexe et un âge, une faiblesse et une force propres à satisfaire l'appel d'une zone morale correspondant à la peau. Il va de soi que je ne parle pas de corps ni de visages physiquement représentés (...), mais du corps et du visage en soi qu'est un tableau, un poème, en dehors de la représentation ou de la signification (...). Tout le reste ne sera que pittoresque et fantaisie, deux termes haïssable dans le règne de la création artistique. »⁷⁶⁷

Nous avons quelques questions à poser, à Cocteau, notre sexologue des Beaux-Arts. La première : que contiennent-ils et comment fonctionnent-ils, concrètement, ces instincts de création ? Comment naissent les chefs-d'œuvre chez le génie ? Les semences créatrices sélectionnées et portées par des artistes, depuis la conception jusqu'à la mise au monde de leurs œuvres. L'instinct de création d'un artiste ressemble, en fin de compte, à celui de « conservation », de « procréation » chez un homme normal. Sauf que les progénitures de l'un sortent de son « crâne comme Minerve de celui de Jupiter » et celles de l'autre, « en chair et en os » (*Le Cordon ombilical*, p. 209).

En d'autres termes, l'art dépend profondément de notre sexualité. Mais mieux, celle d'un artiste dépasse notre imagination. Une virilité sans précédent qui provoque une réaction physiologique incontrôlable chez son public. C'est ainsi que Cocteau diagnostique la première vérité de l'art, tout en exhibant la puissance de son instrument de création :

« La phrase qui bande et celle qui débande. L'érection de l'âme devant le beau. Aucun contrôle sur cette transcendance du sexe pas plus que sur l'autre. Un

⁷⁶⁶ « octobre 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, pp. 268-269.

⁷⁶⁷ *Le Discours d'Oxford*, in *Poésie critique*, t.2, op. cit., pp. 194-195.

admirateur du beau dont l'âme ne bande pas, c'est l'amour platonique. La main dans la main des chefs-d'œuvre. Tout enthousiasme est d'origine sexuelle. Le cœur bande ou ne bande pas. Forain nous montre une poule assise au bord d'un lit avec un gros monsieur en chemise. « Vous ne trouvez pas que c'est bien meilleur de causer », dit-elle. Les revues, les journaux, les magazines, les conférences, les réunions publiques, les cercles littéraires, la Chambre – ça cause... ça cause... ça ne bande jamais. J'entends toujours mes camarades se vanter de leurs prouesses amoureuses. Tout tourne autour de leur membre. S'ils peuvent, s'ils ne peuvent plus. Cela m'étonne. Jamais je ne parle de ce genre de choses. Ils doivent me croire atteint d'impuissance. Or je suis resté le même à soixante-cinq ans qu'à dix-neuf. Et tout à coup j'imagine, qu'en effet, ce doit être terrible de ne plus être capable d'un exercice que je trouve normal – mais ni plus ni moins que de constater poches et rides. Chez moi le dessus a été atteint avant le dessous. La jeunesse ne m'a lâché qu'en surface. « Et j'intrigue le bal avec un masque vieux. » »⁷⁶⁸

L'histoire de cette terrible virilité psychique, créative datait depuis longtemps chez Cocteau. Dans sa *Correspondance* (1911-1931) avec Anna de Noailles, l'écrivain parlait déjà, en ces termes, de ses activités poétiques : en considérant toute énergie créatrice comme fondamentalement « masculine », Cocteau se montre même réticent d'appeler son amie écrivain, par le mot « Madame ». Il trouve ce vocabulaire « hideux » et « horrible », car, il voit en elle « Ronsard, Montaigne, Pascal, Michelet, Racine, etc... ».⁷⁶⁹ Comme si une femme n'était plus une femme lorsqu'elle écrit et crée.

La continuité de cette idée devient manifeste à partir de 1918, dans *Le Coq et l'Arlequin*. A travers ces « notes autour de la musique », Cocteau prône explicitement la nécessité de la « virilisation de l'art ». Jean-Marie Magnan le rapporte ainsi : « Déjà Cocteau s'emploie de toutes ses forces à donner raison à l'homme, à assurer son autorité. Il craint comme la peste les périodes les plus féminines, les réfute dans ses textes critiques de *Carte blanche* et invoque le retour à une nouvelle et décisive virilité(...). Et de souhaiter des contacts sauvages (Art Fauve, Jazz-band) où l'art se virilise. Il y reviendra souvent comme à une préoccupation majeure, une sauvegarde de la beauté, telle qu'il l'éprouvait et s'en voulait le héraut. Ainsi s'opposait-il dès 1918 à l'impressionnisme, plus haute gloire du style féminin (...). Nécessité sans doute de se durcir contre l'élément femelle en soi, de renforcer l'élément mâle sous l'influence des œuvres les plus dures. »⁷⁷⁰

Indéniablement, chez Cocteau, l'instinct de création se révèle typiquement « masculin », conservateur et dominateur. A tel point qu'il commence à classer tout comportement qui contredit ses idées ou son œuvre, comme « féminin ». Dans la psychologie de Cocteau, le féminin veut dire une « agressivité » ou une « docilité » illogiques. C'est ainsi, dans *Opium*, que l'auteur souligne l'inculture « féminine » du public : « La foule aime les œuvres qui imposent leur chant, qui l'hypnotisent,

⁷⁶⁸ « décembre 1955 », in *Le Passé défini*, t.4, p. 364. Souligné par l'auteur.

⁷⁶⁹ Voir *Cahiers Jean Cocteau*, n°11, Gallimard, Paris, 1989, pp. 47-48 : lettres de Cocteau, datées de l'année 1911.

⁷⁷⁰ Jean-Marie Magnan, « On réclame du pain musical », in *Cahiers Jean Cocteau*, n°7, pp. 94-95.

hypertrophiant sa sensibilité jusqu'à endormir le sens critique. La foule est féminine ; elle aime obéir ou mordre. » (p. 141).

Pour affirmer son homosexualité, qui est sa fondamentale énergie sexuelle et créatrice, Cocteau développe une attitude assez clairement misogyne, régressive tout d'abord qu'il surmonte ensuite, en l'intégrant sous une forme nouvelle de vérité de l'art. Notre écrivain finit par estimer que la plupart des artistes de génie seraient des misogynes. Et cette misogynie serait en quelque sorte justifiée :

« Où le sens de la beauté, je veux dire ce qui nous porte vers la beauté, prend-il sa source ? Où commence-t-il, où finit-il ? Quel centre nerveux nous la dénonce ? L'emploi gratuit de la sexualité hante, qu'ils le sachent ou non, tous les hommes de grande race. Michel-Ange nous l'exhibe. Vinci nous le murmure. Leurs aveux m'intriguent moins que d'innombrables indices d'un ordre considéré comme un désordre et qui ne va pas jusqu'aux actes. Que veulent dire les actes ? Ils relèvent de la Police. Ils ne nous intéressent pas. Picasso est un exemple de ce registre. Cet homme à femmes est misogyne dans ses œuvres. Il s'y venge de l'empire que les femmes exercent sur sa personne et du temps qu'elles lui dérobent. Il s'acharne contre leurs visages et leurs toilettes. Par contre, il flatte l'homme et, n'ayant pas à s'en plaindre, il le loue par la plume et par le crayon. »⁷⁷¹

Chez Cocteau, sa théorie sur la vérité de l'art et de l'instinct de création s'enchaîne avec des idées ou des fantasmes misogynes. Son attitude phalocrate se renforçant avec l'âge finit par convaincre l'écrivain lui-même. Désormais son mépris vise non seulement la « foule » idiote et inculte, mais surtout les artistes « dévirilisés ». C'est encore dans une de ses *Lettres à Milorad* en 1956, que Cocteau critique les responsables du phénomène de « dévirilisation » dans le domaine de la création. Les coupables, ce sont les « vieilles filles » des Beaux-Arts : « D'accord avec vous en ce qui concerne l'impuissance de Nietzsche, élevée à la puissance d'un sacerdoce. Oui, je déteste les vieilles filles dont Schumann est le type (...). Oui je suis maladivement viril et je m'en excuse. Ce n'est aucunement un privilège » (p. 37). Et un an plus tard, l'écrivain revient à son éternel sujet de préoccupation. En exprimant son « horreur de la dévirilisation », il ajoute que l'« homosexualité (lui) représente un phénomène de virilisation » (p. 65).

De même, dans son discours de 1958, *Les Armes secrètes de la France*,⁷⁷² Cocteau achève l'esquisse de ce qu'est pour lui le génie du poète. Là, son moi inconnu, son instinct de création s'incarnent définitivement en une figure masculine de l'autorité, de la puissance à laquelle personne ne peut s'opposer. Une figure du souverain absolu, un symbole de la virilité incontestable : « Seigneur invisible, ancestral et seul capable d'une désobéissance aux habitudes de ce vieux monde » (p. 225) ; cette force mâle est « sans pitié », « force (l'homme) à remuer ». Le « prince des saintes ténèbres », le « monstre(sacré) de la nuit du corps humain », c'est du génie du « sexe masculin » dont il s'agit. Le seul sexe capable de « transcende(r) et perfectionne(r) (l')organisme humain » (p. 226), à travers la poésie et l'art.

⁷⁷¹ « Des mœurs », in *La Difficulté d'être*, p.185.

⁷⁷² Voir *Poésie critique*, t.2.

Enfin, la remarque la plus significative est la définition du culte d'Orphée selon Cocteau. En 1962, un an avant sa mort, Cocteau accorde un entretien à un écrivain américain William Fifield. Au cours de leur conversation, Cocteau évoque le mythe d'Orphée. Selon les dires de l'écrivain, ce mythe représenterait presque une guerre symbolique entre deux sexes, le « sexe fort » - l'homme - et le « beau mais faible sexe » - la femme - :

« Pour moi, le personnage d'Orphée est un personnage qui, peut-être, a tourné la tête vers sa femme, exprès, par misogynie, puisqu'il a créé des rites presque homosexuels, n'est-ce pas ?(...). Dans le temple orphique souterrain qu'on vient de découvrir à Rome(...) le plus grand motif est au plafond ; c'est Ganymède amené par l'Aigle : mais Ganymède n'est pas un bébé – on l'a toujours représenté comme un bébé par pudeur. Il est même un très beau et très grand jeune homme, c'est donc un signe orphique de misogynie(...) et il est possible dans la fable d'Orphée, au lieu de tourner la tête par distraction vers sa femme l'ait tournée exprès puisque ensuite il est tué par les femmes, par les Bacchantes qui voulaient sans doute le punir d'avoir créé une secte misogyne. »⁷⁷³

Ainsi pour Cocteau, l'érotisme masculin était une réponse à la question de la vérité dans l'art. L'art ne chercherait pas à représenter une idée métaphysique, mais notre première humaine condition de la vie, notre sexualité. Mais « indigènes livides que nous sommes » (*Le Cordon ombilical*, p. 209), il est difficile d'imaginer la forme la plus divine de notre instinct sexuel. C'est pourquoi, c'est « presque toujours dans des avantages sexuels qu'il faut chercher la force mystérieuse des poètes ». ⁷⁷⁴ Car ce sont des connaisseurs dans ce domaine. Nos seuls représentants capables de peindre et dépeindre une image transcendée de notre corps sexué, de la scène érotique de notre vie, dans toute sa dimension poétique. Voilà pourquoi, il faut des poètes dans la société humaine.

Alors surgit cette deuxième question : pourquoi notre société condamne-t-elle ces poètes, si telles étaient leurs missions si honorables et si telle était leur présence indispensable dans notre société ? Pour quelle raison Cocteau nous demande-t-il de « comprendre la tragédie des poètes » ? La tragédie des criminels innocents. Les pièces à conviction ? Leurs œuvres. Le motif de l'accusation ? Le crime du « péché mortel », de l'indécence, de la décadence :

« Ce qu'on voit d'eux ne les empêche pas d'être invisibles et les expose aux sarcasmes. Leur pureté ne relève pas d'un code. Elle les met sans cesse dans une attitude honteuse de péché mortel. Ils ne peuvent jamais se défendre. Le moindre objet est prêt à témoigner contre eux. »⁷⁷⁵ « Les lois profondes de l'art échappent au dirigisme qui tend à plier l'homme au rythme de l'insecte. Les uns craignent le diable et le scandale, les autres l'individualisme qu'ils baptisent décadence. Mais que faire contre les fleurs qui poussent de l'esprit ? Le bûcher de Savonarole ne les empêche pas de survivre. »⁷⁷⁶

⁷⁷³ Jean Cocteau par Jean Cocteau : entretiens avec William Fifield, op. cit., pp. 113-114.

⁷⁷⁴ « juin 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, p. 151.

⁷⁷⁵ *La force inconnue*, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, p. 124.

Ces « fleurs qui poussent de l'esprit », ces végétaux du « mâle » et du « mal », sont le signe de la « dépravation ». Un « vice sexuel », mais de l'esprit. Encore un synonyme de perversion. Notamment, pour les artistes : les incitateurs de « mauvaises mœurs ». Sur quoi se fonde notre opinion ? Nietzsche propose un début de réponse sur l'« élément érotique » ainsi que sur notre nouveau critère de jugements moraux, la « psychologie ». Le « bûcher de Savonarole » modernisé, en quelque sorte :

« Alors la psychologie servait non seulement à suspecter tout ce qui est humain, mais à le calomnier, à le flageller, à le crucifier : on voulait se trouver aussi pervers et méchant que possible, on recherchait l'inquiétude sur le salut de l'âme, la désespérance en sa propre force. Tout élément naturel auquel l'homme attache l'idée de mal, de péché (comme il a coutume de le faire actuellement encore touchant l'élément érotique), importune, assombrit l'imagination, donne un regard fuyant, fait que l'homme est en lutte avec lui-même et le rend vis-à-vis de lui-même inquiet, méfiant. Même ses rêves contractent un arrière-goût de conscience torturée. Et cependant cette habitude de souffrir du naturel est dans la réalité des choses totalement dénuée de fondement, elle n'est que la conséquence des opinions sur les choses. (...)et l'on trouvera partout que les exigences sont tendues outre mesure, afin que l'homme n'y puisse pas suffire : l'intention n'est pas qu'il devienne plus moral, mais qu'il se sente le plus possible pécheur. »⁷⁷⁷

Qu'en pense Cocteau ? Que pense-t-il de ces crimes de dépravation que la société moderne - armée des arguments les plus élaborés - impute aux poètes ? Il est clair que pour lui, c'est le terme de la « dépravation » qui est indécent et injuste. Parce que l'objet de cette accusation, c'est la « matière » primordiale de tout chef-d'œuvre :

« La société nomme dépravation le génie des sens et le condamne parce que les sens relèvent de la cour d'assises. Le génie relève de la cour des miracles. La société le laisse vivre. Elle ne le prend pas au sérieux. »⁷⁷⁸

Or, le problème pour les artistes, c'est justement lorsque la société prend au sérieux le « génie » d'une œuvre et s'acharne à la faire taire. Dans quelles circonstances? Quand la « liberté fatale » d'un artiste est prise, examinée, analysée méthodiquement sous la loupe des penseurs et amateurs. Le résultat est presque toujours une preuve de « vice sexuel ». Prenons par exemple le cas de Chirico :

« Le vice sexuel reflète une des formes les plus intrigantes de l'esthétique(...). L'homme qui cache un seul vice sexuel ne connaîtra pas l'inquiétude vague d'un corps aux prises avec les apparences multiples de la beauté. L'art fatal n'inquiète pas le peintre, il inquiète les spectateurs. La liberté du peintre fatal consiste à varier l'aspect de sa prison. Chirico renonce à l'exploitation d'une fatalité. Il était à craindre que ses usines de brique ne fabriquassent des fantômes. Mais après le pinceau, son fluide voulait sortir par la plume et laisser le peintre libre de se livrer aux jeux innocents qui ne compromettent jamais que nous-mêmes. La

⁷⁷⁶ Matisse, in *Cahiers Jean Cocteau*, n°9, p. 181.

⁷⁷⁷ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain, I.*, in *Œuvres*, t.1, p. 522. Souligné par l'auteur.

⁷⁷⁸ *Opium*, p. 174.

préoccupation professionnelle des critiques d'art les détourne de l'objet même de leur étude. Le principal était (et reste) de savoir pourquoi Georges de Chirico jouait aux échecs, quel fut l'enjeu de la partie, la force et la personnalité de l'adversaire. »⁷⁷⁹

L'artiste est conscient que son art, son sacerdoce pose le problème de la liberté de son œuvre, de sa propre liberté d'agissement. Alors, si les critiques et le public ne comprennent pas son oeuvre, dès lors, pour l'artiste, c'est le problème du « choix » qui s'impose : en l'occurrence, le « vice » selon Cocteau. Entre « l'art d'après l'art » ou l'art d'après sa conscience pure, se joue son indépendance morale. Et bien évidemment, le choix de la deuxième solution sera la ligne exemplaire de conduite d'un véritable artiste. Donc, la question de la dépravation ne peut se résoudre chez les poètes de génie. Aussi Cocteau affirme-t-il explicitement que le véritable « art est obligatoirement une dépravation » : car, « (l)'art est le vice dans le domaine de l'âme » et « (l)e vice commence au choix et il en va de même pour l'art, dans l'exercice duquel un comportement normal est impensable. » (*Le Passé défini*, t.4, p. 395). Ainsi se définit la « dépravation » :

« Ne pas oublier qu'un chef-d'œuvre témoigne d'une dépravation de l'esprit. (Rupture avec la norme). Changez-le en acte. La société le condamnerait. C'est, du reste, ce qui se passe d'habitude. »⁷⁸⁰ « Puisque la plupart des gens envisagent la sainteté comme quelque chose de fade et de conforme à une pureté légale, il est probable que la dépravation représente une manière de génie des sens, c'est-à-dire d'écart jusqu'à l'extrémité d'une pente librement descendue en dehors des règles. Il en découle que le génie, tel qu'on l'accepte, ou plutôt tel qu'on le tolère, est une dépravation spirituelle analogue à une dépravation des sens. L'un entraîne souvent l'autre et il est rare qu'un génie des lettres, de la sculpture ou de la peinture ne se dénonce pas et ne fasse preuve, même sans y mêler sa chair, d'une liberté de voir, de sentir et d'admirer, au-delà des limites permises(...). Traduisez ces dépravations en une autre langue, haussez-les, transcendez-les, revêtez-les d'intelligence, et vous obtiendrez une petite image des hautes dépravations qui nous valent les chefs-d'œuvre de l'art(...). Il va de soi que l'admiration obéit aux mêmes mécanismes car si elle n'est pas une érection de l'âme, qui échappe à notre contrôle, elle ne nous intéresse pas, correspondant au platonisme, au dilettantisme, à l'esthétisme, bref au bon goût qui juge obligatoirement à l'inverse d'une manière de sexualité transcendante. »⁷⁸¹

En considérant, en fin de compte, la « dépravation » comme signe par excellence de la bonne et saine « santé » spirituelle de l'artiste, Cocteau montre encore une fois son talent de critique d'art, en faisant l'apologie du « génie des sens ». Et une vision philosophique ouverte sur l'union indissoluble et inestimable de l'érotisme et de l'esthétique- au sens le plus large du terme. A cet égard, la « tauromachie » est aussi un exemple parfait pour

⁷⁷⁹ *Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat, in Poésie critique, t.1, pp. 171-172.*

⁷⁸⁰ *« D'une conduite », in Journal d'un inconnu, p. 210.*

⁷⁸¹ *Inédit féodal, in Cahiers Jean Cocteau, n°8, pp. 142-144.*

Cocteau : d'un mariage symbolique par lequel la puissance de l'érotisme et l'art de la mise à mort s'incorporent.

Claude Arnaud remarque ainsi comment cet art de la cruauté qui « avait longtemps révélsé l'écrivain », est devenu un art érotique emblématique chez lui. D'après ce biographe, c'est parce que l'« hypersensibilité (de Cocteau) avait(...) appris à tirer plaisir des passes presque toujours conclues par les spasmes des bêtes *laquées* de rouge ». Et que « l'arène était devenue à ses yeux le siège d'un rituel décisif illustrant l'hermaphrodisme qui préside à toute forme d'art, la féminité du toréador toujours menacé de mort, dans son habit de lumière, l'emportant sur la virilité de la bête qui s'offre au destin. » (Jean Cocteau, p. 691).

En effet, Cocteau voyait, à travers ce dramatique spectacle de la mise à mort, la scène érotique la plus représentative de sa « virilité masculine », au service de la poésie. Aux yeux de Cocteau, le brave taureau qui s'offre n'est autre qu'un poète en train de souffrir pour faire jouir son seigneur inconnu. Dans la corrida, c'est cet esprit de « sacrifice » qui compte. Le taureau ou le poète comme symbole de l'« offrande sacrée ». L'un pour l'arène, l'autre, le temple de la poésie. Ainsi l'auteur nous invite à imaginer cette scène du « drame d'amour » et à ressentir son intensité poétique et électrique :

« Sautons idéalement dans l'arène. Approchons-nous du couple et observons ce qui se passe(...). Mais quel est le mâle ? Apparemment, deux mâles se trouvent face à face, aucun contact d'amour ne les joute et cependant certains toreros avouèrent que l'estocade provoquait chez eux l'éjaculation. C'est que le grand mystère de la Fiesta consiste justement dans ce paradoxe d'adversaires qui tour à tour se féminisent et reprennent les prérogatives de la virilité. (...)si le torero porte les brillantes couleurs du mâle et le taureau la robe modeste des femelles dans le règne animal, à la fin de l'acte d'amour il faudra que le mâle change de sexe et, par sa grâce et son uniforme de danseur, redevienne la femelle qui tue. Il faudra aussi que le taureau reprenne ses prérogatives de mâle et cela au fur et à mesure qu'on l'en dépouille par la pique et les banderilles. Voilà la grande énigme(...). A cette minute, l'échange des sexes est clair(...). Je sais, d'ailleurs, à quel scandale je m'expose en décrivant ainsi le dernier acte de ce qu'on a coutume de prendre pour un duel(...). Ainsi se déroule une cérémonie dont il faut reconnaître, malgré notre dégoût de la chose littéraire, qu'elle cherche, soit par la corne, soit par l'estocade, à imiter cette pénétration par laquelle nos solitudes cherchent à s'illusionner et à obtenir, à l'aide d'un acte dévié de tout but procréateur, une sorte de triomphe fugace – de victoire sur le chiffre deux, signe de mort. »⁷⁸²

Ainsi, tentée la critique de Cocteau sur l'érotisme artistique s'achemine vers une véritable poésie érotique. Sa curiosité observatrice s'étendra, de la littérature érotique jusqu'à la bande dessinée. Depuis des anecdotes jusqu'à des réflexions incisives, les quelques volumes de son *Passé défini* sont truffés de remarques sur l'essence érotique de tout art. Par exemple, dans son journal qui date de mai 1954, notre poète pose cette question cruciale : où se trouve la frontière entre l'obscénité et la sensualité dans une œuvre ? N'est-elle pas encore une affaire de moralité ? Qui d'ailleurs s'avère totalement

⁷⁸² La Corrida du 1^{er} Mai, in Jean Cocteau. *Romans, poésies. Œuvres diverses*, pp. 1011-1013.

subjective...Face à l'indignation de François Mauriac,⁷⁸³ Cocteau pose cette interrogation fondamentale. Incontournable, pour qui la « sexualité fait la force de (son) œuvre ». L'authenticité d'une œuvre ne dépassera-t-elle jamais la sexualité de son créateur ? Le « phallus spirituel » d'un poète ne sera point reconnu en tant que tel ? Un point d'interrogation qui vise toute son œuvre.

La problématique de l'érotisme refait surface aussi dans la relation de l'auteur-l'œuvre- et son lecteur. Ainsi, par exemple, à propos de la littérature « à l'eau de rose » et de la littérature « érotique » proprement dite. Cocteau ne voit pas de différence entre elles : selon lui, ce n'est qu'une question de degré. De « saleté » et de « nuances » plus ou moins prononcées. Chez notre écrivain, les histoires érotiques dévoilées en tant que sujet d'une œuvre n'ont rien à voir avec sa conception de l'érotisme, idéalisée sous formes d'œuvres d'art. Ainsi, en ironisant sur *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan et *Histoire d'O* de Pauline Réage, Cocteau condamne clairement la vulgarisation de l'érotisme dans les œuvres littéraires. Qui, d'après lui, a tristement désacralisé la dimension transcendante de la poétique érotique. Voici les propos acides de Cocteau vieillissant dans une de ses pages du journal en 1955 :

« Des petites filles de douze ans entrent et demandent Adieu tristesse et Madame d'O (livre obscène). La libraire refuse de vendre et se fait traiter d'idiote. Elle offre Delly. « C'est de l'eau de rose », s'écrient ces demoiselles. Exact. Seulement elles ignorent que ce qu'elles aiment est aussi de l'eau de rose, mais sale. Seule différence. »⁷⁸⁴

En racontant de tels faits sous forme d'anecdotes cocasses, Cocteau réfléchit et analyse toujours la vie historiquement mouvementée de la poésie, de l'art et de l'érotisme. Comment notre philosophie de la création a-t-elle pu survivre à travers l'Histoire après avoir été perpétuellement le sujet de procès entre la religion - l'ancienne morale - et la science - la nouvelle morale ? Comment une « toile érotique » de Dali a-t-elle pu échapper à l'œil inquisiteur d'un théologien tel que Maritain ? Sinon, par quel mystère, un dessinateur érotique américain, un certain Burne Hogarth, a su duper toutes les autorités puritaines de l'Amérique, en dessinant les aventures de Tarzan ?... Tel est en effet le secret de la virilité masculine des artistes de génie, selon Cocteau :

« Découvert à la gare que le dessinateur érotique des planches américaines et le dessinateur du Tarzan des gosses est le même. Fort étrange découverte. Les grandes personnes (qu'on devine) achètent autant ces petites livraisons en couleurs que l'enfance. C'est imprenable. Pas de femmes nues et des athlètes, ce qui ne peut donner aux enfants que le bon exemple du sport. Il faut y regarder à deux fois pour se rendre compte de l'érotisme incroyable de ces images soi-disant naïves. »⁷⁸⁵ **« Jacques Maritain laissa trois ans dans sa petite salle à**

⁷⁸³ Note de Cocteau disant que Mauriac s'est montré outré en ce qui concerne quelques poèmes de *Clair-obscur*. Voici les griefs de Mauriac: « Des poèmes érotiques ! Obscènes ! Quelle audace ! La langue est belle, j'en conviens – mais n'avez-vous(Orengo) donc pas vu ce qu'elle cachait ? », in *Passé défini*, t.3, p. 140.

⁷⁸⁴ « mai 1955 », in *Le Passé défini*, t.4, p. 119.

⁷⁸⁵ « novembre 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, p. 291.

manger de Meudon une toile érotique de Dali. Il ne s'en doutait pas et la faisait admirer aux évêques. C'est du reste un évêque qui découvrit, si l'on peut dire, le pot aux roses. Le pauvre Jacques mourait de confusion, sa belle figure pâle toute rouge ! (Un drap mouillé recouvrait un membre en érection sur le sable d'un désert.) Jacques – à qui, du reste, il arrivait de craindre un signe d'érotisme là où il n'y en avait pas – prenait cette forme blanche pour un fantôme surréaliste, pour un gracieux phantasme de l'esprit. »⁷⁸⁶

Les artistes étaient plus malins que les gardiens du temple. Entre l'hypocrisie morale des bien pensants et la croyance aveugle du public et des critiques, les génies de l'art ont su détourner l'attention abusive par tout un système d'« allusions » et des « cachettes » : les « calembours hautains », « énigmes mystérieuses », « rébus étranges ». Dans son *Entretien* avec André Fraigneau, Cocteau livre ainsi son point de vue :

« (...)Dali m'a parlé des cachettes(...). Il était pour la censure. La censure nous inquiète toujours. (...), il disait que l'avantage des censures c'est d'obliger l'artiste aux cachettes, de cacher ce qu'il ne peut pas dire. Par exemple, dans la grande époque de la dictature des papes, où les peintres ne traitaient que des sujets religieux, eh bien, ils devaient dissimuler mille singularités qui leur étaient propres et qui ne ressortent, qui n'apparaissent qu'à la longue. Il suffit de visiter un musée à Florence pour voir des choses très bizarres qu'on ne voyait pas à l'époque. Les cachettes sont innombrables chez Léonard de Vinci et chez Michel-Ange. »⁷⁸⁷

Or, le problème arrive lorsque la science divorce d'avec la religion. La nouvelle morale introduite dans la société est beaucoup plus complexe et subtile que celle du passé. Les scientifiques de l'âme humaine sont redoutables. D'une part, ils permettent de voir plus en profondeur notre ombre interne et dans ce sens, c'est un progrès. Cocteau ne refuse pas la présence du « complexe » chez l'homme. Au contraire, il affirme qu'un « homme est obligatoirement complexe ». Sauf qu'il réfute explicitement de comprendre le complexe humain « sous son angle pluriel et psychanalytique » (*Le Passé défini*, t.4, p. 396). Et l'écrivain pense que toute notre confusion actuelle a commencé avec Freud :

« Il ne faudrait pas confondre la nuit dont je parle et celle où Freud invitait ses malades à descendre. Freud cambriolait de pauvres appartements. Il en déménageait quelques meubles médiocres et des photographies érotiques. Il ne consacra jamais l'anormal en tant que transcendance. Il ne salua pas les grands désordres. Il procurait un confessionnal aux fâcheux(...).Par ailleurs, les psychanalystes, en proie aux fâcheux, s'en chargent(...). La clef des songes de Freud est fort naïve. Le simple s'y baptise complexe. Son obsession sexuelle devait séduire une société oisive dont le sexe est l'axe. Les enquêtes américaines démontrent que le pluriel reste le pluriel lorsqu'il se singularise et avoue des vices qu'il s'invente. La même niaiserie préside à l'aveu de ses vices et à l'étalage de ses vertus. Freud est d'accès facile. Son enfer (son purgatoire) est à la mesure du grand nombre. A l'encontre de notre étude, il ne recherche que la visibilité. La nuit dont je m'occupe est différente. Elle est une grotte aux trésors.

⁷⁸⁶ « février 1955 », in *Le Passé défini*, t.4, p. 60.

⁷⁸⁷ « Neuvième entretien », *op. cit.*, p. 100.

Une audace l'ouvre et un Sésame. Non pas un docteur ni une névrose. Grotte dangereuse si les trésors nous font oublier le Sésame. C'est de cette grotte, de cette épave de luxe, de ce salon au fond d'un lac, que toutes les grandes âmes s'enrichissent. La sexualité n'est pas, on le devine, sans y jouer un rôle. Vinci et Michel-Ange le prouvent, mais leurs secrets n'ont que faire avec les déménagements de Freud. »⁷⁸⁸

Successivement, Cocteau dresse un état des lieux de l'influence freudienne - et psychanalytique dans l'opinion publique et dénonce ses méfaits sur notre conception nouvelle de l'érotisme, donc par conséquent, de l'art.

Pour commencer, notre poète énonce que la « faute de Freud est d'avoir fait de notre nuit un garde-meubles qui la discrédite, de l'avoir ouverte alors qu'elle est sans fond et ne peut même pas s'entrouvrir. » (*Journal d'un inconnu*, p. 42). En quoi consiste cette déconsidération ? Cocteau nous la fait découvrir par le biais de « ménage(s) freudien(s) » où la sexualité devient un ennemi intime :

« Mme X entre dans la chambre où sa petite fille, âgée de neuf ans, dessine avec un crayon rouge. La nounou est à l'office. Mme X se penche. Que dessine la petite fille ? Un gigantesque phallus. Mme X arrache la feuille et se sauve. A peine si elle écoute hurler sa fille. M.X rentre du golf : « Regarde. » M.X a un haut-le-corps : « Où cette malheureuse enfant a-t-elle pu voir une chose pareille ? » - « Je te le demande. » Je vous épargne l'enquête. Monsieur, après quatre jours de bousculades, interroge sa petite fille. Réponse : « Ce sont les ciseaux de nounou. » » « Le docteur M. venait de me raconter qu'une dame avait expliqué à sa petite fille qu'elle lui interdisait de regarder les parties honteuses de son petit frère, causes de tous les malheurs qui nous accablent. La petite fille, après avoir nuitamment amputé son petit frère avec des ciseaux, courut réveiller sa mère et lui apprendre son exploit. Elle se croyait une héroïne, une Judith. Elle n'en revenait pas de voir sa mère folle de douleur. »⁷⁸⁹

Cette hystérie collective se manifeste même chez les religieux. Tout le monde est au courant de notre monstrueuse sexualité :

« Dans un hôtel, un prêtre prenant pour râles érotiques de la chambre voisine ceux d'un moribond, et frappant contre le mur au lieu de lui venir en aide, c'est à quoi je songe en lisant les articles de Mauriac contre Genet. »⁷⁹⁰

En racontant les histoires des « fessées », dans ses *Confessions*, Jean-Jacques Rousseau explique comment il est devenu - déjà enfant - un « malade sexuel ». En effet, Freud mentionne le cas de Rousseau dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*. En élaborant ses arguments sur la « sexualité infantile », le psychanalyste conseille de ne pas donner des fessées aux enfants, afin de ne pas éveiller leur « libido ». Car, elle est « susceptible d'être poussée dans les canaux collatéraux par les exigences ultérieures de l'éducation culturelle. »⁷⁹¹ Cet argument devait fortement navrer notre poète. D'une part,

⁷⁸⁸ « De l'invisibilité », in *Journal d'un inconnu*, pp. 39-40 /Souligné par l'auteur.

⁷⁸⁹ « De l'innocence criminelle », « D'un morceau de bravoure », in *Journal d'un inconnu*, p. 66 ; p. 85. Souligné par l'auteur.

⁷⁹⁰ *Idem*, p. 96.

l'enfance symbolise le seul « paradis » dans l'existence humaine à ses yeux, donc à préserver d'une analyse trop fine. Et de l'autre, il lui semble qu'il y a une dévalorisation de l'ampleur d'un écrivain comme Rousseau et avec le risque de généralisation, de lèse-majesté contre tout écrivain. Cocteau rétorque alors :

« Le postérieur de Jean-Jacques est-il le soleil de Freud qui se lève ? J'y distingue plutôt le clair de lune romantique. Se croire malade parce qu'on garde le souvenir d'une fessée charmante est encore une preuve de candeur. Les enfants sont tous exhibitionnistes et préoccupés du problème sexuel avant de le connaître. Le silence mystérieux des grandes personnes leur fait faire certaines découvertes absurdes qu'ils abandonnent ensuite, mais qui peuvent laisser des traces. Sur la pelouse de Maisons-Laffitte, mes cousins jouaient au « Jeu des cuisses ». Ce jeu consistait à relever ses culottes courtes le plus haut possible et à montrer ses cuisses aux petites filles. Ce jeu intéresse plus la psychanalyse que la réminiscence érotique de Rousseau. »⁷⁹²

Malgré le désaccord de Cocteau vis-à-vis des interprétations de la théorie freudienne sur la libido, il faut cependant noter que le public, dorénavant plus averti et éclairé, ne peut plus apprécier simplement une œuvre sans parfois prendre en considération la vie intime, troublante de son auteur. L'œuvre traduisant alors, selon eux, ses perturbations sexuelles. En somme, il y a une déformation non voulue de la perception de l'œuvre.

Pour Cocteau, en étant homosexuel, cet aspect ne pouvait que se présenter dans un sens problématique. En effet, les représentations de ses pièces et films seront successivement sabotées.

C'est notamment le cas des *Parents terribles*, qui a provoqué les critiques virulentes venant de l'extrême droite de l'époque.. Considérée comme un véritable « scandale », une « provocation pornographique », une « incitation à la débauche » et à l'inceste,⁷⁹³ cette pièce a fait, en effet, l'objet de beaucoup de critiques cinglantes. Sinon, une autre pièce, *Andromaque*⁷⁹⁴ a connu à peu près le même sort.

Bref, face à ces accusations abondantes et injustes, Cocteau se confie ainsi dans son *Journal* : « Tout me pousse à ce désordre craintif qui fait la base de cette psychologie de l'échec dont parle René Laforge » (p. 337). D'après, l'annotation de Jean Touzot, à la même page, la *Psychologie de l'échec* est une étude qui traite « le syndrome d'échec

⁷⁹¹ Sigmund Freud, « La sexualité infantile », in *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard (Folio), Paris, 1987, p. 122.

⁷⁹² « Jean-Jacques Rousseau », in *Poésie critique*, t.1, pp. 278-279.

⁷⁹³ A ce propos, voir l'article de Robert Brasillach, apparu dans *La Revue universelle*, 1^{er} décembre 1938 ; l'intervention de René Gillouin, dans l'extrait du *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris* du 23 décembre de la même année, etc., « Annexes », in *Les Parents terribles*, pp. 210-214. Sinon, voir aussi « Annexes » du *Journal 1942-1945* dans lesquelles nous trouvons aussi des articles très insultants. Notamment, l'article de R.M.Féchy qui traite Cocteau de « démocrasouille », « indésirable revenant », « coriace éphebe ». Ainsi que l'œuvre de l'écrivain comme une « sorte d'onanisme à haute fréquence »(pp. 655-657).

⁷⁹⁴ Voir « Annexes » du *Journal 1942-1945*. Les attaques de l'extrême droite continuent : l'article d'Alain Laubreaux, « Une semaine tragique », publié dans *Je suis partout*, 26, mais, 1944 (pp. 699-701) ; et celui d'André Castelot, « Racinofollies », apparu dans *La Gerbe*, 1^{er} juin 1944 (pp. 702-704), etc.

dans ses rapports avec la sexualité ». A ce propos, Claude Arnaud note ainsi dans sa biographie :

« (...), l'ouvrage publié en 1939 par un fondateur de la Société psychanalytique de Paris, avait déjà fait réfléchir Cocteau sur les racines de sa névrose, durant la guerre. Peut-être manquait-il de confiance en lui dans le domaine sexuel : pour le docteur René Laforgue en tout cas, cette inassurance favorisait l' « angoisse de l'acte », la peur de se jeter à l'eau, de prendre à bras-le-corps- le monde, d'entamer la pièce qu'on projette, ou même de répondre au courrier, la tentation aussi de se réfugier dans un désordre craintif. Aurait-il manqué de ce courage essentiel qui lui aurait permis d'affronter la solitude, et de choisir en lui sa personnalité ? L'unique secret, pour échapper au malheur, est de ne pas se vouloir autre, disait Schopenhauer : et si c'était la cause de ses difficultés ? »⁷⁹⁵

Ici, l'air du temps témoigne pleinement de l'éternel duel symbolique dans l'histoire de l'art : *ars erotica versus scientia sexualis*. La vérité de la sexualité humaine départagée entre l'Art et la Science. En ce qui concerne cette bataille féroce qui a fait de notre sexualité à la fois une œuvre d'art et l'objet d'une autopsie psychologique méthodique, il faut emprunter les remarques de Michel Foucault. Voici les coulisses des affrontements :

« (...) il vaudrait mieux repérer les procédés par lesquels cette volonté de savoir relative au sexe, qui caractérise l'Occident moderne, a fait fonctionner les rituels de l'aveu dans les schémas de la régularité scientifique : comment est-on parvenu à constituer cette immense et traditionnelle extorsion d'aveu sexuel dans des formes scientifiques ? 1. Par une codification clinique du « faire-parler » : combiner la confession avec l'examen, le récit de soi-même avec le déploiement d'un ensemble de signes et de symptômes déchiffrables(...). 2. Par le postulat d'une causalité générale et diffuse : devoir tout dire, pouvoir interroger sur tout(...). 3. Par le principe d'une latence intrinsèque à la sexualité : s'il faut arracher la vérité du sexe par la technique de l'aveu, ce n'est pas simplement qu'elle est difficile à dire(...), (m)ais parce que le fonctionnement du sexe est obscur(...). 4. Par la méthode de l'interprétation: s'il faut avouer, ce n'est pas seulement parce que celui auquel on avoue aurait le pouvoir de pardonner, de consoler et de diriger. C'est que le travail de la vérité à produire, si on veut scientifiquement le valider, doit passer par cette relation. (...) notre société, en rompant avec les traditions de l'*ars erotica*, s'est donnée une *scientia sexualis*. Plus précisément, elle a poursuivi la tâche de produire des discours vrais sur le sexe, et ceci en ajustant, non sans mal, l'ancienne procédure de l'aveu sur les règles du discours scientifique. La *scientia sexualis*, développée à partir du 19^e siècle, garde paradoxalement pour noyau le rite singulier de la confession obligatoire et exhaustive, qui fut dans l'Occident chrétien la première technique pour produire la vérité du sexe. »⁷⁹⁶

En cette époque de troubles, et malgré les doutes permanents et les difficultés insupportables engendrées, Cocteau arrive au fur et à mesure à une conclusion importante : même si les inquisiteurs modernes sont bien plus méthodiques et devins que ceux du Moyen Age, sa philosophie de l'érotisme masculin ne cédera pas. Plus le temps

⁷⁹⁵ Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, p. 724. Souligné par l'auteur.

⁷⁹⁶ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t.1, op. cit., pp. 87-91.

passé, plus il affirme et réaffirme la virilité spirituelle des poètes. Ainsi, dans sa *Lettre aux Américains*, il réclame la réhabilitation de la poétique érotique. Cette lettre symbolique ne s'adresse pas seulement au peuple d'outre-Atlantique. Mais aussi et surtout à sa France :

« Lorsque votre censure, soumise à l'étrange psychose du lit en tant que meuble honteux, représentatif de l'amour et du rêve, vos deux hantises, vos deux épouvantes, me reproche la scène entre le fils et la mère dans mon film *les Parents terribles*, n'avez-vous pas honte, vous, peuple noble, d'une pensée ignoble, ne sentez-vous pas quel refoulement vous oblige à interpréter si mal la gentillesse et l'innocence ? »⁷⁹⁷

Ainsi se met en œuvre une véritable philosophie de l'*ars erotica* chez Cocteau. Plus qu'une déclaration d'un poète homosexuel, son appel au public et aux autres poètes représente une vive remise en cause spirituelle, intellectuelle, des idées sur l'art. Et notamment sur la « matière » primordiale de toute création, l'érotisme.

Désormais, « comprenez qui pourra ! ». Si, à propos d'un seul et même film - par exemple *Le Sang d'un poète* -, « les uns (le) déclar(ent) glacial et sans sexe » et « d'autres l'accusent de sexualité malade », ce n'est plus du ressort de l'artiste. (*Journal d'un inconnu*, p. 127). Frigidité ou perversité ne sont que des termes de l'« enfantillage de la psychologie amoureuse ». Si « en France, on a sauté de Bourget à Freud » (*Le Passé défini*, t.3, p. 223), il y en aura bien d'autres. Chacun, avec un nouveau vocabulaire symbolique, une nouvelle théorie révolutionnaire, serait prêt à jeter la confusion dans les esprits. Le bon vieux guide Nietzsche avait encore une fois raison, en évoquant l'esprit « caustique de psychologue » dans *Le Crépuscule des idoles*. S'il est connaisseur de la nature humaine, « pourquoi donc (l')étudie-t-il ? » (p. 999). De même, n'est-il pas vrai que les esprits des psychologues sont « anti-artistiques, concrets », en traitant les poètes de « dégénérés » patentés ? (Idem., p.995). Leur « règle veut en effet que les hommes supérieurs, les âmes d'une espèce plus étrange, fassent naufragent et périssent » (*Par-delà le bien et le mal*, p. 720).

Dans ce remue-ménage, l'essentiel est que le poète résiste continuellement à toutes les formes de répressions sociales. Ce, même si la police « s'indigne d'un délit contre la pudeur et (l')oblige à mettre une feuille de vigne sur le sexe de (son) cœur » (*Clair-obscur*, p. 884).

Redresser la colonne vertébrale de l'esprit, laisser jaillir en tous sens la force masculine. Telle semble la mission du poète pour Cocteau. Il y a eu Sade, Genet, des affranchis exemplaires. Ceux qui ont fait preuve de ce qu'est la force transcendante de la virilité spirituelle :

« Relis le livre sur Sade. Il est étrange que les gens qui mettent l'âme si haut et le corps si bas admettent toutes les tortures de l'âme et s'en repaissent lorsque les romans les exposent et punissent comme criminel un Sade pour quelques petites débauches, entailles et coliques moins graves que les supplices de la question et que les empoisonnements dont les rois se rendirent coupables. Sade n'est que l'affiche (ainsi que Wilde) de licences qui furent la base des maisons closes à toutes les époques et les filles qui se plaignent ont dû en voir bien d'autres. Le

⁷⁹⁷ p. 26. Souligné par l'auteur.

cas de Sade ne repose pas sur ses débauches mais sur l'emploi magnifiant qu'il en a fait. » « Genet organise autour de ceux qu'il aime une sorte de beauté abstraite qui excite leur sexualité morale. Il les malaxe. Il les tourmente jusqu'à ce qu'ils se montrent dignes de lui. Alors, il les abandonne et ils deviennent l'étrange escorte de chevaliers prêts à le défendre contre n'importe quelle attaque. »⁷⁹⁸

Le cas de Cocteau, comment se présente-il ? L'exemple même d'une longue, très longue « érection » spirituelle. Il faut suivre le mouvement du « fil » dans la main de l'auteur. Celui qui finit par représenter un « style dur et simple qui ne coule pas ». Mais qui « s'emboîte ». L'énigme est tout à fait à la Cocteau :

« C'est avec *Le Secret professionnel* et *Thomas l'imposteur* que je débute. *Le Grand écart* appartient à une zone confuse entre ce qui m'embrouillait et ce qui allait me permettre de tenir le bout du fil. Toutes les œuvres qui précèdent ma rencontre avec Radiguet me donnent l'impression des efforts maladroits de ceux qui veulent démêler un emmêlement à pleines mains et sans méthode (sans patience). *Orphée – l'Essai de critique indirecte – La Difficulté d'être (sans oublier La Machine infernale)* sont des ouvrages où j'ai eu le fil en main, mais je voudrais le tendre davantage. Dans le *Journal d'un inconnu*, il y a des nœuds. Et je suis incapable de les dénouer. Peut-être publie-t-on trop vite. Devrait-on enfermer le manuscrit – attendre(...). Ce qui importe c'est le style dur et simple – qui ne coule pas – qui s'emboîte. »⁷⁹⁹

Ainsi, chez Cocteau, la virilité spirituelle d'un poète doit être « aussi flagrante que la puissance sexuelle » (*Journal d'un inconnu*, p. 212). L'organe érectile d'un véritable artiste se manifeste en effet si secrètement mais aussi sûrement qu' aucune « feuille de vigne », ni « écharpe tricolore » n'arrivent à le « cacher ». La seule conduite possible pour le poète viril consiste ainsi à « devenir un véritable attentat contre la pudeur » (*Le Passé défini*, t.1, p. 438).

Et ce n'est qu'en ces moments de flagrants délits d'impudeur et de dépravation, que les génies se reconnaissent. Car, en face des chefs-d'œuvre de l'art, l'homme ne peut avoir que deux réactions. « On bande ou on ne bande pas ». Puissance ou impuissance. Voici la vérité de l'art. « Tout le reste est intellect » (*Le Passé défini*, t.2, p. 40) :

« (...)promenade rapide dans le Prado. Une fois encore je constate la simplicité déroutante du génie chez les peintres(...). Dali parlait des regards qui salissent les tableaux et de certains musées qui les rendent malades(...). Il y a du reste une pudeur que j'éprouve à ne pas regarder trop longtemps un chef-d'œuvre. Rien ne me gêne comme ces jeunes ménages, la main dans la main, échoués sur des banquettes, l'œil fixe, en face d'un chef-d'œuvre. Je passe vite comme si des voyeurs s'excitaient au spectacle de l'art tout nu. Un grand peintre s'exhibe tellement par l'entremise d'une toile et d'un modèle qu'on n'ose pas se planter devant. Il y aurait indiscretion à le faire. J'en arrive à me demander si ce n'est pas ce mystérieux sentiment d'exhibitionnisme qui m'a gêné, torturé, trompé sur l'accueil du public pendant la séance d'Orphée. Je devais prendre ma gêne pour

⁷⁹⁸ « octobre et décembre 1952 », in *Le Passé défini*, t.1, p. 366 ; p. 402.

⁷⁹⁹ « décembre 1952 », op. cit., pp. 407-408.

celle du public. »⁸⁰⁰ « Je ne puis encore savoir comment j'en sortirai. Soit qu'il faille me débarrasser de l'invisible, soit qu'il veuille de se débarrasser de moi. Ce sont choses trop obscures pour qu'on s'y hasarde. Il est déjà dangereux de s'aventurer dans le noir. »

in Journal d'un inconnu

Si dans un premier temps, l'écriture ou toute activité créatrice allaient devenir pour Cocteau une « thérapeutique », maintenant, nous savons que ce n'était pas toujours le cas. Nous constatons que son œuvre ne ressemble plus à une « maison de santé » où l'âme torturée du poète peut retrouver la quiétude. A travers cette seconde partie d'étude, nous avons pu observer que Cocteau avait consacré une bonne partie de son œuvre à relater sa lente descente et longue errance à l'intérieur de lui-même. Notre poète nomme cette exploration de son univers psychique, les « fouilles archéologiques de la nuit du corps humain ».

Néanmoins, ce périple sur les méandres du psychisme ne s'apparente pas tout à fait à une découverte extraordinaire d'un monde fabuleux de l'imagination. Cette partie de l'œuvre de Cocteau se rapproche plutôt des « fouilles » obsédantes d'une « maison hantée » où habiterait cet « invisible », l'amenant à traquer cet « étranger » qui, en fin de compte, n'était que son génie poétique.

La face lumineuse de sa force créatrice qui devait ressembler à celle d'Apollon Musagète, il ne la dévoile jamais... Au contraire, plus il s'avance dans son cheminement interne, plus il éloigne de lui-même cette image d'Epinal, en la repoussant dans la profondeur de l'obscurité psychique. Il s'interdit pour ainsi dire de la toucher, par peur de la salir. Le seul interdit que s'infligeait Cocteau était sans doute son refus de la révélation de ce don poétique qu'il avait hérité du ciel.

Pour ne pas le nommer, il lui fallait des termes qui ne le désignent pas, mais seulement qui suggèrent sa présence. L'histoire de son ménage avec les muses et leur maître se trouve tout à fait dans ce registre de la suggestion. Pour tout écrivain, il est difficile de ne pas succomber au charme de l'inspiration. L'image des mantes-religieuses qui dévorent les mâles, et celles des muses qui se livrent à des danses nocturnes pour torturer leur victime, reflètent là la fébrilité et l'impatience délicieuses que ressent un écrivain touché par des songes troublants et pénétrants.

En revanche, Cocteau, connaissant parfaitement la force destructrice de l'inspiration trop débordante, soulignait sans relâche comme qualité première indispensable du génie poétique le fait de se dompter soi-même, de maîtriser son impétuosité. En effet, le génie de Cocteau ne ressemble pas à ce que nous croyons. Ce n'est pas une force foudroyante qui visite le poète pour déclencher sa pulsion créatrice. Au contraire, c'est une force nettement supérieure à l'inspiration, qui freine, contrecarre et annule tous les à-coups pulsionnels du poète :

« Je n'ai jamais usé de ce génie du dimanche que le talent de la semaine met en relief. J'ai considéré le génie comme pain quotidien – et cela lui ôte le rare, le prestige. Je l'ai laissé confondre avec l'adresse. On m'en accuse vite, car comment admettrait-on cette haute note perpétuelle que je pousse ? (...) le génie

⁸⁰⁰ « novembre 1953 », in *Le Passé défini*, t.2, pp. 322-323.

considéré comme pain (noir) quotidien. Je nomme génie la crise permanente. Vivre à la pointe de soi-même(...). »⁸⁰¹

De plus, Cocteau avait besoin d'inventer un décor tout aussi irréel que son fantôme génial de soi-même : le « labyrinthe », le « dédale » fait de « couloirs » et « portes » secrètes, etc., cet espace sans frontière où se déroulent les incessantes retrouvailles avec son inconscient poétique, Cocteau ne pouvait le décrire que comme un lieu incertain, flou et étrange. L'espace onirique en somme.

Dans un sens, l'exploitation du *mécanisme* du rêve et du somnambulisme représentait un des procédés les plus adéquats pour présenter le génie poétique comme une créature venue d'ailleurs. Mais il faut tout de même reconnaître que là, il y a un certain manque d'originalité. Car nous ne sommes pas vraiment convaincus que cette ambiance féerique-là puisse mettre en valeur l'imagination créatrice potentielle de notre poète. Le monde onirique a déjà été déblayé par d'innombrables poètes et penseurs de la profondeur humaine. Dans ce sens, la touche originale de Cocteau ne se distingue pas nettement.

De même, Cocteau a perdu une partie de sa force de persuasion en voulant jouer au chat et à la souris avec son propre génie. Le ton de son œuvre ne sonne plus très juste comme au début de sa carrière lorsqu'il clamait fièrement son renouveau spirituel. Au fur et à mesure qu'il s'applique à ce maquillage, voire au trucage de son génie, l'image de Cocteau comme poète incisif, preste et alerte s'estompe davantage. Voilà ce qui arrive lorsque l'on joue trop longtemps au jeu de « cache-cache » avec l'invisible. Un pied dans chaque monde, il devient lui-même un être irréel, fantomatique. En voulant créer une illusion heureuse pour se perfectionner et s'émanciper, il était en quelque sorte devenu la victime de sa propre illusion.

Et notamment, en croyant suivre son génie partout, même jusque dans l'au-delà, Cocteau avait oublié de vivre. Sa propre vie, il l'a cloîtrée dans l'espace du rêve et des chimères. Le projet de fabriquer le corps parfait du poète, qu'était-il devenu ? L'a-t-il réalisé ? Non. C'était un corps-spectre tout comme son génie qu'il ne vivait pas mais seulement pensé ! Cette perte de notion de la réalité a été fatale pour Cocteau. A partir d'un certain moment de sa vie, il se croyait devenu fantôme de lui-même et emprisonné dans un espace décalé où il ne retrouvait plus aucun corps à habiter. Ni son corps réel, celui de Jean, ni son corps de poète :

« J'ai assez de clairvoyance (surtout à certaines heures du jour) pour me rendre compte que je suis un malade, que je pense en malade et que je suis comme habité par un démon de méfiance qui me fausse et me déforme la vie. J'ai beau me raisonner, me juger, me condamner, une force mauvaise me pousse à des actes et à des paroles indignes de moi et dont j'éprouve la honte tout en n'arrivant pas à me vaincre. »⁸⁰² « (J'ai vécu cette journée avec ce sentiment du pas vrai DANS LE CORPS.) Il y a des moments, des journées, des matins, où je baigne dans l'atroce, dans un marasme difficile à décrire, sans forme, sans contour. Impossibilité de vivre, de continuer la pièce, de jouer le rôle. »⁸⁰³

⁸⁰¹ « juin 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., pp. 145-146. Le mot « noir » est ajouté par nous.

⁸⁰² « août 1954 », in *Le Passé défini*, t.3, op. cit., p. 214.

Dans son *Journal d'un inconnu*, l'auteur disait qu'il fallait « considérer le métaphysique comme un prolongement du physique ». Jusqu'à un certain point, Cocteau avait réussi à introduire cette vision révélatrice dans son œuvre. L'aspect métaphysique de l'acte créateur a été en grande partie compensé par injection de matières vivantes telles que la peau, le souffle et le sang... Le poète semblait capable de respecter scrupuleusement son credo : considérer l'œuvre comme un organisme. C'est ce que nous avons pu constater dans le premier volet de cette étude.

Or, en ce qui concerne le corps du poète, c'est l'inverse qui s'est produit, plus particulièrement, en matière de sexualité. Toute sexualité faisant partie intégrante de la vie de notre corps physique, il est inutile de rajouter quoique ce soit à son importance primordiale. Ce qu'il y a de curieux à constater, c'est que cette réalité fortement charnelle, naturelle et excitante, s'était transformée en une matière métaphysique, un sujet de réflexions chez Cocteau.

A priori, l'appel de ses sens libidinaux, Cocteau ne l'écoutait pas. Car il y a une absence problématique du « sexe » dans l'œuvre de notre poète qui, paradoxalement, n'arrêtait pas de souligner la prépondérance primordiale de la virilité masculine dans son œuvre. C'est lui-même qui expliquait clairement dans une de ses *Lettres* à Milorad que la « sexualité fait la force de (son) œuvre ». Par ailleurs, dans son étude intitulée « Cocteau et son journal : le miroir aveugle », Claude Burgelin décèle précisément cette absence symptomatique du « sexe », par exemple, à travers le *Journal 1942-1945* de Cocteau :

« Il est d'une chasteté insistante. Voici un journal plus que pudique, pudibond. Alors même qu'il vit une sexualité marquée par la transgression et la culpabilité, l'auteur du Livre blanc ne livre ici que des blancs. De ses amours ou rencontres présentes ou passées, rien n'est dit. Aucun émoi n'est relaté(...). Le seul corps mis en scène est le corps souffrant : Cocteau ne cesse d'avoir mal ici ou là : problèmes de peau, d'arthritisme, de hanches, menues fractures, troubles digestifs – et l'angoisse de l'infarctus après celui de 1954. Le corps anxieux et hypocondre comme le corps vraiment souffrant ont la parole, non le corps désirant ou heureux. »⁸⁰⁴

Ce que Claude Burgelin qualifie de « chasteté insistante », c'est justement la tendance explicite globalisant l'attitude paradoxale de Cocteau en matière de sexualité masculine. Lorsqu'un homme vit un rapport constamment conflictuel avec son physique, presque toute activité sexuelle risque de devenir aussi problématique. Il est vrai qu'avec un corps gêné, délaissé ou détesté comme celui de Cocteau, l'homme ne pourrait pas réellement s'épanouir dans sa sexualité, ni en parler comme d'une jouissance. Chez Cocteau le corps fait donc obstacle pour atteindre un idéal de beauté qu'il pense ne pas posséder. Quoi de plus tragique pour le poète qui doit s'exposer continuellement au regard du monde.

Dès lors, l'unique sexualité pensable - qui ne le dégoûte pas - ou réalisable en acte sublimé, était sans doute celle de son œuvre, mais pas la sienne. Cette sexualité dont

⁸⁰³ « octobre 1955 », in *Le Passé défini*, t.4, op. cit., p. 271. Souligné par l'auteur.

⁸⁰⁴ Claude Burgelin, « Cocteau et son journal : le miroir aveugle », in *Lire Cocteau, ouvrage collectif. Actes du colloque de l'Université Lyon II en avril 1990*, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 37.

parle Cocteau n'est pas celle qui se vit mais se pense. Dès lors, rendre évidente cette force transcendante représentait le centre de ses interrogations récurrentes : comment expliquer aux autres que son orgasme est d'ordre spirituel ? Programme surprenant qu'il traduit par diverses expressions : « érection », « dépravation » morales et « vice sublime ». Or, ces réactions et conduites sexuelles dans le domaine du psychisme ne peuvent s'expliquer au-delà des mots. La véritable faiblesse de Cocteau se trouve là où cette matière riche qu'est la sexualité, ne fusionne pas, ne s'incorpore pas ou difficilement dans son œuvre. L'incapacité de sa part à rendre palpable cette force érectile malgré ses connotations sous-jacentes et l'insistance répétitive d'un vocabulaire figé, l'érection morale qu'il voulait provoquer chez son lecteur, ne semble pas être toujours au rendez-vous...

Qui donc avez-vous laissé s'asseoir à votre table ? Un homme sans cadre, sans papiers, sans halte. C'est-à-dire qu'à un apatride vous procurez des papiers d'identité, à un vagabond une halte, à un fantôme un contour, à un inculte le paravent du dictionnaire, un fauteuil à une fatigue, à une main que tout désarme, une épée(...). Après quarante années de fuite en zig-zags devant une chasse à courre qui sonne de la trompe à mes trousses(...).

Jean Cocteau, Discours de réception à l'Académie française

A son insu, l'homme fabrique parfois une profusion de souffrance sans laquelle il lui serait impossible d'exister(...). Elle est alors un gage d'authenticité, chiffre de la sincérité arborée aux yeux des autres et des siens propres. Elle s'érige en balancier permanent de tenir sur le fil d'une vie instable et menacée. Elle évite la chute et se donne comme un bouclier imparable à l'encontre des actes de l'existence. « Je souffre donc je suis », pourrait être la devise (...). Son existence ressemble à un chemin de croix, image d'autant plus justifiée ici que la punition et la rédemption sont simultanément présentes dans le même obstacle au goût de vivre(...). La douleur est une métaphore qui cristallise alors dans la chair la mauvaise part de l'existence. Usée comme une punition(...), elle est souvent mêlée à un tableau personnel d'échecs à répétition. L'individu montre le visage affligeant d'une vie qui semble placée sous une mauvaise étoile(...). Si la chance obéit souvent à une volonté individuelle, le malheur trouve dans ses victimes ses meilleurs artisan.

David Le Breton, Anthropologie de la douleur

Conclusion

« Il arrive à certains objets d'être taquins, à d'autres d'être méchants (...). Ainsi certaines étoffes par le seul entrecroisement des fils qui les tissent peuvent-elles devenir néfastes à qui les porte. »

in Le Passé défini

La fin de l'année 1955, ce soir, seul, Cocteau regarde sa soixante-sixième année en train de sombrer doucement dans la nuit silencieuse de Milly. C'est une année différente des autres dans sa vie d'écrivain. Une année de consécration⁸⁰⁵ et de reconnaissance. Son étoffe de poète reconnue, ses discours sur la poésie et sur la vie des poètes entendus et compris, et surtout l'extraordinaire métamorphose du cancre du Petit Condorcet en un véritable poète, tout le monde croit maintenant en son talent.

Mais alors, pourquoi lui reste-t-il toujours cet étrange vide impossible à combler et cette plaie de l'*être* difficile à refermer ? Ce goût amer de la mélancolie, de la solitude et du sang d'encre ne le quitteront-ils donc jamais ? Sans doute non... Il y a une question à laquelle il n'a pas su vraiment répondre et qui lui restera à jamais comme une énigme insoluble : être à l'aise dans la vie et *s'émouvoir*.

Au lieu de cela, tout son désir est orienté vers une seule direction, à l'autre bout de lui-même : son génie poétique égaré dans cette peau éphémère d'un simple mortel. Seigneur ! quelles preuves faut-il exposer, sans en avoir honte, sous l'œil inhumain de

⁸⁰⁵ En 1955, en quatre jours d'intervalle, Cocteau a été élu deux fois par deux Académies distinctes. Le 20 octobre par l'Académie française et le 24 octobre par l'Académie Royale de langue et de littérature française de Belgique.

son invisible inconnu ? Quel est le cinquième élément introuvable que l'écrivain cherche si désespérément tout au long de sa vie ? Pourquoi la poésie est-elle pour lui un « objet difficile à amasser » alors qu'il possède ses mots, ses inspirations et sa plume-fée... ? Tous ces dons ne suffisent-ils pas afin qu'il s'épanouisse pleinement dans sa vie de poète ? Que peut-il craindre de pire que la mort ?

En fait, désobéir à son destin, ne pas réussir à créer un corps fabuleux, digne de son génie poétique, et surtout manquer d'émouvoir, de toucher le cœur implacable de cet invisible juge interne... Tout cela signifie pour Cocteau pire que sa propre mort comme nous l'explique Claude Arnaud dans sa biographie :

« Malgré son angoisse du déclin, Cocteau se savait pourtant quelque chose de génial : comme tous les gens doués, cette seule certitude l'aidait à travailler sans répit, à survivre à tous les coups, à continuer d'écrire un peu partout(...) ; il put se demander s'il n'avait pas eu le tort d'aimer trop la poésie, de consacrer trop d'énergie à son œuvre (...) mais c'était son karma, il lui fallait travailler. »⁸⁰⁶

Le destin obscur de l'artisan de la poésie exige inmanquablement la fatigue du corps et la douleur de l'âme. Mais peu importe. Si être poète veut dire assumer la « malédiction de la naissance » et endurer cette maladie de l'âme, Cocteau chérit plus que tout cette douleur-là. Elle est en effet, « la rançon à payer pour enrayer le pire » et symbolise ici, « une forme inconsciente du sacrifice » selon l'expression de David Le Breton (*Anthropologie de la douleur*, p. 190). Inconsciente ou consciente, l'idée du sacrifice de sa vie et de son corps est ainsi devenue la *raison* d'être de Cocteau.

Disparates, velléitaires, éparpillées ou non, toutes ses tentatives poétiques consistent avant tout à faire « coïncider » sa vie et son œuvre, son identité d'homme et celle de poète, à unir en lui le visible et l'invisible. Dans son texte « Cocteau, notre contemporain », Pierre Caizergues évoque ainsi la « quête fondamentale » du poète :

« La thématique profonde du visible et de l'invisible, de l'art capable de tout animer, de tout métamorphoser, si importante dans toute l'œuvre de Jean Cocteau (...). Variété étonnante au bout du compte d'une œuvre qui explore et exploite tant de domaines différents (...) mais unité profonde de la quête fondamentale qui s'attache à réduire l'opposition entre visible et invisible, mieux à la dépasser. »⁸⁰⁷

Les deux *matières* essentielles grâce auxquelles Cocteau parvient à démontrer la *Coincidentia oppositorum* est bien ses deux corps : le visible est le corps humain concret, solide, réel, mais imparfait, donc à transcender et l'invisible est le corps inhumain, éthéré, fugace, inconsistant de son génie poétique à incarner. Cette double expérience existentielle - de l'homme et de poète - de Cocteau nous place inéluctablement devant une problématique cruciale : les enjeux de ces corps investis dans l'écriture sont en effet différents et de là, ils génèrent une double tonalité de discours dans l'œuvre de notre poète.

⁸⁰⁶ Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, op. cit., p. 676. Souligné par l'auteur.

⁸⁰⁷ Pierre Caizergues, « Cocteau, notre contemporain », in *Jean Cocteau Aujourd'hui. Actes du colloque de Montpellier, mai 1989*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1992, pp. 15-20.

Au départ, nous avons souhaité saisir de quelle manière et pour quelle raison le « corps » de Cocteau est devenu un des thèmes fondamentaux de réflexion dans son œuvre. L'écrivain nous montre qu'il a un corps, mais il reste dans le constant déni de sa réalité charnelle. La chair représente une matière qui, globalement, ne suscite en lui qu'une réaction émotionnelle négative, voire torturante. Cocteau ne désire pas être le sujet de cette image déplaisante que lui renvoie son propre corps. La représentation visuelle de son Moi est généralement déformée, exagérée et son être est l'otage de cette vision mentale faussée, voire dysmorphophobique. La « prison de la chair » symbolise, en effet, le premier obstacle décisif dans sa « gêne » existentielle, dans sa difficulté d'être, dans sa déstabilisation et son incapacité à mener une vie harmonieuse.

Son propre corps, l'écrivain le considère alors comme un « objet » encombrant dont il lui faudrait se débarrasser, ou mieux une substance vitale mais maléfique à sacrifier ou à engager pour une noble cause. Son programme s'annonce complet : *s'écorcher* sans cesse pour « faire peau neuve » - pour se renouveler -, *boîter* jusqu'à l'« épuisement mortel » pour découvrir un monde secret introuvable sur un atlas ordinaire, s'étouffer jusqu'à l'asphyxie afin de mieux *expirer*, mieux insuffler le souffle créateur pour animer le corps de son œuvre, et surtout vider, épuiser sans réserve *l'encrier interne* du sang, de larmes et de sueur...

Cocteau investit ainsi son corps comme un symbole par excellence de ses *crises* intimes - les émotions et les affects les plus profonds -, en mettant en scène ses moindres sensations de trouble, ressenties comme des matières de surprise et les expressions les plus archaïques du corps comme des idées à expliciter.

Qui plus est le rapport conflictuel avec son corps réel, l'écrivain le bascule ingénieusement vers son pôle positif : il construit dans son œuvre une image sous-jacente mais gratifiante du *sacrifice* mise en exergue par le rituel d'écriture qui, d'ailleurs, n'est pas loin de celui de l'exorcisme – un mal pour un bien. Pour cela, Cocteau déconstruit méthodiquement et anatomiquement son *corps-objet* : *l'épiderme* sensible, *l'articulation* dysfonctionnante, la difficulté *respiratoire*, le problème d'hémorragie et de la *circulation* du sang d'encre.

Son corps est désagrégé en morceaux, mais ces bribes de décomposition se transforment sous sa plume en un « vocabulaire simple » personnel et récurrent. Et chaque partie du corps, dotée d'une force symbolique particulière, est disséminée successivement aux quatre coins de son œuvre. Une fois achevé ce procédé de déconstruction et de reconstitution, voilà le résultat : en-dessous de son autoportrait de l'homme complexé, défait par son physique, il insère en filigrane son image d'écrivain sincère et touchant.

Parallèlement, en renouvelant ce mouvement de décentralisation du corps visible, Cocteau essaye de décalquer le contour d'idées et d'impressions d'une *force surnaturelle*, de concentrer sa forme inconnue et de la condenser en une image fantasmagorique de son corps de poète. En la décrivant comme quelqu'un qui vit en même temps que lui-même dans cet habitacle étroit du corps humain, Cocteau souligne sans arrêt la présence indescriptible de cet intrus invisible, puissant et supérieur. Notre poète est-il vraiment possédé par un esprit surnaturel non identifiable ? Certes non. Cet étrange corps

que Cocteau observe si attentivement est en effet une représentation virtuelle de son obsession et de son imagination d'un corps parfait. Son *corps psychique noble* comme celui d'un Seigneur, apte à la divination comme l'œil d'un *voyant* relié à l'au-delà et surtout *fort* comme un athlète dans toute la splendeur de la beauté *masculine*. Définitivement, Cocteau désire *être, posséder* (avoir) ce corps-là. Voilà ce que représente le corps poétique imaginaire : le *contour* de sa destinée et de sa personne, la *forme* de son âme et de sa conscience, le *mouvement* perpétuel et la *force* de son esprit créatif.

Voilà le véritable *corps-sujet* de ses recherches opiniâtres. Mais ce corps idéal ne peut être valorisé que par le langage. Un *corps verbal* qui parfois risque d'être considéré comme superficiel, chimérique, mensonger ou affabulateur... tout comme l'« ordre moral » irréprochable d'un écrivain risque d'être considéré comme une « anarchie », un danger subversif aux yeux de la société bien pensante. Ou encore les « Beaux-Arts », ce trésor inestimable de la civilisation, risquent d'être considérés comme la conséquence tragique d'un « assassinat » du bien-être collectif.

Mais Cocteau veut dépasser ce « qu'en dira-t-on ». Afin d'aller au-delà du mépris et de l'incompréhension, il touche à tout, multiplie les cordes à son arc. La seule chose qui compte dans sa création est de fabriquer et de faire apparaître à la surface de son écriture, son corps de poète. Ainsi le poète lui-même résume son parcours :

« S'il faut absolument me résumer, jeter un coup d'œil d'ensemble sur mon parcours, je constate : Que la forme doit être la forme de l'esprit. Non pas la manière de dire les choses, mais de les penser ; Que le besoin de s'exprimer en public est une sécrétion n'ayant d'excuse que si elle nous vient de naissance et ne peut se guérir ; Qu'il faut coïncider ou se suicider(...) »⁸⁰⁸

Par les incessantes opérations de *fonte*, d'*imbrication* et d'*enchevêtrement* du corps-objet et du corps-sujet, Cocteau crée en fin de compte un troisième corps achevé, solide et significatif : le *corps-médium*, son œuvre. La particularité incontestable de l'œuvre de Cocteau se trouve là, justement, dans cette image de l'écriture devenue un organisme, un corps presque parfait, capable de tout réunir et de le contenir.

Ce *corps-écriture* parle un double langage. Tantôt, il nous parle d'une voix émotive, sans le truchement des mots sophistiqués, dénué d'idées et de raisonnement élaboré. C'est un corps chaud, perceptif, mais parfois « impudique », doué d'une chaleur humaine qui nous fait entendre le discours d'un homme ordinaire, d'un Cocteau, désarmé, touchant, humain, sans prétention. Sans doute l'image la plus attachante de notre écrivain se dessine lorsqu'il nous raconte sa difficulté de vivre avec son propre corps : sa vie humaine avec ce compagnon fidèle, toujours présent sur la route, mais aussi colérique et plaintif qui rend souvent Cocteau impuissant, déboussolé.

Et tantôt, il arrive que ce même corps-écriture se mette à parler d'une tout autre voix. Là, c'est le corps psychique du poète, son corps d'imagination, froid, affirmatif, critique et conscient qui nous fait écouter les discours sur sa condition d'écrivain, sa capacité créative et son aspiration poétique.

Au bout de ce long chemin de création de Cocteau, nous nous retrouvons avec ce *corps-écriture*, plié comme une « dentelle d'éternité ». Il suffit de déplier un bout de sa

⁸⁰⁸ Le secret professionnel, in *Poésie critique*, t.1, op. cit., p. 63.

peau, et le spectacle est magique ! Toute la vie riche et remplie d'un poète se déroule sous nos yeux... Voilà ce que nous raconte le *corps* de la *poésie* de Cocteau : la longue démarche d'un homme qui désire plus que quiconque être un vrai poète...

Adieu l'inoubliable année 1955 ! Au dehors, la nuit finit par envelopper complètement la forêt de Milly avec son voile noir de jais. Dans un corps d'homme abîmé, usé, déformé avec l'âge, qui se rapproche de sa fin inévitable, la mort, l'âme du poète s'allège, libérée de tout poids, vierge de toutes souffrances. Bientôt, elle se lèvera et courra vers la « bouche du zéro ».

Mais avant de partir vers l'autre côté de la vie, de rebrousser le chemin du temps humain et d'intégrer l'enfance immémoriale lumineuse et heureuse, il faut songer à l'œuvre. Oui, il est temps pour Cocteau de préparer sereinement, un début d'adieu à sa poésie qui doit se débrouiller seule lorsqu'il ne sera plus là... Cette créature ingrate qui ne veut que se débarrasser de son créateur est le seul lien de sang qui le relie encore à la terre. Pourtant, dans un proche futur, il faudra se détacher d'elle, couper ce cordon ombilical. Tout cela donne déjà un pincement au cœur et laisse une dernière « grimace douloureuse » sur l'ardoise céleste de son âme...

Demain ou après demain ? Cocteau reviendra dans une autre page de son journal pour effacer cette grimace. Mais ce soir, le poète est ému par une trouvaille bouleversante. Il a tourné sa belle *éttoffe* de poète et il aperçoit un terrible secret qui se livre à son envers. Il y a là son *linceul* qui vient d'apparaître...

Bibliographie

I. Œuvres de Jean Cocteau

(par ordre chronologique)

1. Poésie

Œuvres poétiques complètes, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1999.

La Lampe d'Aladin, Société d'Éditions, 1909.

Les Vocalises (1911), Gallimard, Paris, 1999.

Poèmes de jeunesse inédits (1908-1915), Gallimard, Paris, 1999.

Le Cap de Bonne-Espérance, Ed. De la Sirène, 1919 (rééd. Gallimard, 1925).

L'Ode à Picasso, F. Bernouard, 1919 (rééd. Gallimard, 1925).

Vocabulaire, Ed. De la Sirène, 1922 (rééd. Gallimard, 1925).

Plain-Chant, Gallimard, 1925 (rééd. Stock, 1923).

Discours du grand sommeil, Ed. de la Nouvelle Revue française, 1924 (rééd. Gallimard,

1925).

Opéra, Stock, Paris, 1927.

Mythologie, avec 10 lithographies de G. de Chirico, Ed. des Quatre-Chemins, Paris, 1934.

Allégories, Gallimard, Paris, 1941 (rééd. Gallimard, 1948, 1956).

Poèmes écrits en allemand, Krimpeer, La Haye, 1944.

Léone, Gallimard, Paris, 1945 (rééd. Gallimard, 1948, 1956).

La Crucifixion, Paul Morihien, Paris, 1946 (rééd. Gallimard, 1948, 1956).

Le Chiffre sept, Pierre Seghers, Paris, 1952 (rééd. Gallimard, 1956).

Appogiatures, Du Rocher, Monaco, 1953.

Clair-obscur, Du Rocher, Monaco, 1954.

Le Requiem, Gallimard, Paris, 1962.

Sonnets en prose, Librairie Plon, Paris, 1962.

Poèmes à Jean Marais, Albin Michel, Paris, 1975.

Erotiques, Gallimard, Paris, 1999.

Taches, Gallimard, Paris, 1999.

2. Poésie de roman

Le Potomak, 1913-1914. Précédé d'un *Prospectus* 1916 et suivi des *Eugènes de la guerre* 1915, Société littéraire de France, Paris, 1919 (rééd. Passage du Marais, Paris, 2000).

Le Grand écart, Stock, Paris, 1923 (rééd. 1984, 1991).

Thomas l'imposteur, Gallimard, Paris, 1923 (rééd. 1951, « Folio », n° 480, 1998).

Le Livre blanc, Ed. des Quatre-Chemins, Paris, 1928 (rééd. Le Passage du Marais, Paris, 1992).

Le Livre blanc, suivi de quatorze textes érotiques inédits, illustré de dix-huit dessins, Persona, Paris, 1981.

Les Enfants terribles, Grasset, Paris, 1929 (rééd. 2004).

La Fin du Potomak, Gallimard, Paris, 1940 (rééd. *Œuvres complètes*, t.2, Marguerat, Lausanne, 1947).

3. Poésie critique

A. Ouvrages principaux

Le Coq et l'Arlequin (notes autour de la musique), Ed. de la Sirène, Paris, 1918 (rééd. Stock, Paris, 1993).

-
- Le Mystère laïc*, avec 5 lithographies de G. de Chirico, Ed. des Quatre-Chemins, Paris, 1928 (rééd. Librairie Générale Française, Paris, 1995).
- Opium* (Journal d'une désintoxication), avec dessins de l'auteur, Stock, Paris, 1930 (rééd. 1983, 1987, 1993).
- Portraits-souvenir*, illustré par l'auteur, Grasset, Paris, 1935 (rééd. Librairie Générale Française, Paris, 1995).
- Tour du monde en 80 jours* (Mon premier voyage), Gallimard, Paris, 1937 (rééd. « idées », n° 493, 1983).
- Poésie de journalisme 1935-1938*, Pierre Belfond, 1973.
- La Difficulté d'être*, Morihien, Paris, 1947 (rééd. Du Rocher, Monaco, 1983, 1989).
- Lettre aux Américains*, Grasset, Paris, 1949 (rééd. « Les Cahiers Rouges », n°114, 1990).
- Reines de la France*, illustré par Christian Bérard, Darantière, Paris, 1949 (rééd. Grasset, « Les Cahiers Rouges », n°201, 1994).
- Journal d'un inconnu*, Grasset, Paris, 1953 (rééd. « Les Cahiers Rouges », n°9, 1990).
- La Corrida du 1er Mai*, Grasset, Paris, 1957 (rééd. Librairie Générale Française, Paris, 1995).
- Mes monstres sacrés*, Encre éditions, Paris, 1979.

B. Textes regroupés :

- in *Le Livre blanc et autres textes*, Librairie Générale Française, Paris, 1999.
- La jeunesse et le scandale*, Conférence du 27 février 1925, in *Œuvres complètes*, 1950.
- Le Numéro Barbette*, n° juin 1926, la *Chronique* des spectacles dirigée par Drieu la Rochelle à la *N.R.F.* (rééd. Avec *Antigone* et *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Gallimard, Paris, 1928).
- Portrait de Mounet-Sully*, avec 16 dessins de l'auteur, F. Bernouard, Paris, 1945.
- L'impression*, éditions Dynamo, Liège, 1956.
- Le Cordon ombilical* (souvenirs), Plon, Paris, 1962.
- La canne blanche*, Librairie Générale Française, 1999.

C. Textes repris et en partie originaux pour la présente édition :

- in *Poésie critique*, t.1, Gallimard, Paris, 1959.
- Préface au passé* (1958).
- Le Secret professionnel*, Conférence à Genève et Lausanne (8-9 décembre 1921), Stock, coll. « Les Contemporains », Paris, 1922.
- Picasso*, Stock, coll. « Les Contemporains », Paris, 1923.
- D'un ordre considéré comme une anarchie*, Conférence au Collège de France (3 mai

- 1923), publié dans *Le Rappel à l'ordre*, Stock, Paris, 1926.
- Marcel Proust* (La voix de), in *Hommage à Marcel Proust*, ouvrage collectif, coll. « Cahiers Marcel Proust », Gallimard, Paris, 1927.
- Jean Desbordes*, note sur « Les Tragédiens », in *N.R.F.*, 1931.
- Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat*, in *Essai de critique indirecte*, Grasset, Paris, 1932.
- Raymond Roussel* (*En toute hâte*, article sur), in *N.R.F.*, Paris, 1933.
- Jean-Jacques Rousseau*, in *Tableau de la Littérature française, XVIIe et XVIIIe siècles*, ouvrage collectif, Gallimard, Paris, 1939.
- Le mythe du Greco*, avec un sonnet de Gongora traduit par Jean Cocteau, *Au Divan*, coll. « Les Demi-Dieux », Paris, 1943.
- La légende de Sainte Ursule*, commentaire du film de Luciano Emmer, été 1948.
- Modigliani*, Hazan, Paris, 1950.
- Jean Marais*, avec un dessin de l'auteur, Calmann-Lévy, coll. « Masques et Visages », Paris, 1951.
- Gide vivant* (Propos recueillis par Colin-Simard), Amiot-Dumont, coll. « Le Livre contemporain », Paris, 1952.
- Apollinaire*, in *La Parisienne*, n°13, janvier 1954.
- La Princesse de Clèves* (Préface), Editions Nelson, Paris, 1958.

D. Textes regroupés :

- in *Poésie critique*, t.2 (Monologues), Gallimard, Paris, 1960.
- Démarche d'un poète*, illustré de 17 dessins, F. Bruckmann K G, Munich, 1953.
- Discours de réception à l'Académie française* (20 octobre 1955), Gallimard, Paris, 1955.
- Colette, Discours de réception à l'Académie Royale de Belgique* (24 octobre 1955), Grasset, Paris, 1955.
- Le Discours d'Oxford* (14 juin 1956), Gallimard, Paris, 1956.
- Discours sur la poésie*, prononcé le 19 septembre 1958, à l'Exposition de Bruxelles.
- Les Armes secrètes de la France*, discours prononcé le 20 septembre 1958 devant la reine Elisabeth de Belgique.

4. Poésie de théâtre

- Le Portrait surnaturel de Dorian Gray* - (Pièce fantastique en quatre actes et cinq tableaux, écrit en 1912), Olivier Orban, Paris, 1978.
- Les Mariés de la Tour Eiffel* - (en collaboration avec les musiciens du *Groupe des six*. Décor d'Irène Lagut. Costumes de Jean Hugo. *Théâtre des Champs-Élysées*, Paris, 18 juin 1921), Ed. de la *Nouvelle Revue française*, coll. « Une œuvre un portrait »,

- Paris, 1924 (rééd. Gallimard, Paris, 1948, avec « Préface de 1922 », 1977, puis « Folio », n° 908, 1993).
- Antigone* - (D'après Sophocle. Décor de Picasso. Musique d'Arthur Honegger. *Théâtre de l'Atelier*, Paris, 20 décembre 1922), Gallimard, Paris, 1928 (rééd. 1948, puis « Folio », n° 908, 1993).
- Orphée* - (Tragédie en un acte et un intervalle. Décor de Jean Hugo. Robes de Gabrielle Chanel. *Théâtre des Arts*, Paris, 17 juin, 1926), Stock, Paris, 1927 (rééd. 1957, 1986, 1991, puis Librairie Générale Française, Paris 1995).
- La voix humaine* - (Pièce en un acte crée par Mlle Berthe Bovy. Décor de Christian Bérard. *Théâtre-Français*, Paris, 17 février 1930), Stock, Paris, 1930 (rééd. 1983, 1993).
- La Machine infernale* – (Pièce en quatre actes. Décors et costumes de Christian Bérard. Théâtre Louis Jouvet, *Comédie des Champs-Élysées*, Paris, 10 avril 1934), Grasset, Paris, 1934 (rééd. Librairie Générale Française, Paris, 1995).
- Les Chevaliers de la Table Ronde* – (Pièce en trois actes. Décors et mise en scène de l'auteur. *Théâtre de l'œuvre*, Paris, 14 octobre 1937), Gallimard, Paris, 1937 (rééd. Gallimard, *Théâtre* t.1, 1948).
- La Maison hantée ou les Adieux d'Albert Lambert* (A-propos de 1937), in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, Gallimard, Paris, 1985.
- Les Parents terribles* – (Pièce en trois actes. Décors de G. Monin. Mise en scène d'Alice Cocéa. *Théâtre des Ambassadeurs*, Paris, 14 novembre 1938), Gallimard, Paris, 1938 (rééd. 1994, avec les « annexes : Les *Faire-part* de la création par Jean Cocteau »).
- *Théâtre, t.2, Gallimard, Paris, 1948 (rééd. 1976) :
- Les Monstres sacrés (Portrait d'une pièce en trois actes. Décors de Christian Bérard. Théâtre Michel, Paris, 17 février 1940), Gallimard, Paris, 1940.
 - La Machine à écrire (Pièce en trois actes. Décors de Jean Marais. Théâtre Hébertot, Paris, 29 avril 1941), Gallimard, Paris, 1941.
 - Renaud et Armide (Tragédie en trois actes, en vers. Décors et costumes de Christian Bérard. Théâtre-Français, Paris, avril 1943), Gallimard, Paris, 1943.
 - L'Aigle à deux têtes (Pièce en trois actes. Robes de Christian Bérard. Décors d'André Beaurepaire. Hymne royal de Georges Auric. Théâtre Hébertot, Paris, novembre 1946), Gallimard, Paris, 1946.
- L'Impromptu du Palais-Royal (Divertissement de 1947), Gallimard, Paris, 1962.
- *Théâtre de poche, Molière, Paris, 1949 (rééd. Du Rocher, Monaco, 1989, 1999) :
- Le Fantôme de Marseille (écrit pour Edith Piaf d'après le conte portant le même titre et publié par la N.R.F. en 1933).
 - Le Bel Indifférent (écrit pour Edith Piaf, représenté pour la première fois en 1940 au Théâtre des Bouffes-Parisiens avec le décor de Christian Bérard).
 - Lis ton journal (Thème du Bel Indifférent à l'usage d'un acteur).
- Cinquantenaire du restaurant Maxim's (A-propos de 1949), in *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, Gallimard, Paris, 1985.

5. Poésie de cinématographe

Le Sang d'un poète, présentation du film au *Vieux-Colombier*, 20 janvier 1932, en forme de « ciné-roman », Ed. Robert Marin, 1948 (rééd. Du Rocher, « version augmentée de dessins de Cocteau », Monaco, 1957, puis 1983).

La Belle et la Bête (Journal d'un film), J.-B. Janin, Paris, 1946 (rééd. Du Rocher, Monaco, 1958, 1989).

Le Testament d'Orphée, Du Rocher, Monaco, 1961 (rééd. 1983), pour la « Préface » du film et deux textes « Pas de symboles », « Le cinématographe considéré comme hypnotiseur », Librairie générale Française, Paris, 1995).

6. Correspondances

Jean Cocteau / Anna de Noailles : Correspondance (1911-1931), Cahiers Jean Cocteau, n°11, Gallimard, Paris, 1989.

Lettres de l'Oiseleur (1914-1963), Du Rocher, Monaco, 1989.

Jean Cocteau / Jean Hugo : Correspondance (1917-1963), Centre d'Etude du XX e siècle, Université Paul Valéry, Montpellier, 1995.

Max Jacob / Jean Cocteau : Correspondance (1917-1944), Paris-Méditerranée, Paris, 2000.

Jean Cocteau / Jacques Maritain : Correspondance (1923-1963), avec Lettre à Jacques Maritain de 1925, in Cahiers Jean Cocteau, n°12, Gallimard, Paris, 1993.

Lettres à Milorad (1948-1963), Saint-Germain-des-Prés, Paris, 1975.

Lettres à Jean-Jacques Kihm (1951-1962), Rougerie, Mortemart, 1996.

Cocteau. Mots et plumes : sept ans d'amitié 1956-1963 (Lettres à Jean-Marie Magnan), Autre temps, Marseille, 1999.

7. Entretiens

Entretiens avec André Fraigneau (diffusés sur les antennes de la *Radio française* du 26 janvier au 28 mars 1951), Du Rocher, Monaco, 1988.

Jean Cocteau par Jean Cocteau : Entretiens avec William Fifield (ont eu lieu le 9 juin 1962), Stock, Paris, 1973.

8. Journaux

Journal 1942-1945, Gallimard, Paris, 1989.

Maalesh : journal d'une tournée de théâtre (1949), Gallimard, Paris, 1949.

Le Passé défini, t.1 (1951-1952), Gallimard, Paris, 1983.

, t.2 (1953), Gallimard, Paris, 1985.

, t.3 (1954), Gallimard, Paris, 1989.

, t.4 (1955), Gallimard, Paris, 2005.

***Interviews retrouvées dans les « annexes » du Passé défini :**

- Par Mario Brun, « Jean Cocteau va écrire un oratorio sur l'Apocalypse », *Nice-Matin*, coupure sans date, Annexe, n°5, in t.1, 3 octobre 1952.

- Par Christine Garnier « envoyée par Grasset pour un livre sur les confidences d'écrivains », Annexe, n°14, in t.3, 21 mai 1954.

- Par Gabriel Pommerand, « La longue interview de moi par Pommerand... », *Gazette de Lausanne*, n°226, 24 septembre 1955, Annexe, n°13, in t.4, 29 septembre 1955.

9. Articles et textes épars

(en grande partie regroupés dans la série *Cahiers Jean Cocteau*)

Secrets de beauté, in Revue *Fontaine*, n°42, mai 1945, édition de Paris (pp. 167-181).

Les « Faire-part » de la création, n°1 : « Avant ma pièce aux Ambassadeurs », *Le Figaro*, 8 novembre 1938, Annexe, in *Les Parents terribles* (pp. 205-206).

« Article dans le journal d'Isou », *Le Soulèvement de la jeunesse*, n°3, août 1952, Annexe, in *Le Passé défini*, t.1.

Préface au *Livre blanc*, les Archives de Milly, Appendice, n°9, in *Jean Cocteau. L'homme et les miroirs* (pp. 418-419).

Adresse aux jeunes écrivains, *La Gerbe*, jeudi 5 décembre 1940, Appendice, n°10, in *Jean Cocteau. L'homme et les miroirs* (pp. 420-421).

*Cahiers n° 2, Gallimard, Paris, 1971 :

- *Dédicaces de Thomas l'imposteur* (pp. 91-96).

***Cahiers n° 3 (Jean Cocteau et le cinématographe), Gallimard, Paris, 1972 :**

- *La comtesse de Noailles* (pp. 43-50).

- *Lettres d'Anna de Noailles et de Jean Cocteau 1910-1931* (pp. 51-59).

***Cahiers n° 7 (Avec les musiciens), Gallimard, Paris, 1978 :**

L'Art décoratif de Léon Bakst (Notes sur les ballets) :

- *Cléopâtre* (Drame chorégraphique en un acte. Au théâtre du *Châtelet*, par les Ballets russes, le 2 juin 1909).
- *Le Carnaval* ou *Le Stéréoscope enchanté* (Pantomime-ballet en un acte de Michel Fokine. Au Théâtre de l'*Opéra*, le 4 juin 1910).
- *Schéhérazade* ou *l'histoire d'une sultane imprudente et d'un petit nègre gris* (Drame chorégraphique en un acte. Au Théâtre de l'*Opéra*, par les Ballets russes, le 4 juin 1910).
- *Narcisse* (Ballet en un acte. A l' *Opéra de Monte-Carlo*, par les Ballets russes, le 26 avril 1911).
- *Hélène de Sparte* (Tragédie en quatre actes. Au Théâtre du *Châtelet*, le 4 mai 1912).
- *Phèdre* (Tragédie chorégraphique de l'auteur. Au Théâtre national de l'*Opéra*, le 14 juin 1950).
- *Le Fils de l'air* ou *l'Enfant changé en jeune homme* (Disque chez *Ultraphone*, fin 1936)

*** Cahiers n° 8 (Le Romancier), Gallimard, Paris, 1979 :**

- *Inédit féodal* (pp. 142-144).

*** Cahiers n° 9 (Théâtre inédit et textes épars), Gallimard, Paris, 1981 :**

- La nouvelle musique en France, *La Revue de Genève*, mars 1922.
- Je travaille avec Edith Piaf, *Paris-Midi*, 19 avril 1940.
- La légende du « Bœuf sur le toit », *Toute la vie*, 25 septembre 1941.
- Discours sur Mallarmé, *Fontaine*, mai 1942.
- Paul Valéry, *Fontaine*, été 1945.
- La jeune fille de Vermeer, *Elseviers Weekblad*, 30 novembre 1946.
- Versailles, *La Table Ronde*, août 1953.
- Matisse, *Livres de France*, octobre 1955.
- Court métrage (Texte préparé pour le disque « Le dernier quart d'heure »), *Profil*, printemps 1955.
- Problème de l'habitable, *Plaisir de France*, juin 1955.
- Adieu à une étoile, *Le Figaro littéraire*, 1956.
- Mathématicien, mais de rêve, *Europe*, avril-mai 1958.
- De la brouille, *La Revue de Paris*, juillet 1959.
- Notes autour d'une anamorphose (Un phénomène de réflexion), *Le Monde et la Vie*, avril 1961.
- Décentralisation, *Les Œuvres libres*, janvier 1962.
- Les trois fuites d'Arthur Rimbaud, *Gloire de la France*, Paris, Librairie académique Perrin, 1964.

*** Cahiers n° 10 (Théâtre inédit et textes épars), Gallimard, Paris, 1985 :**

- Venise vue par un enfant, Revue hebdomadaire, 3 mai 1913.
- Vaslaw Nijinsky, in Prélude à l'après-midi d'un faune, Paris, Paul Iribe et Cie, 1914.
- Ainsi ne parlait pas Zarathoustra, Le Mot, n° 20, 1er juillet 1915.
- Petite lettre à la dérive, Almanach de Cocagne, Paris, éd. De la Sirène, 1919.
- Les articles qui m'assimilent au dadaïsme..., Le Coq, n° 1, mai 1920.
- Point sur l'i, Le Coq, n°2, juin 1920.
- Monologue, Le Coq parisien, n°3, juillet-août-septembre 1920.
- Un article à la mer, Le Coq parisien, n°4, novembre 1920.
- A propos d'Antigone, Gazette des Sept arts, 1923.
- Serge Férat, éd. De « Valori Plastici », Rome, 1924.
- J'adore (Préface de l'auteur pour le premier livre de Jean Desbordes, Grasset, 1928), Candide, 16 août 1928.
- Maria Lani, éd. Des Quatre-Chemins, Paris, 1929.
- La présence, Vogue, septembre 1935.
- La Fin des « Villavide », la N.R.F., juillet 1937.
- La Main passe, La Gerbe, 6 février 1941.
- La force inconnue, Images de France, décembre 1942.
- Capiello, Préface à L.Capiello, sa vie et son œuvre de Jacques Viénot, éd. de Clermont, Paris, 1946.
- Christian Bérard, 16 juin 1948.
- Les anges, Plaisir de France, décembre 1949.

*** Cahiers n° 11 (Jean Cocteau et Anna de Noailles : Correspondance 1911-1931), Gallimard, Paris, 1989 :**

- *Mais qui peut comprendre ? Personne*, annexe n°3-I, 1er mai 1933, Œuvres complètes, t.10, Marguerat, Lausanne, 1951 (pp. 329-330).
- ...*Faites pour être morte*, annexe n°3-II (article de Jean Cocteau pour le numéro spécial d'hommage à Anna de Noailles), *Les nouvelles littéraires*, 6 mai 1933.
 - * Cahiers nouvelle série n°1 (Genet et Cocteau), Passage du Marais, Paris, 2002 :
- *Midi bitume* (poème publié dans un dépliant annonçant une lecture de poèmes à Paris, Salle Huyghens, le 26 novembre 1916).

*** Cahiers nouvelle série n°2 (Jean Cocteau : le cirque et le music-hall), Passage du Marais, Paris, 2003 :**

« III. Du Jazz »

- *Danger secret du rythme noir*, *La Légion*, n°23, Pâques 1943.
- *Lettre-préface à Swing* (Lettre-préface de Gaston Criel, Editions Universitaires de France, Paris, 1949).

« IV. De la Chanson »

- *Pourquoi j'ai composé de la musique*, *Paris-Midi*, 4 juin 1935.
- *Trenet parfait ménétrier précède le cortège de la noce*, *Arts-Spectacles*, n°653, mercredi 15 janvier 1958.
- *Edith Piaf, Marianne*, avril 1940.

« V. Du Music-hall »

- *Imitations pour Radio Luxembourg* (Enregistrées par l'auteur en novembre 1937).

* **Cahiers nouvelle série, n°3 (Jean Cocteau et la mode), Passage du Marais, Paris, 2004 :**

- *Mais la roue existe !* (vers 1930).
- *Le petit chapeau de Greta Garbo*, *Antoine Document*, n°14, été 1935.
- *Le Théâtre et la mode*, *Masques*, n°1, février 1945.

II. Etudes sur l'œuvre de Jean Cocteau

Par ordre chronologique

1. Livres consacrés à Jean Cocteau

LANNES Roger, *Jean Cocteau*, Seghers « Poètes d'aujourd'hui », n°4, Paris, 1945 (et 1989).

FRAIGNEAU André, *Cocteau par lui-même*, Seuil « Ecrivains de toujours », Paris, 1957.

KIHM Jean-Jacques, *Cocteau*, Gallimard « La Bibliothèque idéale », Paris, 1960.

KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elisabeth, BEHAR Henri C., *Jean Cocteau. L'homme et les miroirs*, La Table Ronde, Paris, 1968.

BROSSE Jacques, *Cocteau*, Gallimard « Pour une bibliothèque idéale », n°10, Paris, 1970.

CHANEL Pierre, *Album Cocteau*, Tchou, Paris, 1970.

- STEEGMULLER Francis, *Cocteau*, Buchet/Chastel, Paris, 1973.
- BORGAL Clément, *Cocteau poète de l'au-delà*, Téqui « Auteur et son message », Paris, 1977.
- PETERS Arthur King, *Jean Cocteau et son univers*, Chêne, Paris, 1987.
- BORGAL Clément, *Jean Cocteau ou de la claudication considérée comme l'un des beaux-arts*, PUF, Paris, 1989.
- MOURGUE Gérard, *Cocteau*, Editions Universitaires, Paris, 1990.
- TOUZOT Jean, *Jean Cocteau. Qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Paris, 1990.
- MILLECAM Jean-Pierre, *L'étoile de Jean Cocteau*, Criterion, Paris, 1991.
- MAGNAN Jean-Marie, *Cocteau, l'invisible voyant*, Marval, 1993.
- LINARES Serge, *Jean Cocteau : le grave et l'aigu*, Champ Vallon, Seyssel, 1999.
- TOUZOT Jean, *Jean Cocteau : Le poète et ses doubles*, Bartillat, Paris, 2000.
- (du) CHAMBON Bertrand, *Le roman de Jean Cocteau*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- ARNAUD Claude, *Jean Cocteau*, Gallimard « Biographies », Paris, 2003.

2. Ouvrages collectifs consacrés à Jean Cocteau

Jean Cocteau (1) : *Cocteau et les mythes*, La Revue des Lettres Modernes, n° 298-303, Paris, 1972. Notamment :

PETERS Arthur King (présente), « Cocteau et Gide : lettres inédites » (pp. 55-67).

- MARCIS Pierre, « L'ange et Cocteau » (pp. 71-90).
- MILORAD, « Le mythe orphique dans l'œuvre de Cocteau » (pp. 109-142).
- MARTIN Claude, « Gide, Cocteau, Œdipe : le mythe ou le complexe » (pp.143-165).

Jean Cocteau, Revue de l'Université de Bruxelles, Belgique, 1989 / 1-2 :

- SCHEEL Charles, « Jean Cocteau et Franz Kafka : écriture de la métamorphose et métamorphose de l'écriture » (pp. 65-77).
- DIEUDONNE Serge, « Un journal en noir » (pp. 101-109).

Jean Cocteau, *Nouvelle revue de Paris*, n°16, Du Rocher, Monaco, 1989. Notamment :

- LAFFLY Georges, « Cocteau, poète » (pp. 21-44).

Lire Cocteau, Actes du Colloque de l'université Lyon II, avril 1990, Presses Universitaires de Lyon, 1992. Notamment :

- BURGELIN Claude, « Avant-propos » (pp. 5-13) et « Cocteau et son journal : le miroir aveugle » (pp. 31-45).
- GAUBERT Serge et alii, « Cocteau et ses carapaces » (Lecture du chapitre « Du Palais-Royal » in *La Difficulté d'être*) (pp. 67-79).
- DECAUDIN Michel, « Cocteau, un poète, une œuvre » (pp. 119-124).

- MASSON Pierre, « Cocteau et la bête » (pp. 149-160).
- CHAPIRA Marie-Claude, « Itinéraire d'une âme en peine » (Postface) (pp.161-166).
- Jean Cocteau Aujourd'hui*, Actes du Colloque de Montpellier, mai 1989, Méridiens Klincksieck, Paris, 1992. Notamment :
- CAIZERGUES Pierre, « Cocteau, notre contemporain » (pp. 13-21).
- FAVRE Yves-Alain, « Jeux et enjeux des images : le seigneur de l'invisible » (pp. 35-44).
- (de) Jacquelot Hénène, « *Le Potomak*, le trait et la lettre, l'image et l'écriture » (pp. 69-78)
- CHAUVEAU Jean-Pierre, « Tradition et modernité dans les romans de Jean Cocteau » (pp. 79-89).
- COLLET Georges-Paul, « Jean Cocteau, critique d'art » (pp. 93-104).
- CHAPERON Danielle, « Valeur et métaphore dans la poésie critique de Jean Cocteau » (pp. 105-116).
- BRUNON Claude-Françoise, « Jean Cocteau, illustrateur de lui-même » (pp.117-130).
- CLANCIER Anne, « Jeux et masques de l'inconscient dans l'œuvre de Jean Cocteau » (pp. 191-202).
- BROSSE Jacques, « Morts, résurrections et survie du poète invisible » (pp. 235-241).
- Jean Cocteau*, numéro spécial de la *Revue des Sciences Humaines*, n° 233, Paris, 1994. Notamment :
- DUCREY Guy, « Le poète et la mue : la création comme révolution de l'épiderme chez Jean Cocteau » (pp. 49-70).
- Le siècle de Jean Cocteau*, Actes du colloque de Toronto, Canada, 2-4 octobre 1998, Centre d'Etude du XXe siècle / Université Paul Valéry / Université de Toronto, 2000. Notamment :
- DECAUDIN Michel, « Du mot à l'image ou inversement » (pp. 35-42).
- CLARK Tony, « L'Art de Cocteau : un langage de symboles » (pp. 45-47).
- Jean Cocteau et le théâtre*, Centre d'Etude du XXe siècle / Université Paul Valéry, Montpellier, 2000. Notamment :
- GULLENTOPS David, « Du théâtre de poésie à la poésie de théâtre » (pp. 43-58).
- BORSARO Brigitte, « Jean Cocteau, critique de théâtre » (pp. 59-72).
- BARON Philippe, « La voix humaine à la scène » (pp. 219-236).

3. Livres et articles contenant les études sur Jean Cocteau

***Livres :**

- ARTAUD Antonin, « A propos d'une polémique » (1923), *Bilboquet, Œuvres*, Gallimard « Quarto », Paris, 2004 (p. 49).
- BALTRUSAITIS Jurgis, « Les textes modernes » (1955), *Anamorphoses : Les perspectives dépravées 2*, Champs Flammarion, Paris, 1996 (pp. 301-305).
- GOFFIN Robert, « Lettre de Cocteau à Goffin », « Métabolisme Poétique de Jean Cocteau », *Fil d'Ariane pour la poésie*, Nizet, Paris, 1964 (pp. 7-8 ; pp. 201-213).
- (de) BOISDEFFRE Pierre, *Métamorphose de la littérature : essais de la psychologie littéraire*, t.2 (Proust, Valéry, Cocteau, Anouilh, Camus, Sartre), Marabout université, Verviers, Belgique, 1974 (pp. 131-164).
- RIFFATERRE Micael, *Sémiotique de la poésie* (titre original : *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, 1978), traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Seuil « Poétique », Paris, 1983 (pp. 61-63 ; p. 162 ; p. 202 ; p. 236).
- (de) LIEDEKERKE Arnould, *La Belle époque de l'opium* (Anthologie littéraire de la drogue de Charles Baudelaire à Jean Cocteau), La Différence « Le Passé composé », Paris, 1984 (pp. 20-23 ; pp. 25-26).
- BRAUD Michel, *La tentation du suicide : dans les écrits autobiographiques (1930-1970)*, PUF « Perspectives critiques », Paris, 1992 (p. 168 ; p. 183 ; pp. 258-299).
- BOUSSEYROUX Michel, *Figures du pire : logique d'un choix, éthique d'un pari* (Dante, Hölderlin, Beckett, Blanchot, etc.), Presses Universitaires du Mirail « Psychanalyse& », Toulouse, 2000 (pp. 51-52).
- MALGORN Arnaud, *Jean Genet : portrait d'un marginal exemplaire*, Gallimard « Découvertes/Littératures », Paris, 2002 (pp. 27-29 ; pp. 32-36 ; pp. 50-51).

***Articles :**

- CHARPENTIER John, « Figures : Jean Cocteau », *Mercure de France*, n°63, 1er avril 1930 (pp. 116-118).
- ROUSSEAUX André, « Jean Cocteau ou l'intelligence pervertie », *Le Correspondant*, n° janvier-mars 1931 (pp. 820-829).
- GRAVIER François, « Avant la radiodiffusion de *La Machine infernale* » (1943), *Journal 1942-1945*, Gallimard, Paris, 1989 (pp. 352-355).
- ROY Claude, « Pour servir à un autoportrait » (1954), Annexe spéciale : Histoire d'une préface, *Le Passé défini*, t.3, Gallimard, Paris, 1989 (pp. 405-439).
- KIHM Jean-Jacques, « Une précision sur Cocteau », *Revue des Lettres Modernes*, n°217-222, 1969 (p. 213).
- GALEY Mathieu, « Dans la lumière de leurs vingt ans », *La Revue de Paris*, n°77, avril 1970 (pp. 127-129).
- HODIN Claude, « L'écriture au travail », *Revue Critique*, n°281, octobre 1970 (pp. 839-855).
- GAUTEUR Claude, « Jean Cocteau et le cinéma » (Des propos d'interviews ou d'entretiens de Cocteau pratiquement jamais cités, présentés dans l'ordre

chronologique), la *Revue du Cinéma* « image et son », n°262, juin-juillet 1972 (pp. 3-42).

MILORAD, « Dix ans après » (Postface de 1973), *Lettres à Milorad*, Saint-Germain-des-Prés, Paris, 1975 (pp. 187-203).

Articles sélectionnés dans la série *Cahiers Jean Cocteau

(par ordre de parution)

****Cahiers* n°2, Gallimard, Paris, 1971 :**

- CLUNY Claude Michel, « Vingt ans après » (pp. 31-38).
- MILORAD, « La clé des mythes dans l'œuvre de Cocteau » (pp. 97-140).
- PETERS Arthur King, « Jean Cocteau aux Etats-Unis aujourd'hui » (pp. 71-81).

****Cahiers* n°4 (Raymond Radiguet / Jean Cocteau), Gallimard, Paris, 1973 :**

- HUGO Jean, « Pages de journal » (pp. 9-27).
- FRAIGNEAU André, « A propos du *Diable au corps*, les deux élèves de l'écolier (Cocteau et Grasset) » (pp. 35-39).

****Cahiers* n°5 (Jean Cocteau et son théâtre), Gallimard, Paris, 1975 :**

- KANTERS Robert, « Le théâtre, l'autre miroir » (pp. 11-18).
- MILORAD, « Un enfant terrible écrit *Les Parents terribles* » (pp. 57-69).
- GALEY Mathieu, « Passage de la comète » (à propos de *L'Aigle à deux têtes*) (pp. 71-75).
- BORGAL Clément, « *Bacchus* ou *Le Testament* » (pp. 85-92).

****Cahiers* n°6 (La poésie), Gallimard, Paris, 1977 :**

- MILORAD, « La poésie selon Cocteau » (pp. 11-35).
- BAROCHE Christiane, « *Plain-chant* » (pp. 55-63).
- MAJOR Jean-Louis, « *Léone* : rêve, langage, poésie » (pp. 77-90).
- BROSSE Jacques, « Autour du *Requiem* » (pp. 105-128).

****Cahiers* n°7 (Avec les musiciens), Gallimard, Paris, 1978 :**

- MAGNAN Jean-Marie, « On réclame du pain musical » (pp. 88-97).

***Cahiers n°8 (Le romancier), Gallimard, Paris, 1979 :**

- MILORAD, « Les *Potomak* » (pp. 9-25).
- , « Addendum : Quelques suggestions de clés pour *La Fin du Potomak* » (pp. 26-43).
- , « *Le Livre blanc*, document secret et chiffré » (pp. 109-131).
- , « Addendum : Esquisse d'une théorie de la sexualité » (pp. 132-141).
- DIEUDONNE Serge, « Le poète imposteur » (pp. 63-86).
- , « Cocteau entre soi-même et Radiguet » (pp. 193-206).
- CLEMENT Roland, « Jean Cocteau dans le parvis du Temple » (pp. 207-226).

***Cahiers n°9 (Théâtre inédit et textes épars), Gallimard, Paris, 1981 :**

- DIEUDONNE Serge, « Mensonges et merveilles » (pp. 97-100).
- , « Une admiration dédaigneuse » (pp. 393-396).
- MILORAD, « *Le Sang d'un poète*, film à la première personne du singulier » (pp. 269-333).
- , « Addenda à une étude du *Livre blanc* » (pp. 335-342).
- CLEMENT Roland, « *Bacchus* ou La double épreuve » (pp. 343-392).
- CHALON Jean, « Humain, trop humain Cocteau » (pp. 405-406).

***Cahiers n°10 (Théâtre inédit et textes épars), Gallimard, Paris, 1985**

- LANNES Roger, « Fragments du *Journal intime* (1937-1938)(pp. 151-186).
- DIEUDONNE Serge, « Dionysos et Orphée » (pp. 199-236).
- , « *Le Livre blanc* » (pp. 291-294).
- , « Un présent infini » (pp. 303-308).
- CHNEIDER Marcel, « Cocteau et le Moyen Age » (pp. 259-265).
- MILORAD, « Rôle occulte de l'opium dans *Les Chevaliers de la Table Ronde et Renaud et Armide* » (pp. 267-280).

***Cahiers n°11 (Jean Cocteau et Anna de Noailles), Gallimard, Paris, 1989 :**

- BLANCHE Jacques-Emile, « Fragments du *Journal intime* (1912-1923) » (Annexe I, pp. 153-161).

***Cahiers nouvelle série, n°1 (Genet et Cocteau), Passage du Marais, Paris, 2002 :**

- HERON Pierre-Marie, « Genet et Cocteau : traces d'une amitié littéraire » (pp. 7-151).

III. Références générales citées

(Par ordre alphabétique des noms d'auteurs)

ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Dunod « Psychismes », Paris, 1995.

ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Gallimard « Quarto », Paris, 2004.

-*Correspondance avec Jacques Rivière*

-*L'Ombilic des limbes*

-*Le Pèse-nerfs*

BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, PUF « Quadrige », Paris, 1999.

BEGUIN Albert, *L'Ame romantique et le rêve*, José Corti, Paris, 1991.

BURGOS Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, Paris, 1982.

CAILLOIS Roger, *La dissymétrie*, Gallimard, Paris, 1973.

CHIRPAZ François, *Le Corps*, Klincksieck « Philosophia », n°13, Paris, 1996.

CLEMENT Catherine, *La Syncope : Philosophie du ravissement*, Grasset, Paris, 1990.

COMAR Philippe, *Les images du corps*, Gallimard, Paris, 1993.

DUFLO Colas, *Humanité du rythme : marcher-ramer-parler, Rythme et philosophie*, ouvrage collectif, Kimé, Paris, 1996.

FREUD Sigmund, *Essai de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1980.

, *Sur le rêve*, Gallimard « Folio », n° 12, Paris, 1988.

, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard « Folio », n°6, Paris, 1987.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*,

t.1 : *La volonté de savoir*, Gallimard « Tel », Paris, 1976.

t.2 : *L'usage des plaisirs*, Gallimard « Tel », Paris, 1984.

GOLDSCHMIDT Georges-Arthur, *Narcisse puni ou la part échappée*, Plon, Paris, 1990.

LE BRETON David, *Anthropologie de la douleur*, Métailié, Paris, 1995.

MICHEL François-Bernard, *Le Souffle coupé : respirer et écrire*, Gallimard, Paris, 1984.

NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres*, t. 1.2, Robert Laffont, Paris, 1993.

t.1 : - *La Naissance de la tragédie*

-*Considérations inactuelles*

-*Humain, trop humain* I, II.

t.2 : -*Le Gai savoir*

-*Ainsi parlait Zarathoustra*

-*Par-delà le bien et le mal*

-*Le Crépuscule des idoles.*

PICARD Raymond, *Nouvelle Critique ou une nouvelle imposture*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965.

* Dictionnaires et Encyclopédies :

SAINT GIRONS Baldine, « Sublimation », *Dictionnaire de la Psychanalyse*, ouvrage collectif, Albin Michel « Encyclopaedia Universalis », Paris, 1997.

GUIRAND Félix et SCHMIDT Joël, *Mythes et Mythologies*, Larousse « Histoire et Dictionnaire », Paris, 1996.

L'Encyclopédie des Symboles (traduction française de « Knauer's Lexicon der Symbole » de Hans Biedermann), Librairie Générale Française, Paris, 1996.

IV. Ouvrages généraux consultés

(par ordre alphabétique des noms d'auteurs)

1. Littérature et sciences humaines

ANZIEU Didier, *Le Corps de l'œuvre* (essais psychanalytiques sur le travail créateur), Gallimard « connaissance de l'inconscient », Paris, 1981.

DANOU Gérard, *Le Corps souffrant : littérature et médecine*, Champ Vallon « L'or d'Atalante », Seyssel, 1994.

DEBRAY-RITZEN Pierre, *La psychanalyse, cette imposture*, Albin Michel, Paris, 1991.
, *Psychologie de la littérature et de la création littéraire*, Retz « Actualité des sciences humaines », Paris, 1977.

GRISI Stéphane, *Dans l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*, Desclée de Brouwer « Intelligence du corps », Paris, 1996.

KOESTLER Arthur, *Le Cri d'Archimède : Génie et Folie de l'homme* (t.2 – L'art de la Découverte et découverte de l'Art / Partie 3 – l'Artiste), Calmann-Lévy, Paris, 1965.

MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (introduction à la Psychocritique), José Corti, Paris, 1988.

STAROBINSKI Jean, *La relation critique : l'œil vivant 2*, Gallimard « Le Chemin », Paris, 1970.

***Ouvrages collectifs :**

Bisexualité et différence des sexes, Gallimard « Folio/Essais », n°359, Paris, 1973.
Notamment voir :

-GRODDECK Georg, « Le double sexe de l'être humain » (pp. 297-306).

-BOEHM Felix, « Le complexe de féminité chez l'homme » (pp. 433-472).

Corps création : entre Lettres et Psychanalyse, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1980. Voir notamment :

- ANZIEU Didier, « Les antinomies du narcissisme dans la création littéraire » (pp. 119-137)

N.B) Lecture à compléter avec un livre du même auteur, *Créer Détruire*, Dunod, Paris, 1996. Particulièrement le chapitre 2 : « Structure nécessairement narcissique de l'œuvre ».

- CLANCIER Anne, « Le corps et ses images dans la création poétique » (pp. 183-202).

- VERMOREL Henri, « Les chemins de la création dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé » (Ou de l'espace littéraire comme absence et émergence du corps) (pp. 203-221).

- GUILLAUMIN Jean, « La Peau de Centaure » (Le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire) (pp. 227-269).

N.B) Lecture à compléter avec un autre ouvrage du même auteur, *Le Moi sublimé : Psychanalyse de la créativité*, surtout le chapitre 3 « Le travail conscient de l'inconscient dans la sublimation », Dunod, Paris, 1998.

Ecriture et Maladie : « Du bon usage des maladies », ouvrage collectif publié avec le soutien du CERIEC (Centre d'Etudes et de recherches sur Imaginaire, Ecritures et Cultures) de l'Université d'Angers, éditions Imago, Paris, 2003. Voir notamment :

- KOBER Marc, « Du bon usage du voir médical à l'ouverture de Vénus » (pp. 93-106).

- LE MARINEL Jacques, « La maladie comme parcours initiatique » (dans *Siloé* de Paul Gadenne) (pp. 152-163).

- BERTHELOT Francis, « Symptôme, symbole et stratégie » (pp. 198-208).

- GUIRLINGER Lucien, « Au risque de la folie, la révélation nietzschéenne de la sagesse du corps » (pp. 288-296).

Le corps et ses fictions, De Minuit « Arguments », Paris, 1983. Voir notamment :

- ALMEIDA Avan, « Un corps devenu récit » (pp. 7-18).

-FEDIDA Pierre, « La construction du corps dans la fiction métapsychologique » (pp. 19-28).

- (zur) LIPPE Rudolf, « Une unité problématique. Eléments pour une histoire des

conceptions du corps » (pp. 29-42).

- HART-NIBBRIG Christian L., « Corps du texte » (pp. 97-108).

- REICHLER Claude, « La création du corps sublime » (pp. 109-127).

L'espace du rêve, Gallimard « Folio/Essais », n°383, Paris, 1972. Voir notamment :

- SHARPE Ella, « Mécanismes du rêve et procédés poétiques » (pp. 163-184).

Le Mal, Gallimard « Folio/Essais », n°402, Paris, 1988. Notamment, voir :

- CLAIR Jean, « La vision de Méduse » (pp. 143-163).

Le Mal-être (Angoisse et violence), PUF « Débats de Psychanalyse », Paris, 1997.

Notamment :

- SCHAEFFER Jacqueline, « Mal-être dans la sexualité » (pp. 89-99).

- SMADJA Claude, « Impensable douleur » (pp. 181-187).

- DENIS Paul, « Le mal-être dépressif envisagé à partir de La Peau de chagrin de Balzac » (pp. 105-114).

- JEANNEAU Augustin, « La position dépressive ou les risques du possible » (pp. 101-103).

Psychanalyse du Génie Créateur, Dunod « Inconscient et culture », Paris, 1974.

Notamment, voir :

- ANZIEU Didier, « Vers une métapsychologie de la création » (pp. 1-30).

- GUILLAUMIN Jean, « La création artistique et l'élaboration consciente de l'inconscient, avec des considérations particulières sur la création poétique » (pp. 209-237).

Psychanalyse et langage : du corps à la parole, Dunod « Inconscient et culture », Paris, 1977. Notamment, voir :

- ANZIEU Didier, « Les traces du corps dans l'écriture : une étude psychanalytique du style narratif » (pp. 172-187).

Souffrances. Corps et âme, épreuves partagées, Autrement « Mutations », n°142, Paris, 1994. Voir notamment :

- (von) KAENEL Jean-Marie, « Une énigme en souffrance » (pp. 190-195).

- JACOBI Benjamin, « La plainte » (pp. 120-126).

- MARQUEZ Catherine, « Le mal chronique » (pp. 34-39).

- RICOEUR Paul, « La souffrance n'est pas la douleur » (pp. 58-69).

2. Domaine psychologique et psychanalytique

BIRRAUX Annie, *L'Adolescent face à son corps*, Editions Universitaires « Emergences », Paris, 1990.

CHASSEGUET-SMIRGEL Janine, *Le corps comme miroir du monde*, PUF « Le Fil Rouge », Paris, 2003.

ERIKSON Erik H., *Adolescence et crise : la quête de l'identité*, Flammarion

- « Champs », Paris, 1972.
- GENTIS Roger, *Leçons du corps*, Flammarion « Champs », Paris, 1980.
- LE MANIER Gaïd, *L'identité sexuée*, DUNOD « Les Topos », Paris, 1997.
- MILNER Max, *L'imaginaire des drogues : de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Gallimard « Connaissance de l'inconscient », Paris, 2000.
- POMMIER Gérard, *L'ordre sexuel*, Flammarion « Champs », n°323, Paris, 1995.
- PONTALIS J.-B., *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard « Tel », Paris, 1877.
- ROSOLATO Guy, *La Portée du désir* (ou la psychanalyse même), PUF « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, 1996.
- SAMI-ALI, *Corps réel corps imaginaire*, Dunod « Psychismes », Paris, 1998.
- , *Le Corps, l'Espace et le Temps*, Dunod « Psychismes », Paris, 1998.
- SCHILDER Paul, *L'image du corps* (étude des forces constructives de la psyché), Gallimard « Tel », Paris, 1968.
- SCHNEIDER Monique, *Généalogie du masculin*, Aubier « Psychanalyse », Paris, 2000.
- STAROBINSKI Jean, « La mélancolie de l'anatomiste », *Revue Tel Quel*, n°10, été 1962 (pp. 21-29).

3. Domaine littéraire

- BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1954.
- BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil « Poétique », Paris, 1980.
- BERTHELOT Francis, *Le Corps du héros* (Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque), Nathan « Le texte à l'œuvre », Paris, 1997.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard « Folio/Essais », n°89, Paris, 1955.
- , *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980.
- CAILLOIS Roger, *Babel* précédé de *Vocabulaire esthétique*, Gallimard « Folio/Essais », n°290, Paris, 1946 (1948 et 1978).
- DOUBROVSKY Serge, *Parcours Critique*, Galilée « Débats », Paris, 1980.
- GOUX Jean-Paul, *La fabrique du continu* (Essai sur la prose), Champ Vallon, Seyssel, 1999.
- GUSDORF Georges, *Les écritures du Moi : Lignes de vie t.1 et t.2*, Odile Jacob, Paris, 1991.
- JAMES Tony, *Vies secondes* (titre original : *Dream, Creativity and Madness in 19th century in France*, Oxford University Press, A.R.W, 1995), traduit de l'anglais par Sylvie Doizelet, Gallimard, Paris, 1997.
- PICON Gaëtan, *L'écrivain et son ombre* (Introduction à une esthétique de la littérature-1), Gallimard « Tel », Paris, 1953.
- PINGAUD Bernard, *Les anneaux du manège : Ecriture et littérature*, Gallimard

- « Folio/Essais », n° 189, Paris, 1992.
- PIRANDELLO Luigi, *Ecrits sur le théâtre et la littérature : l'humour tragique de la vie*, Denoël, Paris, 1968.
- ROSSET Clément, *Le réel et son double*, Gallimard « Folio/Essai », n°220, Paris, 1976.
- SHATTUCK Roger, *Les Primitifs de l'Avant-garde* (titre original : *The Banquet Years*), traduit de l'américain par Jean Borzic, Flammarion « Champs », n°395, Paris, 1974.
- STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle* suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Gallimard « Tel », n°6, Paris, 1971.
- , *Montaigne en mouvement*, Gallimard « Folio/Essais », n°217, Paris, 1993.
- , *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira « Les sentiers de la création », Genève, 1970.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Leçons et conversations : sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*. Suivi de *Conférence sur l'Ethique*, Gallimard « Folio/Essais », n°190, Paris, 1992.

4. Domaine philosophique

- ASSOUN Paul-Laurent, *Freud et Nietzsche*, PUF « Quadrige », Paris, 1998.
- CHRETIEN Jean-Louis, *L'Effroi du Beau*, Editions du Cerf « La nuit surveillée », Paris, 1997.
- BRUN Jean, *La Nudité humaine*, Arthème Fayard « Evolutions », Paris, 1973.
- CHIRPAZ François, *Parole risquée*, Klincksieck « Philosophia », n°14, Paris, 1989.
- , *L'homme précaire*, PUF « L'interrogation philosophique », Paris, 2001.
- Le Corps*, ouvrage collectif, Vrin « Thema », Paris, 2005. Voir notamment :
- WOTLING Patrick, « L'entente de nombreuses âmes mortelles. L'analyse nietzschéenne du corps » (pp. 169-190).
 - BARBARAS Renaud, « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair » (à propos de la philosophie de Merleau-Ponty) (pp. 207-250).
- JAQUET Chantal, *Le corps*, PUF « Philosopher », Paris, 2001.
- Lieux et non-lieux de l'imaginaire*, ouvrage collectif. Internationale de l'imaginaire, nouvelle série n°2, Babel « Maison des cultures du monde », 1994. Voir notamment :
- LE BRETON David, « Le corps en scène » (pp. 33-44).
 - LACHAUD Jean-Marc, « Sur quelques débordements du corps dansant » (pp. 45-60).
- MARION Jean-Luc, *La Croisée du visible*, La Différence, Paris, 1991.
- ZAGDANSKY Stéphane, *Le crime du corps : écrire, est-ce un acte érotique ?*, Pleins Feux « Auteurs en Questions », Nantes, 1999.

V. Généralités

- BALZAC Honoré de, *La Peau de chagrin*, Gallimard « Folio », n°555, Paris, 1996.
, *Théorie de la démarche*, Pathologie de la vie sociale, *La Comédie humaine*, XII, Gallimard « La Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1981.
, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Gallimard « Folio », n°2577, Paris, 1994.
- BAUDELAIRE Charles, *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, Gallimard « Folio/Essais », n°183, Paris, 1992.
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard « Folio/Essais » n°5, Paris, 1985 (et 2000).
, *Les vases communicants*, Gallimard « Folio/Essais » n°287, Paris, 1995.
- CAMON Ferdinando, *La maladie humaine*, Gallimard « Folio », n°1830, Paris, 1984.
- DALI Salvador, *Oui1 : La révolution paranoïaque-critique*,
, *Oui 2 : L'archangélisme scientifique*, Denoël Gonthier « Bibliothèque Médiations », n°197, Paris, 1971.
- GENET Jean, *Le journal du voleur*, Gallimard « Folio », n°493, Paris, 1982.
, *Notre-Dames des fleurs*, Gallimard « Folio », n°860, Paris, 1991.
- HANDKE Peter, *Après-midi d'un écrivain*, Gallimard, Paris, 1988.
- HUGO Victor, *La Légende des siècles*, t.2, XX. « Un poète est un monde enfermé dans un homme », Garniers Frères, Paris, 1964.
- (de) QUINCEY Thomas, *Les confessions d'un mangeur d'opium anglais*, Gallimard « Imaginaire », n°234, Paris, 1990.
- RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Grasset « Cahiers Rouges », n°24, Paris, 1937.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Gallimard « Folio/Classique », n°2776, Paris, 1959 et 1973.
, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Gallimard « Folio/Classique », n°186, Paris, 1972.