



HAL
open science

Douze ans de journal posthume

Pierre Caizergues, Pierre-Marie Héron

► **To cite this version:**

Pierre Caizergues, Pierre-Marie Héron (Dir.). Douze ans de journal posthume : Le passé défini de Jean Cocteau. Presses universitaires de la Méditerranée, 2019, Collection des Littératures, Marie Blaise, 978-2-36781-298-4. hal-03132707

HAL Id: hal-03132707

<https://hal.science/hal-03132707>

Submitted on 5 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Douze ans de journal posthume

Le Passé défini de Jean Cocteau

« Collection des Littératures »

Directrice de collection

Marie BLAISE

Cette collection publie des recueils d'articles ou des monographies consacrées aux études littéraires ainsi qu'aux liens que la littérature entretient avec les grands domaines de la pensée et des arts. Elle comprend trois séries :

– *Le Centaure*. « Dans la fierté de mes forces libres, j'errais, m'étendant de toutes parts dans ces déserts. » (Maurice DE GUÉRIN)

La série *Le Centaure* propose des travaux d'histoire et de théorie de la littérature. Elle est ouverte au questionnement interdisciplinaire et à toutes les orientations critiques et méthodologiques dès lors qu'il est question de littérature, des formes et des visées qui lui sont propres. Le conseil scientifique du *Centaure* est constitué de membres représentatifs de la diversité des équipes de recherche en littérature de l'université Paul-Valéry Montpellier 3 et de chercheurs internationaux.

– *Imprimatur* se consacre à l'édition ou à la traduction de textes rares, du Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle; chaque texte édité est accompagné d'un appareil critique, philologique et historique.

– *Le Spectateur européen/The European Spectator* est une série bilingue (français/anglais), avec comité de lecture, qui accueille, d'une part, des études portant sur des faits culturels, nationaux et internationaux, propres au XVIII^e siècle, envisagés principalement sous l'angle de la circulation des idées et des formes en Europe, et, d'autre part, des travaux interrogeant le phénomène des Lumières en tant que tel.

Le Spectateur européen/The European Spectator is a peer-reviewed bilingual series (French/English). It is devoted to studies on both national and international cultural aspects of the eighteenth century, focusing more particularly on the circulation of ideas, forms and genres in Europe at that time. It also publishes works which seek to explore the various conceptions of the Enlightenment.

« Collection des Littératures »

Série *Le Centaure*

Douze ans de journal posthume

Le Passé défini de Jean Cocteau

Sous la direction de

Pierre CAIZERGUES & Pierre-Marie HÉRON

2019

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Note éditoriale

Les références au *Passé défini*, publié aux éditions Gallimard de 1983 à 2013, sont faites *in texto* sous la forme suivante : numéro du tome, numéro de la page. Détail de l'édition dans la bibliographie de cet ouvrage.

Ouvrage publié avec le concours de l'Institut universitaire de France

Illustration de couverture : Maison de Nietzsche à Sils-Maria (Suisse), objet de plusieurs « pèlerinages » de Cocteau pendant les années de rédaction du *Passé défini*. © Fonds Cocteau de l'université Paul-Valéry Montpellier 3.

Mots-clés : édition, médiatisation, procès, postérité, Gide, Nietzsche, Jeanne d'Arc.

Tous droits réservés PULM, 2019.
ISBN 978-2-36781-298-4

Sommaire

Pierre-Marie HÉRON <i>Introduction</i>	9
Du manuscrit à l'édition	
Pierre CAIZERGUES <i>Éditer Le Passé défini</i>	17
Christian ROLOT & Francis RAMIREZ <i>Les coulisses du Passé défini ou Douze années de journal posthume</i>	23
Jerzy LIS (†) <i>Perspectives sur le journal d'écrivain en France dans la première moitié du xx^e siècle</i>	37
Le projet du journal	
Françoise SIMONET-TENANT <i>Pourquoi et comment écrire un journal posthume : réussite ou échec du diariste Cocteau ?</i>	53
Serge LINARÈS <i>D'un journal à l'autre : Le Passé défini, Journal d'un inconnu et Démarche d'un poète</i>	65
Cécile MEYNARD <i>Le « présent du passé » : temps et mémoire dans Le Passé défini</i>	75
Jean TOUZOT <i>Une critique en peau de chagrin</i>	89
Michel BRAUD <i>Des « cahiers phénixologiques »</i>	99

Persécutions et occupations

Audrey GARCIA	
« <i>Plaider coupable</i> » (Le Passé défini I à III, 1951-1954)	111
François AMY de la BRETÈQUE	
<i>Jean Cocteau persécuté : Jeanne d'Arc à l'horizon</i> (Le Passé défini V à VI, 1956-1958)	127
Guillaume BOULANGÉ	
<i>Que fait donc Jean Cocteau lorsqu'il ne travaille pas ?</i>	143
<i>Bibliographie</i>	153

Introduction

Le choix du posthume

Pierre-Marie HÉRON
Université Paul-Valéry Montpellier 3, I.U.F.

À mon ami Jésus, qui aime beaucoup le poète et son journal

Sous le titre *Le Passé défini*, Cocteau a tenu de 1951 à sa mort en 1963 un journal personnel d'emblée placé dans la perspective du posthume. Commencée en 1983, l'édition en huit volumes de cet énorme *opus* de près de quatre mille cinq cents pages imprimées s'est terminée en novembre 2013, pour le cinquantenaire de la mort du poète. Dans le prolongement de la première étude d'ensemble par Jean Touzot¹, publiée en même temps que le huitième et dernier volume du journal, cet ouvrage se propose d'explorer à plusieurs voix le monument d'écriture des douze dernières années du poète, pour lui-même et en relation avec l'activité littéraire, artistique et médiatique qui accompagne sa rédaction.

S'il n'est sans doute pas le premier à être entièrement consacré à un journal d'écrivain, ce geste éditorial et critique n'est pas fréquent² ; sans doute parce qu'un écrivain, au moins jusqu'au début du xx^e siècle, fait rarement de son journal personnel un acte littéraire, encore moins une pièce majeure de sa bibliographie, et moins encore le centre de gravité de son œuvre. Cependant ce n'est plus le cas pour la deuxième moitié du xx^e siècle puisque, après l'acte médiatique majeur de Gide publiant de son vivant en 1939 une version arrangée de son Journal dans la Pléiade — c'est-à-dire dans ce qui va devenir la plus prestigieuse collection de littérature en France —, on voit certains

1. Jean TOUZOT, *Cocteau à cœur ouvert. Les dernières années*, Paris, Bartillat, 2013.

2. Nous ne parlons pas ici des travaux consacrés au genre en général (v. bibliographie succincte en fin de volume), depuis Vanza DEL LITTO (dir.), *Le Journal intime et ses formes littéraires*, Genève, Droz, 1978, jusqu'à Cécile MEYNARD (dir.), *Les Journaux d'écrivains : enjeux génériques et éditoriaux*, Berne, Peter Lang, 2012.

écrivains, non seulement publier à leur tour tout ou partie de leurs journaux personnels, mais aussi faire de ce journal leur principale activité littéraire : citons Jouhandeau et ses *Journaliers* en 18 volumes (1957-1974, publ. 1961-1979, Julien Green et son *Journal* (non intime) en 19 volumes (1919-1998, publ. 1938-2006), Claude Mauriac et son *Temps immobile* en 10 volumes (publ. 1974-1988) suivi du *Temps accompli* en 4 volumes (publ. 1991-1996).

Or cette évolution d'écrivains vers l'écriture d'un journal devenu genre littéraire est un aspect d'une évolution plus générale de la littérature au xx^e siècle vers les écritures du moi : comme Henri Godard le fait remarquer dans *Le roman modes d'emploi*³, ils sont nombreux les romanciers de l'entre-deux-guerres qui, après la seconde guerre mondiale, délaissent le genre pour des entreprises qui oscillent entre autobiographie et autofiction et dans tous les cas relèvent de l'écriture de soi, en la renouvelant partiellement dans son rapport à l'imaginaire et dans ses modalités narratives : Cendrars (*L'Homme foudroyé* et suite), Céline (*D'un château l'autre, Nord, Rigodon*), Malraux (*Anti-mémoires*), Sartre (*les Mots*), Aragon (*La Mise à mort*)... La même évolution se répète d'ailleurs à la génération suivante, avec les écrivains dits du Nouveau roman, au début des années 1980 : Claude Simon avec *Les Géorgiques* (1981) puis *L'Acacia* (1989), Nathalie Sarraute avec *Enfance* (1984), Marguerite Duras avec *L'Amant* puis *L'Amant de la Chine du Nord*, Robbe-Grillet avec les trois volumes des *Romanesques* (1984-1994) : *Le Miroir qui revient, Angélique ou l'enchantement, Les Derniers jours de Corinthe*. Au xx^e siècle l'espace littéraire de l'écrivain est devenu, pour beaucoup, un « espace autobiographique » (Ph. Lejeune), lieu de production d'une image de l'écrivain comme individu et pas seulement comme écrivain, articulant selon des modalités et stratégies variées textes de fiction et textes personnels.

Ainsi Cocteau, en se lançant après 1950 dans l'écriture d'un journal au long cours, est loin d'être étranger à l'esprit d'une époque qui non seulement favorise la médiatisation du moi sous toutes ses formes, mais fait entrer aussi l'écriture d'un journal personnel dans les possibles de son système littéraire. Cela dit, on connaît son goût pour le « déniaisement » des genres, sa difficulté à créer en suivant des routines, selon sa conviction ancienne, forgée à la lecture de Nietzsche, que l'esprit de contradiction est une forme de l'esprit de création. Ce non-conformisme est un des traits caractéristiques de sa posture de poète. Dès lors on peut se demander ce qu'il a voulu contredire dans la pratique du journal tel qu'il existe après Gide. La réponse est dans le titre même de notre ouvrage : *Douze ans de journal posthume*. L'originalité voulue du *Passé défini* est de prendre le contrepied de l'indéniable tendance de la deuxième moitié du xx^e siècle à la publication anthume ; elle est d'inscrire

3. Henri GODARD, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 2006.

d'emblée son journal dans la perspective du posthume, de la postérité, de l'outre-tombe en quelque sorte (par où il rejoint Chateaubriand). Cocteau commence son journal le 16 juillet 1951, cinq mois après la mort de Gide (19 février 1951), le vieil ami-ennemi, emblème s'il en est un de l'institutionnalisation littéraire du journal au xx^e siècle. Or Gide est à ses yeux l'initiateur de cette « mode absurde qui consiste à publier son “journal” de son vivant » ; mode absurde, car « un journal n'existe que si on y consigne sans réserve tout ce qui vous passe par la tête », alors que « la méthode gidienne consiste à feindre de tout dire pour cacher tout » (II, 48, 22 février 1953). Gide figure ici comme *l'anti* exemplaire du projet de Cocteau dès les premières pages de son journal. La note du 25 août 1951 dénonce « la stupidité monstrueuse du *Journal* de Gide », « amas de mensonges et d'hypocrisies » caché « sous un air de dire la vérité qui se limite au pittoresque ». Écrire pour la postérité, voilà au contraire qui protège l'auteur d'un journal des multiples tentations de tricher avec la vérité, voilà qui lui donnerait la liberté et le courage de tout dire, toutes grandeurs mêlées, ce qui lui passe par la tête au fil des jours aussi bien que ce qu'il n'a jamais osé s'avouer ou dire en face à ses contemporains, sans autre souci que d'obéir à sa ligne de conduite et d'écriture : « Comme un journal posthume est agréable où la politesse et la réserve n'existent plus » (VIII, 26 juin 1963).

Certes les choses ne sont pas si simples. Ne serait-ce que parce que Cocteau met de lui-même, à de certains moments ou par principe, diverses restrictions à cette logique profonde du tout dire qui est à ses yeux celle du journal (la politique, certains aspects de la vie intime et drames de sa vie privée — Francine Weisweiler —, avec des notes « top secret » ou « pour moi », intérêt de la fonction agenda ou aide-mémoire) ; restrictions qui n'excluent pas des entorses à la règle (par besoin de bavarder avec lui-même par exemple) et donc un certain désordre dans sa ligne de conduite, soumise au « drame de l'éparpillement et de la solitude » (VIII, 124, 17 juin 1962), donnant lieu à divers commentaires et questionnements sur le sens et l'emploi du journal. Mais disons qu'on a là une justification de fond qui oriente le choix d'écrire *Le Passé défini* pour la postérité.

À cette raison, on peut en ajouter une autre, tout aussi forte peut-être que la première, qui est son refus d'écrire désormais pour ses contemporains. Le Cocteau de l'après-guerre est un homme hanté par un besoin fou de reconnaissance de son génie, mais fatigué de lutter contre l'époque pour l'imposer, et qui se résigne à tenter de « gagner en appel », quand cet « âge des intellectuels incultes » (VIII, 88, 27 avril 1962) aura fait son temps, que les « jalousies et [l]es haines de l'actualité » se seront éteintes et auront laissé la place à des lecteurs mieux intentionnés : « Pour qu'une œuvre prenne sa place, il faut qu'une génération naisse, ignorante des jalousies et des haines de l'actualité. Et, même là encore, il y a des héritages de crasse. Il faudra

beaucoup de temps pour qu'on s'aperçoive que j'étais le seul » (VIII, 147-148, 25 juillet 1962). Ses articles, essais et prises de parole des années cinquante ne cessent de le montrer en « mauvaise posture », à travers les deux mêmes images d'un persécuté des Lettres, « né giflé » comme Rousseau et comme lui en butte à la haine de modernes « encyclopédistes » (les surréalistes, ce qu'il en reste), et d'un célèbre inconnu, célèbre d'une « célébrité fausse » fabriquée par les médias et qui n'a rien à voir avec la gloire que lui donnerait son œuvre si elle était reconnue à sa juste valeur⁴. Simultanément, le poète disparaît quasiment de la scène littéraire au sens strict. D'un côté, en effet, il délaisse les genres grands publics que sont le roman, le théâtre, le film (à l'exception du *Testament d'Orphée* en 1959, film délibérément énigmatique) et même, après 1953, le genre de l'essai, pour n'écrire plus que des poèmes longs et/ou hermétiques (*Le Chiffre sept*, *Clair-obscur*, *Paraprosodies*, *Cérémonial espagnol du phénix*, *Le Requiem*). Ce qui est toujours et encore une manière de se mettre « en mauvaise posture » : comme si Cocteau le persécuté acceptait d'avance de n'être pas compris du grand nombre et revenait à une attitude élitiste, en contradiction avec sa démarche d'artiste durant la période précédente (années Trente⁵). De l'autre, il se consacre ostensiblement à des activités artistiques non littéraires : peinture de tableaux, de fresques, réalisation de céramiques, de vitraux... En somme, le journal devient, dans ces années, la grande activité littéraire *lisible* de Cocteau, mais *invisible* des médias, et en quelque sorte clandestine, comme le sont les masses de lettres reçues, mentionnées presque à chaque page, auxquelles il se fait un devoir de répondre. Ces lettres apparemment flatteuses ou quémandeuses jouent un rôle capital dans la dynamique d'écriture du journal : elles révèlent au poète l'existence, sous l'estrade médiatique occupée par une « minorité majoritaire » d'adversaires qui feraient l'opinion, d'une « majorité minoritaire » d'amis et admirateurs de son œuvre. Réserver son journal à la postérité, c'est espérer que cette « majorité minoritaire » deviendra une majorité au grand jour quand *Le Passé défini* sera publié. *Le Passé défini* est donc aussi, dans cette perspective, un monument préparé clandestinement par le poète, douze ans durant, pour survivre et *rester* dans notre mémoire, de même que par les nombreuses décorations de chapelles, d'une salle de mariage, d'une villa, d'un musée, d'un théâtre de plein air réalisées durant ces mêmes années il se fabrique une image *monumentale*, en tatouant la France d'une empreinte d'emblée visible et durable.

4. V. Pierre-Marie HÉRON, « Posture de Cocteau poète au fil du siècle », dans LINARÈS S., *Jean Cocteau*, Paris, Éditions de l'Herne, collection « L'Herne », 2016, p. 493-508.

5. La communication autour de ses longs poèmes ou recueils de poèmes d'après-guerre a des accents pessimistes.

De quoi est fait ce monument posthume du *Passé défini*, que nous, la postérité, avons découvert par bouts au rythme d'une aventure éditoriale très longue, étendue sur trente ans (1983-2013), c'est ce que les contributions réunies ici ont tâché d'éclairer.

Du manuscrit à l'édition

Éditer *Le Passé défini*

Pierre CAIZERGUES

Université Paul-Valéry Montpellier 3, I.U.F.

L'édition du *Passé défini*, qui s'est étalée sur trente ans, a connu au fil du temps des modalités différentes. Nous évoquerons d'abord la proto-histoire de cette édition, puis sa genèse proprement dite, avant de nous pencher sur les problèmes de tous ordres qu'elle a posés et qu'elle continue de poser si l'on s'interroge sur l'avenir de ce vaste ensemble.

Proto-histoire du *Passé défini*

Il m'est bien difficile ici d'utiliser le nous de majesté pour parler d'une entreprise que j'ai vécue aux côtés d'Édouard Dermit dans la maison de Milly-la-Forêt.

Mon premier contact avec le manuscrit du journal de Cocteau date de 1985. Michel Décaudin m'avait enrôlé dans l'équipe chargée d'éditer les *Œuvres poétiques complètes* dans la Pléiade et m'avait demandé d'extraire du *Passé défini* tous les poèmes qui le truffaient. Cette tâche exigeait un examen attentif des 90 cahiers à ressort contenant le manuscrit du journal qu'Édouard me communiquait au compte-gouttes avec d'innombrables précautions. L'espace d'une table ne suffisant pas, nous étalions les cahiers par lots de trois ou quatre sur le sol de l'antichambre du premier étage. Très vite, je pris la mesure de la difficulté de la tâche, et notamment de la dispersion des nombreuses pièces jointes dont beaucoup avaient été déplacées. À cette époque, l'éditeur responsable du *Passé défini* était Pierre Chanel qui me confia n'avoir jamais eu un accès direct aux manuscrits, Gallimard lui transmettant seulement des photocopies de chaque année successive.

Genèse du *Passé défini*

Pierre Chanel assura la publication des quatre premiers volumes, un par année, entre 1983 et 2005. Son travail était exemplaire, mais, on le voit, fort lent. En 2006, Édouard Dermit me demanda de prendre la relève. Assuré du soutien de Louis Évrard, responsable de plusieurs collections chez Gallimard, qui souhaitait accélérer le rythme de publication, j'acceptai sans me douter à ce moment-là des difficultés multiples posées par l'entreprise, laquelle, étalée sur trente ans, comme je l'ai dit, a suivi d'abord un rythme irrégulier (pour les volumes I à IV) dirigés par Pierre Chanel, puis plus régulier pour les volumes suivants (V à VIII) placés sous ma responsabilité.

Les principes d'édition ont connu plusieurs changements en fonction des éditeurs scientifiques successifs et des contraintes de l'éditeur commercial.

Pierre Chanel lui-même, éditeur des volumes I à IV, abondamment et soigneusement annotés, dut accepter que le volume 4 soit dépourvu de l'index jusque-là présent dans l'édition du journal. Les quatre volumes suivants (V à VIII) ont été réalisés sous le regard d'Édouard Dermit qui se voulait l'unique décisionnaire pour les coupes à effectuer dans le manuscrit. Pierre Chanel arrêtait librement de son côté la sélection des pièces annexes. Il reconnaissait que ses critères de sélection étaient subjectifs mais ne rejetait aucune pièce qui avait un lien, fort ou ténu, avec le manuscrit proprement dit.

Les volumes V et VI, préparés avec le concours de Francis Ramirez et Christian Rolot, attachés tous deux à la saisie du manuscrit, voient apparaître trois changements majeurs : chaque volume couvre désormais deux années ; seules sont conservées les notes impliquant un renvoi au texte de Cocteau ou à des textes déjà publiés et l'appel à des documents annexés ; une présentation liminaire apparaît en tête de chaque volume alors que Pierre Chanel s'était contenté, pour le seul volume I, d'un avertissement en forme de remerciements.

Les volumes VII et VIII reprennent le protocole des deux volumes précédents mais sont placés sous ma seule responsabilité éditoriale.

Ces changements s'expliquent et se justifient pour l'essentiel par le souci d'accélérer la publication. La rédaction d'une annotation exhaustive, telle que la concevait Pierre Chanel, aurait nécessité, suivant son rythme, une bonne vingtaine d'années supplémentaires !

Les problèmes d'édition

Ils peuvent se regrouper sous quatre rubriques.

Déchiffrement du manuscrit

On rappellera que *Le Passé défini* est rédigé sur de grands cahiers à dessin à reliure spirale et que Cocteau utilise surtout le stylo à bille, parfois l'encre noire, plus rarement le feutre. L'écriture suit les mouvements du cœur ou de l'humeur, tantôt et le plus souvent accélérée, nerveuse, tantôt lente et appliquée, voire paresseuse les jours où la fatigue, la lassitude, la maladie affectent le poète qui manifeste à plusieurs reprises sa compassion pour son futur éditeur lorsqu'il qualifie le déchiffrement de son journal de « besogne pénible et presque insurmontable » (VIII, 84).

Biffures, ratures, mots illisibles. Pierre Chanel a bien souvent résolu des énigmes que sa grande connaissance de l'écriture et des habitudes de Cocteau favorisait. Nous avons choisi, dans quelques cas, de reproduire les parties biffées ou raturées lorsqu'elles apportaient des compléments d'information, mais le plus souvent, le diariste raye ou efface des éléments pour les remettre en forme un peu plus loin de manière plus satisfaisante. On voit aussi apparaître assez souvent des formules du type : « Top secret », « Pour moi seul » en tête d'un paragraphe encadré.

Sélection des annexes

Avant de sélectionner les documents annexes publiés dans chaque volume, il a fallu rechercher les pièces égarées dans d'autres cahiers que ceux où elles avaient initialement été placées avant, dans plusieurs cas, d'abandonner les recherches, nombre d'entre elles ayant bel et bien disparu. Perdues définitivement ? Échouées dans un autre lot de manuscrits, dans un livre ? L'avenir le dira peut-être.

Coupures

La question des coupures fut, de loin, la plus délicate. Pour Édouard Dermit, elles concernaient essentiellement les personnes évoquées par le diariste. Assuré d'une parfaite impunité, Cocteau a souvent la dent dure dans son journal, et nombre de ceux qu'il a rencontrés, avec qui il a travaillé — on pense aux personnes qui l'ont accompagné pendant les travaux de la chapelle Saint-Pierre notamment — ou qui lui ont demandé aide ou conseils, font souvent l'objet de pointes assassines, de la même manière que les personnalités à la une de l'actualité. De ce point de vue, Françoise Sagan, Saint-Exupéry, Albert Camus du côté des écrivains, Brassens, Léo Ferré pour ce qui est des chanteurs sont plusieurs fois étrillés ! Édouard entendait ne pas peiner des personnes encore vivantes, souvent proches ou amies et il avait exigé qu'on ne mette pas le manuscrit du *Passé défini* entre toutes les

mains. Ses consignes ont été respectées à la lettre pour les volumes I à V, Pierre Chanel recevant toujours des photocopies déjà expurgées de chaque cahier qu'il avait la charge d'éditer. La position de Pierre Bergé fut assez proche de celle d'Édouard, mais plus ouverte et nous tombâmes d'accord pour publier le dernier volume sans aucune coupure. Les points de suspension qu'on peut y trouver correspondent donc bien aux signes de ponctuation voulus par Cocteau, à la différence des points de suspension entre crochets droits qu'on rencontre dans les volumes précédents et qui manifestent une intervention de l'éditeur scientifique. Pour ma part, j'ai plaidé assez souvent pour la suppression de nombreuses redites, parfois à quelques lignes d'intervalle, pour alléger les considérations sur la météo, les visites chez le dentiste, les plaintes concernant l'abondance du courrier reçu et la corvée des réponses à effectuer.

La position de Cocteau sur cette question ne cesse de varier, et même à l'intérieur d'un même cahier. À plusieurs reprises, il affirme par exemple qu'il ne parlera plus désormais de politique, mais il revient sans le dire sur cette décision, notamment au moment de l'élection présidentielle ou du référendum. Un jour, il insiste pour qu'on pratique autant de coupures que nécessaire pour donner de lui la meilleure image possible, celle d'un homme bon, qui ne voudrait, après sa mort, faire de tort à personne. Et il prie même l'éditeur de « supprimer presque tout ». Tout dire ou couper court, la perpétuelle indécision du diariste semble s'accroître avec le temps : « Je me propose toujours de n'écrire que l'essentiel et puis, vivant avec des silencieux [entendez : Édouard et Francine Weisweiler], la feuille blanche m'invite et je bavarde. Coupez. Coupez. Seulement prenez garde en coupant de ne pas amputer une des jambes de ma démarche » (VII, 12).

Les contraintes commerciales

Elles limitent, et souvent considérablement, la liberté de l'éditeur scientifique. L'éditeur commercial trouve les volumes trop lourds et demande des allègements qu'il faut décider en multipliant les coupures. Et si le dernier volume échappe à ce type de demande, c'est parce qu'il est beaucoup plus bref que les précédents, l'année 1963 s'achevant le 11 octobre pour Cocteau qui écrit de moins en moins dans les trois derniers mois de sa vie.

La suppression de la couleur est aussi une décision de l'éditeur commercial. Ainsi les vignettes sur l'Europe ont perdu leurs couleurs (VII, 615) de même que le dessin qui orne l'ouvrage *Opération Cœur de Paris* (VIII, 361) et ceux qui figurent dans la préface pour les Floralies de Nantes (VIII, 395). On peut regretter également que la belle couverture du magazine suisse *DU* se présente en noir et blanc dans le tome 7 (VII, 555).

On doit aussi indiquer que la taille des pièces reproduites, notamment dans les annexes, obéit à des exigences économiques qui font que ces documents ne sont pas reproduits dans leur format original.

Mais la contrainte commerciale qui pénalise le plus le lecteur du *Passé défini* est sans conteste l'absence d'index, le travail d'indexation des derniers volumes ayant été suspendu, puis annulé.

On est en droit de s'interroger sur l'avenir du *Passé défini* dans sa version actuelle. On le devine assez sombre. D'un volume à l'autre les tirages n'ont cessé de diminuer en relation avec le chiffre de plus en plus bas des ventes. La montée en puissance du numérique peut sans doute assurer au journal de Cocteau la vie posthume qu'il mérite. Ainsi serait définitivement réglée la question cruciale des index et celle de l'accès au plus grand nombre d'une œuvre à laquelle Cocteau attachait une grande importance. Il écrivait notamment : « Ces notes, je les voudrais vivantes et aptes à jouer mon rôle lorsque j'aurai quitté les planches » (VII, 747).

Pour l'heure, l'éditeur scientifique, s'il n'est pas pleinement satisfait du résultat de son travail, garde le sentiment d'avoir assumé une aventure périlleuse où la vérité scientifique n'a pu, en dépit qu'il en ait, faire l'économie de la subjectivité. En tout cas, c'est avec le sentiment du devoir accompli et de la promesse qu'il avait faite à Édouard Dermitt qu'il a mis fin à sa tâche, aidé jusqu'au bout par Pierre Bergé qui a bien voulu signer avec lui la présentation du dernier volume dédiée à celui sans qui ce journal n'aurait sans doute pas été écrit ni publié.

Les coulisses du *Passé défini* ou Douze années de journal posthume

Christian ROLOT & Francis RAMIREZ

Universités Montpellier 3 et Paris 3

On entend souvent dire que c'est à la demande d'Édouard Dermit que Jean Cocteau se lança dans l'écriture du *Passé défini*. Personne ne doute que cette affirmation soit vraie, mais il est difficile de croire en revanche qu'une œuvre d'aussi longue haleine, qui nécessita un travail de chaque jour durant douze longues années, n'ait eu pour origine que ce simple souhait. De toute évidence, il y a plus, et notamment le fait que Cocteau ne cessa d'écrire des journaux tout au long de sa vie, certains pleinement réalisés, d'autres tout juste esquissés. Voici la liste des principaux :

- juin 1911-avril 1912 : premier journal, encore partiellement inédit¹ ;
- décembre 1928-avril 1929 : *Opium, journal d'une désintoxication*² ;
- mars-juin 1936 : *Mon premier voyage* (journal d'un tour du monde en quatre-vingt jours³) ;
- mars 1942-avril 1945 : *Journal* (souvent appelé Journal de guerre⁴) ;
- août 1945-juin 1946 : *La Belle et la Bête, journal d'un film*⁵ ;
- février 1949-mai 1949 : *Maalesh* (journal d'une tournée théâtrale au Liban et en Égypte⁶) ;

1. Il existe également un faux journal, dont les fragments épars ont été publiés pour la première fois par Pierre CAIZERGUES en 1997 sous le titre : *Carnet de l'amiral X...* « Ces notes sont la seule détente que je me sois permise entre 1914 et 1930 » affirmera leur auteur.

2. Paris, Éditions Stock, 1930, 269 pages.

3. Paris, Éditions Gallimard, 1936, 240 pages.

4. Paris, Éditions Gallimard, collection « Blanche », 1989, 708 pages. Texte établi, présenté et annoté par Jean TOUZOT.

5. Paris, Éditions J. B. Janin, 1946, 250 pages.

6. Paris, Éditions Gallimard, collection « Blanche », 1949, 235 pages.

— juillet 1951-octobre 1963 : *Le Passé défini*, point d'orgue d'une longue série⁷, dont la publication par les éditions Gallimard s'étendra sur trente années, de septembre 1983 à octobre 2013. Le journal comporte trois mille huit cent soixante et une pages réparties en huit volumes, annexes non comprises.

L'intérêt du *Passé défini* aujourd'hui

Cinquante années après l'achèvement de son écriture, *Le Passé défini* demeure un livre passionnant, doté — au-delà du plaisir que l'on prend à le lire — d'au moins trois grands niveaux d'intérêt.

Il est tout d'abord une très précieuse source de références concernant l'œuvre de la dernière période, où l'on peut suivre les intentions et les jugements du poète pratiquement au jour le jour, nombre de ces informations souvent oubliées ne se retrouvant nulle part ailleurs.

Ce journal nous permet également de pénétrer l'envers du décor, de découvrir la coulisse d'un homme à deux faces, et le visage de l'inconnu éclipsé par l'homme célèbre.

Il possède enfin une dimension « thérapeutique » en ce sens qu'il révèle périodiquement chez Cocteau une lancinante difficulté de vivre. C'est un journal « trop-plein » où l'auteur se libère, déverse ses angoisses, ses rancœurs, mais également ses folies. La lecture en est émouvante, drôle, irritante aussi parfois.

Signalons enfin que les milliers de pages manuscrites qui le composent ne sont que peu raturées. Les « remords » sont assez rares, ce qui fait d'une certaine façon de ce *Passé défini* une œuvre de « vérité », non pas tant pour ce qui concerne les faits relatés et les jugements exprimés que pour le dévoilement, sans tricherie, de ce qui se passe dans la tête du poète, restitué par bribes hirsutes et parfois contradictoires. C'est le portrait d'un homme mis à nu, qui n'a pas toujours le beau rôle, et qui le sait.

Ce que doit être un journal selon Jean Cocteau

Le Passé défini est également une œuvre qui se pense à mesure qu'elle se construit. Cocteau réfléchit beaucoup, chemin faisant, à la finalité de son journal et à la forme que doit revêtir ce type d'écrit. Ainsi, dès le début,

7. Signalons également le cas spécial du *Journal d'un inconnu* (1953) qui, malgré son titre, se présente sous la forme non pas d'une chronique mais d'un essai aux réflexions organisées en chapitres.

s'arc-boute-t-il contre un des modèles parmi les plus illustres à l'époque, le journal d'André Gide.

Il note par exemple le dimanche 22 février 1952 :

Mode absurde qui consiste à publier son journal de son vivant. Mode lancée par Gide. Mais la méthode gidienne consiste à feindre de tout dire pour cacher tout. Un journal n'existe que si on y consigne sans réserve tout ce qui vous passe par la tête. (II, 48)

Mardi 20 décembre 1960 :

Quelle merveille : un journal qui ne serait publié qu'après ma mort ! On peut y écrire ce qu'on veut, on est L.I.B.R.E. Libre de dire que Saint-John Perse possède une sale gueule et que son œuvre est celle d'un truqueur [...].

(VII, 279)

Il lui arrive cependant de penser qu'une vérité n'est pas toujours bonne à dire. Ainsi note-t-il le vendredi 13 juillet 1962, comme pris de regret après avoir commis un paragraphe sur son amie Colette qui, contrairement aux apparences, n'aimerait pas les chats :

Je le sais bien que je ne devrais pas écrire ces quelques lignes sur Colette, mais je me suis juré d'écrire dans ce journal tout ce qui me passe par la tête afin qu'il continue après ma mort à faire le vide autour de moi [...]. (VIII, 141)

Car, répète-t-il souvent, « [c]es notes, je les voudrais vivantes et aptes à jouer mon rôle lorsque j'aurai quitté les planches » (VII, 747). On ne saurait mieux dire. Mais si le journal est un lieu de totale liberté, c'est aussi, par voie de conséquence, un lieu où il est possible de mentir. Et Jean Cocteau ne s'en prive pas. La façon dont il relate après coup la réalisation en 1949 du film *Les Enfants terribles*⁸ est un exemple particulièrement saillant de sa mauvaise foi. Le réalisateur Jean-Pierre Melville ne l'ayant pas laissé en diriger le tournage à sa mode, Cocteau se venge et tente de le discréditer, cherchant à donner de lui l'image d'un cinéaste peu consciencieux, se désintéressant complètement du film qu'il vient de mettre en scène et que c'est lui, Cocteau qui, après avoir travaillé toute la journée à son propre film *Orphée* doit encore, la nuit, en assurer le montage⁹. Une manière détournée de s'en attribuer la paternité. Or, tous les témoignages concordent : de telles affirmations ne correspondent absolument pas à la réalité. Jean-Pierre Melville le conteste vigoureusement, mais également Nicole Stéphane, son interprète principale, grande amie du poète, que l'on ne peut suspecter de lui être hostile.

8. À partir du roman dont il est l'auteur.

9. Il écrit notamment en septembre 1952, c'est-à-dire plus de deux ans après le tournage : « [...] Je me suis envoyé toute l'entreprise à sa place. Je montais *Orphée* le jour, je tournais *Les Enfants terribles* la nuit. Jamais il n'a mis les pieds dans la salle de montage » (I, 339).

Un litige les opposa à nouveau sur le choix de la musique, que Cocteau travestit entièrement à son avantage. Il voulait que son ami le compositeur Jean Wiener, qu'il avait bien connu à l'époque du *Bœuf sur le toit*, écrivît, pour s'accorder au climat du roman, une musique dans le style des années vingt. Melville au contraire préféra jouer la rupture en choisissant deux *concerti* de Vivaldi et de Jean-Sébastien Bach, afin de mieux souligner tout ce que les images contenaient de solennité envoûtante et de grandeur¹⁰. C'est lui qui l'emporta, imposant son choix à un rival qui ne put que s'incliner.

Or, en 1957 et 1958, le poète n'hésite pourtant pas à s'attribuer le mérite d'un choix qu'il avait vigoureusement combattu : « À la radio, on parle de la renaissance de Vivaldi en oubliant exprès de dire que je l'ai remis dans la course avec la musique des *Enfants terribles* » (VI, 330, 14 octobre 1958). Ailleurs, il proclamera encore : « C'est depuis mon film *Les Enfants terribles* qu'on donne Vivaldi partout » (V, 390, 7 janvier 1957).

Que deviendra *Le Passé défini* après moi ?

Jean Cocteau répète inlassablement que les œuvres doivent « vivre leur vie » après avoir été créées et que si le poète est celui qui fabrique les tables, il n'est pas pour autant chargé de les faire parler. Bref, et selon son expression, l'artiste serait un artisan, non un spirite. Il n'a pourtant de cesse dans son journal de nous expliquer comment il faudra le lire plus tard et, mieux encore, de nous prodiguer ses conseils pour en assurer une publication satisfaisante.

Sans doute conscient de l'ambiguïté de ses positions, il commence par faire le modeste, prévenant que si on le publie après qu'il aura quitté ce monde, une sélection s'imposera ; il y aura beaucoup à choisir et de mauvais « à jeter par-dessus bord » (V, 179, 14 juillet 1956).

Mardi 23 octobre 1962 :

Je conseille à ceux qui le déchiffreront un jour de supprimer beaucoup de lignes inutiles que j'écrivais pour distraire ma solitude. [...] Je m'en excuse auprès des balayeurs (*sic*) et je leur conseille d'être excessivement sévères.

(VIII, 212)

Il ajoute à l'occasion certains conseils de méthode, comme par exemple celui de veiller à bien corriger les noms propres, dont il n'a jamais su l'orthographe (VIII, 34, samedi 3 février 1962). Il met également en garde contre certaines fautes à ne pas commettre : « Coupez. Coupez. Seulement

10. Voir Francis RAMIREZ et Christian ROLOT, « Une amitié fatale », *Europe*, n° 894, octobre 2005, p. 217.

prenez garde en coupant de ne pas amputer une des jambes de ma démarche » (VII, 180, mercredi 17 août 1960).

Craignant peut-être que trop de contraintes finissent par décourager les *balayeurs* qui auront à déchiffrer ses manuscrits, le poète annonce çà et là, comme pour rassurer, les bonnes résolutions qu'il vient de prendre en vue de leur simplifier la tâche : « Le prochain cahier sera fait de notes très courtes et importantes. Et je m'appliquerai afin que mon écriture devienne plus lisible et n'oblige pas ceux qui publieront ce journal à une besogne pénible » (VIII, 83-84, mercredi 4 avril 1962). Mais il ne peut s'empêcher certains jours d'être assailli par le doute et le découragement, une telle publication lui paraissant en fin de compte plus que problématique : « Osera-t-on publier ce journal ? Publié coupé, il ne présenterait aucun intérêt. Non coupé, il me brouille avec la Terre » (VIII, 327, mercredi 26 juin 1963).

En vérité, Cocteau pense depuis longtemps déjà que, s'il pouvait voir ce qu'est devenu *Le Passé défini* après sa mort, il risquerait bien d'être déçu du résultat :

Naturellement, vous qui lirez ces pages avant de les envoyer à l'imprimeur, je vous laisse libre de supprimer ce qui vous semblera inadmissible. Il est bon qu'un mort soit modeste. C'est du moins votre avis. Ce n'est pas le mien. Ai-je le droit d'écrire ce que je pense tout cru, par exemple : Rimbaud c'est la foudre blonde, la pépite d'or, l'huître perlière, la baie d'églantine, l'orage d'avril, soit —mais comme il écrit mal. (V, 475, mercredi 13 mars 1957)

Alors, pour que la publication aille dans la bonne direction et puisse aboutir, le poète prend soin de signaler certains textes indiscrets, à couper absolument, en les accompagnant des mentions « TOP SECRET » ou « POUR MOI SEUL ». Il semble ainsi distinguer deux niveaux de lecture dans son œuvre. Existerait tout d'abord un premier journal écrit pour lui-même, où l'auteur se ferait plaisir, et un second destiné aux lecteurs à venir pour lesquels, par prudence, il conviendrait d'être davantage sélectif.

Ce futur destinataire, Cocteau se prend souvent à l'imaginer et à lui parler. Il rêve alors de la belle complicité qui pourrait s'établir entre eux. Ainsi note-t-il en avril 1958 : « Ah ! Que j'aimerais un jour être celui qui lira ces notes ! Quelle amitié merveilleuse entre ce lecteur pas encore né d'un ventre et moi qui meurs de sommeil et laisse les notes aller sans contrôle » (VI, 107). Et de s'émouvoir devant la surprise et l'admiration futurs des plus jeunes, tel ce samedi 18 février 1961 où il écrit : « Un jour, si ces lignes tombent sous les yeux des jeunes lecteurs futurs, ils s'étonneront de ce que j'aie pu mener à terme tant de besognes diverses. Je n'arrive pas moi-même à le comprendre » (VII, 343).

Chaque cahier a ses raisons que même le poète ignore

Le poète ne s'adresse pas seulement aux *balayeurs* qui auront à nettoyer ses textes et à ses futurs lecteurs : il parle également aux grands cahiers à dessins auxquels, jour après jour, il confie ses pensées. Cocteau a certes une longue habitude de ces monologues par lesquels, tant dans *La Voix humaine* que dans *Le Bel Indifférent*, il sait si bien donner vie à l'absent. Ici, en questionnant puis en déduisant les réponses, il pratique entre ses cahiers et lui une sorte de dialogue à une voix, à mi-chemin entre superstition et animisme. Dans *Le Passé défini*, les cahiers semblent avoir une âme. L'écrivain leur prête en effet des attentions, une sagesse et une connaissance de l'avenir que lui-même n'a pas. Il leur attribue par exemple la capacité de maîtriser le temps, de savoir avant lui *quand* et *où* se situent les grandes inflexions qui s'apprêtent à structurer le cours de son existence. Plus précisément, il a cru remarquer que chaque passage à un nouveau volume correspondait dans sa vie à un changement de période. Dès lors, il lui suffit de compter les pages encore vierges pour savoir combien de jours le séparent de l'événement devant motiver le prochain bouleversement. Devant cette clairvoyance des cahiers, le poète s'incline, confesse sa perplexité et son admiration étonnée. Il n'est ainsi pas rare qu'il reconnaisse, comme ce lundi 13 février 1961, que « [l]e cahier avait une fois de plus raison » (VII, 339). Cette superstition ou bien cet animisme, comme on voudra l'appeler, débouche sur une sorte de vision métaphysique de l'acte d'écrire : « Ce sont toutes ces petites choses, tous ces signes imperceptibles qui me fournissent la preuve d'un ordre immense dans lequel je m'intègre sans le savoir » (V, 438, mercredi 6 février 1957).

Il est cependant des fois où le cahier semble se fourvoyer, s'interrompant sans que le poète puisse discerner la moindre rupture le concernant. Sur le moment, il ne comprend pas, jusqu'à ce qu'il trouve enfin l'explication : « Je viens de découvrir la raison pour laquelle ce cahier s'arrête avant la fin d'une période. J'en avais détaché quelques pages lorsque je manquais de feuilles. C'est donc le cahier qui a raison et moi qui me trompe » (VII, 407, lundi 8 mai 1961). En dérangent l'ordre des choses par son intervention maladroite, Cocteau était finalement seul responsable de l'erreur.

Néanmoins, il arrive que le mystère demeure indéchiffrable, comme en ce dimanche 12 novembre 1961 : « Et voici la dernière page de ce cahier. Cela veut dire quelque chose, mais quoi ? Je ne serai pas long à l'apprendre. » L'énigme, pourtant, ne sera pas résolue. « Adieu cahier, garde ton secret. Tu sais seul pourquoi tu m'obliges à en recommencer un autre » (VII, 510 et 511). Rien de tel que ces imprévisibles accidents pour donner de la vie au rituel et mieux permettre d'y croire.

Les coupes pratiquées lors de la publication

Il est rare que les journaux posthumes, édités par d'autres, le soient sans aucune retouche. Certains subissent à cette occasion de véritables mutilations ; d'autres ont heureusement plus de chance et s'en sortent sans trop de dommages. C'est heureusement le cas du *Passé défini*. Toutefois, les règles adoptées pour l'établissement du texte évolueront sensiblement au cours des trente années que durera la publication des huit volumes.

On peut ainsi distinguer deux grandes périodes : la première, comprise entre 1983 et 1989, durant laquelle sont publiés les trois premiers volumes sous la responsabilité morale d'Édouard Dermit¹¹, fils adoptif et héritier du poète, et la seconde, allant de 2005 à 2013, qui voit la sortie des cinq autres volumes, Pierre Bergé étant devenu entretemps titulaire du droit moral.

Lors de la publication des trois premiers volumes, Édouard Dermit tend simplement à écarter les propos les plus négatifs concernant les amis et les proches. Il faut dire qu'à cette époque, Jean Cocteau n'ayant disparu que depuis vingt ans, nombre d'entre eux sont encore en vie. Mais lorsque, après un sommeil de quinze années, la publication reprend en 2005, les faits évoqués remontent désormais à près d'un demi-siècle. Le point de vue n'est évidemment plus le même. Aussi, pour la reprise de la publication avec le quatrième volume, Pierre Bergé, qui entretemps a succédé à Édouard Dermit (1925-1995), puis à Jean Marais¹² (1913-1998), pense que le moment est venu de changer de politique et adopte le principe de ne plus effectuer aucune suppression. Le texte du journal de l'année 1955 sera donc intégralement reproduit.

Pourtant, à la suite de certaines critiques dont nous ne connaissons pas le détail mais qui furent assez vives semble-t-il, les volumes cinq et six (qui reprennent les années 1956 à 1959)¹³ subiront à nouveau des coupes. Pierre Bergé, qui a dû se raviser, écrit alors dans son avertissement au lecteur du volume V, après avoir rappelé les souhaits formulés par le poète lui-même :

Titulaire du droit moral sur l'œuvre de Jean Cocteau, il m'appartient de respecter ses volontés. Sur ce sujet, elles sont d'une précision indiscutable. J'ai donc supprimé chaque fois que je l'ai jugé nécessaire, les passages « inadmissibles » ou « qui n'intéressent personne¹⁴ ».

Voici quelle fut notre expérience lors de l'établissement du texte de ce cinquième volume (années 1956-1957). Disons sans plus attendre que la

11. Pierre Chanel étant alors le responsable scientifique.

12. Ce dernier semble s'être complètement désintéressé de la publication du *Passé défini*.

13. Qui sont également les volumes les plus gros puisqu'ils comptent 1511 pages à eux deux. Entre temps, Pierre Chanel a laissé la responsabilité scientifique à Pierre Caizergues, Francis Ramirez et Christian Rolot.

14. Les termes entre guillemets sont de Cocteau, dans *Le Passé défini*, vol. V, p. 13.

quantité de texte écartée demeure faible, même s'il est proposé plus de cent suppressions, dont seules quatre-vingt-dix seront maintenues.

Les coupes sont de deux ordres. Il y a tout d'abord ce que nous serions tentés d'appeler les *coupes par défaut*, qui visent essentiellement ce qui, avec le temps, semble avoir perdu tout intérêt. Viennent ensuite les *coupes de contenu* concernant les divers propos qui, selon l'expression de Cocteau, auront été jugés « inadmissibles ».

Les coupes par défaut

Elles sont les plus nombreuses et visent, comme nous venons de le suggérer, à libérer le texte de certains développements qui, par leur rédaction embrouillée ou trop allusive, sont devenus confus, voire obscurs. D'autres fois, le poète se sert de son journal pour noter un rendez-vous, une visite, un dîner à venir. En l'absence de signification particulière ou si l'événement est à nouveau évoqué plus loin, ces simples mentions ont été supprimées. Enfin, certaines soustractions visent à alléger le texte de redites, faites à quelques pages d'intervalle, pour lesquelles Cocteau lui-même éprouve parfois un doute :

Je conseille à ceux qui classeront ce journal d'en supprimer ce que je note pour prendre des points de repère, et les répétitions qui viennent de ce que je ne me rappelle pas si j'ai déjà raconté les choses que je raconte.

(V, 251, 17 août 1953)

Car n'oublions pas que le poète rédigeait ses notes au jour le jour et qu'il se relisait peu. Aussi, les coupes *par défaut* visent-elles à éliminer ce que vraisemblablement l'auteur aurait lui-même souhaité voir disparaître.

Plus familièrement pourrions-nous parler ici de simple toilette du texte.

Les coupes de contenu

Cette seconde catégorie retient davantage l'attention. Elle concerne plus particulièrement certains sujets tels que la dégradation de sa santé, qui le préoccupe de plus en plus. Cocteau parle en détail, et parfois un peu longuement, du mauvais état de ses dents et de la personnalité de son dentiste, de même qu'il scrute avec inquiétude la couleur de son sang, etc.

Les allègements concernent également sa passion pour tout ce qui dans la presse touche à l'apparition des soucoupes volantes et des extra-terrestres auxquels il semble croire sans réserve, commentant de nombreux témoignages publiés dans les journaux et certains ouvrages spécialisés, dont les auteurs entretiennent avec lui des relations épistolaires suivies. Ces phénomènes se sont trouvés fortement décrédibilisés avec le temps.

Les maltraitances vis-à-vis de quelques chanteurs célèbres parmi lesquels Georges Brassens, Léo Ferré ou encore Eddie Constantine n'ont été en revanche que très légèrement adoucies. Davantage épargnés par le censeur sont les journalistes et responsables du groupe de presse *France Soir* dirigé à l'époque par Pierre Lazareff, dont l'un des fleurons est la revue *Paris Match*. Cocteau entretenait des relations assez discordantes avec l'équipe de ce magazine qui relayait régulièrement ses activités parisiennes ou mondaines.

Parmi les victimes illustres, citons également le Prince Rainier de Monaco, qualifié lors de son mariage retentissant avec l'actrice Grace Kelly de « prince d'opérette », alors même que le poète, invité de marque, s'était vu honorer de la commande d'une ode dédiée à la circonstance, mais qui, semble-t-il, n'avait été goûtée que modérément. Cocteau voit alors dans son relatif échec le résultat d'un complot, réel ou imaginaire, fomenté par des membres du Sporting Club, dont les nombreux rebondissements, particulièrement difficiles à suivre, ont été simplifiés.

Et puis, il y a Françoise Sagan, régulièrement traitée de pauvre idiote¹⁵...

Nous comprenons la curiosité bien légitime du lecteur qui ne manquera pas de s'interroger sur la nature précise de ces *allègements* et qui souhaiterait sans doute qu'à travers quelques exemples, nous en exposions plus concrètement la forme et le contenu. Rappelons avant toute chose qu'aucune de ces suppressions ne visait à le priver des « vérités bonnes à dire », mais qu'on se souciait plutôt d'en rendre le récit plus limpide en le purgeant de détails redondants, malaisés à comprendre, ou bien encore de gommer un écart de langage ou une expression malheureuse affaiblissant la portée du propos.

Voici un exemple précis. Le 5 juillet 1956, Jean Cocteau écrivait : « Pauvre petite Sagan ! Pauvre public de jobards qui achètent ses livres à l'eau de bidet, pauvres producteurs de films, qui mettent des millions sur et sous la table pour acheter les droits d'en tirer un navet sinistre » (V, 167). Dans un premier temps, il avait été proposé de supprimer tout le paragraphe. Nous suggérâmes une ablation moins radicale consistant à n'ôter que l'expression péjorative. Cette solution ayant été retenue, la phrase, devient moins polémique et le propos, rendu plus mesuré, gagne en crédibilité¹⁶.

15. À la date du mardi 16 avril 1957, Cocteau écrit à propos de Françoise Sagan qui vient d'avoir un grave accident de voiture : « Françoise Sagan déclarait à un journaliste : "Je ne peux vivre qu'à cent cinquante à l'heure." Pauvre idiote ! La voilà bien avancée. En outre, M^{me} de Staël vivait plus vite qu'elle. Un jour à Moscou, l'autre à Florence, l'autre à Londres. Et Françoise Sagan avec ses voitures de course qui n'arpente que les routes de la Seine-et-Oise ou de Paris à Saint-Tropez » (V, 551).

16. Dans un troisième temps, le texte fut finalement maintenu tel quel, sans aucun changement.

À la vérité, ces coupes qualitativement peu importantes et pratiquées avec beaucoup de précautions libèrent la plupart du temps le texte de certaines scories, sans véritable préjudice pour l'ensemble¹⁷. Bien sûr, les crochets qui signalent les suppressions ne manqueront pas, ici ou là, d'intriguer le lecteur attentif. Ce dernier pourra par exemple se demander ce qui a bien pu être « censuré » au sujet du *Journal* d'Anne Frank. Bien malin celui ou celle capable de deviner ce que Cocteau écrivait à propos de la jeune déportée qui, disait-il, si elle avait échappé à son destin tragique, serait devenue « une grosse dame juive à moustaches » et que petite, déjà, « elle décolorait cette moustache naissante à l'eau oxygénée ». On comprend ce qui, dans ce cas précis, a guidé la main du censeur : la peur de cette incorrection qui, pour être de mauvais goût, n'en demeure pas moins au centre même de la pensée et de l'écriture du poète¹⁸.

Un sujet a été sensiblement plus recadré que les autres, dont nous n'avons pourtant pas encore parlé. Il s'agit de la décoration des murs de la chapelle de Villefranche-sur-Mer à laquelle Cocteau travaille de septembre à décembre 1956. Pour le seconder dans sa tâche, il a engagé un aide, un certain Paul Brusset¹⁹, âgé de quarante-sept ans, peintre de son métier. Or, très tôt, les rapports entre eux tourneront mal et Brusset deviendra la bête noire du poète. Ce dernier l'accusera de tous les maux ; de se prendre pour un artiste alors qu'il n'a qu'un talent d'exécutant, de vouloir profiter de lui en lui extorquant de plus en plus d'argent et, faute suprême, de chercher à lui voler sa place en se faisant passer pour le véritable auteur des fresques. Contre l'usurpateur supposé, Cocteau alors se déchaîne : M. et M^{me} Brusset, devenus couple diabolique, ne sont pas loin de l'obséder. Aussi se livre-t-il quasi quotidiennement à un véritable pilonnage. Cinquante-deux coupes sur les quatre-vingt-dix concernent ce mini drame. Certes, subsistent encore dans le journal de nombreux développements rendant compte de toutes les dimensions de l'affaire. Nous assistons néanmoins sur ce sujet précis — et c'est l'unique fois — à une remise au pas du texte, qui, le mot n'est pas trop fort, a été *dépassionné*²⁰.

17. En outre, chaque suppression est signalée par des [...] selon l'usage. Cela permet de retrouver facilement le texte dans son intégralité en consultant le manuscrit original qui se trouve à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (BHVP).

18. V. Francis RAMIREZ, *Le Temps considéré. Journal 2006*, Montpellier, 2014, p. 50.

19. Peintre décorateur (1909-1985). Il fit dans les années quarante la décoration intérieure du cabaret parisien Le Boeuf sur le toit, et s'installa sur la Côte d'Azur en 1955.

20. Exemple de texte supprimé, en date du samedi 20 octobre 1956 : « Brusset prend une sale gueule de grenouille de jeu de tonneau [...] de cette minute tout entre de travers dans cette pauvre cervelle. [...] Si la rupture Brusset est inévitable, je laisserai dormir les murs et, à mon retour sur la Côte, j'organiserai une équipe d'artisans. J'éviterai l'artiste. »

Ce qui n'a pas été coupé et qui aurait pu l'être

Existent par ailleurs un certain nombre d'exceptions surprenantes, qui sonnent comme autant de contradictions. Ainsi, les opinions sévères de Cocteau sur ses amis les plus intimes, en tête desquels Francine et Carole Weisweiler, ont toutes été conservées²¹.

Voici par exemple ce qu'il écrivait le 11 août 1958 à propos de Francine, n'hésitant pas à donner de sa protectrice une image ridicule :

La vanité des femmes est si grande qu'elles ont vite fait, maigres de se croire minces. [...] Francine, pourtant si critique et si sensible, ose s'exhiber sur son yacht et sur les plages alors qu'elle est un squelette et ne pourrait prétendre qu'à un succès de baraque foraine. Au Lido, Madame Van Zuylen me demande si elle était une victime juive de Buchenwald ; et comme je lui affirmais que par chance, elle n'y avait jamais été, elle me dit que je me trompais et qu'elle ne voulait pas me l'avouer. Doudou a renoncé à nous suivre en mer par gêne des quolibets des embarcations voisines. [...] J'ai souvent essayé d'éclairer Francine qui me pousse à me baigner en lui disant qu'on ne se dénude que si on ne s'expose pas à la férocité publique. Elle ne fait pas le rapport et pousse la folie jusqu'à retirer slip et cache poitrine lorsqu'elle s'expose au soleil, [exhibant devant] l'équipage [son pauvre corps de christ espagnol]. (VI, 240-241, 11 août 1958)

Il en va de même pour tout ce qui concerne les relations avec Pierre Bergé, et entre Pierre Bergé et Bernard Buffet qui sont pourtant de véritables incursions dans la vie privée.

De même encore avec ce jugement péremptoire que Cocteau porte sur le jeune Yves Saint-Laurent, qui entre dans le *journal* sous le masque d'un niais à lunettes et sans talent. « Une tache sur la maison Dior » conclut-il imprudemment²².

Aucun allègement non plus sur les développements du poète concernant sa propre sexualité. Ainsi, ce texte assez impudique écrit le 18 août 1962 est-il intégralement reproduit :

Dans le domaine sexuel, je crois que si je n'avais pas été généreusement pourvu par la nature, ma vie aurait été tout autre. Mon malheur et ma chance conjoints en ce domaine, c'est qu'à soixante-treize ans, je possède la même force virile qu'à vingt ans. Malheur car la jouissance m'arrive trop vite ; chance, car cet inconvénient m'a sauvé de véritables attaches passionnelles. Filles et garçons m'attirent de loin et mon imagination fait le reste. Je suis en somme un voyeur, capable de jouir de la beauté physique sans qu'elle s'en doute. (VIII, 167)

21. Francine Weisweiler, décédée en novembre 2003, n'est plus là au moment de la sortie du livre, mais sa fille Carole, née en 1942, est toujours en vie.

22. V. Francis RAMIREZ, *Le Temps considéré, Journal 2006, op. cit.*, p. 213.

Plus étonnant est le fait que rien de ce que Cocteau souhaitait voir éliminer ne l'a été. Ainsi, certains développements qu'il avait cru supprimer en les rayant de sa main dans le manuscrit ont été reproduits, dès lors qu'ils étaient encore lisibles et qu'on n'en retrouvait trace nulle part ailleurs.

De même, pas un seul texte marqué « TOP SECRET » ou « POUR MOI SEUL » ne manque à l'appel. Ils doivent être une douzaine en tout dans le volume cinq et traitent pour les trois-quarts du corps et de la sexualité. Cocteau confiait par exemple *sous le sceau du secret*, en date du jeudi 17 août 1961 :

TOP SECRET

Voici la vérité sur l'affaire Garcia Lorca. Il s'est fait prendre chez des amis à la campagne et on l'a envoyé dans un camp de travail. Le camp était surveillé par de jeunes phalangistes. L'un d'eux était fort beau et Lorca résistait mal à l'appel de la beauté. Il eut l'imprudence de lui faire des propositions. Le jeune gardien le traita de salaud et lui tira un coup de son revolver à bout portant.

La légende transforma la chose en exécution politique. (VII, 466)



Comme il est possible de s'en rendre compte, le texte du *Passé défini* fut établi au fil du temps selon des règles fluctuantes, dictées en partie par les circonstances et les impressions du moment. Une telle *souplesse* peut aussi s'expliquer par le fait que, face à une œuvre de cette nature, notre jugement varie, oscillant presque constamment entre deux partis opposés : d'un côté le désir d'« arranger » par quelques suppressions les passages les moins travaillés, que l'auteur n'aurait certainement pas voulu voir paraître tels quels (mais où doit-on s'arrêter ?) et de l'autre celui consistant au contraire à tout garder en l'état, dans un respect quasi religieux de l'œuvre et de son créateur.

Face à une telle alternative, il n'est vraiment pas facile de trancher. Émile Zola opposa un jour aux détracteurs de Sainte-Beuve à qui l'on reprochait une publication jugée particulièrement indiscreète cette réponse définitive : « Pourquoi tout dire ? — Pour tout savoir. » Sans la pression extérieure, la tentation eut sans doute été forte de suivre ce conseil. *Tout dire, tout savoir*, sans oublier non plus que le temps modifie souvent les perspectives et qu'un changement d'époque impose parfois une lecture nouvelle. Il peut être risqué de retoucher un texte dont la pertinence échappe, car à tout moment un fait nouveau, une connaissance supplémentaire peuvent venir en modifier de façon déterminante la compréhension. Une allusion restée obscure, après des années d'attente s'éclaircira soudain.

C'est précisément ce qui s'est produit lorsque nous avons appris récemment par un médecin du sport — ces derniers étant très versés comme

nous le savons dans le maniement des drogues — que les crises cycliques de paranoïa qui, les dernières années, rendaient le poète tellement malheureux, résultaient probablement de l'association malencontreuse d'un usage prolongé de l'opium et d'un médicament qu'il prenait depuis son premier infarctus en 1954, le Tromexane. Selon ce médecin²³ qui, nous pouvons en être certain, n'avait pas lu *Le Passé défini*, le patient aurait le sentiment de son exceptionnelle valeur, d'accomplir des performances le rendant supérieur à tout ceux de son entourage, mais dont il serait seul à s'apercevoir. Or, cela correspond très précisément à ce que le poète semble ressentir lorsqu'il écrit le mercredi 30 mai 1962 :

Eh bien oui, j'ai, presque en tremblant, ouvert par-ci par-là *Le Requiem*²⁴. [...] La beauté, la noblesse, l'architecture sont à chaque ligne. J'ai compris. La radio, les livres, la presse me renseignent. Je suis seul dans un monde médiocre et stupide. Seul. Et c'est terrible. Ce n'est pas le poète qui parle, c'est l'homme. Que s'est-il donc passé pour que je me trouve sur cette île déserte ? La langue que j'emploie n'est pas celle de mes compatriotes [...]. L'espoir même d'être entendu un jour me quitte. (VIII, 114)

À la lueur de ce point de vue médical, l'immodestie de Cocteau qui, prise au premier degré, ne manque pas de provoquer une certaine irritation revêt subitement une tout autre signification. Son écartèlement si étrange entre moments de crise et périodes d'apaisement, tellement sensible lorsqu'on lit en continuité les derniers volumes du journal, pourrait nous éclairer sur une autre sorte d'alternance : celle des jours *avec* et des jours *sans*.

Une telle constatation, qui n'est qu'un exemple parmi d'autres, invite donc à la plus grande prudence. Mais d'un autre côté, on le sait, une fidélité absolue à la forme initiale des manuscrits ne permet pas non plus de résoudre tous les problèmes, loin s'en faut. S'interdire par principe la moindre modification peut également conduire de la plus sûre façon à trahir l'auteur dont on prétend servir la mémoire. Car il est des cas où ce n'est qu'en trahissant la lettre qu'on respecte l'esprit.

Il n'existe donc pas de solution miracle et un grand pragmatisme s'impose. La vérité, comme souvent, paraît se situer entre les deux. Montesquieu ne signifiait pas autre chose lorsqu'il affirmait dans *L'Esprit des lois* qu'une cause se perdait souvent elle-même par le respect excessif des principes visant à en assurer la survie.

Comme on le voit, il n'est pas toujours facile d'être *balayeur*...

23. Il s'agit du médecin-colonel en retraite Bernard Hébraud.

24. Recueil de poésie publiée en 1962, l'une de ses dernières œuvres.

Perspectives sur le journal d'écrivain en France dans la première moitié du xx^e siècle

Jerzy LIS (†)

Université Adam-Mickiewicz de Poznań

Il a fallu attendre la fin des années 1940 pour que voient le jour des études systématiques de l'ensemble de textes autobiographiques, incluant le journal¹. Encore l'attention se portait-elle peu sur la forme, et avant tout sur la personne humaine et les questions de découverte de soi, dans une perspective extra-littéraire², approche alors favorisée par des publications en caractérologie suscitées ou accueillies par des maisons d'édition comme les PUF³. C'est dans cette lignée que se place la première monographie consacrée exclusivement aux journaux, écrite par Michèle Leleu⁴. L'énorme étude d'Alain Girard sur *Le Journal intime* publiée en 1963 offre une autre approche psychologique des diaristes⁵. Un peu vieillie aujourd'hui, elle constitue un grand pas dans les recherches sur l'écriture personnelle par ses réflexions approfondies sur l'histoire et la popularisation du genre, liées selon l'auteur à l'intérêt grandissant porté aux révélations intimes⁶, dans un

1. Nous publions ici, en lieu et place de l'article que notre regretté collègue n'a pas pu nous donner, des extraits de son intéressant ouvrage *Le Journal d'écrivain en France dans la première moitié du xx^e siècle*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996. Le texte a été légèrement actualisé et recomposé ici et là pour faciliter une lecture suivie (*note des éditeurs*).

2. Signalons : Jean DUTOURD, *Le complexe de César*, Paris, Laffont, 1946 ; Georges GUSDORF, *La Découverte de soi*, Paris, PUF, 1948. La publication en 1946 d'une *Anthologie du journal intime* chez Laffont par Maurice CHAPELAN explique aussi l'intérêt grandissant pour cette problématique.

3. Pour ne citer que les plus importants : Robert LE SENNE, *Traité de caractérologie*, Paris, PUF, 1945 ; Emmanuel MOUNIER, *Traité du caractère*, Paris, Seuil, 1946 ; Gaston BERGER, *Traité pratique d'analyse du caractère*, Paris, PUF, 1950 ; Ginette JUDET, *La Timidité*, Paris, PUF, 1951.

4. Michèle LELEU, *Les Journaux intimes*, Paris, PUF, 1952.

5. Alain GIRARD, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963.

6. *Ibid.* ; voir surtout l'introduction.

moment de changement profond opéré dans la conception de la personne (passage du caractère privé au caractère public), dont le journal en tant que genre devient le signe. La distinction proposée dans l'ouvrage entre journal intime et journal externe n'est pas originale (elle a déjà servi de référence à Georges Gusdorf dans *La Découverte de soi*⁷), mais s'avère utile pour établir la chronologie du genre en fonction de l'évolution de la notion de personne. Publié en 1976, *Le Journal intime* de Béatrice Didier est le premier ouvrage à analyser la pratique du journal dans l'optique d'une œuvre littéraire⁸. Sans préciser où est la place exacte du journal par rapport à l'autobiographie et aux mémoires, il met en relief la souplesse du genre et l'absence de délimitation, qui expliquent entre autres la grande variété du journal. Depuis cette étude, plusieurs essais (Philippe Lejeune, Françoise Simonet-Tenant, Michel Braud...) et divers collectifs portant sur les « Journaux personnels » (*Genesis*, n° 32, 2011), « Les Journaux de la vie littéraire » (Presses universitaires de Rennes, 2009) ou « Les Journaux d'écrivains » (Peter Lang, 2012)⁹ ont encore enrichi et renouvelé la manière d'appréhender le genre, notamment comme œuvre littéraire.

En nous plaçant à ce moment de bascule qu'a constitué la première moitié du xx^e s. dans l'histoire de cette pratique, notre propos est ici de situer *Le Passé défini* de Cocteau, objet de l'ouvrage, sur l'horizon des usages qui le précèdent et dont il hérite aussi – à sa manière.

Que veut dire « intime » au début du xx^e siècle ?

Rappelons succinctement les trois périodes dégagées par Alain Girard dans l'histoire du journal intime en France : de 1800 aux années 1850-1860 ; de 1860 aux années 1900-1910 ; à partir de 1910. Durant la première époque, l'auteur distingue deux générations : avec Joubert, Maine de Biran, Constant et Stendhal, les auteurs tiennent leurs journaux pour eux-mêmes sans arrière-pensée de publication et n'ont pas de modèle à suivre. La seconde génération (Vigny, Delacroix, Michelet, Maurice de Guérin, Amiel) a pu connaître des écrits de leurs devanciers, mais pas toujours leurs journaux. Elle a été fortement influencée par le romantisme. Vers 1860 (deuxième époque), les diaristes ne songent pas encore à livrer eux-mêmes au public leur journal bien qu'ils ne puissent plus ignorer qu'un jour il sera publié, comme l'annoncent quelques publications posthumes, partielles et souvent arrangées, des journaux des grands intimistes de la première période. Du

7. Georges GUSDORF, *La Découverte de soi*, op. cit.

8. Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976.

9. Voir la bibliographie de ces actes (*note des éditeurs*).

coup, écrire pour soi devient aussi écrire pour autrui. À partir de 1910-1920 (début de la troisième époque), des modèles à suivre existent, le journal intime devient une pratique courante, souvent accompagnée d'une pensée ou arrière-pensée de publication. Comment, dès lors, appréhender la notion d'intimité ?

En parlant d'« intimité » ou d'« intime », l'homme romantique désignait une profondeur sans limites d'un moi qu'il était incapable de définir. Autrement dit, tenir un journal intime avait pour objet la description d'un gouffre intérieur et le désir de le combler¹⁰. Il en va tout autrement au début du xx^e s. Tout d'abord le secret n'est plus ce qu'il était au siècle précédent. Ensuite, l'intimité de l'individu ne se concrétise plus en fonction de l'autre. Le diariste du xx^e s. a plutôt tendance à banaliser l'intime et à y voir le moyen de se distinguer de la foule. La notion d'« intime » désigne désormais le caractère personnel de l'écriture, en invitant les lecteurs à considérer les confidences qui leur sont faites comme véridiques. En recourant à l'« intime », l'auteur propose aux lecteurs une espèce de « garantie » de sincérité, mais séparée de l'idée que son journal relève d'un domaine caché, du secret : tout en restant « intime », il accepte désormais le regard d'autrui, non sans une certaine complaisance dont à la fois le diariste et les lecteurs sont conscients. Le succès des écrits personnels au xx^e s. est lié à l'acceptation de l'idée que les intimités décrites par le particulier seront lues ensuite par les lecteurs. De cet accord réciproque il s'ensuit que, dans la perspective de publication du texte, on écrit, *volens nolens*, pour autrui¹¹. La banalisation du concept d'« intime » modifie les aspirations du diariste qui, au lieu de vraiment plonger dans son intimité, préfère utiliser le lieu de l'intime comme un terrain où se joue sa valeur dans le monde et la société. C'est peut-être pour cette raison que, au xx^e s., le journal intime devient moins narcissique qu'il ne l'était à ses débuts et qu'il se présente comme un document reflétant plutôt le côté social de la vie d'un individu.

Par ailleurs, le premier paradoxe du journal intime est de vouloir réconcilier deux réalités incompatibles : le « journal », en tant qu'activité tournée vers l'extérieur, va naturellement contre l'« intime », tourné vers l'intérieur. En notant ses confidences, le diariste recourt à des mots d'usage commun pour lui et son lecteur, et comme le langage ne dispose pas de registre capable d'exprimer le secret, voire l'intime, la tenue d'un journal intime ne se fait pas sans une violation continue du langage. Le fait de s'ouvrir à un lecteur fait en réalité obstacle au désir de décrire une intimité. Ainsi,

10. V. Raphaël MOLHO, « Regard intime et construction de soi », *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1976, p. 113 et suiv.

11. V. Jean DUTOURD, « Du Journal en général et de Henri Beyle en particulier », *La Nouvelle Revue Française*, n° 102, juin 1961, p. 1051.

pour Henri Thomas, le journal intime à l'état pur n'a jamais existé, faute de langage approprié pour exprimer l'intériorité du diariste. L'auteur va jusqu'à considérer l'entreprise comme vouée à l'échec dans son principe, à cause du caractère impersonnel du langage¹². Or la situation du journal au xx^e s. ajoute encore à cet échec de principe, au sens où, en devenant une habitude et même une règle, la divulgation de l'intimité contraint l'auteur d'un journal, s'il veut être lu, à affirmer son identité à travers l'exposition de son intimité. Ainsi, une lente dégradation des principes de l'inscription journalière, à savoir le remplacement du journal comme un moyen d'importantes découvertes de l'individu par la considération littéraire du texte (l'homme comme une source d'inspiration), a provoqué une neutralisation quasi-totale du sens initial du journal. Au lieu de « se connaître », le diariste moderne préfère « se faire connaître¹³ ».

Journal « intime » et journal « littéraire »

La question est de savoir maintenant si l'écrivain qui consigne régulièrement ses notes tient un journal intime ou un journal littéraire. Quelle est au fond la différence ? Faut-il lire comme journal intime le journal d'un écrivain, c'est-à-dire de quelqu'un qui est déjà connu par ses œuvres ?

Les titres des journaux publiés ne nous apprennent pas grand-chose à propos de leur contenu, d'autant que, contrairement à ce que l'on croit, l'emploi du mot intime ne s'est jamais généralisé dans les titres du fait que, remarque Béatrice Didier, « [...] cette notion d'intimité est assez peu scientifique et plutôt étrangère à la conscience moderne¹⁴ ». Ainsi les titres sont souvent trompeurs : dans la série de journaux annoncés comme « intimes » on en trouve qui sont moins intimes que des journaux publiés sans cette mention. Et inversement, les journaux dits littéraires sont parfois plus intimes qu'on ne le pense (évidemment, lorsque nous ne lisons que les jour-

12. Henri THOMAS, « Il n'y a pas de journal intime », *La Nouvelle Revue Française*, n° 274, octobre 1975, p. 198-199. Nous y lisons notamment : « Ce qu'on appelle un journal intime est donc l'entreprise la plus téméraire, et quelquefois la plus impie, qu'un homme puisse tenter contre son propre secret. Au terme de cette entreprise, qui va jusqu'à la mort, l'homme est semblable à une maison complètement ouverte, traversée de part en part par les vents du ciel et les regards de tout ce qui vit. Tolstoï peut bien dissimuler son journal dans ses bottes, André Gide dérober le sien à l'intelligence de Madeleine, ce qui est caché apparaîtra, comme chante le *Dies irae*. Le journal intime s'abolit à mesure dans l'impersonnel du langage, la confession tombe sous la loi commune, un homme raconte son histoire, et ce sera celle de tous et de personne. »

13. V. David BRYANT, « Réflexions sur le journal intime », *Neuphilologische Mitteilungen* (Bulletin de la Société Néophilologique de Helsinki), LXXXII, 1981, p. 66-74. Le terme de « neutralisation » est de lui.

14. Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 8.

naux écrits par André Gide, Roger Martin du Gard ou Julien Green, nous sommes obligés de tenir compte du degré différent d'intimité et de littérarité existant dans leurs œuvres respectives).

La limite entre note intime et note littéraire étant très floue, il faut considérer le journal intime, le journal littéraire et le journal comme des modes spécifiques d'écriture qui accentuent différemment la part intime et la part littéraire. Dans tous les cas il s'agit d'une intention d'itinéraire tracé par la quotidienneté des notes et l'effort d'aller vers quelque but précis, sinon d'aller pour le simple désir d'avancer dans l'espace et le temps. André Gide écrit ainsi, dans une note du 26 octobre 1924 : « [...] Certains se dirigent vers un but. D'autres vont devant eux, simplement. Pour moi, je ne sais où je vais ; mais j'avance. »

Dans le cas de Gide, l'individualisation de l'écriture lui permet non seulement de se libérer du double qui l'habite, mais de faire coexister deux registres de notation, l'un privé l'autre professionnel. Avec lui et après lui, l'intimité en tant que telle devient une valeur intrinsèque du journal d'écrivain et le texte lui-même un objet d'étude littéraire. Nombreuses sont les notes de Gide où l'intime l'emporte sur le professionnel, et qui sait si la valeur réelle de son *Journal* ne résulte pas de la soumission totale de son activité littéraire à la vie personnelle ? La note du 10 mai 1931 caractérise au mieux cette relation : « Mais rien à dire dans ce carnet ; ma vie intime n'a pas repris et je n'existe qu'en surface. » Le sens de la note est plus profond qu'on ne penserait de prime abord car, par cette hésitation permanente entre l'intérieur et l'extérieur, Gide décrit volontairement le désordre de sa vie intime qui va du plus profond au plus banal. C'est là, dans son écriture journalière, que s'exprime le mieux son esprit contradictoire¹⁵.

Réflexivité

C'est très banal, mais il faut le répéter : avant d'être écrivain, le diariste est un homme comme les autres et bien des motifs qui mobilisent l'écrivain et le non-professionnel à tenir un journal sont les mêmes. Ainsi, du point de vue humain, le journal d'un écrivain ressemble à celui d'un homme ordinaire.

Mais d'autre part, dans le journal d'écrivain, le drame personnel (car le journal d'un homme heureux n'existe pas...) se joue dans le contexte de l'activité littéraire de l'auteur et son journal ne prend signification que par

15. V. Éric MARTY, *L'Écriture du jour. Le « Journal » d'André Gide*, Paris, Seuil, 1985. Voir surtout la III^e partie : « Au plus près de la présence. L'Intime, le Secret, la Sincérité », où l'auteur parcourt entre autres le journal de Gide « saisi dans sa banalité quotidienne... »

rapport aux œuvres qu'il écrit. Les dilemmes privés qu'il cherche à résoudre par l'intermédiaire de la notation journalière se composent en un ensemble réfléchi et géré par son savoir-faire d'écrivain. Les simples notes finissent par devenir un texte dont l'auteur connaît parfaitement les principes et les règles de jeu. Et il sait précisément qu'il élabore un texte en train de se faire¹⁶. Si du point de vue humain, le journal est aussi important à l'homme ordinaire qu'à l'écrivain, du point de vue professionnel le journal ordinaire fait preuve d'un désintéret plus ou moins marqué pour la littéarité du texte qui s'écrit. Le diariste non-professionnel tient surtout à la valeur documentaire du journal ; il est préoccupé par l'élaboration d'un témoignage sur soi et sur son époque.

Cela dit, on ne peut pas exclure l'existence d'aspirations littéraires dans les confidences des hommes ordinaires.

Ainsi, la différence essentielle entre l'écrivain confirmé et le simple diariste concerne le degré de présence et d'intensité de la réflexion à caractère littéraire. Faute de critères précis pour déterminer la littéarité d'une œuvre, c'est là un critère utile à retenir : la part, dans un journal, de la réflexion sur le texte en train de se faire. Celle-ci n'est jamais complètement absente des journaux ordinaires, mais elle est plus présente et insistante dans les journaux d'écrivain.

Sincérité et travail de la forme

La présence d'un métadiscours important, d'une réflexion sur le pourquoi et le comment de l'écriture d'un journal, ne nous dit rien encore des options artistiques des auteurs devant les questions de forme et de leurs opinions sur le statut possiblement littéraire de leur journal.

Béatrice Didier distinguait ici, schématiquement, deux familles d'écrivain selon le degré d'élaboration du texte : à la première appartiennent les diaristes qui, considérant le journal comme un document de leur vie, s'interdisent de censurer leurs notes, de les retoucher ou bien de les corriger (*Journal* de Michel Leiris, *Les Carnets de la drôle de guerre* de Sartre) ; à la deuxième famille appartiennent ceux qui, conscients de la publication, travaillent leur texte, et s'obligent donc à en relire le contenu et à en modifier tel ou tel fragment pour le mettre au net (journaux de Gide, Green, *Journaliers* de Jouhandeau...)¹⁷. Entre ces deux états extrêmes, le journal d'écrivain au XX^e s. est l'illustration d'attitudes très variables, sans que le projet de faire

16. V. Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 46 ; Georges GUSDORF, *Lignes de vie*, Paris, Odile Jacob, 1990, vol. 1, p. 317 et suiv.

17. V. Béatrice DIDIER, *Le Journal intime*, op. cit., p. 139 suiv.

œuvre littéraire puisse être exclusivement rattaché à l'une ou l'autre de ces deux familles d'écrivain, comment l'indiquent nos exemples.

Car la question de la forme touche à l'idée personnelle que chacun se fait de la vérité et de la sincérité, notion clé au sein des écrits personnels¹⁸. Les aveux du type « je voudrais être sincère » sont presque obligatoirement présents dans l'écriture personnelle. Leur surabondance témoigne autant de l'inutilité de tout noter que de la conviction parfois implacable qu'il est impossible d'exprimer une « vérité absolue ». La fréquence des notes sur la vérité ou la sincérité ne sert qu'à souligner l'importance du problème. Les réflexions de Gide et de Charles Du Bos sur le sujet sont intéressantes. Le premier propose une définition originale de la *sincérité artistique* (31 décembre 1891), appelée aussi « sincérité renversée de l'artiste » (3 janvier 1892), qu'il définit comme le moyen de créer un être idéal qu'il espère devenir à force d'écrire. L'artiste doit être tel qu'il se veut. Se pose alors la question, présente elle aussi dans les pages de son journal, de savoir comment distinguer l'être moral de l'être sincère. Le premier, répond-il, est celui qu'on préfère, mais qui n'existe pas, alors que le second est le produit de l'âge et de l'expérience (note du 11 janvier 1892). Plusieurs notes de Gide vont dans ce sens. Quant à Du Bos, qui aspire de journal en journal à opérer le « sauvetage d'une sincérité absolue » (14 octobre 1931), sa conception de la sincérité est très intellectuelle. Elle met en avant l'aptitude de l'auteur à transposer par écrit la complexité de son état, une aptitude qui s'affine par la réflexion sur les mécanismes de la pensée, moyen de s'exprimer plus librement, donc plus sincèrement. C'est la seule sincérité possible, semble-t-il dire (23 octobre 1917).

Qui sait en réalité si le journal d'écrivain n'appartient pas aux formes d'écriture dont la stratégie consiste surtout à jouer avec soi et avec son lecteur, en pleine connaissance des règles du jeu, et des diverses solutions alternatives offertes aux amateurs de vérité ? Parmi les plus fréquentes : la correspondance (Gide : « Je n'écris avec naturel qu'à Madeleine ; même dans mon Journal je n'ai pas cet abandon, cette qualité de sincérité¹⁹ »), la tenue de plusieurs registres (journal littéraire et journal particulier de Léautaud), le transfert des confidences dans les œuvres d'imagination (Green : « mon moi véritable se trouve dans mes romans »), la transcription des intimités dans les carnets strictement personnels — écrire pour soi et mettre dans le tiroir.

Il est certain que, dès que le lecteur collectif est inscrit dans le journal, le degré de sincérité de l'aveu s'affaiblit nettement. Cette tendance semble se

18. Du côté des diaristes fortement préoccupés par le problème de la sincérité, on peut citer Jules Renard, Eugène Dabit ou Julien Green.

19. Cité d'après les *Cahiers de la Petite Dame*, note du 10-17 janvier 1919.

généraliser au xx^e siècle. Comme en témoigne *Le Passé défini* de Cocteau, le diariste n'est pas intéressé par la réception immédiate du message par un lecteur déterminé, il pense plutôt à un groupe de lecteurs capables de suivre le tracé d'une existence individuelle, relatée pour des besoins d'exemple ou parfois pour convaincre les lecteurs de générations présentes ou à venir de la justesse des solutions prises²⁰.

L'écrivain juge et lecteur du journal des autres

Puisque l'essence du journal d'écrivain consiste à équilibrer l'intime avec le littéraire, il est naturel que les écrivains diaristes lisent les journaux de leurs confrères. Ils y trouvent de nombreuses réflexions éclairantes sur la pratique du journal qui, ainsi commentées et relayées, contribuent à l'élaboration d'un savoir-faire à l'œuvre dans l'évolution du genre. Ils y trouvent aussi matière à critique évidemment²¹, non sans arrière-pensées diverses qui nous incitent à chercher toujours les vrais mobiles de leurs jugements... L'un dans l'autre, en lisant les journaux d'écrivain, on voit mieux comment d'un texte à l'autre se reproduisent et stabilisent les éléments pertinents de ce type d'écriture, liés à des habitudes (manies) et des préférences dans les domaines tant formels que conceptuels. Le plaisir qu'ont les diaristes à parler de leurs prédécesseurs dans leurs journaux, à en discuter les qualités et les défauts, justifie la réaction en chaîne qu'une telle activité provoque, même si chaque journal ne vaut que par rapport à lui-même. Les affinités entre les auteurs de journaux facilitent l'accès aux idées des autres et stimulent ce genre de confrontation absent, ou au moins bien dissimulé, dans les œuvres d'imagination.

Si l'on admet que l'évaluation d'un journal d'écrivain par un autre est orientée par le profit qu'il peut en tirer pour sa propre pratique, il est possible de distinguer plusieurs types de jugement :

Le journal jugé plus important que d'autres œuvres de l'écrivain

Ce type de jugement se retrouve à vrai dire dans très peu de journaux. Citons François Mauriac pour qui le *Journal* de Charles Du Bos, fait de ses lectures, de ses souffrances et de ses prières, dépasse en qualité ses *Approximations* et devrait lui assurer la place à laquelle il aspirait²². Mais l'exemple

20. Dessin de Valéry Larbaud pressé de décrire un temps de dissipation qu'on traversait à l'époque (31 mars 1935) ; de Julien Green intrigué par les opinions que le lecteur de l'an 2000 aurait sur les écrivains de son temps (28 décembre 1944).

21. Par exemple Gide refusant à Baudelaire la qualité de penseur après lecture : « [...] vu sous cet angle, pas une ligne de ces "journaux" qui ne soit d'une lamentable niaiserie [...] » (note de 1920).

22. François MAURIAC, *Journal*, Paris, Grasset, vol. III, 1940, p. 138.

de Gide suffit à justifier cette rubrique. Les jugements concernant la place privilégiée de son journal dans l'ensemble de sa création sont bien connus.

Le journal saisi dans sa valeur de modèle

En suivant l'exemple de Gide, Eugène Dabit essaie de rester fidèle à l'art et à l'esprit de son maître (2 janvier 1934). Même dans les journaux les moins réussis, le lecteur trouve des choses qu'il juge essentielles pour la tenue de son propre journal. Il analyse alors des passages qui du point de vue professionnel lui seraient éventuellement utiles. L'évaluation du journal consiste dans ce cas-là à mettre en avant certaines techniques de notation que l'écrivain lecteur finit par faire siennes. Pour Julien Green la description de Paris faite par les frères Goncourt appartient aux meilleures du genre et ravive continuellement ses vieux souvenirs (29 juin 1942). Pour Jean Guéhenno, le succès et l'importance du journal gidien résident dans une analyse réussie de la fausseté de la bourgeoisie française des années 1920-1940, manifestée dans son application à la jouissance et à l'auto-admiration (12 avril 1941)²³. Paul Léautaud excelle dans cet art de caractériser les journaux d'écrivains, même s'il le fait souvent par intuition, comme dans ces deux exemples :

Terminé ce soir le *Journal intime* de Benjamin Constant. Extrêmement intéressant. Écrit sans phrases, comme de simples notes, et extrêmement vivant. Un document de premier ordre sur lui (14 juin 1928)²⁴.

Je lis pour la première fois le *Journal* des Goncourt. [...] Il y a des choses délicieuses. Je ne savais pas qu'il y eût des choses de ce genre. Je croyais qu'il n'y avait que des relations de conversations, d'entretiens, de propos entendus ou rapportés. Je vois qu'il y a aussi des notations d'idées, de sensations — ces deux mots sont du reste le titre d'un de leurs livres, — de réflexions, etc., etc. [...] (10 juillet 1935)²⁵.

Quant à Du Bos, s'il déclare mettre fin à ses relations avec Amiel après lecture de *Philine* (fragments de son journal relatifs à ses amours), il reste intrigué par l'« indéfectible besoin de justice » qui domine son journal, exigence qu'il ne manque pas de s'imposer lui-même (1^{er} janvier 1928).

Le journal saisi dans ce qui fait sa marque distinctive

Une fois sa lecture terminée, le diariste lecteur donne une courte caractéristique du journal lu. Ce jugement d'ordre général, qui fait suite souvent à une série de remarques consignées au fur et à mesure de la lecture, tente principalement de cerner la spécificité de l'écriture et d'en relever les

23. Jean GUÉHENNO, *Journal des années noires (1940-1944)*, Paris, Gallimard, 1973.

24. Paul LÉAUTAUD, *Journal littéraire*, Paris, Mercure de France, vol. VI (juillet 1927-juin 1928), 1959.

25. *Id.*, vol. XI (janvier 1935-mai 1937), 1961.

particularités. La caractérisation du journal rejoint souvent celle de l'œuvre entière, comme dans ce jugement de Gide sur les *Cahiers* de Barrès :

[...] Rien ne montre mieux ses limites que ces *Cahiers*, qui, à cet égard, sont d'un puissant intérêt. Son goût de la mort, du néant, son asiatisme ; son désir de popularité, d'acclamation, qu'il prend pour amour de la gloire ; son incuriosité, son ignorance, ses dédains ; le choix de ses dieux [...]. (29 février 1930)

Parfois il suffit d'une simple phrase pour attribuer au journal des qualités inattendues ; c'est le cas de Green lisant le journal de Dorothy Wordsworth, qu'il admire de savoir faire un livre extraordinaire à partir de différents riens (10 novembre 1960).

Le journal saisi dans ses ressemblances avec celui du lecteur

Puisque chaque écrivain favorise certains domaines de la vie intellectuelle, sociale ou politique, il cherche naturellement le reflet des mêmes opinions chez les autres. Ainsi pour Léautaud : de la lecture des *Journaux intimes* de Byron et du *Journal* de Goncourt il retient leur façon « artiste » de parler des femmes qu'ils connaissaient (v. notes des 17 juillet 1935 et 20 janvier 1950) ; chez un Barrès, il est frappé entre autres par son grand amour des bêtes, même les plus infimes. L'affinité avec l'auteur des *Cahiers* l'invite à acheter d'autres volumes, en dépit de leur omniprésente problématique nationaliste, boulangiste et anti-allemande (2 juin 1951).

Le diariste, et plus encore le diariste-écrivain, alimente sa réflexion en lisant les écrits des autres. Dans cette perspective il est possible de parler de *loi de série* à propos du journal d'écrivain au xx^e s. Tous les journaux tenus par les professionnels s'inspirent de ceux de leurs confrères, reproduisent les mêmes tics. L'écriture du journal vraiment intime paraît de plus en plus difficile, non seulement à cause des contraintes imposées par la publication, mais surtout des changement de modes de vie et de mentalités²⁶. C'est la leçon de l'enquête menée par la revue *Arts* en 1964²⁷, dont on peut dire qu'elle met en relief le destin que le journal de la première moitié du xx^e siècle était déjà en train de se préparer, et que résume ainsi Peter Boerner :

À partir de réponses données par les écrivains on voit clairement qu'ils se réfèrent volontiers aux journaux des prédécesseurs et tiennent compte

26. Emmanuel BERL, « Sur le "Journal intime" », *La Nouvelle Revue Française*, n° 274, octobre 1975, p. 39-45. L'auteur explique ainsi l'échec de son journal : « D'abord, j'ai essayé de tenir un Journal, et je n'y ai jamais réussi ; et finalement, je trouve qu'on est un peu accablé par cette vague déferlante d'intimité. D'autant plus que l'audiovisuel vient, ici, multiplier ce que donnait déjà l'écriture. »

27. Enquête « Écrivez-vous votre journal », *Arts*, n° 957, 8-14 avril 1964, p. 5. Les questions posées étaient les suivantes : « 1. Tenez-vous un journal intime ?, 2. Si oui, quelles satisfactions en retirez-vous ?, 3. Comptez-vous le publier un jour ?, 4. Si non, vous intéressez-vous à ce genre littéraire, et pourquoi ? »

de l'évolution du genre. Des écrivains questionnés (F.-R. Bastide, J. Cayrol, J.-L. Curtis, M. Mohrt, R. Sabatier, M. Schneider, Ph. Sollers) tous, sauf Sollers dont les propos dépassent largement le cadre du questionnaire, avouent avoir tenté cette expérience. Excepté Cayrol, ils sont d'accord sur l'intérêt de l'écriture personnelle (école de lucidité — Bastide, gymnastique de l'esprit — Curtis, besoin de se dédoubler — Schneider), mais ils optent en général pour un journal-supplément de la création. Ainsi Curtis préfère un journal d'auteur, Bastide un carnet de travail, Sabatier un journal littéraire, Mohrt des notes qui servent la création. Les réponses données par Cayrol et Sollers préfigurent le sort inévitable du journal moderne. Pour le premier « l'intimité avec le monde est si grande (par la presse, la télévision, le cinéma, etc.) que nous sommes véritablement déportés, déroutés de nous-mêmes ». Quant à Sollers l'essentiel est d'assurer la simultanéité de la pensée et du langage telle qu'elle se lit à travers les textes « intimes » de Ponge, d'Artaud et de Bataille. L'auteur invite à l'écriture d'un « immense journal » — apocalyptique et inaccessible, [...] comme si l'on était le dernier écrivain s'adressant au dernier lecteur.

De ces réponses laconiques il s'ensuit que depuis la publication des premières confidences le journal a perdu ses qualités primitives dont l'intimité, la spontanéité et la nécessité. En discutant la problématique les auteurs ont tendance à considérer le journal comme un texte homogène, soumis à une idée préconçue précise. Il s'agira de plus en plus du texte qui, tout en respectant les principes formels (discontinuité du récit, datation des notes, domination ou apparence du présent), devient l'expression d'une thématique dont les rapports avec le contenu habituel du journal deviennent vagues. Le journal moderne parle des dilemmes créateurs (saisir sur le vif la création) ou bien des tentatives individuelles d'englober le monde actuel vivant d'un rythme rapide, mais à la fois hostile et compliqué. Le vrai journal intime semble avoir perdu ses droits de cité à l'époque où l'homme n'a plus le temps de s'arrêter un moment pour consigner de moindres faits ou impressions. M. Mohrt a peut-être raison en répondant au questionnaire que « le journal est un luxe, le luxe d'un homme qui a des loisirs ». Le choix du journal en tant que forme d'écriture est certainement l'un des moyens de goûter au temps présent et d'échapper à la pression des jours qui passent²⁸.

Conclusion

La lecture des journaux d'écrivains de la première moitié du xx^e siècle permet de constater ce qui suit.

28. Peter BOERNER, « Place du journal dans la littérature moderne », dans *Le Journal intime et ses formes littéraires*, actes du colloque de septembre 1975, textes réunis par Vanza del Litto, Genève, Droz, 1978.

1. Dès cette époque, le caractère intime de la pratique du journal est en voie de disparition et l'intimité cède la place à la publicité. Les journaux dits intimes cessent de décrire la vie privée de l'écrivain dans le contexte de l'indicible et vont successivement jusqu'à l'ouverture totale. Dans les journaux publiés comme tels, la notion d'intimité, quand elle est inscrite dans le titre de la publication (Anatole France, *Carnets intimes* ; Pierre Louÿs, *Journal intime* ; Eugène Dabit, *Journal intime* ; Marie Noël, *Notes intimes* ; René Boylesve, *Feuilles tombées. Écrits intimes*), renvoie à une pratique scripturale solitaire, mais elle est aussi et peut-être surtout là comme marqueur de genre, pour orienter vers ces écrits des lecteurs qui en ont le goût.
2. Le journal d'écrivain mélange les deux sphères de l'existence du scripteur, privée et professionnelle. Bien que, dans la série d'auteurs considérés²⁹, l'appellation *journal littéraire* n'apparaisse que dans le cas de Paul Léautaud, son contenu se rapporte surtout aux expériences d'écriture, décrites dans un large contexte de la vie de tous les jours. C'est dire que la matière propre au métier exercé domine et qu'elle semble remplir l'emploi du temps quotidien. Le journal devient l'histoire du créateur en train de résoudre de façon générale des problèmes professionnels (Jules Renard, André Gide, Maurice Donnay, Julien Green), ou bien un récit évolutif sur la composition du (des) livre(s) précis (Valéry Larbaud, René Boylesve), ou bien l'histoire d'une crise intellectuelle (Charles-Ferdinand Ramuz, Eugène Dabit, Denis de Rougemont), spirituelle (Léon Bloy, René Bazin, Charles Du Bos, Marie Noël, Carole-Irène Reweliotty), familiale (Roger Martin du Gard).
3. En dépit de la thématique choisie, tout journal se présente comme un témoignage, celui d'un individu au moins. Cependant certains journaux s'écrivent dès le départ comme un document à caractère social ou politique, en se donnant comme héros un groupe social ou une patrie dont ils généralisent les cheminements à travers l'exemple d'une existence individuelle. Peuvent y être rangés entre autres : *Journal des années noires* de Jean Guéhenno, *Journal d'une époque* de Denis de Rougemont ou *Retour de l'enfer* de Jules Roy. Ce qui ne veut pas dire que ces textes sont exempts d'aspirations littéraires.

La mode du journal au début du xx^e siècle entraîne la banalisation du concept même de journal. Pour échapper à la banalité de la pratique, les auteurs ont souvent tendance à appeler autrement leurs écrits, soit en faisant passer la référence au journal dans un sous-titre, soit en la supprimant complètement du péritexte. Tout en restant journaux, ces journaux se présentent aux

29. Le corpus étudié dans *Le Journal d'écrivain en France dans la 1^{re} moitié du xx^e siècle*, comprend une quarantaine de titres (*note des éditeurs*).

lecteurs comme des livres plus originaux, parfois plus majestueux, en tout cas protégés contre l'inconvénient d'être rangés parmi les textes écrits par des impuissants, des pleurnichards, des exhibitionnistes, étiquettes volontiers appliquées aux diaristes. En parcourant la bibliographie des journaux on repère facilement des textes qui, par leur titre, aspirent au statut de pleine littérature : *Étapes de ma vie* (René Bazin), *Les Cahiers d'un clerc* (Julien Benda), *Au bord du temps* (Émile Henriot), *Le Fléau* (Paul Léautaud), *Retour de l'enfer* (Jules Roy). Dans la seconde moitié du xx^e siècle la tendance se généralise ; on peut y voir un trait conscient de composition du journal en « roman ».

Les diaristes qui, dans la seconde moitié du xx^e s., se mettront à tenir registre de leur vie et de leur profession confirmeront le succès du genre, en même temps qu'ils ne laisseront plus de doutes sur le caractère créateur du journal.

Le projet du journal

Pourquoi et comment écrire un journal posthume : réussite ou échec du diariste Cocteau ?

Françoise SIMONET-TENANT

Université de Rouen

Quand Cocteau s'attelle à l'écriture du *Passé défini*, il n'est plus un diariste novice. Si *Opium*, publié en 1930, porte pour sous-titre *Journal d'une désintoxication*, sa fabrication a été composite : aux notes cliniques, critiques et dessins qui accompagnent la cure de désintoxication de décembre 1928-avril 1929 ont été ajoutées sur épreuves des notes datées de 1930. De 1942 à 1945, Cocteau tient un journal qui sera publié en 1989. *La Belle et la Bête*, *Journal d'un film* est publié en 1946 ; *Maalesh*, *Journal d'une tournée de théâtre* en 1949. Ces différents journaux ont la caractéristique d'être circonscrits : unité temporelle (trois années de l'Occupation) ou unité thématique (une cure de désintoxication, un tournage de film, une tournée de théâtre dans le bassin méditerranéen). Avec *Le Passé défini*, Cocteau se lance dans un journal au long cours : ce seront 12 ans d'écriture quotidienne, 4000 pages couvertes, 99 cahiers à spirale remplis. Au pays des journaux personnels, le texte coctalien n'est pas un intrus. Le lecteur habitué au genre retrouve certains traits caractéristiques : un journal suscité par le mal-être du diariste, un journal qui est la caisse de résonance de l'œuvre de l'artiste et, en particulier, de ses réalisations théâtrales et cinématographiques, des entrées de taille disparate, une place non négligeable accordée au métadiscours. Néanmoins le lecteur peut être surpris par la tonalité majoritairement dysphorique d'un texte dominé par l'amertume, les aigreurs et le pessimisme et par l'affichage qui est fait du statut du texte : ce sera une publication posthume. Pourquoi un tel texte à ce moment de la vie de Cocteau, à savoir, peu ou prou, l'heure des bilans ? Quelle image le poète se fait-il de l'écriture diaristique et en fonction de quels modèles ou contre-modèles s'écrit ce journal ? *Le Passé défini*, tel que nous pouvons le lire, répond-il aux enjeux qui ont conduit à son écriture ?

Pourquoi écrire un journal posthume ?

La difficulté d'être à la fois célèbre et méconnu : le journal est sous-tendu par ce lamento de bout en bout. Dès janvier 1952, l'on peut lire cette constatation : « J'aurai eu cet étrange privilège d'être le plus invisible des poètes et le plus visible des hommes » (I, 145). En février de la même année, Cocteau formule de nouveau la malédiction de l'attelage « homme trop visible/ artiste invisible » : « Plus l'invisibilité d'une œuvre augmente, plus augmente la visibilité de l'homme et plus on cache l'homme sous des légendes » (I, 159). La plainte est la même en mai 1956 : « Plus on est célèbre moins on est connu » (V, 117). Elle est modulée en mars 1962 : au couple maudit visibilité / invisibilité s'ajoute le couple adulation/détestation : « Je dois me résigner à conduire seul mon aventure, à craindre les foules, à continuer le supplice de cette solitude glorieuse et absurde. Tous me veulent. Tous me demandent. Tous me détestent » (VIII, 73). L'homme légendaire s'est interposé entre son œuvre et son public. L'amertume de ne pas être reconnu pour ce qu'il est, lui à qui l'on fait grief d'être « touche-à-tout » (III, 33) se double d'un complexe de persécution : « 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 de liberté. Quarante ans que je les emmerde » (I, 368, 1^{er} novembre 1952).

La formulation bravache masque mal la souffrance du méconnu mal-aimé. La répétition thématique n'a rien d'extraordinaire dans le genre du journal ; elle prend néanmoins ici un relief particulier en raison de son caractère particulièrement obsessionnel qui en fait véritablement le fil rouge du journal.

Là est véritablement la raison d'être du journal : Cocteau, homme public qui s'est beaucoup dépensé en interviews, en entretiens, en articles, en préfaces, en causeries radiophoniques, ne se reconnaît pas dans le miroir que le public lui tend. Poursuivi par la meute, harcelé par les journalistes, il se replie sur une écriture par définition protégée et privée, le journal où il va tenter de restaurer une image abîmée. Selon la formulation pertinente de Claude Burgelin, le questionnement qui fonde le journal est le suivant :

Comme pour tout diariste, la question « qui suis-je » oriente une bonne part du propos. Elle est ici entendue dans un sens bien particulier. Quelles images convient-il que l'on ait de moi ? Comment suis-je vu ? Pourquoi ce décalage entre ce que je crois et veux être et ce qu'autrui perçoit de moi ? Pourquoi suis-je si méconnu¹ ?

Ainsi, le journal naît d'un tourment de l'*ethos*. Il s'agit de répondre à la légende qui circule sur son compte : « Suspect à tous, c'est mon lot. Et

1. Claude BURGELIN, « Cocteau et son journal : le miroir aveugle » dans LEJEUNE Ph. (dir.), *Le Journal personnel*, Université Paris X, collection « RITM », 1989, p. 99-100.

j'eusse tant aimé être cru, inspirer confiance. J'avais naïvement espéré que mon travail finirait par vaincre la mauvaise foi. [...] *Ne pas me prendre au sérieux*. On leur a enfoncé cela dans la tête » (I, 408, 27 décembre 1952). Le spectre d'une mort menaçante rend la tâche plus urgente : « Relégué au rang de bouffon triste de la modernité, Cocteau se voyait avec effroi rejoindre la mort, puis la postérité, dans cet emploi². » L'observation du sort réservé aux morts qui l'entourent le persuade qu'il faut engager la lutte contre l'opinion publique, véhiculée par les journalistes et certains intellectuels honnis :

Il ne fait pas bon mourir, en France. Dès qu'on a le dos tourné, commence la bastonnade. Après Gide, c'est le tour de Claudel. Après ma mort on dira : « Sa vie était plus intéressante que son œuvre. Il emporte tout et ne laisse rien ». (IV, 81, 9 avril 1955)

Cocteau doit faire de son journal posthume son meilleur avocat : « Ces notes, je les voudrais vivantes et aptes à jouer mon rôle lorsque j'aurai quitté les planches » (V, 747, 3 novembre 1957). Le journal doit lui permettre de s'expliquer. Pierre-Marie Héron a pu noter la « vieille habitude de Cocteau, depuis au moins *Le Bœuf sur le toit*, spectacle-concert de 1920 [...] que d'entourer ses œuvres d'avertissements, précautions, gentilleses et agaceries dont il faut prendre son parti³ ». De manière hyperbolique, le journal est chargé de jouer un rôle analogue pour l'ensemble de l'œuvre. Il s'agit de s'expliquer désespérément, inlassablement : le journal est une sorte de paratonnerre qui protégera Cocteau des incompréhensions de la postérité, un immense discours d'escorte qui permettra au public de mieux comprendre et d'apprécier son œuvre.

Le journal est donc pensé comme la grande œuvre posthume. Cocteau en a envisagé le titre : *Le Passé défini*. L'apposition d'un titre doit être comprise comme signe au lecteur à venir. On distingue très sommairement en matière de journal deux catégories de titres : — les titres comportant le nom *journal* ou des termes équivalents, avec ou sans détermination et expansion du nom ; — les titres sans indication générique. Cocteau opère ce second choix, signifiant que l'appartenance générique est peut-être secondaire et gommant par là même le caractère d'éphéméride qui peut être attaché au genre du journal. Le passé défini est l'expression que l'on utilisait anciennement pour le passé simple.

Dans un récit à la 1^{re} personne, le passé défini, par effet de style, suggère que le locuteur évoque, sous le *je*, un personnage auquel il n'identifie plus tout à fait sa personne actuelle, présente⁴.

2. Claude ARNAUD, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 718.

3. Pierre-Marie HÉRON, *Cocteau. Entre écriture et conversation*, Rennes, PUR, 2010, p. 54 (note 26).

4. WAGNER et PINCHON, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962, p. 352.

C'est une manière de voix d'outre-tombe qui s'adresse au lecteur, fixant l'image d'un locuteur qui ne serait plus amendable par autrui. Sur la couverture du premier cahier de l'année 1961, Cocteau a écrit : « Le passé défini ou à cœur ouvert ». La locution choisie en sous-titre met l'accent sur le privilège dont jouit celui qui parle pour la postérité sans se soucier des réactions de ses contemporains : la liberté de parole. Dans un journal testamentaire point de censure, s'imagine le diariste : « La merveille d'un journal posthume, c'est qu'on peut dire leur fait, sans crainte de scandale, aux innombrables niais de l'actualité » (VII, 387, 20 avril 1961)⁵. À la jubilation de pouvoir tout dire sans se restreindre s'ajoute le soulagement de ne pas devoir endurer l'épreuve que constitue la réception de l'œuvre : « La merveille est de faire une œuvre. L'atroce est de la livrer au public. Ces figures bestiales, vides, même pas méchantes. Ces abominables têtes de veau » (V, 623, 12 juillet 1957). Comme le prouvent ces derniers propos, le journal posthume rend inutiles toutes les précautions oratoires et les efforts consensuels. Un seul souci s'impose : la conservation du précieux journal. On ne peut manquer de noter à cet égard les mesures prises par un Cocteau, très au fait des techniques les plus modernes ; plusieurs entrées sont consacrées à la décision qu'il a prise de faire « tirer en microfilms tout [s]on journal et les documents qu'[il] y conserve » (V, 352, 16 décembre 1956). La perspective de la publication posthume du journal conduit Cocteau à formuler maintes recommandations aux éventuels éditeurs et, en particulier, celle-ci :

J'ai rapporté à Milly les cahiers de ce journal qu'on avait rendu après le microfilmage. Je m'aperçois que les photographes ont déplacé les documents (photographies et lettres) et les ont ensuite replacés n'importe où. Si ce journal paraît un jour et si les amis qui me survivent s'y consacrent, je leur demande qu'ils tâchent de remettre les documents entre les pages qui correspondent. (V, 486, 24 mars 1957)

Le journal posthume n'est pas lancé telle une bouteille à la mer. Bien des précautions viennent entourer le sort de cette œuvre future.

Comment écrire un journal posthume ?

Cocteau n'est pas un diariste naïf et il se fait une certaine idée de ce que doit être un journal. Tout d'abord, il suit l'actualité de publication des journaux personnels. En 1953, il découvre le *Journal* de Nijinski qui vient d'être publié chez Gallimard⁶. Ce qu'il en retient est le portrait de Rodin, vieil-

5. Voir aussi *Le Passé défini*, VIII, p. 328 (26 juin 1963) : « Comme un journal posthume est agréable où la politesse et la réserve n'existent plus. »

6. Vaclav NIJINSKI, *Journal*, traduit et préfacé par G. SOLPRAY, Paris, Gallimard, 1953.

lard obscène évoqué par Nijinski. Il lit avec intérêt en 1955 l'édition de 1954 qu'Henri Guillemin a faite du *Journal* de Victor Hugo (1840-1848) : il porte un avis nuancé sur ce *Journal* qui l'intéresse en dépit du trop grand nombre de détails dérisoires qui ne pouvaient selon lui captiver que les contemporains de Victor Hugo (v. IV, 204, 13 août 1955). En 1957, il dresse un verdict sans appel sur le journal de Jean-Pons Guillaume Viennet (1777-1868)⁷ :

J'ai lu hier soir, envoyé par le duc de La Force qui le préface, le journal d'un fort bel imbécile, académicien et pair de France : Viennet.

On y trouve entre autres choses des notes sur les premières de Hugo dont il ne voit que les ridicules. Viennet qui prend notre immortalité du quai Conti fort au sérieux, s'imagine que l'avenir lui fera justice et pulvérisera Hugo, Chateaubriand, Lamartine, bref *les autres*. [...] Curieuse époque en vérité que la nôtre où l'on ramasse les moindres paperasses pour les mettre à l'étude comme les graffiti des cavernes. (V, 481, 18 mars 1957)

L'entrée mérite d'être citée en raison de l'appréciation condescendante portée par Cocteau sur ce qu'on appelle aujourd'hui la littérature factuelle ; ces lignes, avec le recul, prennent également des résonances ironiques dans la mesure où Cocteau attend bien, lui aussi, que l'avenir lui fasse justice et que son journal participe à la restauration de son image. De toute évidence les journaux qui retiennent son attention ne sont pas ceux des écrivains tombés dans les oubliettes de la mémoire mais ceux des écrivains consacrés ou des artistes reconnus. L'on trouve une allusion au journal de Paul Klee paru en 1959 qu'il érige en modèle⁸ :

Bien que je ne lise jamais la presse et prenne exemple sur Paul Klee dont le journal ne parle jamais de l'actualité politique, la mauvaise odeur des événements traverse les murs que je dresse entre moi et l'époque.

(VII, 469, 24 août 1961)

Bref, ses lectures diaristiques lui fournissent modèles et contre-modèles pour *Le Passé défini*. L'on y trouve d'ailleurs plus de repoussoirs que de journaux admirés. Parmi les contre-modèles, Virginia Woolf et les frères Goncourt, tous trois ravalés au rang de vieilles filles :

L'autre matin, chez le dentiste, je suis tombé, dans un magazine, sur de larges tranches du journal des Goncourt. Cet événement devait jeter dans les esprits de 1956 une bombe atomique. Les uns l'attendaient, les autres le redoutaient. Or ce journal est absurde. Deux vieilles filles tricotent des potins sans aucune importance. Que nous importe de savoir si X couchait avec M^{lle} Z, si des pièces éteintes, mortes, enterrées, ont remporté succès ou four.

(V, 295, 25 octobre 1956)

7. *Journal de Viennet, pair de France, témoin de trois règnes, 1817-1848*, préface et postface par le duc de la FORCE, Paris, Amiot-Dumont, 1955.

8. PAUL KLEE, *Journal*, traduction de Pierre KLOSSOWSKI, Paris, Grasset, 1959.

Virginia Woolf. Je relisais tout à l'heure un passage de son journal où elle fait le point de sa gloire. Rien de plus étrange que ce livre de comptes pour un homme éternellement en lutte et mis en quarantaine. D'après Virginia Woolf, Gertrude Stein et W. Lewis l'ont jetée en bas de son piédestal. J'imagine qu'elle compte la gloire sur ses doigts d'après les articles. [...] Virginia Woolf est une *vieille fille* mariée à ce Léonard et apparentée par alliance à Clive Bell (autre vieille fille). Tout le drame se déroule autour d'une tasse de thé.

(VII, 24, 17 janvier 1960)

Cocteau n'est visiblement pas tout à fait affranchi de la représentation conventionnelle du genre diaristique parasité par trop de prétendue féminité, journal vain et prolix qui aurait une odeur de renfermé et serait entaché de passivité, de petitesse et de mièvrerie. Le poète met en garde contre le « goncourisme » (V, 331) qui conduit les diaristes à s'embourber dans les détails les plus insignifiants. Autres repoussoirs : Gide et, à un moindre degré, Green. Cocteau n'a pas de mots assez forts pour vilipender le journal gidien qui, dès les années d'entre-deux guerres a envahi la scène publique sous des formes plurielles et variables, dont, en 1939, la publication du *Journal 1899-1939* dans la Bibliothèque de la Pléiade, solution éditoriale qui permettait à Gide tout à la fois de dévoiler son journal dès son vivant et d'être ressenti, dès 1939, comme posthume par la statufication offerte par la prestigieuse collection de Gallimard. Quand on découvre dans *Le Passé défini* que Cocteau rêve à un passage de sa propre œuvre dans la collection de la Pléiade, on imagine aisément les agacements que provoque chez lui le destin éditorial du journal gidien. Dès le 25 août 1951, Cocteau écrit dans son propre journal : « S'apercevra-t-on un jour de la stupidité monstrueuse du *Journal* de Gide ? Cet amas de mensonges et d'hypocrisies se cache sous un air de dire la vérité qui se limite au pittoresque » (I, 29). La publication anthume du journal gidien est bien évidemment stigmatisée : « Mode absurde qui consiste à publier son "Journal" de son vivant. Mode lancée par Gide. Mais la méthode gidienne consiste à feindre de tout dire pour cacher tout » (II, 48, 22 février 1953). À la stupidité et à l'hypocrisie du journal gidien s'ajoutent les tics de l'écriture diaristique dont Gide et Green se rendent coupables : « Si je n'écris pas exactement ce que je pense, je tomberai dans *Les pensées* (chose horrible) ou dans les "Relu *Antoine et Cléopâtre*" de Gide ou les "Rencontré X chez Z" de Green » (V, 476, 13 mars 1957). Et Cocteau de s'accorder avec Paul Morand, autre diariste, lors d'une de leurs conversations : « Nous avons parlé avec Morand de ces journaux intimes qui paraissent du vivant des écrivains. "Relu *Andromaque*. Déjeuné chez M^{me} Untel." Un journal doit paraître après notre mort » (II, 114, 14 mai 1953). Il est un diariste sur lequel Cocteau est toujours élogieux, Franz Kafka : « Lu et relu le journal de Kafka. Après la mort, un journal intime, c'est comme si on recevait une longue

lettre » (II, 139, 7 juin 1953)⁹. Le journal de Kafka, comme celui de Klee, est considéré comme un modèle et pour la même raison : « Jamais, dans son journal, il ne parle de politique » (V, 298, 27 octobre 1956). On n'en saura pas beaucoup plus de la lecture coctailienne de Kafka. En vérité, les vrais modèles et inspirateurs de Cocteau ne sont pas de véritables diaristes même si on peut les rattacher à l'écriture de soi au moins pour deux d'entre eux : il s'agit de Rousseau, de Montaigne et du Nietzsche du *Gai Savoir*.

Le Passé défini a des accents rousseauistes, mais Cocteau n'est pas tant proche du Rousseau des *Rêveries*, dont l'écriture a des allures diaristiques, que de celui des *Confessions* et de la correspondance. *Le Passé défini* est un plaidoyer en faveur de Cocteau et une écriture à charge dont les prévenus seraient les journalistes honnis, certains ténors de *La NRF* et la coterie qui entoure Breton. La posture de persécuté volontiers adoptée par Cocteau le conduit à s'identifier à Rousseau : « Plus je lis la correspondance de Jean-Jacques, plus je découvre de rapports entre ses misères et les miennes et plus sa manie de se justifier et de glorifier ses vertus me détermine à garder le silence et à laisser le temps agir » (VII, 271, 12 décembre 1960). « Garder le silence » et « laisser le temps agir » consistent évidemment à publier son journal de façon posthume. Cocteau, comme Rousseau, « [a] eu toujours la même meute à [s]es trousses » (VIII, 26, 18 janvier 1962) : les intellectuels sont pour Cocteau ce que les encyclopédistes furent pour Rousseau. L'équivalence est clairement établie dans *Le Passé défini* au moment de l'affaire de l'élection du Prince des poètes : « Je m'attendais à la réaction des "intellectuels" ou encyclopédistes » (VII, 135, 15 juillet 1960). Or, Cocteau constate qu'« en le persécutant les encyclopédistes furent les protecteurs du génie de Rousseau » (I, 379, 9 novembre 1952). Il n'est pas très difficile de déduire de ces prémisses que Cocteau persécuté lui aussi par les « intellectuels » en sortira grandi dans son œuvre. *Le Passé défini*, comme *Les Confessions*, est une œuvre de réhabilitation. Cocteau entend lutter contre « la fable de la frivolité » (VIII, 114, 30 mai 1962) et la légende de dilettantisme qui lui collent à la peau et compte persuader le lecteur futur de son journal qu'il est autre : un ascète, un aspirant à la sainteté¹⁰, un bourreau de travail et un forçat de la correspondance, victime du « supplice des lettres » innombrables auxquelles il doit répondre (VIII, 96, 7 mai 1962¹¹). Par ailleurs, son journal est truffé de lettres reçues et d'articles de presse : on peut donner pour

9. On peut vraisemblablement penser que Cocteau a lu le journal de Kafka dans la traduction de Pierre Klossowski (F. KAFKA, *Journal intime*, suivi de : *Esquisse d'une autobiographie. Considérations sur le péché. Méditations*. Introduction et traduction par Pierre KLOSSOWSKI, Paris, Grasset, 1945). L'édition traduite et présentée par Marthe Robert n'est publiée qu'en 1954.

10. Voir *Le Passé défini*, I, 53 (« Devenir un saint laïque ») et VIII, 323 (« Devenir un saint et un saint sans espoir d'en connaître la récompense »).

11. *Ibid.* I, 207, I, 256, I, 373, VIII, 48...

seul exemple les pièces sur la querelle de *Bacchus* qui l'oppose à François Mauriac et qu'il a jointes au *Passé défini* (I, 98-139). Comme l'observe à juste titre Claude Burgelin, « le *Journal*, tel qu'il est présenté, apparaît vouloir d'abord établir une sorte de dossier Cocteau puisqu'il est entrelardé des lettres qu'on lui adresse, qui sont comme autant de pièces à l'appui d'un procès jamais intenté¹² », pour beaucoup lettres-témoins de la défense que l'avocat Cocteau fait comparaître au secours de l'artiste Cocteau. On se souvient des termes employés par Cocteau dans l'étude qu'il avait consacrée à Rousseau pour le *Tableau de la littérature française* paru chez Gallimard en 1939 : « Au reste, je plaide, et rien ne vaut un avocat qui apporte des dates et des faits¹³. » Vingt années plus tard, la démarche est identique ; toutefois ce n'est pas seulement pour Rousseau mais aussi pour lui-même qu'il plaide.

Si les vibrations indignées du journal le ramènent du côté du Rousseau, c'est explicitement du côté de Montaigne-Nietzsche que Cocteau inscrit son écriture diaristique « à sauts et à gambades » : « Un journal n'existe que si on y consigne sans réserve tout ce qui vous passe par la tête » (II, 48, 22 février 1953). Montaigne est clairement l'écrivain tutélaire : « Durant ce sombre jeu qu'on mène de l'écriture, éclairer un chapitre par quelque phrase lumineuse que nous donne un livre me semble délicieux. / Toujours on aimerait éclairer ses écrits avec la lanterne de ceux de Montaigne » (II, 243, 14 août 1953). Quant au Nietzsche du *Gai Savoir*, il est la référence revendiquée : « J'écris ce qui me vient, sans méthode. Ce qui me console c'est que *Le Gai Savoir* est le contraire d'une œuvre construite [...]. Prendre des notes à tort et à travers, n'est-ce pas la franchise parfaite, la route droite par excellence, le triomphe de l'autoportrait » (V, 54, 9 février 1956). Le passage cité est révélateur en ce qu'on y retrouve une lignée Montaigne-Nietzsche dans laquelle s'inscrit Cocteau : la dimension fragmentaire du *Gai Savoir* et la propension de Nietzsche à l'aphorisme en font un modèle ; en dressant un autoportrait, Cocteau marche sur les traces du Montaigne des *Essais*. La lecture empathique que Cocteau fait de Montaigne et de Nietzsche le rapproche des choix qui ont été ceux de *La NRF* de l'entre-deux-guerres. On se souvient du rôle joué par Thibaudet dans la mise en évidence d'un « parti de Montaigne » au cours des siècles, qui conduisait de Montaigne à Gide. Or, comme le rappelle Marielle Macé, si Montaigne a tant plu aux écrivains de *La NRF*, « c'est aussi qu'une nouvelle médiation le rapproche des contemporains : celle de Nietzsche¹⁴ ». Elle ne manque pas de rappeler qu'un des effets de ce « filtre nietzschéen » est « la mise en place d'une idéologie de

12. Claude BURGELIN, art. cit., p. 96.

13. Jean COCTEAU, « Jean-Jacques Rousseau » [1939], dans *Poésie critique I*, Paris, Gallimard, 1959, p. 274.

14. Marielle MACÉ, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au xx^e siècle*, Paris, Belin, 2006, p. 89.

la fragmentation » qui « devient l'expression proprement moderne d'une pensée en formation¹⁵ ». Cocteau choisit donc, à son corps défendant, des influences qui ont été également celles du Gide diariste et, comme Gide, Cocteau se sent sans doute plus montaignien dans son journal que dans ses essais à strictement parler.

Réussite ou échec du journal ?

Sans doute est-il un peu brutal de parler d'écriture journalière en termes de réussite ou d'échec mais il n'est pas inutile d'aborder cette question quand les enjeux qui ont conduit à l'écriture d'un journal semblaient d'importance et que l'investissement psychique et créatif mis dans l'entreprise n'a pas été anodin.

« Il ne faut pas oublier que j'habite avec des silencieux et des âmes sauvages. Ce besoin de correspondre que j'ai, ne trouvant pas d'exutoire, je me laisse trop aller dans mon journal », reconnaît Cocteau (VIII, 213, 23 octobre 1962). Parce qu'Édouard Dermit et Francine Weisweiler sont des interlocuteurs silencieux (ou insuffisants), le journal devient un indispensable lieu de conversation avec soi-même : « J'ai le sentiment d'une conversation à cœur ouvert, d'une confession sans honte ni gêne » (V, 46, 7 février 1956). Mais Cocteau n'est pas vraiment l'homme du tête-à-tête avec soi-même. La voix du diariste porte la trace d'échos multiples : *Le Passé défini* se caractérise par un coefficient élevé de discours rapportés (discours direct ou discours indirect), ce qui donne dans une certaine mesure à ce journal l'allure de Mémoires de la vie littéraire. Si l'écho du discours autre traverse les propos de Cocteau, c'est pour preuve qu'il fut à la fois un acteur omniprésent dans la vie artistique et un interlocuteur qui a compté dans la vie littéraire, plus, en tout cas, que ne le prétendent certains. L'on notera également dans *Le Passé défini* une part importante d'auto-citations où Cocteau s'emploie à montrer les méprises ou les incompréhensions dont il a été victime¹⁶. La perspective autarcique du journal semble donc d'emblée biaisée, non seulement par la programmation de sa publication, mais aussi par ce besoin inapaisé d'être approuvé, par cette « recherche du contact coûte que coûte¹⁷ » : c'est à la

15. *Ibid.*, p. 92.

16. Voir *Le Passé défini*, II, 1985, p. 187 : « Exemple d'une chose bien dite et mal comprise. J'avais écrit dans *Le Coq et l'Arlequin* : "Il n'y a pas de précurseurs. Il n'y a que des retardataires" — voulant dire par là que l'invention ne saurait être "en avance" mais qu'on le croit parce que le public retarde. Reverdy devint fou de fureur contre cette petite phrase qu'il prenait pour une insulte à son adresse. *Je le traitais de retardataire*. La phrase était trop rapide pour son esprit lent. »

17. Pierre-Marie HÉRON, *Cocteau. Entre écriture et conversation, op. cit.*, p. 58.

postérité que Cocteau destine son journal et c'est pourtant à ses contemporains qu'il s'adresse, dans une tentative désespérée de dialogue authentique où il serait enfin reconnu comme ce qu'il est. De ce fait, *Le Passé défini*, par cette quête inlassable, donne au lecteur l'impression d'être entraîné sur des terres plus pathétiques qu'il ne le prévoyait.

Peut-on penser que le journal a constitué pour le Cocteau des douze dernières années un véritable lieu où se retrouver ? Cocteau ne cesse d'aller de lieu en lieu : il fuit Paris et ses fâcheux ; il part à l'étranger chercher la reconnaissance qu'on lui dénie en France ; il va en Engadine sur les traces de Nietzsche ; il cherche à Milly une sérénité qu'il ne semble jamais trouver longtemps ; il se réfugie sur la Côte d'Azur, lieu de plusieurs créations plastiques des dernières années, havre où sa vie matérielle est entièrement prise en charge mais havre qui va se révéler précaire. Le journal pourrait donc être un lieu de papier où maintenir une permanence. Mais le journal va plutôt être une chambre d'écho de la dispersion, enregistrant les déplacements incessants, les vanités et les mondanités. On ne peut nier la part de logorrhée du journal. Cocteau « bourre » son journal, comme le disait Saint-Simon, et il le déplore. À cet égard, on peut rappeler la fameuse fiche de régie dont il ne suivra pas les préceptes. Le 8 décembre 1952, il explique avoir retrouvé au milieu de son désordre une « note qui prouve qu'[il] pensait depuis longtemps à un journal qui ne serait pas à proprement parler un journal » et Cocteau de se citer : « J'aimerais ; dis-je [...] le soir, consigner une courte remarque, une phrase qui m'est venue en parlant ou qu'un autre m'a dite. Il me semble qu'il y aurait moins de déchet dans la pensée d'un homme, s'il agissait de la sorte et ne se souvenait que de ce qui l'a frappé le plus » (I, 396). Et le diariste de commenter : « À relire ces lignes je m'aperçois que je déborde souvent cette règle et que je note encore trop de détails » (I, 397). Le 21 novembre 1955, il cite de nouveau la fameuse note de régie, et la commente plus sévèrement que trois années auparavant : « Si ces cahiers paraissent un jour en volumes on verra combien j'ai débordé mon amour du bref et combien, alors que j'oublie de noter l'essentiel, il m'arrive, un soir de solitude, de la tromper en notant quelque détail sans importance » (IV, 320). Jusqu'au terme du journal, il ne cesse de revenir sur sa promesse de brièveté jamais tenue : « Je bavardais trop avec moi-même. Le prochain cahier sera fait de notes très courtes et importantes. »... « En me relisant [...], je m'aperçois que j'entre trop dans les détails. Un journal n'est vivant que bref » (VIII, 83, 4 avril 1962). Ainsi le journal n'évite pas la dérive dilatoire, explicable peut-être par le parti pris coctalien de prise de notes. Il est temps en effet de revenir sur une locution propre à Cocteau : il ne dit pas qu'il tient un journal ; il dit qu'il « prend des notes » (VIII, 164, 14 août 1962), expression significative qui va dans le sens de l'émiettement et de la dispersion. Sans doute le journal est-il un genre fragmentaire mais est-on avec le diariste Cocteau

dans le fragmentaire ou dans le décousu ? La question mérite d'être posée. Précédant les critiques, Cocteau revendique son éparpillement, y voyant ce qui le distingue de ces intellectuels qu'il honnit : « Aucune suite dans les idées. » Voilà quelle sera sur ces notes l'opinion des *intellectuels*. Bien sûr, *puisque le mouvement est la seule chose qui me plaise* » (V, 47, 7 février 1956).

Comme l'observe Jean Touzot dans *Cocteau à cœur ouvert*¹⁸, dessins et jeux d'esprit délaissent le terrain du journal des dernières années. Une certaine énergie créative et joyeuse s'est peut-être perdue. Cocteau, sans l'avoir voulu sans doute, vit le drame auquel expose la tenue d'un journal du vieillissement. C'est parce qu'il accompagne le temps qui passe que le journal révèle aussi le naufrage de toute chose : « le fleuve des morts » (VIII, 276, 4 février 1963)¹⁹, la solitude croissante, l'apparition de l'ennui, les fêlures de l'icône qu'était devenue Francine Weisweiler aux yeux de Cocteau et la brisure d'une amitié. Cette victoire de l'entropie ne saurait être complète sans l'expérience de la dégradation du corps. Aux diverses souffrances endurées s'ajoute une image physique de soi insupportable : « Quel est ce vieil homme au nez en bec d'oiseau, à la houppe transparente, à la bouche qui grimace un rire et découvre des dents en désordre, au cou de tortue ? C'est moi » (VII, 240). L'obsession de la ruine physique se fait de plus en plus vive pour celui qui reconnaît que « la difficulté d'être jamais ne fut pire » (VIII, 143, 13 juillet 1962) :

Ma joue gauche (galbe) se déforme. Je déteste ces preuves du désastre. Je les croyais impuissantes et m'imaginai être plus fort qu'elles (ou mériter des ruines moins absurdes). (VIII, 339, 26 juillet 1963)

Tout me quitte et s'éloigne. Rides physiques et morales. Je n'ose me regarder dans le miroir des âmes et inspecter la machine. (VIII, 339-340, 28 juillet 1963)

On sait que Cocteau va tenter ce qu'on n'appelait pas encore un *lifting* ; c'est la mort qui survient à la place de l'opération esthétique prévue. Sans doute doit-on lire dans cet épisode plus qu'une anecdote. Le *lifting* dit en effet l'incapacité de Cocteau à accepter l'image physique qu'il renvoie et la tentative désespérée pour la restaurer. N'y aurait-il pas là un parallélisme allégorique avec l'entreprise diaristique des dernières années ?

18. Voir Jean TOUZOT, *Cocteau à cœur ouvert. Les dernières années*, Paris, Bartillat, 2013, p. 78 et p. 88.

19. Le journal commence par un mort que Cocteau n'aimait pas (Jouvet) et finit par un ami proche de longue date (Poulenc)... Parmi les nombreuses morts relevées dans le journal, on peut citer : Jouvet : I, 46, septembre 1951 ; Eluard : I, 386, 21 novembre 52 ; Prokofiev : II, 70, 10 mars 1953 ; Thomas Mann : IV, 206, 13 août 1955 ; Bernard Grasset : IV, 290, 20 octobre 1955 ; Honegger : IV, 327, 28 novembre 1955 ; Mistinguett : V, 21, 8 janvier 1956 ; Léautaud : V, 68, 29 février 1956 ; Guitry : V, 637, 24 juillet 1957 ; Raïssa Maritain : 5 novembre 1960, VII, 241 ; Véra Clouzot : 18 décembre 1960, VII, 273 ; Pierre Benoît : 3 mars 1962, VIII, 54 ; Poulenc : 30 janvier 1963, VIII, 271.

Que *Le Passé défini* soit une mine d'informations et une œuvre précieuse pour les études coctaliennes, voire pour l'étude du théâtre des années 1951-1963, cela ne fait aucun doute. Qu'il constitue au cœur du xx^e siècle le pendant du journal gidien, journal du rival honni, est peut-être moins certain. Si *Le Passé défini* présente, comme nous l'avons vu, bien des caractéristiques du genre diaristique ainsi qu'un métadiscours générique intéressant, il ne suscitera peut-être pas chez le lecteur amateur du genre l'adhésion que peuvent appeler les journaux d'un Gide, d'un Leiris ou d'un Sartre. La dispersion et le décousu de ce journal ne permettent pas au lecteur de se laisser emporter, comme chez d'autres, par un flux journalier où la répétition se fait envoûtante. Le mouvement réflexif qui fonde le journal est parasité chez Cocteau par la volonté désespérée d'imposer un *ethos* et, du même coup, l'interrogation critique sur soi qui fait souvent le sel d'un journal est éludée. Reste — et ce n'est pas rien — l'urgence d'écrire éprouvée par un homme en proie à l'horreur d'un vieillissement qu'aucun mythe ne saurait suspendre, un diariste aux moyens d'action dérisoires terriblement soucieux de « ne pas rater le dernier acte de sa vie » (VIII, 137, 5 juillet 1962).

D'un journal à l'autre : *Le Passé défini*, *Journal d'un inconnu* et *Démarche d'un poète*

Serge LINARÈS

Université de Paris 3

Le Passé défini ne règne pas en solitaire sur les écrits intimes de Cocteau. Il a deux antécédents dans son genre : le journal de jeunesse des années 1911-1912 et le journal de l'Occupation des années 1942-1945. Le restant de l'œuvre autocentrée ne ressortit pas au diarisme, qui suppose une écriture autobiographique au jour le jour. *Carnet de l'amiral X*, premier des journaux après le coup d'essai d'avant *Le Potomak*, se révèle être une fiction de cahier de navigation. C'est, en vérité, à compter de 1928 que se multiplient dans l'œuvre d'authentiques journaux personnels. Encore se signalent-ils par leur organisation thématique, qu'ils prennent pour objet une désintoxication (*Opium*, 1930), une pérégrination (*Mon premier voyage*, 1937 ; *Maalesh*, 1949) ou une réalisation (*La Belle et la Bête. Journal d'un film*, 1946). À en croire les données bibliographiques, Cocteau pratique avec fréquence, sa vie durant, le discours sur soi, mais en privilégie la manière la moins astreinte à la chronologie jusqu'au *Passé défini*, lequel, du moins à ses débuts, subit la concurrence des journaux par chapitres. Commencé à la mi-juillet 1951, *Le Passé défini* suit, dès février 1952, un cours parallèle à la composition du *Journal d'un inconnu*, dont l'agencement par sections à thèmes est reconduit, l'année de sa publication, dans *Démarche d'un poète* (1953). Après cette date, Cocteau n'en délaisse pas moins l'essai intime au profit de la rédaction purement circonstancielle. On veut croire qu'il vit, en ce tournant des années 1950, un moment charnière dont témoignerait le passage à une logique d'écriture chronocentrée. Le prouver constituera tout l'enjeu de cette contribution.

Un genre soupçonné

Il y a quelque paradoxe pour Cocteau à pratiquer le journal linéaire tout en s'animant contre son usage. La réflexivité propre au genre intime l'incite à lui opposer une somme de réserves qui devraient en pénaliser la modalité diaristique. Dans les journaux par thèmes ou par chapitres, il met explicitement à distance l'écriture ordinaire en la tenant pour un repoussoir. Il ne considère pas le « Journal » *Maalesh* comme « un vrai Journal » parce qu'ayant « la pudeur des sentiments », il estime ne pas s'adonner à l'« exhibitionnisme de l'interne¹ » auquel prête si volontiers le récit quotidien de soi. « Pourrai-je vous parler toujours et tenir ce journal, qui n'en est pas un, à la manière d'un journal, selon ce qui m'arrive ? Ce serait fausser son mécanisme », déclare-t-il à l'issue de *La Difficulté d'être*². Et dans *Journal d'un inconnu*, c'est par la négative qu'il définit son entreprise, que ne caractériserait, selon lui, « ni le pittoresque, ni la science, ni la philosophie, ni la psychologie³ ». Autant dire que Cocteau espère maintenir hors de l'orbite de son activité journalière l'écume des événements, la pensée savante, l'étalage narcissique et l'exercice introspectif.

Ces préventions contre le journal intime, propres à en condamner l'expérience soutenue, trouvent bonne part de leur explication dans la sensibilité de Cocteau à l'historicité du genre. À peine *Le Passé défini* commencé, son auteur exclut le modèle gidien, d'actualité assez récente, mais d'inévitable emprise sur les contemporains : en trois vagues successives de publication (1939, 1946 et 1950), le journal de Gide fait figure de paradigme à observer ou à récuser. En l'occurrence, Cocteau n'a pas de mots assez durs pour en chasser l'ombre portée sur son journal personnel. Il lui reproche son inauthenticité, quitte à se montrer réfractaire au projet de Gide consistant à exposer, non pas un moi pérenne, selon une conception essentialiste de la personnalité, mais un sujet à sincérités successives, en toute cohérence avec une vision phénoménologique de l'identité. À en croire Cocteau, le journal de Gide serait un « amas de mensonges et d'hypocrisies se cach[ant] sous un air de vérité qui se limite au pittoresque » (I, 29). Cette formule des plus raides, au-delà de sa finalité vengeresse contre un Gide hostile au poète dans la première livraison de son journal, suggère la faiblesse des aveux consignés. Du reste, elle est bientôt suivie d'un procès en inconsistance : « Son journal est l'herbier le plus morne, la collection de plantes sèches la plus insignifiante, sous des étiquettes latines. » La raison de cette dénonciation ? « Gide, d'après Cocteau, n'a jamais ressenti le malaise du vaste. [...]

1. Jean COCTEAU, *Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*, Paris, Gallimard, 1949, p. 68.

2. Jean COCTEAU, *La Difficulté d'être* [1947], repris dans *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, édition de Bernard BENECH, Paris, LGF, collection « La Pochothèque », 1995, p. 975.

3. Jean COCTEAU, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 42.

Ses malaises ne vinrent que du petit, des rapports entre des petites gens » (I, 30). Si l'exemple gidien se voit désapprouvé, c'est surtout qu'il accorde à l'individualité une importance dommageable au dépassement spirituel de soi. L'égotisme, tout compliqué qu'il soit d'angoisses et de scrupules, ne saurait, pour Cocteau, gouverner l'esprit d'un journal intime, en dépit de la polarisation subjective et du rapport au quotidien qui en caractérisent le genre. Il doit se rendre attentif aux indices de sa relativité, aux signes de son évanescence sous le régime d'une croyance au surhumain.

Avec le temps, Cocteau vient-il à commenter d'autres diaristes, il n'en fustige pas moins leur vulnérabilité au circonstanciel. Les frères Goncourt, dont il lit un florilège dans un magazine au mitan des années 1950, ne sont à ses yeux que « deux vieilles filles trico[ant] des potins sans aucune importance » (V, 295). Atteint de lassitude devant les notations banales et mondaines auxquelles il lui arrive lui-même de se livrer, il s'effraie de sombrer dans les travers de Julien Green, pourtant le plus catholique de tous :

Écrire chaque jour... Pour dire quoi ? Comme Green : « Rencontré X chez Z qui me parle d'Y. » Pour rapporter en détail la partie de dames dont je suis un des pions et à laquelle nos académiciens s'amuse. Inutile. (IV, 32)

Déjà, en décembre 1952, il commente une note, retrouvée au milieu de ses papiers, où s'exprime son idéal en matière de littérature intime. Dans l'absolu, ce « journal qui ne serait pas à proprement parler un journal », non content d'épargner l'« amour-propre » des personnalités tour à tour évoquées, accueillerait chaque soir en dépôt « une courte remarque, une phrase, ajoute Cocteau, qui me serait venue en parlant ou qu'un autre m'aurait dite » (I, 396). Le poète se propose alors de décanter le vécu en en prélevant la quintessence, au lieu d'exposer au lecteur, éloigné du tourbillon de ses journées d'artiste célèbre, le « capharnaüm » événementiel qu'en représenterait le récit. Il entend ne garder de chaque journée qu'un propos bien senti, qui condense une réflexion, une impression, une expérience. Si la collection de pensées et d'observations se dessine comme un paragon à l'horizon de la pratique diaristique, c'est bien que l'existence est perçue comme un enchaînement de menus faits sans consistance mémorable, et qu'elle est appelée à la survie verbale sous la condition expresse d'être dépouillée du contingent. Reste que ce programme, confronté aux réalités de la relation courante, se révèle au Cocteau du *Passé défini* dans un état d'inachèvement prononcé : « À relire ces lignes je m'aperçois que je déborde souvent cette règle et que je note encore trop de détails » (I, 397).

En vérité, la suite de son commentaire conduit Cocteau à se défendre du reproche d'être détailliste. En ce début de décennie, qui coïncide avec sa soixantaine, il juge son existence apaisée, « exempte de cet incendie qui s'allumait sans cesse dans [ses] chambres », et met sur le compte

de « la multiplicité [de ses] formes d'expression » le développement des observations quotidiennes. C'est précisément pour se prémunir contre le risque d'aller sur tous les articles, à la façon de certains diaristes, que Cocteau appelle *Le Passé défini* à ne pas se désorbiter des préoccupations créatrices. La forte densité de remarques sur la fabrique de l'œuvre publique fait d'autant mieux office de garde-fou contre l'attraction des anecdotes et des futilités que la poésie, sous tous ses avatars, est tenue pour une servitude aux puissances de l'être les plus dissimulées et les moins personnelles. Voilà pourquoi, dès l'origine, *Le Passé défini* tend à éclairer la genèse des œuvres contemporaines de sa progression journalière : par exemple, en 1951, *Bacchus*, ou en 1953 *Clair-Obscur*.

Écritures parallèles

La préparation du *Journal d'un inconnu* à compter de 1952 ne s'accompagne pourtant pas d'un carnet de création circonstancié dans *Le Passé défini*. Certes, il est loisible d'en suivre la naissance et la croissance grâce à des notations, mais qui demeurent le plus souvent factuelles. « Commencé d'écrire le premier chapitre d'un livre sur le visible et l'invisible, la responsabilité et l'irresponsabilité », apprend-on sans plus de précision à la date du 27 février 1952 (I, 170). Le 6 mars, Cocteau indique « avoir terminé le chapitre "De la naissance d'un poème" » et « [c]ommencé le chapitre qui se termine par l'"affaire *Bacchus*" » ; le 9 mars, il dit, de façon aussi laconique, avoir achevé « le chapitre "De nos solitudes" » et « [é]bauché le chapitre "Des dames sous la permanente" » (I, 173 et 175). À cet état de fait, il est une explication : *Le Passé défini* n'est pas le lieu d'incubation du journal par chapitres, malgré sa teneur autobiographique. Des pensées peuvent être communes aux deux écrits personnels, mais leur présence mesurée ne permet pas de constituer *Le Passé défini* en laboratoire de l'écriture pour le *Journal d'un inconnu*. Parmi ces rares convergences, le 30 août 1951, Cocteau résume par anticipation le chapitre « Des distances » en ces termes synthétiques : « Le temps n'existe pas. C'est un phénomène de perspective » (I, 32). Le titre du *Journal d'un inconnu* trouve sa glose, le 15 février 1952, soit douze jours avant le début de la rédaction : « L'invisibilité du poète, recouverte de visibilité. Le vacarme protège notre silence. Les mensonges, les légendes nous cachent » (I, 164⁴). Preuve de sa différence avec *Le Passé défini*, *Journal d'un inconnu* permet de conserver la mémoire d'*Œdipe Rex* et de pallier le défaut de notations à son propos dans le journal intime. Le 22 mai 1952, Cocteau se plaint de ne pas avoir eu le temps de « raconter chaque jour [le] travail d'*Œdipe*

4. Voir aussi *Le Passé défini*, I, 159, 2 février 1952.

Rex », et le 30 du même mois, il envisage par compensation d'ajouter au *Journal d'un inconnu* « un chapitre sur l'*Œdipe Rex* et le sens des masques, du style presque chinois des pantomimes » (I, 196 et 203-204). Il est pourtant une exception : « D'un voyage en Grèce », dernière section de *Journal d'un inconnu*, synthétise le récit viatique de juin 1952 intégré au *Passé défini*. La phrase suivante du 24 juin : « Les îles grecques ne sont plus qu'une idée qu'on se forme » (I, 245) se retrouve même, sous une facture ramassée, au commencement du chapitre : « la Grèce est une idée qu'on se forme⁵. »

La situation de *Démarche d'un poète* n'est pas du même ordre. Comme *Journal d'un inconnu*, l'ouvrage laisse peu paraître, il est vrai, les reliefs de son chantier dans *Le Passé défini* : le 13 février 1953, Cocteau annonce tout à trac avoir « pris des notes [...] pour la monographie de Munich » ; le 15, avoir « ajouté quelques pages sur la sexualité morale en face des œuvres d'art » ; le 18, avoir « ajouté des pages au texte de la monographie » sans autre détail ; le 15 mars, avoir « classé et corrigé » les tapuscrits (II, 37, 40, 41 et 76). Mais cet autoportrait se révèle bien plus enclin à emprunter sa matière au *Passé défini*. Là comme ici, il est question de *Judith et Holopherne*, ou de Marco Polo⁶, et les mêmes déclarations se font écho d'un journal à l'autre, comme en atteste le relevé de David Gullentops dans son édition de la monographie. « Picasso a toujours insulté les habitudes » : la formule, publiée en 1953, est ainsi reprise du *Passé défini*⁷. Du *Journal d'un inconnu* à *Démarche d'un poète*, les réemplois du journal intime sont allés grandissant. Selon toute hypothèse, c'est le symptôme d'une crise affectant le journal par chapitres, qui ne parvient plus guère à se développer sans la tutelle diaristique. Les difficultés de Cocteau à remplir son contrat avec son éditeur allemand trahissent en sous-roche son impuissance à poursuivre dans la voie ouverte par *La Difficulté d'être*. « J'ai beaucoup hésité à écrire ce texte⁸ », confesse Cocteau à l'ouverture de *Démarche d'un poète*. Et dans *Le Passé défini*, il convient qu'il « n'atteindr[a] jamais les soixante pages que demande Bruckmann » (II, 41).

La genèse de *Journal d'un inconnu* présentait déjà les signes d'un trouble générique. La rédaction du chapitre « Des distances » tient de l'épreuve pour Cocteau, confronté à une collection de pensées éclatées :

Il m'est impossible de travailler d'après des notes. Je m'y embrouille. Il faut que je note dans ma tête. J'ai toute la peine du monde à m'y retrouver dans

5. Jean COCTEAU, *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 231.

6. Pour Marco Polo, voir *Le Passé défini*, II, 50 et *Démarche d'un poète*, édition de David GULLENTOPS, dans *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série, n° 5, 2007, p. 139-141. Pour *Judith et Holopherne*, voir *Le Passé défini*, I, 21-22, et *Démarche d'un poète*, op. cit., p. 153-154.

7. Comparer *ibid.*, p. 115 et *Le Passé défini*, II, 36.

8. Jean COCTEAU, *Démarche d'un poète*, op. cit., p. 113.

le chapitre « les perspectives ». Il faudrait avoir le courage de tout brûler, de tout repenser, et d'écrire. (I, 285-286)

Quatre mois plus tôt, il avouait avoir « de plus en plus de mal à écrire » (I, 179). Le *Journal d'un inconnu* achevé, il en constate l'imperfection en comparaison de *La Difficulté d'être*, dont « les mailles sont plus serrées » (I, 326) : « Dans le *Journal d'un inconnu*, il y a des nœuds. Et je suis incapable de les dénouer » (I, 408). Il n'en demeure pas moins que *Démarche d'un poète* apparaît comme un texte malade, souffrant à un degré bien supérieur de disparité, de répétition et de fractionnement. Contrairement à ses prédécesseurs dans la catégorie du journal par chapitres, il peine à trouver son unité autour d'une idée motrice et d'une composition maîtrisée. Aucun thème aussi puissant que la précarité ontologique ou l'ascendant surnaturel ne parvient à le doter d'une force centripète, et il présente la lacune d'une absence de conclusion marquée, à l'inverse de *La Difficulté d'être* et de *Journal d'un inconnu*, terminés avec insistance : « Postface » et « Note » pour le premier, « Lettre finale » et « Post-scriptum » pour le second. Du reste, Cocteau comprend vite qu'il est parvenu avec *Démarche d'un poète* au bout d'une logique autobiographique sans lendemain : « Ce texte sera le dernier où je m'explique, où je me répète » (II, 39). Après quoi, toute latitude est donnée au *Passé défini* pour élargir le centre de son retentissement sur l'expression du moi.

Présent futur, futur présent

Le « Préambule » du *Journal d'un inconnu* témoigne d'un malaise face à la double menace de la vanité et de la dispersion des activités ordinaires : « Ce journal, par chapitres, n'est pas autre chose que la discipline d'un esprit en vacances et qui se regroupe par crainte de se perdre en loisirs⁹. » Il est une réaction à l'expérience d'une vie éparpillée, dont *Le Passé défini* restitue une large partie du mouvement centrifuge. En menant en parallèle deux modes littéraires d'approche de soi, Cocteau élabore concurremment un journal horizontal, fondé sur l'éphéméride et le mémorandum, et un journal vertical, organisé par thèmes et par démonstrations. Il y a fort à parier qu'à l'orée de sa dévotion à la pratique diaristique, il éprouve encore le besoin de lui opposer espoir d'unité et souci de composition. Son modèle en la matière, il le trouve explicitement en Montaigne, dont le discours personnel, si mobile et si ramifié, est suspendu au traitement des motifs indiqués en tête de chapitres. Mais il en est un autre, tardivement avoué et comme par la bande. Il s'agit de Nietzsche, en particulier pour l'exemple qu'il donne avec *Ecce*

9. Jean COCTEAU, *Journal d'un inconnu*, op. cit., p. 12.

homo (1888). *Démarche d'un poète* n'y renvoie-t-il pas dans l'intitulé d'une section ? Encore cet *Ecce homo*, autobiographie philosophique de Nietzsche sous forme de bilan, prend-il chez Cocteau l'apparence d'un succédané à forte densité. Tout au plus, quatre phrases :

Je n'ignore pas combien il est malpropre de parler de soi, et quel blâme on s'en attire. Mais, en parlant de moi, ce n'est pas de moi que je parle. On m'a demandé une étude sur mon travail. Il ne me restait donc qu'à expliquer, avec impudence, qu'il est un sacerdoce et de quelle manière je l'envisage¹⁰.

On retiendra de ces quelques lignes que Cocteau justifie son autocentrisme par la nature désindividualisée de son activité poétique. En cela, il conserve de l'ouvrage de Nietzsche la polarisation bibliographique : la division « Pourquoi j'écris de si bons livres » fournit une série de commentaires, publication après publication, de l'œuvre du philosophe. Cocteau, quant à lui, braque les projecteurs sur quelques-unes de ses productions plastiques : « la tapisserie de Judith et Holopherne », ou les « dessins d'Orphée¹¹ ». Somme toute, c'est bien peu et sans commune mesure avec l'étendue de l'œuvre de Cocteau comme avec l'effort rétrospectif de Nietzsche. Il y a tout lieu de penser que l'énoncé du modèle dans *Démarche d'un poète* accuse les défaillances du texte de Cocteau et signe l'échec d'une mise en forme de l'écriture intime, fût-elle orientée vers l'œuvre plus que vers le sujet.

Journal d'un inconnu se ressent aussi de l'influence nietzschéenne. L'évocation d'*Œdipe Roi* au terme du livre (comme celle du *Jeune Homme et la Mort* et de *L'Aigle à deux têtes* à l'issue de *La Difficulté d'être*) vise à l'entraîner tout entier dans un mouvement ascensionnel vers l'expression poétique, derrière laquelle l'identité tendrait à s'annuler. En outre, autant dans *Journal d'un inconnu* que dans *Démarche d'un poète*, Cocteau partage avec Nietzsche la propension à s'identifier au Christ, tenu pour l'illustration du surhomme exposé à la risée et destiné au sacrifice. Pensons à la référence répétée au jeu du « qui perd gagne¹² », dont l'origine se trouve dans l'Évangile (Luc 9 : 24-25). Plus généralement, Cocteau s'instruit de la leçon de Nietzsche en s'essayant à la sublimation esthétique de son existence, par le biais de l'art. De la sorte, il s'inscrit dans cette lignée de créateurs qui, de Wilde à Nietzsche en passant par Brummel et Baudelaire, prônent, selon Michel Foucault, « la formation et le développement d'une pratique de soi qui a pour objectif de se constituer soi-même comme l'ouvrier de la beauté de sa propre vie¹³ ». À la fin du *Journal d'un inconnu*, la section « D'une

10. Jean COCTEAU, *Démarche d'un poète*, *op. cit.*, p. 150.

11. *Ibid.*, p. 153-155.

12. Voir *ibid.*, p. 149, et *Journal d'un inconnu*, *op. cit.*, p. 119.

13. Michel FOUCAULT, *Dits et écrits*, tome II : 1976-1988, édition sous la direction de Daniel DEFERT et François EWALD, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2001, p. 1490.

conduite », si proche dans son atomisation réflexive de certains aphorismes du *Gai savoir*, des « Maximes et pointes » du *Crépuscule des idoles*, comme des fusées de *Mon cœur mis à nu*, exprime ce désir de transcender le quotidien en art. L'écriture du *Journal d'un inconnu* et de *Démarche d'un poète* relève de la tentative réitérée et finalement avortée pour sculpter le moi ordinaire et le soustraire à la déperdition substantielle des jours comme à la dilution prosaïque du moi.

On veut croire que les journaux par chapitres ont servi, un temps, à éviter au discours personnel de se complaire dans le détail du vécu qui constitue le terreau coutumier du journal proprement intime. *Le Passé défini*, naturellement amené à rendre compte de la trivialité, désengage-t-il pour autant le poète de son ambition esthétique ? Assurément pas, même s'il constitue un risque pour l'éthique du soi artistique. D'ailleurs, Nietzsche fait aussi figure d'autorité en matière de préoccupations courantes, lui qui, par rejet de l'idéalisme et par *amor fati*, réserve dans *Ecce homo* un large espace aux questions d'alimentation, de climat, d'habitation et de récréations (lectures, musique¹⁴). La prise en compte de la réalité humaine la moins sublime est, pour le philosophe, la condition d'un changement « de point de vue » bénéfique à l'édification d'un sujet autrement accompli que par le transcendantalisme : « [...] toutes ces petites choses — alimentation, lieu et climat, récréation, toute la casuistique de l'amour de soi — sont [...] plus importantes que tout ce que l'on a considéré jusqu'ici comme important » en « cherch[ant] la grandeur de la nature humaine, sa "divinité"¹⁵ ». La vie de tous les jours n'a droit de cité dans l'écriture intime qu'en qualité de préalable à une esthétisation du vécu, qui s'exprime à travers l'obsession de l'œuvre à faire comme aussi l'affirmation sociale, sinon spirituelle, de l'individualité. Précisément, Cocteau n'est jamais mieux porté à décrire son quotidien que sous la menace, pour partie fantasmée, d'un environnement hostile à sa personne de poète. Le journal intime s'apparente à un refuge pour une identité qui s'estime cernée par des forces contraires à son épanouissement esthétique : la marche de l'histoire dans les années 1940, le progrès de la médiatisation à compter des années 1950. Le journal de l'Occupation s'ouvre sur une protestation d'inactualité, soit d'individualité artistique, en pleine actualité dramatique, à la faveur d'un renversement provocateur : « Les poètes, les inactuels, c'est l'actualité par excellence¹⁶. » Quant au *Passé défini*, il n'a de cesse d'accueillir les récriminations d'un auteur en butte à l'essor d'une société du spectacle qui le convertit en vedette et, partant, met en péril la manifestation

14. Voir Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo* [1888], traduction d'Henri ALBERT, repris dans *Œuvres*, édition sous la direction de Jean LACOSTE et Jacques LE RIDER, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1993, tome II, p. 1129-1144.

15. *Ibid.*, p. 1143.

16. Jean COCTEAU, *Journal (1942-1945)*, édition de Jean TOUZOT, Paris, Gallimard, 1989, p. 18.

de sa personnalité profonde. C'est pourquoi Cocteau se montre admiratif du journal de Kafka, imperméable, selon lui, au contexte de rédaction (« la guerre de 14 », II, 256). Il l'érige même en modèle du *Passé défini*, tout en concédant sa difficulté à le suivre sous la pression des événements :

Suivre l'exemple de Kafka. Jamais, dans son journal, il ne parle de politique. Je m'excuse. Mais l'énormité de ce qui se passe (à l'échelle du globe) rend le silence difficile et presque criminel. S'il m'arrive d'être lu par de jeunes amis lorsque je ne serai plus là, ils seront peut-être curieux de comprendre ce que représentait l'affirmation d'une personnalité dans une période où le culte de la personnalité faisait figure de crime. (V, 298)

Dans ces conditions, l'écriture du *Passé défini* ne tient nullement du renoncement à l'influence de Nietzsche, qui juge légitime le souci du quotidien dans la sculpture de soi. Si elle finit par l'emporter sur la composition de journaux par chapitres, c'est qu'elle trahit la porosité grandissante du poète au dehors, auquel il se montre aliéné en se défendant d'y céder avec superbe et avec véhémence. Le détail de sa vie de poète, consignée jour après jour dans les cahiers à dessin du *Passé défini*, a pour principale vertu de convaincre Cocteau qu'il maintient son cap esthétique, en dépit des contrariétés de l'histoire et de la célébrité. La fonction de table d'orientation pour le moi artistique qu'assume *Le Passé défini* n'en soulève pas moins une difficulté de taille : sa finalité en tant qu'œuvre. Cocteau ne saurait pleinement admettre la portée strictement individuelle du *Passé défini*, aussi consolatrice qu'incitatrice à son endroit. Ce serait tenir pour acceptable la faiblesse de l'identité poétique qu'il entend se forger sans discontinuer dans la lignée de Nietzsche, et ne lui proposer aucun dépassement. Aussi s'invente-t-il une figure de lecteur, différée jusqu'à l'époque de sa postérité d'auteur, comme en témoigne la citation susdite, qui destine au public futur la consignation du présent du jour et lui confie la mission de l'actualiser *a posteriori*, ne serait-ce qu'à titre d'exemple. Déçu de la réception contemporaine faite à ses travaux, Cocteau en conçoit une autre de substitution — une sorte d'« alterfiction » —, dont il espère une reconnaissance plus positive. Non content de prendre ainsi une hypothèque sur l'avenir, en soignant le souvenir que le lecteur conservera de lui, il poursuit un but qui déborde son être strictement biographique et qui lui apporte la promesse d'un accomplissement esthétique. Ce faisant, il n'est pas loin de s'avouer coupable de complaisance envers lui-même et s'en défend en s'imaginant utile aux générations postérieures. Il signe enfin le renoncement à convaincre de son vivant par la publication de ses écrits intimes, à la suite des déconvenues du *Journal d'un inconnu*, pauvre en retombées, et de *Démarche d'un poète*, fragile de constitution.



Le Passé défini, ou antérieurement le *Journal* des années 1942-1945, procurent à Cocteau l'expérience d'une écriture sans dessein, contrairement au *Journal* de *La Belle et la Bête* ou à *Maalesh*, dont le terme est d'emblée connu : la fin du tournage ou de la tournée. Sans finalité précise, ils souffrent d'être surnoisement attaqués par l'anodin : s'y exprime la lutte du poète contre l'inconsistance de la vie, contre la menace d'une absence de destinée. De page en page, on assiste à ses tentatives désespérées pour accéder au moi idéal, c'est-à-dire, dans son esprit, à la transmutation de sa personne en artefacts. Si les autres journaux filtrent le vécu et ne retiennent que le substantiel artistique dans l'optique exclusive de l'œuvre évoquée (un film par exemple), il en va différemment dans le *Journal* et, plus encore, dans *Le Passé défini*, d'empan chronologique plus large. Car le poète y est en position critique, sous la pression d'un extérieur puissant (l'histoire immédiate et l'empire médiatique), qui menace la survie de l'intériorité et le mythe de soi. Avec *Journal d'un inconnu* et, dans une moindre mesure, *Démarche d'un poète*, Cocteau chercha à faire œuvre de la pratique du journal malgré le poids de l'époque, mais dut se résoudre à constater leur échec relatif, à des degrés variables. Dans le cas précis du *Passé défini*, il n'est pas exclu que l'absence à ses côtés d'un compagnon à la personnalité artistique aussi forte que celle de Marais ait restreint pour Cocteau les possibilités de revenir au journal thématique, comme au temps de *La Belle et la Bête*, et de faire passer l'écriture intime du domaine privé à la sphère publique.

La fertilité du *Passé défini* sur l'œuvre des années 1950 et 1960 n'en est pas moins notable. Ce journal au long cours peut être regardé comme un foyer de création, pas seulement comme la chambre d'écho des productions qui s'y réfractent sous la forme d'informations et de commentaires les concernant. *Le Requiem* ou *Le Testament d'Orphée*, dans leur dimension autobiographique et leur composition à la linéarité fragmentée, ne doivent-ils pas beaucoup à la rédaction contemporaine du *Passé défini* ? Il est vrai que ces œuvres pourraient aussi révéler, à l'instar des journaux par chapitres, le désir de faire œuvre du *Passé défini*, soit une forme d'insatisfaction à l'égard de l'écriture quotidienne de l'existence, pour artistique qu'elle se veuille et qu'elle se ressente en surface.

Le « présent du passé » : temps et mémoire dans *Le Passé défini*

Cécile MEYNARD

Université d'Angers

Dans *Le Testament d'Orphée* (1960) qui est aussi le testament de Cocteau, le poète va intuitivement d'époque en époque, naviguant dans une sorte de présent éternel qui comprend passé et futur¹. Le film est nourri par une longue réflexion sur le temps, dont *Le Passé défini* est l'un des témoins. Cocteau l'annonce dans son titre quelque peu provocant, ce journal, relevant d'un genre pourtant traditionnellement caractérisé par une écriture personnelle du présent, est intimement et paradoxalement connecté au passé, se rapprochant par là d'une autobiographie, voire de mémoires. Il s'agit pour lui d'exprimer, et sans doute même d'inventer, une temporalité particulière, dans laquelle temps et mémoire jouent et se déjouent, actualisant histoire — mais aussi mythologie — personnelle et collective. Il emploie le 16 janvier 1959 cette expression « le présent du passé » en soulignant lui-même la dimension complexe :

Une des choses les plus difficiles à concevoir, c'est le présent du passé. On a toujours tendance à prendre la mode défunte pour quelque mascarade, à donner un relief historique au vieux mécanisme quotidien.

1. Voir l'article de Francis RAMIREZ, « La constitution de l'espace-temps dans les films de Jean Cocteau », dans ROLOT Ch. (dir.), *Le cinéma de Jean Cocteau*, C.E.L.F. du xx^e siècle, Montpellier, 1994, p. 151-169. F. Ramirez rappelle que dans les années 1950, « Cocteau se passionne pour l'idée que le temps dans lequel nous vivons est un temps réversible, un temps que l'on pourrait remonter » (p. 152), idée qu'il est ravi de retrouver chez le physicien nucléaire Heisenberg, pour qui, paradoxalement, l'effet précéderait la cause : « Naturellement, Cocteau exulte : il se sent rejoint dans sa conviction que le temps n'est qu'un effet de perspective non par un autre rêveur, mais un véritable savant » (p. 153). Voir *Le Passé défini*, Gallimard, collection « NRF », 1983-2013. Ainsi, Cocteau écrit d'avance sa réponse à un article critique que va écrire ensuite François Mauriac sur sa pièce *Bacchus*, en expliquant : « Répondre "avant" est une excellente méthode. Cela donne de la hauteur » (I, p. 96-97).

Quel mal ils se sont donné tous ceux qui vécurent, depuis Alexandre ou Louis XIV, jusqu'à n'importe quelle petite intrigante. Cela nous semble normal de nous remuer chaque minute « pour bien des choses » et cela nous étonne avec la perspective du recul. Pourquoi Chopin et Musset et Sand nous demandons-nous, et les escapades illustres à Venise ou à Majorque ? Mais nous ne nous interrogeons presque pas sur nos dimanches épuisants et ridicules par rapport aux tranches de l'éternité. (VI, 427)

Définissant ici une véritable philosophie du rapport des hommes au temps, il insiste à la fois sur la continuité des comportements humains au fil des siècles et sur l'incompréhension générale du passé : les gens ordinaires autant que les grands hommes se démènent pour ce qui, avec le recul, semblera dans tous les cas des futilités... Il relativise : « nos dimanches épuisants et ridicules » valent bien les « escapades illustres » de Chopin, Sand et Musset — et ces dernières nous sont devenues insignifiantes et incompréhensibles au point de sembler relever d'un spectacle (« quelque mascarade ») ou au contraire de prendre un « relief historique », une grandeur qui n'était pas dans le moment de l'action. Et en définitive, ce qui compte bien à ses yeux c'est ce « présent du passé » auquel, plus que tout autre, il est sensible, « présent du passé » qui fait tomber les masques et paradoxalement accéder aux « tranches de l'éternité ».

Cette expression se retrouve sous une forme un peu différente le 18 février 1961. Il s'aperçoit avec effroi après avoir envoyé des poèmes qu'il a oublié de mettre parmi les destinataires « les personnes les plus qualifiées pour cet envoi » (VII, 341). C'est alors l'occasion pour lui de méditer sur la remontée subite de souvenirs du passé :

Soudain des noms surgissent et dépotent avec eux toute une longue queue de racines et de terre qui ne sont autres que le souvenir brutal de périodes où je vivais auprès de personnes et dans des lieux que d'autres rencontres et d'autres décors ont fait disparaître. (*Ibid.*)

Cette métaphore jardinière a l'intérêt de faire parfaitement comprendre la façon dont Cocteau perçoit sa mémoire : les souvenirs n'ont en réalité pas à proprement parler disparu, ils étaient dissimulés comme les racines d'une plante, et le malaise qu'il éprouve est celui de la mise à jour de ce qui devrait rester enfoui et nourrir sa vie présente. Et il embraye sur une projection du film *La Princesse de Clèves* de Jean Delannoy à laquelle il assiste :

Les héros du roman ne possèdent pas de visage. Leur en donner un est toujours dangereux et les limite dans le domaine de l'imagination.

Très souvent Delannoy est arrivé à rendre du passé présent, à lui ôter ce déguisement dont on l'affuble, à lui donner la force que le recul de l'Histoire lui fait perdre. (*Ibid.*)

C'est par excellence la fonction de l'artiste de talent, ici du cinéaste, de parvenir à donner du passé historique une image qui ne soit pas kitsch, à en restituer uniquement l'authenticité brute (« ôter ce déguisement dont on l'affuble » — on retrouve la thématique de la mascarade évoquée plus haut) : actualiser le passé, c'est refuser les effets secondaires de l'historicité. Cocteau met en pratique cette théorie avec ses œuvres artistiques, comme la pièce *Bacchus*, longuement évoquée dans le journal de 1951-1952. Les spectateurs ont été de fait frappés par la force des personnages et des idées : en mettant en scène les tourments de l'Église dans l'Allemagne du xv^e siècle, Cocteau ne fait pas du drame historique à la Dumas, mais il rend ce passé présent, lui donne une vraie actualité. Et la réaction violente d'un Mauriac est hautement significative de l'efficacité de l'impact de la pièce.

Ces réflexions du journal sont aussi particulièrement intéressantes par le glissement insensible et naturel qui s'y produit du passé personnel (les noms qui surgissent et dépotent une longue queue de souvenirs bien vivaces) au passé commun (l'Histoire), avec dans les deux cas ce soulignement de la dimension vivide des souvenirs, qui n'ont rien de fané ni d'artificiel.

Ce journal de 1961 n'est que l'avant-dernier d'une longue série de journaux dans lesquels Cocteau s'interroge sur les processus de mémorisation et les met en scène. Il est à cet égard intéressant de voir que la réflexion mentionnée ci-dessus est une variante (sans doute une réinvention en réalité) d'une remarque faite dans le journal de 1959 :

Les choses qui nous ont frappé dans notre vie, qui se sont gravées dans la cire et sur la pellicule de notre mémoire ne sont pas nécessairement des choses importantes. Une petite phrase, une circonstance minuscule et voilà tout ce qui formait le décor qui se fixe à jamais dans notre souvenir, entraînant à sa suite un nom, un visage, un immeuble, un arbre, n'importe quoi empiétant sur ce que nous aimerions nous rappeler et dont il ne nous reste rien, pas l'ombre d'une ombre. Voilà des noms, des figures familières qui nous échappent et la poignée de main d'un camarade de collège suffira pour dépoter racines et terre d'un passé plus torché sur notre ardoise que la craie des chiffres d'un ancien semestre. (VI, 423, 11 janvier 1959)

Dans ce premier texte, Cocteau donne de la mémoire une image de malléabilité (cire, pellicule : deux supports sur lesquels l'impression des souvenirs semble pouvoir se faire facilement — et de façon pourtant durable, puisqu'ils sont, dit-il « [gravés] »). Et surtout il ajoute une dimension très proustienne, celle du détail insignifiant qui fait ressurgir involontairement du passé tout un ensemble de traces : toutefois, si Proust prenait, pour illustrer cette théorie du souvenir qui remonte à la mémoire, l'exemple des fleurs

en papier japonaises qui se déploient quand on les pose sur l'eau², Cocteau préfère celle d'une forme de comète végétale, soulignant par là l'aspect très vivant de ce chevelu racinaire, qui ancre littéralement le présent dans un passé dissimulé au cerveau mais dont l'existence en arrière-plan nourrit littéralement l'individu à son insu — et au détriment de souvenirs dont il aurait préféré se rappeler.



Les réflexions sur la temporalité reviennent régulièrement au fil des pages. Cocteau souligne en particulier combien sa perception et sa conception du temps lui sont définitivement propres et le rendent inapte à la vie en société, et ce, dès le début de son journal. Il indique ainsi avec une certaine ironie le 2 janvier 1952 : « Mon sens du temps. J'envoie un jouet à l'un de mes filleuls. Il était devenu colonel » (I, 140). À tout moment, il se sent en décalage avec le monde : « Mes tentatives de *prendre corps* (telles que d'être à l'Académie par exemple) augmentent le malaise, car une fois accompli le geste de m'accrocher à une barque pleine de sains et saufs, je la lâche et me retrouve en train de nager seul et en rond dans la nuit » (V, 469, mars 1957). Il développe même une philosophie paradoxale fondée sur un souhait d'anéantissement, entre pessimisme et euphorie :

Temps idéal. Transparence. Parfums. On y trimballe ses ténèbres et sa colle. Il faut attendre que tout cela se fonde et se mélange. *Qu'*on prenne les couleurs de la côte comme le lézard. Devenir les choses est la seule sauvegarde lorsque la singularité, l'individualisme nous en bannissent. Se mettre au point mort. S'anéantir. (I, 168, février 1952)

En réalité, Cocteau se conçoit comme vivant dans un présent qui est en même temps un passé et un avenir, comme le montre cette réflexion un peu désabusée sur l'« à quoi bon vivre du réveil » : « J'étais enfoncé dans le rêve. Juliette frappe à la porte et me revoilà dans l'incroyable aventure d'être, au beau milieu de cette pâte de souvenirs et de projets meublant le vide absurde où l'homme s'installe comme dans un domaine seigneurial » (V, 596, 23 juin 1957). Avec le projet du *Passé défini*, puisqu'il s'agit bien d'un projet (écrire un journal dans une perspective affirmée de publication posthume), Cocteau

2. « Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé » (MARCEL PROUST, *Du côté de chez Swann* [1913], Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, tome 1, p. 45).

entreprend ainsi de signifier la « pâte » temporelle qu'est « l'incroyable aventure d'être ». De fait, à ses yeux, la temporalité n'a rien d'abstrait ou de théorique. Bien au contraire, il affirme régulièrement sa dimension matérielle par le biais d'images poétiques, comme le 25 février 1955, à Saint-Moritz, juste après l'annonce de la mort de Claudel et par conséquent de la libération d'un fauteuil à l'Académie française :

(Soir) Et longue encore fut cette journée en raison de ces limaces que deviennent ici les minutes et l'espèce de pâte molle où s'efforcent d'avancer les aiguilles des pendules et non pas que je m'embête, il serait faux de le dire et même j'éprouve une jouissance d'hygiène à marcher dans, sous et entre ces neiges. (IV, 55)

Comme dans la réflexion évoquée plus haut, le temps est conçu comme ayant une épaisseur, une consistance de l'ordre du visqueux dans lequel il a le sentiment de s'engluer — sans que ce soit pour autant une expérience négative³. Il cite alors un vers de la fin d'un de ses poèmes : « [...] *Et je vois sur les dalles — s'allonger le temps court*⁴. » Dans ce vers qui adopte naturellement la forme d'un alexandrin régulier mais brisé par la marque de ponctuation forte, la formulation prend une allure oxymorique pour mieux faire sentir la complexité de cette temporalité rendue visible comme une ombre sur une dalle mais dont la logique reste inaccessible à l'être humain. Il commente en effet :

Ni court, ni long, incompréhensible comme tout le reste [...]. Incompréhensible à force d'être sans être. Et pour lui donner un air *d'être* nous écrivons et peignons et luttons et souffrons et voyageons et nous accrochons désespérément à cette épave. (*Ibid.*)

Il assigne ici une fonction vitale à l'art et à la littérature, qui est de participer de toute l'entreprise humaine visant à donner au temps « un air *d'être* », et en définitive de lutter contre l'absurde. Ce dernier est d'abord et avant tout celui du vieillissement inéluctable, et, malgré toutes ses affirmations sur la présence du passé, il ne s'agit nullement pour Cocteau de nier la linéarité du temps humain, en particulier du sien. Même si, pendant longtemps, ses journaux affirment une réelle négation du vieillissement de son corps, son état physique lui paraissant celui d'un éternel adolescent, il est d'abord sensible à certains avantages de l'âge, comme dans cette remarque du 28 septembre 1951 : « À mon âge c'est facile. On ne monte plus la pente. Il suffit de se laisser descendre, *de tout son poids*. Pour la jeunesse, c'est moins facile. Il faut monter la pente *de tout son poids* » (I, 40). Mais progressivement les

3. Rappelons, dans le même ordre d'idée, cette boutade hautement significative, notée le 22 décembre 1955 : « Dalí parle des montres en camembert. Je dis : « Le temps a ceci de commun avec le camembert qu'il devient meilleur à la longue » (IV, 344).

4. Vers du poème « Si le travail... », paru dans *Clair-obscur* en 1954.

remarques plus négatives se multiplient, notamment sur la dégradation de certaines parties du corps⁵, tandis que l'esprit reste jeune. Le désaccord s'accroît entre ce physique qui vieillit et un « esprit sans rides », et Cocteau ne manque pas de souligner combien c'est le regard des autres qui lui fait prendre conscience de ce hiatus grandissant, dont son esprit ne perçoit pas d'emblée l'évidence :

J'aurais souhaité vieillir autrement, comme Picasso par exemple, non que je cherche à me rajeunir ni que j'attache une grande importance aux misères inévitables, mais il y a dans ma courbe physique un tel mélange de jeunesse et de vieillesse qu'il donne le change et fait croire à une lutte ridicule contre le destin. Un homme ne peut se faire recoudre, mais combien j'approuve les femmes qui le font et suppriment ce complexe d'infériorité que nous donne la ruine de notre apparence. Les photographies innombrables que prennent de nous, sous n'importe quel angle, les photographes de presse, nous renseignent sur un désastre que notre esprit sans rides s'imagine être moins grave qu'il n'est. (VII, 240, 1^{er} novembre 1960)

Cocteau fait aussi avec une lucidité pathétique l'analyse de la vanité de vouloir construire quelque chose de durable, seule la nature étant capable de perdurer :

Je regarde ce jardin d'automne qui doit continuer d'être après moi. Quel courage et quelle inconscience il faut pour accumuler des choses qu'on sait devoir perdre ! Que deviendra Milly ? Que deviendront les objets qui s'y trouvent ? Édouard pourra-t-il sauver la maison ? C'est un peu dans cette crainte que j'ai accepté de tourner le gros plan de Cardinal. Il restera au moins un souvenir⁶.

Laisser une trace, artistique ou autre (ici la participation à une émission populaire), est explicitement défini comme une façon d'exorciser la crainte de la disparition, retrouvant la fonction sacrée des premières images.

Progressivement, c'est l'ensemble de la personne, corps et esprit, qui se voit gagné par une sorte de torpeur, notamment au moment du réveil :

D'abord se réveillent les yeux et les bras. Plus longues sont les jambes et si je me lève vite, je risque de tomber par la faute des jambes encore endormies. Où suis-je ? C'est maintenant la mémoire qui se réveille. Par machine je commande un café qui réveille un peu l'âme et voilà que les projets eux-mêmes se réveillent et que le terrible besoin d'inventer se remet en branle. Je suis

5. Certaines parties du corps restent plus longtemps jeunes que d'autres. Cocteau écrit ainsi non sans humour que, tandis qu'il accumule les infirmités liées à l'âge, il conserve les pieds parfaits de l'éphèbe de Delphes (I, 259).

6. VII, 239. Dans l'émission animée par Cardinal, des personnalités s'adressent en leur nom propre aux spectateurs, selon une modalité assez proche de la confession, sur un thème donné. Cocteau a quant à lui choisi de parler de la mort, le 7 novembre 1960.

levé à 11 h. Il est midi. Je commence à imaginer notre spectacle forain du *Fils de l'air*. (VIII, 42, 11 février 1962)

L'introspection est sans complaisance, l'analyse minutieuse, de cette sorte de fossilisation du corps et de l'esprit qui fait du sommeil une petite mort avant l'heure. Et en définitive, la création artistique est une forme à la fois de contrepoison et de malédiction. La dernière étape semble être celle du renoncement, du relâchement de la volonté, paralysée par ce que Cocteau appelle, dans un constat aussi lucide qu'impuissant, « l'idée de fin » :

Pour avoir acheté cette maison à Milly, accumulé tout ce qui s'y trouve, il ne fallait pas que m'habite l'idée d'une fin. C'est cette idée de fin qui actuellement m'empêche de ranger le désordre sorti des caisses de la petite annexe. C'est cette idée de fin qui me fait renoncer à prendre ces notes.

Idee de fin pour moi et pour une époque où le fil s'est échevelé, qui perd les centres humains et les remplace par des feuilles mortes.

(VIII, 351, lundi 16 septembre 1963)

L'interrogation formulée en 1960 portait sur la conservation (de la maison de Milly et des objets qui s'y trouvent, comme souvenir de la personne du poète disparu). Avec le temps, la préoccupation a changé et c'est moins la question de la trace qu'il laissera à l'avenir que celle de son inertie grandissante dans le temps présent qui inquiète Cocteau, l'expression « idée de fin » scandant de façon obsédante (4 occurrences) ces quelques lignes.



Pour autant, en dépit de cette angoisse qui grandit devant sa finitude inexorable, pour Cocteau, le temps apparaît tout aussi circulaire que linéaire, dans une réactualisation très personnelle du principe héraclitéen et nietzschéen de l'éternel retour. Le 5 mars 1952, il note une réflexion sur la perte de la mémoire immédiate chez son amie, l'écrivaine Colette, ce qui donne à cette dernière une forme de présence-absence (c'est une forme d'inversion tragique de l'actualité du passé, puisque, dit-il, « elle n'est plus présente que dans le passé »). Or cette remarque est suivie (sur la même ligne) d'une note sans lien apparent mais qui pose elle aussi la question du temps :

Retour de chez Colette. Elle n'est plus présente que dans le passé. Sur la route, ce qui me frappe, ce sont les poteaux et les fils du télégraphe. Ils ont pris le charme des épouvantails, des vieux fiacres. On en rira comme on rira des pompes à essence. Et ceux qui riront des pompes à essence et des poteaux télégraphiques feront rire à leur tour de leurs ondes et de leurs atomes.

(I, 173)

La modernité n'est ainsi à ses yeux qu'une obsolescence future qui s'ignore, et dans l'apparente linéarité du temps, c'est en réalité simplement

la répétition qui domine, chaque nouvelle génération rejouant le scénario des générations précédentes. Cette idée est importante pour lui, comme le montre le fait qu'il y revient le 15 février 1953 : « On plante au Cap les poteaux de ciment. Les vieux poteaux de bois du télégraphe ont vécu. Ils prennent le charme des fiacres. Un jour on télégraphiera par ondes. Les poteaux neufs deviendront vieux. Ils prendront du charme et du ridicule comme nos automobiles à essence » (II, 41). Cette réflexion est d'autant plus intéressante qu'elle est encadrée par une note sur « la triade en Grèce antique », Jupiter-Poséidon-Pluton, et par une remarque sur « les rois d'Ur qui vivaient plusieurs siècles. On devait appeler un roi une dynastie. Ensuite les rois vivent moins. Ils arrivent à cent ans. » Cocteau met ainsi au même niveau le mythe (intemporel), les légendes historico-religieuses (temps légendaire), et le temps historique.

Vivant dans cette espèce de temporalité hybride qui tient autant du passé que du présent, autant du mythe que de l'histoire, autant du personnel que du collectif, et qui est pour lui le temps « véritable » (V, 469), Cocteau est donc finalement assez logique dans sa critique constamment virulente de l'époque contemporaine, dans la mesure où cette dernière lui semble tout au contraire du côté du kitsch et de l'inauthenticité. Il note ainsi — avec une ironie bien entendu un peu jalouse — à propos du Nobel attribué à Saint-John Perse :

Le « motif » est contradictoire. On récompense Léger de l'« évasion » d'une époque dont on ajoute que ses poèmes en sont l'expression parfaite. Il est curieux de récompenser quelqu'un pour être ce qu'il nous aide à fuir.

(VII, 234)

Le fait même de refuser au poète son nom de plume (Saint-John Perse) est significatif, non seulement du mépris dans lequel le tient Cocteau mais aussi de sa volonté de souligner cette légèreté, cette inconséquence de l'époque contemporaine, dont « Léger » (en réalité Saint-Léger Léger) est si bien représentatif, y compris par son nom.

À ses yeux, la notion de temps est le plus souvent inséparable de celle d'espace. En témoigne ce zeugma cynique tout autant que poétique : « Époque encombrée, comme les rues » (VII, 237). Le constat critique est sans appel : l'inessentiel et le désordre dominant temps et espace contemporains. Mais cela ne l'empêche pas — dans ses moments de plus grande tolérance, ou bien, au contraire, de plus grand pessimisme ? — de relativiser son propos : « Je dis : imbécillité de notre époque. Non. Imbécillité de toutes les époques » (IV, 352, veille de Noël 1955).

Tout comme Stendhal, un auteur qu'il admire, Cocteau se sent incompris de son temps, et voué à n'être lu que dans l'avenir ; mais l'influence des théories scientifiques et des romans d'anticipation se fait sentir dans sa formulation :

J'ai de plus en plus la sensation d'être pareil à un homme du futur et que le présent n'est qu'un passé où je crois être « incompris », mais c'est plus grave. Je me suis fourvoyé dans une « autre » époque. Paulhan et sa bande ne sont pas coupables. Ils ne peuvent pas me comprendre ni même me voir. (VII, 177)

Cette définition de soi comme un « homme du futur » — évidemment supérieur — renvoyé dans le passé (notre présent étant donc son passé !) comme par une machine à remonter le temps, est complétée un peu plus loin dans le journal par une autre comparaison faisant appel au champ lexical du cosmos : « J'aurai traversé le ciel de la terre en y laissant tomber à la fin comme une météorite une œuvre faite d'un métal inconnu » (VII, 141, Nuit du 17 au 18 juillet 1960). Au-delà de l'expression humoristique du sentiment de sa supériorité, ces comparaisons lui permettent d'ajouter un élément à sa théorie du « grand poète méconnu », celui de son *invisibilité* : ses contemporains ne cherchent pas délibérément à ne pas le comprendre, c'est une question d'impossibilité car sa personne et sa production artistiques sont pour eux à la limite du perceptible.



Le fait qu'il soit fasciné par la thématique de l'espace, des extraterrestres et de leurs soucoupes volantes n'est pas anecdotique. En effet, pour Cocteau, sa durée personnelle, mais plus généralement le temps humain lui-même, sont imbriqués dans un temps cosmique qui les dépasse :

Le problème insoluble, c'est d'habiter une terre dans de l'éternel, au milieu des galaxies naissantes et mourantes. Être dans un organisme dont l'immortalité s'assure par la mort de nos habitacles.

Nous croyons vivre la vie de la terre alors que nous vivons une courte période de la vie de la terre entre des périodes et les périodes qui suivront le cataclysme final de la nôtre (que nous appelons fin du monde).

Avant notre période la Côte d'Azur était glaciaire — la Côte d'Azur était en Sibérie du Nord. Milly sous les eaux. (I, 204, 30 mai 1952)

Ainsi, la fin du monde humain n'est à ses yeux que la fin d'une période entraînant le début d'une nouvelle période :

Ce que nous appelons fin du monde ne pourra venir que d'une désintégration de l'atome qui est le nôtre. Cela ne dérangera pas plus le mécanisme éternel que la désagrégation de n'importe quel atome ne le dérange.

(5 juin 1952, I, 209)

La condition humaine — et la sienne propre — s'en voient toutes relativisées⁷. Cette conception périodique du temps gouverne même la tenue des journaux de Cocteau. Il note ainsi de façon quelque peu caustique le 14 juillet 1960 : « Toute la presse annonçait pour aujourd'hui la fin du monde et on avoue s'être trompé de mille ans. C'est sur cette bonne — ou mauvaise — nouvelle que se termine un cahier sans doute mieux averti que moi sur ce qui constitue une période » (VII, 134). Comme il le note dans cette réflexion, si les humains ont du mal à prévoir les cycles du temps, en revanche le support physique de l'écriture diariste en est paradoxalement capable. Cocteau présente en effet curieusement chacun des cahiers sur lesquels il tient son journal comme une entité douée d'une forme d'intelligence temporelle, véritable gestionnaire du temps, qu'elle découpe par périodes. Le cahier en cours « sait » ainsi quand il doit se finir, Cocteau se montrant surpris à chaque fois :

Comme je m'étonnais du peu de feuilles contenues dans le présent cahier — n'en ayant pas d'autre à Paris sous la main, j'avais employé un cahier qui m'avait servi à dessiner et auquel il manquait la moitié des feuilles —, je compris que ce cahier ne devait pas enjamber 1960 et qu'il devait finir la veille du 1^{er} de l'an. C'est la suite du phénomène des dates et des périodes où les cahiers paraissent être plus lucides que moi. (VII, 289⁸)

Ou encore : « Pourquoi le cahier touche-t-il à sa fin ? Je me le demande. Sans doute pour me mettre au pied du mur et que la besogne du *Requiem* commence. Jamais, depuis que j'ai entrepris d'écrire ce journal, *les cahiers n'ont fait la moindre erreur* » (VII, 311). Mais le cahier semble aussi devoir déborder la notion de vie personnelle pour s'élargir à une périodisation à l'échelle historique, comme le montre cette réflexion :

7. David Gullentops relève qu'on trouve aussi cette thématique en lien avec le motif dominant de l'apocalypse, dans le poème « C'est maintenant » (COCTEAU, *Œuvres poétiques complètes*, M. DÉCAUDIN (dir.), Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 935) : « Si l'apocalypse y est convoquée pour souligner les dangers des armes nucléaires, il ne s'agit pas seulement pour Cocteau d'évoquer la disparition imminente de la terre et de se conformer au caractère foncièrement tragique du mythe, mais surtout d'accepter l'avènement d'un autre cycle, d'une autre époque et d'une autre esthétique. » On le perçoit en particulier dans cette strophe du poème : « Si ce cerveau [celui de la machine] travaille un jour à notre place, / Vienne une autre beauté. Nous la regarderons, mais derrière la glace / De notre éternité. » (David GULLENTOPS, « Apocalypse et création chez Jean Cocteau », dans É. FAIVRE D'ARCIER, J.-P. MADOU, L. VAN EYNDE (dir.), *Mythe et création : théorie, figures*, Bruxelles, Publication des facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p. 203-219, citation p. 213).

8. Ces réflexions sur le « cahier-période » (formule de Cocteau lui-même, VII, 340) sont très nombreuses dans les pages correspondant aux années 1960-1963. Mais on en trouve déjà dans les journaux précédents. Voir par exemple en juin 1957 : « Encore une fois ce phénomène inexplicable de cahier qui s'achève la veille d'une période, d'un départ » (V, 597).

La fin de ce cahier (je le suppose, il reste deux pages) sera la fin d'une période qui me déplaît. Trop de titres et pas de vraie besogne. La période prochaine doit être celle du *Requiem* et de la porte qu'on boucle.

[...] C'est peut-être, hélas, d'une autre fin de période dont il s'agit. Les menaces de K.[hroutchev] deviennent décisives et l'Amérique ne peut sans doute les admettre. La sauce tourne de ce monde malade. On éprouve le sentiment de l'irréparable, de quelque chose qui ne peut plus « s'arranger ».
(VII, 132-133, vendredi 8 juillet 1960)

Cycle personnel et cycle historique se superposent ainsi dans cette conception à la fois pessimiste (« le sentiment de l'irréparable ») et profondément optimiste (chaque nouvelle période étant conçue comme devant être celle d'un nouveau départ, d'une fécondité). Et en définitive, sans doute la clôture matérielle du cahier qui s'achève et l'ouverture d'un nouveau lui apparaissent-elles précisément comme ce qui lui permet la *définition* du temps : le présent du cahier en cours devient ainsi au sens propre un « passé défini » du cahier rempli et achevé, bien loin de la dimension informelle (pour ne pas dire informe) qui caractérise traditionnellement le genre diariste. Ce passé est défini également parce que le présent évoqué au fil des pages ne sera accessible à un lecteur que quand il sera précisément devenu un passé pleinement achevé, circonscrit par la mort du diariste. À ce moment seulement, le temps se sera figé, passé et présent auront définitivement et complètement fusionné, et il n'y aura plus d'autre avenir que celui de la lecture par autrui. Le journal apparaît ainsi comme le relais précis et exact (« défini ») d'une mémoire qui, quant à elle, défaille et devient floue : les pages du cahier, remplies scrupuleusement, disent de façon très précise et systématiquement datée le passé proche (le cahier se faisant ainsi au sens littéral support d'un *passé défini*), se substituant à la mémoire insuffisante. Cocteau récapitule ainsi piteusement à la fin du même mois (et sans doute du même cahier), le 31 octobre 1960 : « Dans ma pauvre tête, je mélange *Œdipus Rex*, Genève, le dentiste, la radio, le "Gros plan" à refaire, l'exposition de Nancy, *Ruy Blas* et le dîner du ministre, le tout à peu près aux mêmes dates » (VII, 237).

Cette définition originale de la temporalité et de son appréhension difficile par l'être humain va jusqu'à ce qui peut sembler une contradiction mais qui est en fait une véritable philosophie. Pour lui en définitive, seul le mythe peut rendre compte du temps, contrairement à l'Histoire : « Solidité à toute épreuve des mythes. C'est du faux qui devient vrai — alors que l'histoire est du vrai qui devient faux » (I, 222) écrit-il en juin 1952, notant encore un peu plus loin au sujet d'une crique qui ressemble à Porquerolles :

Mais c'est la Grèce. Des dieux sans rien de terrible ni de vague. Des dieux qui se mêlent des affaires des hommes, qui épousent les femmes des hommes et les fécondent. Des naissances de héros imaginaires et plus vrais que le vrai et qui se promènent et bavardent et s'épousent aux enfers.

Ici on a moins l'angoisse de n'être rien et du mensonge des perspectives.
(I, 227)

En ce sens le vrai temps est éternité et non flux. En mars 1957, Cocteau se fait endormir au protoxyde d'azote par son dentiste et note dans son journal : « Analgésie, mais à la limite du sommeil. On est là sans y être. Le temps est aboli, *c'est-à-dire redevient véritable*, et l'œil participe encore aux mensonges de l'espace-temps » (V, 469⁹). Il développe ainsi, surtout à la fin de sa vie, une théorie du temps pour le moins paradoxale :

Le temps n'existe pas¹⁰. J'en suis de plus en plus certain. Ce qui sera est, au point qu'il est fou de craindre le tracas d'une courte période éternellement abolie avant même qu'elle débute. Je suis déjà couché ce matin dans ma chambre puisque j'y serai ce soir, donc rien n'existe de ce qui m'arrive entre la minute où je crains la fatigue et celle où je me couche.

Oui.

MAIS, si le temps n'existe pas, il faut le vivre, minute par minute. Dans sa charrette, en route vers la guillotine, Marie-Antoinette aura beau savoir qu'un jour toute cette sinistre mascarade n'aura plus de sens, il lui faut tout de même la vivre et passer à la casserole.

Puisque je mourrai, je suis mort. Voilà une certitude.

On a maintenant la preuve que Hitler décida la campagne de Russie, convaincu par les mages que la glace reculerait et fondrait devant ses troupes. Il n'avait autorisé qu'une capote légère et un cache-nez. (VII, 235)

Dans cette conception philosophique et mythique toute personnelle, tout se mêle, les différentes époques (la sienne, celle de Marie-Antoinette ou de Hitler), le passé, le présent et le futur (il emploie significativement le futur pour évoquer l'épisode historique de la mort de Marie-Antoinette), dans une forme de négation générale du déroulement du temps (à l'échelle de la journée pour lui, de la saison pour Hitler, l'hiver devant symboliquement reculer devant son avancée). La seule certitude étant que chaque instant contenant

9. Cette perception d'une abolition du temps est déjà aiguë dans les premiers journaux. En juin 1952, Cocteau écrit ainsi lors de sa visite à Athènes, en faisant référence à sa tournée pour *Maalesh* quelques années plus tôt : « Au bistrot en face de l'Hérode Atticus, j'éprouve cette abolition du temps si poignante. Il me semble n'avoir pas quitté ce bistrot d'où nous vîmes les projecteurs du théâtre éclairer la petite cage de marbre de la victoire désailée » (I, 220).

10. Cette formule rappelle celle prononcée par Anubis dans *La Machine infernale* : « Le temps des hommes est de l'éternité pliée. Pour nous, il n'existe pas » (*La Machine infernale, Théâtre complet*, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 510). Voir les analyses de Danielle CHAPERON sur ce qu'elle appelle le « mesuré "dépliement" du temps » chez Cocteau qui compare le temps à un papier replié maintes fois sur lui-même jusqu'à ne plus nous en laisser percevoir qu'un fragment infime (*Jean Cocteau. La chute des angles*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 29-31).

d'ores et déjà sa mort, il lui faut le savourer, en une sorte de *carpe diem* réinterprété à sa façon. Cette théorie connaît une inflexion plus grave mais tout aussi relativiste et détachée avec la perspective de sa mort prochaine, comme il le note avec acuité en janvier 1963 :

Cette nouvelle année, c'est la première fois que la mort se présente à moi d'une manière inévitable, je veux dire avec la précision de ces rendez-vous ennuyeux dont on supprime le désagrément par l'idée qu'une chose qui aura lieu a déjà eu lieu puisque cinquante ans ou cinq jours passent comme cinq minutes et que d'imaginer être où l'on sera escamote le temps et superpose dans l'immédiat ce qui nous semble séparé par un intervalle, je suppose, imaginaire. « Puisque je mourrai, je suis mort. » La seule différence avec le rendez-vous ennuyeux, c'est que la chose imaginée doit être plus réelle que la chose véritable qui ne permettra pas la constatation du lendemain. Sans beaucoup d'efforts transformer la durée en immédiat. » (VIII, 20)

Dans les deux cas, il est moins troublé par la mort que par le moment désagréable du passage de vie à trépas, du « [passage] à la casserole » comme il le formule de façon triviale pour désigner les derniers instants de Marie-Antoinette, la formulation sarcastique donnant une impression de détachement un peu cynique, comme pour exorciser le malaise. Il minimise l'effet de la mort, traitée comme un vulgaire « rendez-vous ennuyeux », simplement plus définitif qu'un autre. En tout état de cause, ce n'est pas le temps qui passe, mais bien l'homme.



Ainsi, dans les cahiers du *Passé défini*, Cocteau invente en quelque sorte un nouveau temps verbal qui sert à signifier ce paradoxal « présent du passé » tout en prenant acte que le cycle temporel s'inachève avec la mort :

Dire qu'un jour ces lignes que je trace seront je ne sais où, sans moi, ayant perdu leur intensité vivante pour prendre une intensité morte mille fois plus vive. Et un jour la perdre et tomber dans cette monstrueuse indifférence de l'énigme indéchiffrable où nous sommes tombés par hasard. (VI, 428)

C'est peut-être alors seulement que peut s'affirmer le poète, *tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*. En ce sens, les vers de l'oratorio *Patmos* de 1957¹¹, constituent un creuset où fusionnent paradoxalement temps cyclique, temps linéaire, temps eschatologique (l'importance de la thématique

11. Oratorio que Cocteau confie à la veille de Noël 1962, en le désignant comme une « soupe aux anges », au jeune compositeur Yves Claoué — ce dernier dira d'ailleurs que le poète « a remplacé les anges par des disques volants » — (cité par David GULLENTOPS, « *Patmos*, un oratorio inédit de Jean Cocteau et Yves Claoué », *Jean Cocteau : texte et musique*, D. GULLENTOPS et M. HAINE (éds.), Sprimont, Mardaga, 2005, p. 84).

de l'apocalypse y est fondamentale¹²) et temps inexistant des dieux antiques, semblent pouvoir constituer un testament poétique et personnel de Cocteau :

CANTATRICE

Je suis l'alpha et l'oméga
Le futur et le naguère
Qui sont et qui ne sont pas.

RÉCITANT

Quelle est la marche du mystère ?

CHEUR

Il marche immobile à grands pas.

RÉCITANT

Voilà le secret du mystère.
Rien ne sera. Rien n'a été.

CHEUR

Éternité, éternité.
Rien ne sera, rien n'a été.
Éternité, éternité.

RÉCITANT

Et l'homme crut que son temps était le temps
Que l'espace était son espace
Alors qu'il n'y avait ni espace ni temps
Mais seulement l'homme qui passe.

12. David Gullentops évoque ainsi des manuscrits de *Patmos* conservés à la BHVP dans lesquels Cocteau présente la création de son oratorio « conformément à l'un des mythèmes de l'apocalypse (10,8-10,11), comme le résultat rituel ou initiatique de l'ingestion d'un livre sous la conduite d'un guide : "Et Jean décida de se rendre à Patmos et / d'écrire sous la dictée d'un ange et de / manger le livre" » (« Apocalypse et création chez Jean Cocteau », art. cit., p. 210-211).

Une critique en peau de chagrin

Jean TOUZOT

Université de Paris-Sorbonne

Je remercie d'abord les directeurs de cet ouvrage pour leur invitation. Elle m'offre l'opportunité de revenir sur mon *Cocteau à cœur ouvert*. Et de le compléter. Il manquait un chapitre sur la réception critique du *Passé défini*. Pour le nourrir j'ai consulté chez Gallimard les dossiers de presse. Mon intervention est donc tributaire de l'efficacité de la vénérable maison à recueillir tout ce qui a paru dans la presse sur le sujet. On ne peut pas dire que les grandes plumes, dont les noms incitent à la nostalgie, se soient désintéressées de l'ouvrage posthume de Cocteau. Certains critiques se sont même penchés sur plusieurs tomes. Ainsi dans *Le Monde* Bertrand Poirot-Delpech, Jean Chalon dans *Le Figaro*. Citons encore, passant d'un périodique à l'autre : Angelo Rinaldi, Éric Neuhoff, Pol Vandromme, et l'essayiste Clément Borgal. Méritent aussi d'être mentionnés, au moins pour une contribution, de grandes figures de l'édition comme Maurice Nadeau, Jean-Jacques Pauvert, René Tavernier. Sans compter de futurs académiciens : Jean-Marie Rouart, Marc Lambron, François Weyergans et le Goncourt 1991 : Pierre Combescot. Les grands noms de la presse provinciale figurent dans ce florilège, dont certains, comme Henry Bonnier à *La Dépêche du Midi* et Charles Le Quintrec à *Ouest-France*, ont obtenu un Grand Prix de la critique. Les pays francophones : Belgique, Suisse, Canada, sont bien représentés et l'on découvre dans ces dossiers plusieurs articles en anglais, dont celui de Michael Sheringham, paru dans le supplément littéraire du *Times*. Précisons que des périodiques de toute sorte se sont emparés de Cocteau : aux grands quotidiens déjà cités il faudrait ajouter *La Croix*, *Le Quotidien de Paris*, *France-Soir*. Les magazines politiques : *L'Express*, *Le Point*, *Le Nouvel Observateur*, où Sollers apportera un grain de sel tardif. Et culturels comme *Lire*. Des revues : *Études*, *Revue des Deux Mondes* ; une publication corporatiste : *Impact Médecin* et

même le *Jardin des modes*. D'autres organes de presse apparaîtront, chemin faisant. Achéons cet inventaire un peu fastidieux et pourtant incomplet — il n'avait pour but que de faire mesurer le rayonnement de l'auteur du *Passé défini* — en précisant que Cocteau franchit toutes les frontières idéologiques et politiques puisqu'on lui fait écho de *Rivarol* ou d'*Aspects de la France à L'Humanité* et *Révolution*.

En choisissant l'image de la peau de chagrin, j'ai voulu suggérer que, de tome en tome, l'audience de Cocteau avait faibli, pour peu qu'on la mesure au nombre de recensions. Mais s'il est permis de jouer sur le mot, ajoutons que l'esprit chagrin dont fait preuve le poète vieillissant chagrime aussi ses exégètes. Avant de livrer la preuve chiffrée de cette désaffection, je tiens à exclure de mon champ d'étude un certain nombre de textes qui témoignent bien de l'actualité de Cocteau, à la faveur d'anniversaires : ceux qui, par exemple, s'attachent à retracer la biographie du poète ou son éclectisme, mais ne rendent pas ou pas suffisamment compte du *Passé défini*. Je pense aussi aux échos de quelques lignes annonçant la parution d'un tome ou aux mini-critiques qui se bornent à reproduire paresseusement la quatrième de couverture, coutume aujourd'hui de plus en plus fréquente, hélas ! Éliminons aussi les interviews des proches : Marais et Dermitt se partagent une page du *Matin de Paris*, Pierre Chanel confie ses commentaires d'éditeur à *La Liberté de l'Est*. Carole Weisweiler signe un reportage photographique de sept pages dans *Figaro Madame* mais pour décrire la villa *Santo Sospir* ; Matthieu Galey raconte sa dernière visite à Milly, dans *L'Express*. Plus tard, Pierre de Boisdeffre confiera un long *Portrait-Souvenir* à la *Revue des Deux Mondes*. Les souvenirs personnels et les notices bio-bibliographiques, lesquelles s'étalent parfois sur plusieurs pages dans les grands périodiques nationaux, comme *Le Monde*, où sept contributeurs sont requis pour encadrer plutôt que commenter le premier tome, condamnent donc l'inédit à la portion congrue. Il suffit pour s'en convaincre de chercher combien de comptes rendus du *Passé défini* dignes de ce nom figurent en face de la quasi-centaine de « papiers » consacrés à Cocteau durant l'automne 1983 et l'hiver 1984. On en compte 50, soit la moitié du corpus Gallimard. Pour la parution du tome II, deux ans plus tard, on n'en dénombrera plus que 12. Le chiffre tombe à 7 pour le tome III. Petit sursaut pour le volume suivant, sans doute dû à l'élection de Cocteau à l'Académie française, avec 10 comptes rendus. Le décalage entre le temps du diariste et celui du lecteur atteint alors le demi-siècle. La chute d'audience est encore plus brutale en 2008, puisqu'on ne compte que 5 analyses sérieuses du tome V. Dans les trois derniers volumes elles ne dépasseront jamais la demi-douzaine. Ce n'est pas tant la personnalité de Cocteau qui est en cause. On peut affirmer qu'en trente ans le glas de la critique journalistique canonique, érigée en genre littéraire, aura sonné. Désormais il faut faire bref, citer beaucoup, se réfugier derrière les dires de l'auteur, au détriment d'une

analyse personnelle, qu'on abandonne aux professeurs mais sans jamais se référer à ce qu'elle leur inspire. Dans notre inventaire il nous a paru difficile de nous abstraire de l'ordre chronologique de parution des huit volumes, quitte à esquisser en fin d'analyse un bilan global de notre exploration.

*Cocteau vingt ans après*¹, tel est le titre qu'on rencontre plusieurs fois, et qui résonne comme un « Enfin ! », comme si les deux décennies écoulées depuis la mort du poète avaient paru insupportables à des admirateurs plus nombreux qu'on l'aurait cru. C'est ce qu'exprime dans un jeu de mots douteux *Paris-Normandie* : « Cocteau sort du marais². » Interrogeons d'abord d'autres titres donnés à ces papiers. Si l'on excepte un désinvolte « Cocteau bric-à-brac » de Claude Glayman³, ils vont dans le sens du respect. « Cocteau l'enchanteur », « l'immortel », « l'oiseleur », « l'encyclopédiste⁴ ». Au-delà de cette litanie une sorte de réhabilitation se fait jour. René Tavernier, par exemple, découvre dans *La France catholique* « sous le masque des frivolités le vrai Jean Cocteau⁵ ». Jean Chalon qui présente dans *Le Figaro* un « surprenant inédit » admire un poète « profond, classique et digne de figurer parmi les plus grands classiques de notre xx^e siècle⁶ ». Angelo Rinaldi analyse finement le secret de ce retour en grâce : Cocteau aurait la chance « de resurgir à un moment où l'on se lasse de l'obésité intellectuelle. Où chacun a envie de pratiquer le jogging dans ses lectures pour retrouver cette minceur qui était naturelle à l'auteur du *Coq et l'Arlequin*⁷ ». Et le critique de *L'Express* reconnaît en lui « l'extrême pointe de cette tendance qui brille et étonne dans l'aphorisme, la maxime et la formule ». Même son de cloche dans *La Croix*. Jean-Maurice de Montrémy, qui « referme le volume avec le sentiment d'avoir découvert le meilleur Cocteau », termine son article en citant la définition que le poète donne de son style : « dur et simple — qui ne coule pas — qui s'emboîte [et] ne se démode jamais⁸ ». Plus que ses croquis de voyage en Grèce, plus que ses triomphes en Allemagne, deux passages monopolisent l'attention des critiques : le dossier de *Bacchus* et le long « Contre Proust ». Avec le recul personne ne donne le beau rôle à Mauriac. Il a, selon Bertrand Poirot-Delpech, « injustement taxé de sacrilège » son vieil

1. Maurice NADEAU, *La Quinzaine littéraire*, nov. 1983 ; François RIVIÈRE, *Europe*, janv.-fév. 1984.

2. 11 oct. 1983.

3. *L'Unité*, 28 oct. 1983.

4. Respectivement : *Le Quotidien de Paris*, 12 oct. 1983 ; *L'Est républicain*, 9 oct. 1983 ; *La Revue universelle des faits et des idées*, fév. 1984 ; *L'Express*, 30 sept. 1983, qui consacre 10 pages à l'événement.

5. Repris dans *Ecclesia*, 30 mars 1984.

6. *Le Figaro-L'Aurore*, 7 oct. 1983.

7. *L'Express*, art. cit.

8. 8 oct. 1983.

ami, qui aura répondu « en meilleur chrétien que son agresseur⁹ ». Même la presse catholique fait chorus. La pièce, lit-on dans *La Croix*, « par la faute d'un Mauriac particulièrement malveillant fut le prétexte d'un inepte scandale¹⁰ ». En revanche, la longue condamnation de Proust passe mal. Il n'y a guère que Pauvert pour applaudir et pour s'esbaudir devant deux images du romancier issues de la mémoire du poète : « Il avait l'air d'une lampe électrique allumée en plein jour — d'une sonnerie de téléphone dans un appartement vide. » Il est vrai que Pauvert avait titré son article : « Saviez-vous que Cocteau était un critique fabuleux¹¹ ? » Ni Nadeau ni Poirot-Delpech, pour ne citer que ces deux plumes autorisées, ne souscrivent à ce règlement de compte posthume. Cependant, la conclusion que tire le même Nadeau dans son article pourrait résumer l'impression dominante, car elle s'inscrit en filigrane chez d'autres critiques : « La lecture de ce Journal oblige à relire Cocteau et à un peu réfléchir sur son cas » et le directeur de *La Quinzaine littéraire* regrette, « sous l'influence de Gide, des surréalistes, de l'avoir mal pratiqué¹² ». Dans une formule à double tranchant, un critique suisse ira jusqu'à juger indispensable ce « journal en miettes volantes [...] pour apprendre à [en aimer l'auteur] à travers ses côtés détestables¹³ ».

Moins attendu, le second tome du *Passé défini* avait pourtant surpris la critique. L'« autre Cocteau » que découvre Clément Borgal, c'est un écrivain « très humble, très humain », capable de répondre de sa main agile à toutes les lettres qu'il reçoit, d'accéder à toutes les requêtes qu'on lui présente dans son entresol, devenu du coup un véritable « bureau de bienfaisance ». Cette disponibilité, cette proximité rappelle à ce critique la réaction propre de Cocteau devant le journal de Kafka : un journal posthume, « c'est comme si on recevait une longue lettre¹⁴ ». La dimension nouvelle de cette longue lettre tiendrait plutôt, selon Poirot-Delpech, à ce qu'on y salue « une certaine forme d'engagement » insolite. « Celui qu'on disait superficiel et confiné dans la création, ajoute-t-il, ressent certains scandales de la vie publique avec un sens insoupçonné des responsabilités de l'artiste¹⁵. » Le poète apporte crédit aux prises de position de Sartre. L'année 1953, rappelons-le, voit sévir le maccarthysme, qui avait jeté la suspicion sur *Le Salaire de la peur*, film que Cocteau, président du jury du Festival, voit triompher à Cannes. « La guerre froide, note encore Poirot-Delpech, rend difficile la neutralité où l'artiste Cocteau aimerait se cantonner. » Il signe,

9. *Le Monde*, 14 oct. 1983.

10. Art. cit.

11. *Magazine hebdo*, 28 oct. 1983.

12. Art. cit.

13. Gilbert SALEM, *24 heures*, Lausanne, 11 oct. 1983.

14. *La République du centre*, 26 août 1986.

15. *Le Monde*, 6 déc. 1986.

par exemple, la pétition en faveur des époux Rosenberg et, après la mort de Staline, prend le parti de son ami Picasso dans l'affaire du portrait du dictateur. Cette dimension politico-culturelle n'empêche pas le feuilletoniste du *Monde* d'admirer les pages inspirées par un long voyage en Espagne. Il s'inscrit là dans une continuité classique puisque « sa visite de Tolède a la grâce nerveuse de celle de Barrès ». Dans un article intitulé « Cocteau, maître du je¹⁶ », Matthieu Galey nous ramène à la vocation et nous invite à la définition de ce diariste d'exception. Il célèbre une « tentative fascinante et désespérée pour retenir le temps avec un stylo à bille ». C'est « le courant de la pensée capté à sa source par un graphomane ». Car Cocteau écrit partout et sans relâche : « Jusqu'à neuf pages pour une seule journée ! » Si l'on peut admettre qu'on a affaire au « cambriolage d'un cerveau », il faut ajouter que le cerveau de Cocteau est « l'un des plus brillants du siècle, qui s'ouvre par miracle à la visite [...] Le monument vaut le détour, et quelques étoiles. » Moins élogieux, Jérôme Garcin s'interroge : « Est-il un livre indispensable ? Non. C'est précisément son charme, sa grâce, son parfum. » Il émet des réserves qui grandiront dans les comptes rendus des tomes suivants, lui qui « applaudit l'acrobate sans toujours comprendre l'atrabilaire¹⁷ ». La dualité du poète, qui ne se serait reconnu dans aucun de ces termes, sera en effet constamment évoquée.

Comment s'attarder sur l'accueil fait au troisième volume, tant les critiques sérieuses et pertinentes qu'il inspire se font rares ? Pour Michel Cressole de *Libération*, son contenu se résume à trois thèmes : « éreintements tous azimuts, soucoupes volantes, première crise cardiaque¹⁸ », mais il s'appesantit sur le premier thème, si bien que son papier devient un catalogue de vacheries. Pol Vandromme, quant à lui, a le mérite de reconnaître quelque perspicacité à l'auteur : « Entre le Cocteau du parisianisme et le Cocteau du Journal il y a l'immensité qui sépare la complaisance de la lucidité¹⁹. » Mais il comprend mal qu'ait été récusé, à cause de ses réserves, Claude Roy pour préfacer l'édition des *Œuvres complètes*. Au moins prouve-t-il qu'il a lu les Annexes, ce qui semble assez rare.

Pour que la critique s'intéresse au *Passé défini*, le quatrième tome confirme qu'il faut qu'intervienne un anniversaire ou un événement exceptionnel. Cette fois, c'est l'historique de l'élection à l'Académie française qui ramène à leur plume les augures et cela se sent dès les titres. Ainsi Jean-Claude Perrier pour *Livres-Hebdo*²⁰ risque : « 1955, année académique ». Il

16. *L'Express*, 3 janv. 1986.

17. *L'Événement du jeudi*, 12 déc. 1985.

18. « Cocktail Cocteau », 9 nov. 1989.

19. *Le Vif L'Express*, s.d.

20. 11 nov. 2005.

récidive dans *Le Figaro* : « La vie en vert²¹ ». On relève avec quelque malice les excuses que se donne l'enfant terrible des lettres pour s'être laissé prendre à la « ratière du quai Conti », comme eût dit Mauriac. Par exemple tel conseil du défunt Eluard, pour l'inviter à « compromettre » la vénérable institution²². Ou ce sophisme : « Si l'on réclame de moi de l'insolite et qu'on trouve insolite que je pose ma candidature, tout me semble dans l'ordre²³. » Ce sont surtout les caricatures des académiciens, lors des visites du candidat, qui retiennent l'attention. Dans la foulée du guide, Pierre Combescot découvre « toute une galerie de ronflants gâteux, pleins de poils, tapis dans des appartements où traînent les parfums d'une génération de matous. » La drôlerie cruelle culmine dans le portrait de Georges Lecomte, d'où surgit « ce faux nez violet, cette aubergine autour de laquelle les poils s'élancent, on dirait une pomme d'arrosoir²⁴ ». *Libération* titre : « Cocteau et les vieilles barbes²⁵ » et *Match*, moins caustique : « Cocteau immortel mais pas académique ». Plusieurs critiques s'étonnent de la sévérité des jugements portés sur les grands écrivains du siècle. Le poète brûle même Apollinaire, qu'il avait adoré et qu'il accuse de vol. Ce qui inspire à Pierre Combescot cette conclusion : « Il y a dans ces pages des passages d'une intelligence et d'une lucidité étonnantes, mêlées à d'incroyables sottises. »

Curieux contraste : le tome V, le plus long de tous, qui couvre deux années, et compte plus de 900 pages, est celui qui suscite le moins d'études nourries. Le sujet dominant que désigne Pierre Caizergues dans sa préface : « le journal de la chapelle » de Villefranche et de la mairie de Menton, n'éveille aucun commentaire notable. On préfère insister sur la « paranoïa » grandissante de l'auteur. Pierre Canavaggio observe que jusque-là elle « s'était installée dans l'ombre ». L'idée de son excellence incomprise, devenue fixe, « l'entraîne maintenant, conclut le chroniqueur de la *Revue des deux Mondes*, dans un délire où la raison perdue de Rousseau s'égarait dans ses dernières années²⁶ ». La comparaison dont use Angelo Rinaldi, que nous avons connu plus tendre, est à la fois moins glorieuse et plus triviale : « L'aigle à deux têtes se métamorphose en paon, qui lisse ses plumes et pique la plus petite récompense pour l'avaloir, tel un asticot, la présidence d'honneur du Festival de Cannes se transformant en sacre de Reims²⁷. » Et il juge « attristant » que le diariste ait pu réduire Gide à une « vieille professeur de piano ». Certes, il reconnaît qu'on dénicher « des pépites » dans ce Journal mais l'auteur y étale

21. 29 déc. 2005.

22. Pierre COMBESCOT, *Match*, 12 janv. 2006.

23. « Le vide-poche de Cocteau », *Libre Belgique*, 2 déc. 2005.

24. Art. cit.

25. 22 déc. 2005, François RIVIÈRE.

26. Janv. 2008.

27. « Des plumes de Cocteau », *Le Point*, 11 janv. 2007.

« une vanité, voire une mesquinerie, dont on ne le soupçonnait pas ». Se montrer « ulcéré des louanges » réservées à Françoise Sagan, c'est « comme si la Callas pouvait être jalouse des lauriers de Luis Mariano ».

« Cocteau le flingueur », « Vacheries », « Arrogant Cocteau²⁸ », ces titres de comptes rendus du tome VI, lui aussi très long, confirmeraient à eux seuls l'impression laissée par les critiques du volume précédent, si l'on négligeait une sorte de réhabilitation en marche chez Jean-François Bory. Ce critique découvre un « éclairage nouveau dans l'éthique de Cocteau » et affirme que « sa lucidité à propos des événements importants surprend²⁹ ». Ce qui confirme l'ouverture au monde naguère affirmée par Poirot-Delpech. Maurice Mourier, qui signe dans *La Quinzaine littéraire* le meilleur article, revient certes sur le « délire » auquel aboutit l'autocélébration. Il pointe « chez cet artiste hyperdoué un sentiment obscur et mal formulé de son insuffisance³⁰ ». Il se dit gêné « par sa férocité à l'égard des femmes », dont font les frais Marilyn Monroe et même Francine Weisweiler, étoile déclinante. Toutefois, il fait son régal des dernières séquences du volume, consacrées à la gestation du *Testament d'Orphée*. On retrouve le même Mourier dans le florilège du tome VII. Les seules réserves visent les démarches entreprises « pour obtenir des hochets parfaitement indignes d'Orphée³¹ ». On pense à la Croix de commandeur de la Légion d'honneur. Mais les éloges dominent : « Peu de prosateurs de naguère ont été aussi inventifs, riches d'images saisissantes et de conclusions hâtives mais inattendues et drôles. » Dans *L'Humanité*, Christophe Mercier voit en Cocteau « un guide que l'on peut suivre pour trouver son chemin à travers le fouillis de son époque³² ». On attendait l'oracle de Philippe Sollers, exprimé sous un titre mi-figue, mi-raisin : « Le sociétaire du spectacle ». Il relève son appétit artistique, « ses journées remplies à ras bord ». Est-ce toutefois le servir que d'introduire une comparaison avec son ami et rival ? « Comme les fantômes, il était partout et nulle part » mais, ajoute-t-il « le propriétaire du château, c'est Picasso ». La conclusion est sévère : « Cocteau ne fait pas vraiment le poids dans l'histoire. Son témoignage sur une époque effervescente et trouble n'en reste pas moins capital³³. » Ce rôle de simple témoin clairvoyant mais marginal aurait-il comblé l'intéressé ?

La parution du dernier tome favorise une vue panoramique sur l'ensemble et l'impression dominante tourne à un bilan aussi favorable que l'avait été

28. Respectivement : François RIVIÈRE, *Le Figaro littéraire*, 10 juin 2011 ; Christophe DONNER, *Le Monde Magazine*, 13 août 2011 ; Sophie PUJAS, *Transfuge*, 1^{er} juin 2011.

29. *Cahier critique de poésie*, 1^{er} mars 2012.

30. *La Quinzaine littéraire*, 16 nov. 2011.

31. *Ibid.*, 1^{er} fév. 2013.

32. 14 fév. 2013.

33. *Le Nouvel Observateur*, 6 déc. 2012.

celui du premier tome. Bien sûr, les esprits chagrins n'ont pas désarmé et l'on formule les mêmes reproches, comme par exemple Gérard Lefort, qui, dans *Libération*, assimile le livre à une « sorte de purgatoire plein d'amertume³⁴ ». Claude Arnaud, abondant biographe du poète, n'est guère plus tendre dans les deux articles qu'il signe. Lorsqu'il diagnostique un « état d'épuisement final » on se demande s'il n'incrimine pas l'écrivain plutôt que le septuagénaire en fin de vie, d'autant plus que, dans *Le Monde*, il intitule son papier : « Dernières gouttes d'encre³⁵ ». Passons vite sur l'image culinaire de Michèle Gazier de *Télérama* qui, à cause de la diversité des ingrédients, compare ce grand œuvre à une « sorte de pot au feu littéraire³⁶ ». En revanche, nous nous attarderons sur la contribution du critique de *L'Humanité* déjà cité, Christophe Mercier, selon nous déterminante. Sa bienveillance éclairée console de bien des formules mesquines. Il salue d'abord « dans ce dernier volume une qualité de grandeur et de pathétique absente des précédents³⁷ ». En outre, sa lecture permettrait de faire un sort aux idées reçues, aux jugements convenus, car Mercier soutient que ce « créateur majeur et multiple se met à nu et démolit comme à plaisir l'image qu'il a passé sa vie à donner de lui-même ». Et pourtant cet écrit quasi testamentaire, où le diariste « acquiert une sorte de majesté sombre », est l'« aboutissement (violent, paradoxal, unique) de tout ce qu'il a écrit ». Le sommet de l'œuvre.

L'unanimité de la critique se fait donc sur ce qu'on peut considérer comme les deux travers de ce Journal, l'un entraînant l'autre. La persécution dont Cocteau serait l'objet, inséparable de la méconnaissance de son génie, explique sinon justifie les exécutions sommaires de poètes, d'artistes, de comédiens, injustes pour la plupart. Le « saint Sébastien du Cap-Ferrat³⁸ » percé de flèches, comme le surnomme Henry Bonnier, réplique et contre-attaque, oserait-on dire, à la kalachnikov. En revanche, tous les exégètes s'accordent sur la brillance du style et l'esprit drôle et incisif des propos. On applaudit au « feu d'artifice littéraire où le poète multiplie les fulgurances, les aphorismes cinglants et les aveux³⁹ ». On rapproche souvent *Le Passé défini* des précédents journaux tenus par le poète, assez peu des *Portraits-Souvenir*, bien que le mémorialiste, en ces huit volumes, soit aussi visible que le diariste. On retient les anecdotes savoureuses, on apprécie les notes de voyage qui agrandissent l'horizon géographique et même culturel du livre. On s'arrête moins volontiers sur les longs passages qui éclairent

34. 12 oct. 2013.

35. *Le Point*, 31 oct. 2013 et *Le Monde*, 1^{er} nov. 2013.

36. 1^{er} nov. 2013.

37. 7 nov. 2013.

38. *Politique magazine*, 1^{er} janv. 2013.

39. Sophie PUJAS, art. cit. Mêmes louanges dans l'article de Maurice MOURIER.

la genèse des créations en cours. Au-delà de la forme, les critiques les plus perspicaces ont bien perçu chez le Cocteau du *Passé défini* une ouverture sur le monde, discrète lorsqu'il s'agit de politique. Une critique en peau de chagrin, disions-nous, mais une minorité d'augures savent aller à l'essentiel et surtout ils suggèrent qu'au terme de ces treize années d'écriture intime et comme d'une ascèse, le poète se soit dépassé, transcendé. Nous terminerons en nous ralliant encore au jugement de Christophe Mercier. *Le Passé défini* apparaît effectivement comme « l'un des journaux d'écrivains les plus riches et les plus passionnants du vingtième siècle⁴⁰ ». Il ne pâlit pas à côté de ceux de Gide et de Julien Green, pour ne citer que les écrivains dont Cocteau se démarquait.

40. Christophe MERCIER, art. cit. du 7 nov. 2013.

Des « cahiers phénixologiques »

Enjeux de l'écriture diariste dans Le Passé défini

Michel BRAUD

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Le Passé défini est un long journal d'écrivain (plus de 4 000 pages imprimées), tenu pendant de nombreuses années (12 ans) jusqu'à la mort de son auteur. Au-delà de la routine de la rédaction, cette persévérance présuppose un projet d'écriture de soi qui résiste à l'usure du temps. La constance d'écriture à laquelle le diariste s'oblige est le signe d'un enjeu important – existentiel, moral, littéraire – qui tient à l'identité narrative du scripteur au long des jours. Et il s'agit d'un journal à destination explicitement posthume : Cocteau répète à de nombreuses reprises que « ce journal ne sera publié qu'après [sa] mort » (II, 288, 11 octobre 1953). Le discours en retrait du journal ne peut trouver un public immédiat ; l'enjeu du journal ne s'inscrit pas dans le cadre d'une communication directe avec un public ; la lecture doit en être reportée à un autre temps, au-delà du temps vécu. On ne peut, à chaque fois que l'on rencontre ce type de journal, que s'interroger : pourquoi le diariste consacre-t-il une telle énergie à tenir un journal pour le laisser à la postérité ?



C'est, semble-t-il, à la demande de son compagnon Édouard Dermit, dit « Doudou », que Cocteau a commencé ce journal¹. Cet élément déclencheur est vraisemblable mais fait peut-être écran à d'autres motivations. D'autres diaristes ont tenu un journal à la demande d'un proche mais la destination

1. Comme le rapportent Rana EL GHARBIE, *Les Journaux de Jean Cocteau*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 2012, p. 35, et Jean TOUZOT, *Cocteau à cœur ouvert. Les dernières années*, Paris, Bartillat, 2013, p. 11.

et la motivation s'établissaient dans ce cas en relation à cette demande². Or Édouard Dermitt n'est présent dans le journal que comme proche de Cocteau et non comme destinataire du journal et la motivation d'écriture ne semble pas non plus en relation avec lui. En revanche, les références au journal de Gide, dans les premières pages et plus largement dans les premières années du *Passé défini*, ne sont pas sans laisser supposer une autre justification à ce commencement. Au moment où Cocteau ouvre son journal, Gide est mort depuis cinq mois³, et les très nombreux hommages et critiques parus après sa disparition ont rappelé la place du *Journal* dans son œuvre — *Journal*, écrit Robert de la Croix le 27 février 1951, « auquel il faudra toujours se reporter pour la compréhension de son œuvre et de ses actes, de ses multiples revirements. On y saisit toutes ses complexités, ses repentirs, ses aveux, ses contradictions, sa curiosité universelle [...] »⁴. Rappelons que la publication du *Journal 1889-1939* eut un retentissement particulièrement important dans le monde des lettres en 1939 — la lecture qu'en fait Sartre dans les *Carnets de la drôle de guerre* suffit à s'en convaincre — et que ce volume a été suivi, en collection Blanche, du *Journal 1939-1942* en août 1946, et du *Journal 1942-1949* en février 1950. La question de Cocteau, le 25 août 1951 : « S'apercevra-t-on un jour de la stupidité monstrueuse du *Journal* de Gide ? Cet amas de mensonges et d'hypocrisies se cache sous un air de dire la vérité qui se limite au pittoresque » (I, 29), ne peut par conséquent être anodine : le *Journal* de Gide est bien l'anti-modèle écrasant contre lequel s'écrit *Le Passé défini*. Cocteau y fait encore référence lorsqu'il indique qu'il se refuse à publier le sien de son vivant :

Mode absurde qui consiste à publier son « journal » de son vivant. Mode absurde lancée par Gide. Mais la méthode gidienne consiste à feindre de tout dire pour cacher tout. Un journal n'existe que si l'on y consigne sans réserve tout ce qui vous passe par la tête. (II, 48, 22 février 1953)

On ne s'attardera pas sur la distance que l'on peut percevoir entre la définition du journal que Cocteau donne dans la dernière phrase et la réalisation qu'il en offre dans *Le Passé défini* : ce journal ne donne pas l'impression d'être l'enregistrement de tout ce qui lui passe par la tête. Et l'on sait que sa critique du *Journal* de Gide tient pour beaucoup au portrait de Cocteau que Gide y dresse. Sans doute même pourrait-on considérer que la « méthode

2. Voir sur ce point mon étude *La Forme des jours : Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006, p. 213 ss.

3. Rana El Gharbie fait aussi ce rapprochement et se demande s'il « était impossible à Cocteau de tenir ce journal de vie tant que Gide tient et publie de son vivant le sien » (*op. cit.*, p. 35).

4. Cité par Martine SAGAERT dans GIDE A., *Journal II 1926-1950*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, « Notice », p. 1121.

gidiennes » est en réalité celle de Cocteau⁵. Il n'en reste pas moins que Cocteau définit son projet en relation à celui de Gide et contre lui, en relation à la *vérité* et en opposition au *pittoresque*. Un rapprochement avec Loti à propos du *Voyage au Congo* sert d'ailleurs la même dénonciation (I, 30, 25 août 1951) : la vérité ne peut s'accommoder d'une élaboration esthétique affichée, d'un projet de composition de tableaux. En cela, au moins, Cocteau tient promesse : *Le Passé défini* est un journal de notations quotidiennes peu imagées, peu élaborées. Le diariste ne compose pas un autoportrait ni ne s'attarde sur les tableaux du quotidien, ni encore ne raconte les variations d'une sensibilité au long des jours. Le projet du *Passé défini* se limite essentiellement à l'enregistrement d'observations factuelles, de conversations, de réflexions sur son œuvre et celles des autres – ponctuellement à l'aveu de crises d'angoisse.

On ne peut qu'être frappé, d'ailleurs, par le fait que *Le Passé défini* se différencie nettement des journaux que Jean Cocteau a tenus auparavant en diverses occasions. *Tour du monde en 80 jours : Mon premier voyage*, *Opium : journal d'une désintoxication*, *La Belle et la bête : journal d'un film* et *Maalesh : journal d'une tournée de théâtre* sont des journaux d'expérience rapportant le témoignage d'un moment d'existence, présentant des bornes temporelles marquées et donnant à lire un voyage, une transformation de soi ou une réalisation artistique. L'auteur tient ces journaux pendant un temps donné et pour les publier, par un jeu ou une quête littéraire qui devient récit, ou afin de montrer les faces cachées ou peu connues du métier d'écrivain et de metteur en scène. La publication de ces journaux suit d'ailleurs toujours d'assez près leur rédaction.

Le Passé défini se différencie aussi fortement du *Journal* des années 1942-1945 qui, tout en tenant aussi du journal d'expérience (il relève clairement de la catégorie « journal d'un temps de guerre »), se distingue des précédents par sa durée et se caractérise par une attention à la théâtralité du quotidien⁶. Cocteau témoigne de son activité de dramaturge et de metteur en scène (il crée notamment *Renaud et Armide* au Théâtre Français) et s'attache à ce que sa mise en scène « [se] déroule et s'arrête, de place en place, pour former un

5. C'est la thèse que Claude BURGELIN soutient dans son article « Cocteau et son journal : le miroir aveugle », dans LEJEUNE Ph. (dir.), *Le Journal personnel*, Nanterre, Université Paris 10, collection « RITM », 1993, p. 99. Dans le prolongement de cette analyse, on peut considérer que l'opposition entre les deux diaristes est fondamentalement d'ordre éthique, Gide inscrivant la lecture du quotidien dans un projet d'authenticité à soi, et Cocteau relevant les événements vécus sans les mettre en relation avec un questionnement intérieur.

6. Jean COCTEAU, *Journal (1942-1945)*, Paris, Gallimard, 1989 ; j'indique la date de la note et la page en fin de citation. Je renvoie sur ce texte, à mon article « Théâtralité du théâtre et théâtralité du quotidien dans le *Journal (1942-1945)* de Jean Cocteau », dans SOSIEN B. (éd.), *L'Espace, la théâtralité et l'imaginaire : études de l'Équipe de Recherche sur l'Imaginaire Symbolique*, Cracovie (Pologne), Abrys, 1998, p. 239-247.

tableau vivant » (293, 2 avril 1943). Parallèlement, il relève dans ce *Journal* les tableaux du quotidien, ceux que lui-même constitue involontairement comme lors d'une sortie de répétition à la Comédie-Française :

Après la répétition, un fiacre à cheval blanc attendait M. Bell à la porte de la Comédie-Française. Elle y monte, suivie de son secrétaire, surchargé de fourrures et de manuscrits. J'ouvre le manuscrit et je demande à Bell de travailler certains passages dans un autre style. Lorsque le fiacre part, je me trouve en face de trois cents personnes qui regardent ce spectacle. (290, 23 mars 1943)

Ou encore les spectacles terribles et poétiques qu'offre la guerre :

Avant-hier soir, le ciel tonnait, la terre tonnait, les bombes secouaient les vitres. Une fumée cachait la tour Eiffel. Les avions éclataient en l'air. Les parachutistes prenaient feu. Les ailes d'avion tombaient lentement en vrille comme des graines d'érable. (361-362, 17 septembre 1943)

Le réel est un spectacle merveilleux, fantastique et tragique, qui est décrit dans la continuité des tableaux de théâtre. C'est que la guerre est un temps à part, hors du temps ordinaire, dont la réalité constitue un spectacle et pendant lequel tout devient tableau sur le « théâtre de la guerre » (521, 19 juin 1944). Le *Journal* est le récit de cette époque singulière, ou plutôt la suite des tableaux de cette époque, saisis par le diariste.



Par contraste, *Le Passé défini* est le journal d'un temps ordinaire. Le quotidien ne s'inscrit dans aucun cadre qui lui donnerait un relief particulier ni ne délimiterait un temps distinct. Au contraire. *Le Passé défini* est un journal du temps continu, non borné — et le seul, semble-t-il, de ce type dans l'œuvre de Cocteau⁷. Les thèmes évoqués sont divers⁸ mais les scènes ne donnent pas ou ne donnent que peu lieu à élaboration d'un tableau, à construction d'une scène, à composition d'une histoire de soi sur le long temps. Souvent le diariste juxtapose des notes brèves et disparates. Et même si le genre permet toutes les lacunes dans l'évocation du vécu, les zones d'ombre y sont nombreuses : la sensualité et le sentiment sont absents ou très allusivement évoqués, et les relations de l'auteur avec « Doudou » ne sont un peu développées qu'à propos de la création artistique de celui-ci.

7. On peut s'interroger sur le statut du journal de jeunesse tenu du 28 juin 1911 à avril 1912, mentionné dans la première note du *Passé défini* (I, 11) et dont des fragments sont cités par Pierre CHANEL dans sa présentation (« *Les Vocalises de Bachir-Selim* », *La Revue des Lettres Modernes* : Jean Cocteau 1 — Cocteau et les mythes, n° 298-303, 1972, p. 9-24). Les extraits qui en sont donnés rattachent toutefois plutôt ce journal au journal de voyage.

8. Voir Jean TOUZOT, *Cocteau à cœur ouvert*, op. cit., chap. 2 « Un journal aux mille facettes », p. 15 ss.

Plus surprenant, si Cocteau évoque ses grands projets plastiques, il ne décrit le processus de sa propre création poétique que de façon très allusive alors même qu'il est très attentif à la réception de cette dimension de son œuvre. *Le Passé défini* est le relevé des déambulations, des rencontres, des amitiés, des goûts et dégoûts de l'auteur, la transcription de son regard sur le monde et sur soi, où percent ponctuellement ses angoisses.

Une préoccupation y tient toutefois une place si récurrente qu'elle présente la force d'une obsession : c'est le sentiment de ne pas être reconnu à sa juste place dans le monde des Lettres, qui s'accompagne d'un dénigrement proportionnel de ses contemporains. Cette impression récurrente de ne pas être compris par la critique, de faire l'objet de ses sarcasmes ou d'être injustement exclu des médias ou des honneurs fait du *Passé défini* une longue plainte qui s'articule pleinement au projet d'écriture du journal : celui-ci n'est pas un cahier de tableaux ou de scènes élaborés ; c'est l'enregistrement d'une injustice continue, le relevé des actes de non-reconnaissance dont se rend coupable la société au long de la vieillesse de l'écrivain. Le diariste ressasse « les attaques, silences, aveuglements, injustices dont [il est] l'objet » (VI, 68, 23 février 1958), « l'escamotage dont [il est] victime » (III, 14, 4 janvier 1954), l'« entreprise de démolition sournoise » qu'il doit supporter (IV, 161, 25 juin 1955). Et ses jugements sur ses contemporains sont féroces : « Camus est un écrivain médiocre » (VII, 17, 5 janvier 1960), « Matisse est un assez mauvais dessinateur » (II, 306, 27 octobre 1953), et si « Picasso a du génie, [...] il est trop bête pour comprendre le génie des autres » (VII, 19, 7 janvier 1960).

Cocteau relève avec fierté l'intérêt que la presse, le public et les instances officielles portent à son œuvre, mais cet intérêt et ces honneurs ne sont jamais à la mesure de son attente : « Télévisions, radios, articles, tout sauf ce qui compte » écrit-il après le lancement du *Testament d'Orphée* (VII, 61, 23 mars 1960). Le paradoxe revient à de nombreuses reprises sous sa plume : « Être repoussé de partout et être invité partout, voilà le prodige de ma vie et ce qui me la rend parfois distrayante » (VI, 35, 13 janvier 1958) ; « J'ai toutes les peines du monde à comprendre l'étrange situation qui fait de moi l'homme le plus aimé et le plus détesté, le plus visible et le plus invisible, le plus recherché et le plus fui » (VI, 72, 1^{er} mars 1958) note-t-il à quelques semaines de distance. Puis deux ans plus tard : « Je n'ai pu vivre qu'entre chien et loup, vaguement écœuré par une injustice si monstrueuse que j'y puise de la splendeur. Impossible de ne pas voir là-dedans une sorte de trône de solitude et un peuple de fantômes qui me salue » (VII, 24, 17 janvier 1960). On peut déceler une part de jouissance à faire état de cette dissociation : le succès public renvoie au poète une image positive de lui-même mais l'écrivain reste supérieur à cette image médiatique, seul vivant parmi un public de fantômes.

Son génie est une évidence ininterrogeable. Quand Cocteau relit l'un de ses textes, il est impressionné par sa puissance poétique ; quand il découvre ses productions graphiques dans une exposition, il « est frappé par la beauté de [ses] toiles, de [sa] tapisserie, par la force de [ses] dessins » (II, 25, 4 février 1953). Car le génie tient de l'infini. Le poète habite un autre espace, devient lui-même fable ou mythe. Seuls quelques auteurs avant lui, déjà devenus aussi des mythes, comme Rimbaud et Mallarmé, partagent ce don. Car le génie ne peut se partager entre vivants : « S'il existait un autre poète que moi, je le saurais » (VI, 57, 8 février 1958).

Cocteau s'emploie alors à obtenir la reconnaissance qui lui semble due, à conquérir la place qu'il considère être légitimement la sienne au centre du champ des honneurs littéraires. Il détaille sa stratégie pour se faire élire à l'Académie, puis, lorsque qu'il est élu et qu'il est nommé commandeur des Arts et Lettres, manifeste sa déception de ne pas l'être dans l'ordre de la Légion d'Honneur : « Je ne cours pas après les honneurs, mais les cravates de mes collègues me narguent. [...] La cravate est un bel insigne et je le mérite plus qu'eux » (VII, 53, 7 mars 1960). Il cultive, avec le même goût des sociabilités officielles, les contacts avec les autorités, et notamment avec les souverains étrangers, le prince de Monaco ou les présidents Auriol, Coty et de Gaulle. C'est que « ce monde d'honneurs, de décorations, de photographies dans les journaux est en somme le vrai monde et le nôtre une sorte de famille accrochée à une épave, en route vers on ne sait où » (II, 49, 22 février 1953). La quête de reconnaissance de Cocteau comporte aussi un versant financier qui, bien que plus discret, n'en est pas moins clairement exposé : « Il faudra m'adresser à David, faire l'exposition qu'il me demande et avoir une cote. Sans une cote, la chapelle, Menton, les livres illustrés de luxe ne rapporteront rien. Or vendre du graphisme et de la peinture est la seule chose qui me sauverait » (VI, 25, 6 janvier 1958).

Le Passé défini est le relevé de cette évidence du génie, l'enregistrement de cette folie orgueilleuse, de ce narcissisme clos sur lui-même tendu vers une image de soi géniale et confronté à la « conspiration du silence » (I, 183, 3 avril 1952). On pourrait croire parfois qu'un doute traverse la pensée de Cocteau mais c'est au contraire un moyen de réaffirmer son génie poétique : « Parfois je cherche à comprendre. Je ferme les yeux et je m'efforce de découvrir mes fautes et si l'orgueil me les dissimule. Eh bien non » (VI, 72, 1^{er} mars 1958). Même les moments d'« àquoibonisme » ne rompent pas cette certitude ; ils n'en sont plutôt que l'envers nécessaire, les moments où le poète « [se] prend les pieds de l'âme dans ce qui se passe » (III, 294, 28 novembre 1954), où le génie éprouve la violence et la laideur du réel. Narcisse créateur ne peut exister que dans la relation spéculaire qu'il établit avec le monde ; lorsque le reflet génial se voile, c'est son identité qui est menacée. L'activité continue et le « touchatouisme » de Cocteau s'interprètent dans ce même

cadre comme un moyen d'échapper à l'angoisse et de construire une œuvre diverse et variée, à la mesure de sa quête d'image.



L'espace de solitude, de retrait, que constitue le journal, hors des discours sociaux et destiné à les réintégrer dans un autre temps, est le seul espace d'écriture *vraie* pour le poète « pyramidal, illisible et seul » (IV, 31, 30 janvier 1955). La vérité, je l'ai déjà évoqué, est la transcription d'une perception, dans son évidence : « Puisque ce journal ne sera publié qu'après ma mort, je peux me payer le luxe de dire la vérité. Ma tapisserie du Musée d'Antibes tue toutes les œuvres de Picasso qui s'y trouvent. Elle éclate au deuxième étage comme une bombe » (II, 288-289, 11 octobre 1953). Cette vérité ne peut être ni récusée ni interrogée ; elle s'impose à celui qui regarde. Le journal a pour fonction de la rétablir en déposant une longue plainte devant un tribunal posthume dont le lecteur sera le juge. Ce curieux « besoin de se donner des juges » — pour reprendre l'expression de Jacques Borel⁹ — est une des constantes des écrits autobiographiques en général et du journal en particulier¹⁰. Par le truchement de l'écriture de soi, il s'agit de rétablir une identité mise à mal. Et lorsque, comme ici, la publication est reportée après la mort du diariste, ce dernier convoque un autre jury, avec d'autres valeurs, pour apprécier son œuvre : « Un jour, on verra comment je touche à tout ce que je touche et on aura honte » (VI, 558, 17 juin 1959).

Mais le journal est aussi avant tout un moyen d'élaboration d'une représentation de soi. « [Se] regarder [...] dans la glace » pour reprendre une expression de Cocteau (VI, 532, 10 mai 1959) est un moyen de laisser un portrait de soi vivant. Même lorsque la confession intime est quasiment absente, comme dans *Le Passé défini*, il s'agit toujours de se peindre dans le relevé des traces du quotidien ; la « conversation avec [soi]-même » (III, 307, 21 décembre 1954) est l'enregistrement d'une aventure d'exister. Au-delà de l'enjeu judiciaire, Cocteau charge ses « cahiers phénixologiques de vivre à [sa] place, de [le] faire renaître de [ses] cendres » (VI, 59, 9 février 1958). Le journal est une image de soi continuée après sa mort. Narcisse peut même rêver s'y lire lui-même, dans une fusion complète avec son lecteur posthume :

Ah ! que j'aimerais être un jour celui qui lira ces notes ! Quelle amitié merveilleuse entre ce lecteur pas encore né d'un ventre et moi qui meurs de sommeil et laisse les mots aller sans contrôle. Ah ! que j'aimerais vaincre

9. *La Dépossession. Journal de Ligenère*, Paris, Gallimard, 1973, p. 215 (7 octobre 1970).

10. Voir sur ce point Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996, et pour la transposition de l'autobiographie au journal intime, mon étude *La Forme des jours*, *op. cit.*, p. 243.

la sale blague des perspectives de l'espace-temps, être là et là et devenu instantanément cet autre, me nouer à moi-même avec l'enroulement majuscule d'un cou de cygne. (VI, 107, 7 avril 1958)

On comprend pourquoi le diariste éprouve si régulièrement le besoin d'interpeller familièrement son lecteur posthume : « vous *qui êtes en train de me lire* » (III, 202, 30 juillet 1954). C'est que ce dialogue est un dialogue avec son double c'est-à-dire avec soi-même. Le diariste a besoin de la lecture de l'autre et de sa reconnaissance : « sans les autres, je serais invisible, un vrai fantôme, [... j'ai] besoin d'eux pour être » avoue-t-il (V, 59, 15 février 1956). Mais dans le même mouvement, les autres sont rêvés comme des doubles de soi, comme une projection de soi-même. *Le Passé défini* offre cette réalisation ultime : fondre la perception présente de soi au moment de l'écriture, la persistance de son image dans l'avenir, et la lecture de soi que fera le lecteur de ce présent figé. Car la lecture à venir, dans un espace-temps inconnu, n'est que le double de la lecture du diariste, c'est-à-dire la continuation de son écriture présente.



Le journal, dans le même mouvement, porte donc une revendication de justice devant les générations futures et offre la continuation d'une image vivante de soi par la lecture ; il permet le rétablissement de l'image de soi mise à mal et le prolongement de soi hors de soi. On est loin de l'intention pittoresque que pouvaient porter les précédents journaux, directement destinés à la publication, ou du modèle gidien, publié de même de son vivant. Une entreprise posthume singulière se constitue ainsi, qui veut rendre à son œuvre la place qu'elle mérite, fournir à ses futurs lecteurs une image de soi à travers la perception des événements quotidiens, et prolonger l'existence de l'écrivain par sa conversation avec lui-même.

Le paradoxe, toutefois, on l'a sans doute perçu, est que l'obsession d'être un génie est trop marquée, trop affichée dans le journal pour ne pas prendre une dimension théâtrale. La théâtralité du *Passé défini* ne réside pas dans les tableaux du quotidien comme dans le *Journal* des années 1942-1945, mais dans la représentation de soi en génie méconnu et persécuté. Doit-on en conclure que le diariste introduit dans cet excès une distance à lui-même qui interdirait l'adhésion du lecteur, et partant la fusion du diariste avec son image par-delà le temps ? Ou que l'orgueil narcissique, la jalousie irrépressible vis-à-vis de ses contemporains et la quête des honneurs sont bien constitutifs de l'image de soi que le diariste veut donner au lecteur futur et retrouver par ses yeux ? La question ne se pose pas véritablement : Cocteau

n'exclut aucune part de lui-même de son rêve de lecture posthume et de communion avec son lecteur. Le génie méconnu et persécuté, tout grotesque qu'il soit, possède la naturalité du reflet de soi dans le miroir de l'écriture.

Persécutions et occupations

« Plaider coupable »
(*Le Passé défini* I à III, 1951-1954)

Le moi en procès dans les premiers tomes du Passé défini

Audrey GARCIA

Université Paul-Valéry Montpellier 3

À bien des égards, l'écriture du moi a partie liée avec la scénographie judiciaire. Lieu de confiance, d'aveu ou de justification, elle orchestre un « tribunal imaginaire » et permet au « je » d'endosser tour à tour la robe du juge, de l'avocat et de l'accusé. Gisèle Mathieu-Castellani s'est d'ailleurs attachée à caractériser cette proximité « L'autobiographie, qui est à la fois *témoignage*, *plaidoyer*, *justification* et *réquisitoire*, s'inscrit par-là dans le judiciaire, auquel elle emprunte sa mise en scène, ses rôles, et les modalités de son énonciation¹. » Cocteau ne fait pas exception à la règle et le judiciaire, qu'il n'hésite pas à mettre en scène dans *Bacchus*², occupe une place prépondérante dans sa démarche autobiographique. Plus encore qu'un simple thème, il s'agit d'un principe structurant qui vient accréditer et alimenter la figure idéale du poète forgée par Cocteau, et à laquelle il s'identifie. En effet, sa mythologie fait du poète une victime christique, dont le sacrifice permet de protéger l'intégrité d'une œuvre, qui ne pourra être reconnue que de manière posthume. Le poète serait donc la proie d'un procès inique qu'il s'agit de dénoncer et l'archipel du *Passé défini* semble le lieu idéal pour mettre en place un tel dispositif judiciaire et envisager une révision.

Il s'agira ici d'examiner la manière dont Cocteau adopte et infléchit la composante judiciaire de l'autobiographie au sein du *Passé défini*. Si l'étude ne s'applique qu'aux trois premiers tomes du journal c'est afin de privilégier une étude de détail et d'établir la présence de mécanismes judiciaires dès l'origine de l'entreprise diaristique.

1. Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996, p. 29.

2. Jean COCTEAU, *Bacchus* [1952], Paris, Gallimard, 1998.

Après une caractérisation de la présence thématique du judiciaire, c'est le dispositif textuel particulier de l'insertion d'un dossier documentaire relatif à l'affaire *Bacchus* qui sera étudié. Enfin, il faudra déterminer comment Cocteau articule les potentialités du genre diaristique à sa propre « vulgate », d'un point de vue rhétorique et stratégique.

Le Passé défini et la « scène judiciaire »

La dimension judiciaire de l'autobiographie passe le plus souvent par la relation entre le narrateur et son lectorat. En effet, le lecteur est invité à officier comme juge et témoin des faits dévoilés tandis que le journal, outrepassant le registre de la notation diaire, se voit lesté d'une protestation d'innocence. Cocteau s'assure donc la bienveillance du lecteur tout en gardant trace des injustices qu'il subit, nous offrant alors un témoignage au sens juridique du terme.

Bien que les travaux de G. Mathieu-Castellani portent essentiellement sur la forme canonique de l'autobiographie, il a paru intéressant de reprendre certains concepts et notamment celui de « scène judiciaire » ainsi défini :

L'écriture se met alors en scène dans un dispositif singulier où l'on reconstruit un avatar de la situation judiciaire. Voici en effet que se constitue et se reconstitue au fil des pages de l'autobiographie un tribunal imaginaire devant lequel vient solennellement déposer un inculpé ; voici que se figure le lieu idéal d'un interminable procès, où des juges, un (petit) juge, ou le (grand) Juge, ont à entendre un accusé, accompagné de ses témoins, flanqué de ses avocats, puis à rendre sentence. Voici que s'impose la scène judiciaire³.

Présence du judiciaire

Avant même d'étudier le dispositif judiciaire mis en place dans le journal, il importe de signaler la place de cette thématique au sein de la mythologie de Cocteau. Les mentions d'injustices et de procès sont légion chez un auteur qui se présente volontiers comme un poète maudit. Si *Le Passé défini* débute après la Seconde Guerre mondiale, il serait réducteur de considérer cet événement comme seul déclencheur de l'imaginaire judiciaire. Dès les années 1920, les différentes brimades du groupe surréaliste accréditent le scénario d'un Cocteau décrié, rejeté et injustement traité. Les années 1930 voient l'influence grandissante des ligues d'extrême-droite qui ne se privent pas de critiquer le « poète homosexuel dépravé », auteur des *Parents terribles*. En 1938, *Je suis partout* ira jusqu'à exiger et obtenir le retrait de cette

3. *Idem*.

pièce que la mairie de Paris souhaitait faire découvrir aux élèves parisiens. Cocteau avait donc déjà saisi la justice avant 1940 afin d'assurer la représentation d'une de ses pièces.

Sous l'Occupation, la politique d'encadrement culturel et les multiples chahuts à son encontre occasionneront d'autres procès et recours en faveur de *La Machine à écrire*. Le dramaturge, malgré de bonnes relations avec l'*intelligentsia* allemande⁴, fait l'objet de campagnes de haine, orchestrées notamment par *Je suis partout* et *Gringoire*. Ces accusations médiatiques n'offrent aucun droit de réponse à leur cible, le meilleur refuge s'avère alors le journal intime⁵, qui se transforme rapidement en tribune de l'innocence. Puisque le contexte empêche une parole libre, il s'agit de consigner la vérité afin que le lecteur postérieur prenne connaissance des faits. Aux arrestations arbitraires des années noires succèdent les comités d'épuration, qui mêlent souvent rancœur et parti pris à la logique judiciaire. Bien que Cocteau n'ait pas vraiment été inquiété par cet épisode⁶, il semble avoir été marqué par son atmosphère sombre et kafkaïenne et fera d'ailleurs comparaître le poète de son film *Orphée* devant le tribunal de la Zone en 1951.

Plus encore qu'un motif ou une réminiscence, l'imaginaire du procès semble au cœur des préoccupations du poète. *Le Passé défini* mentionne les procès les plus divers, de la querelle des Encyclopédistes à l'affaire Dominici sans oublier l'affaire Dreyfus. La pièce *Bacchus*, concomitante au premier tome du *Passé défini*, met en scène un procès religieux pendant la Réforme et confirme l'adéquation de Cocteau avec les années 1950, teintées d'existentialisme et d'engagement.

« Une carapace d'erreur » (I, 53), fonction rectificative

Si la thématique judiciaire est présente dans la vie et l'œuvre de Cocteau, elle endosse un rôle tout particulier au sein du journal et assure la continuité entre *Le Passé défini* et le *Journal* des années 1942-1945. En effet, Cocteau conserve et peaufine le dispositif de la tribune, chargée de recueillir le témoignage du diariste ainsi que les preuves de son innocence, mis en place sous l'Occupation. Même si le règne de *Je suis partout* est terminé, le poète demeure méfiant envers les journalistes et clame son refus (tout relatif) de lire la presse et d'interagir avec elle. *Le Passé défini* devient donc le réceptacle des diverses rectifications souhaitées par le poète.

4. V. Jean TOUZOT, « Les Allemands de Jean Cocteau », dans COLLOMB M., GARCIA A., GULLENTOPS D., HÉRON P.-M., *Cocteau d'une guerre à l'autre*, Rennes, PUR, 2019.

5. Jean COCTEAU, *Journal*, Paris, Gallimard, 1989.

6. V. Audrey GARCIA, « Cocteau sous l'Occupation », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 14, février 2016.

Un tel choix peut sembler inefficace dans la mesure où seul un droit de réponse publié permettrait une réfutation claire et immédiate. Toutefois, Cocteau adopte une autre perspective et préfère se concentrer sur son lectorat ultérieur. Conscient que saturer l'espace médiatique de réfutations ne fera que renforcer l'image d'auteur négative amorcée dans la presse, il opte pour le territoire du journal. Il faut reconnaître que la dimension dialogique du journal s'avère parfaitement adaptée : lieu privilégié d'une conversation avec son lecteur, le texte est l'occasion pour le poète de revenir sur certains points et d'en discuter. Cocteau amorce ainsi une certaine proximité avec son lecteur et suscite son empathie.

On relève ainsi, au fil des pages, un certain nombre de points que Cocteau souhaite préciser voire rectifier. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de voir figurer des allusions aux années noires, à l'instar de cette évocation de l'ouvrage de Jean Maze, *Le Système (1943-1951)*⁷ :

L'auteur du livre *Le Système* dit que j'ai fait jouer des pièces pendant l'occupation allemande (ce qu'on ne reproche jamais à Anouilh). Il omet de dire qu'on les interrompait à coups de bombes lacrymogènes, qu'on frappait mes acteurs et que j'ai failli perdre un œil aux Champs-Élysées sous les coups de poing des hommes du P.P.F. Chaque jour le journal *Je suis partout* et les autres journaux collaborationnistes demandaient qu'on me fusillât aux autorités occupantes. [...] Je suppose que je dois mon « blanchissage » (c'était le terme) au fait qu'Eluard et Aragon savaient que j'avais refusé de saluer le drapeau de la légion antibolchévique. [...] Ainsi va la politique.

(I, 57, 9 octobre 1951)

Ici, Cocteau ne se contente pas de rejeter l'accusation de collaboration comme fausse ou infondée, il se livre à un rappel synthétique des éléments susceptibles de l'invalider. Mentionner le cas de Jean Anouilh lui permet de mettre en avant la dimension personnelle de l'attaque et ainsi de la désamorcer, en prouvant que Maze se fonde sur des arguments *ad hominem* et rejette délibérément des faits tels que l'agression sur les Champs-Élysées.

C'est ce même travail de rectification *a posteriori* qui amène Cocteau à revenir sur sa relation avec Gide. L'attention du poète se focalise surtout sur la remarque suivante, parue dans le journal de ce dernier :

Je n'ai pas eu plaisir à le revoir, malgré son extrême gentillesse ; mais il est incapable de gravité et toutes ses pensées, ses mots d'esprit, ses sensations, tout cet extraordinaire brio de son parler habituel me choquait comme un article de luxe étalé en temps de famine et de deuil⁸.

Un portrait aussi négatif brossé par une telle sommité littéraire n'a pas manqué de scandaliser Cocteau, qui n'a eu de cesse de désamorcer cette

7. Jean MAZE, *Le Système 1943-1951*, Paris, Ségur, 1951.

8. André GIDE, *Journal 1887-1925*, Paris, Gallimard, 1996, p. 846-847 (20 août 1914).

déclaration, faute d'obtenir de Gide qu'il la caviarde. Ce n'est qu'après le décès de Gide (19 février 1951) que Cocteau revient sur le sujet et impute cette inimitié à un quiproquo entretenu par Marc Allégret :

Gide couvait Marc Allégret comme un disciple. Or il me demanda de distraire Marc et de lui faire connaître le prestige et le milieu jeune. Marc pour aguicher et taquiner Gide, lui faisait croire qu'il m'adorait. Gide me l'avoua peu avant de mourir en me demandant pardon des injustices de son journal. Raison avouée. Raison inavouée : Gide craignait de me voir prendre de l'influence sur un jeune qu'il croyait être sa chose. (III, 33, 29 janv. 1954)

Bien entendu, il ne s'agit pas seulement ici d'amour-propre : il est important pour Cocteau de se positionner par rapport à Gide, élevé au rang de référence littéraire par la publication anthume de son *Journal*⁹.

Si le journal intime permet de revenir sur certains épisodes, sa structure diaire autorise un traitement en temps réel de l'actualité du poète. On peut par exemple observer les réactions et réponses de Cocteau lorsque la presse souligne une forte proximité entre son *Bacchus* et la pièce sartrienne *Le Diable et le bon dieu*, créée au théâtre Antoine quelques mois auparavant. Jour après jour et au fil des articles de presse, le lecteur assiste aux réactions et justifications du dramaturge.

On le voit bien, *Le Passé défini* constitue pour Cocteau un très bon outil de rectification. Si l'on s'intéresse aux raisons de cet emploi du journal, on comprend qu'il découle essentiellement de la posture de victime injustement accusée mise en place par le poète.

Figure du poète persécuté : « Trente ans de chasse à l'homme dont je suis la victime » (I, 165)

Si Cocteau reprend volontiers le scénario du poète maudit, son expérience de diariste est largement influencée par Rousseau auquel il avait consacré une brève étude en 1939¹⁰. Grand lecteur des *Confessions*, Cocteau ne manque pas de s'identifier au Jean-Jacques persécuté. On retrouve d'ailleurs dans son journal le triangle victime, bourreau et témoin-juge que G. Mathieu-Castellani a caractérisé chez Rousseau.

À l'instar du narrateur des *Confessions*, Cocteau porte le statut de victime désignée et ses Encyclopédistes s'avèrent être les Surréalistes :

Je devins le type même de l'hérétique. Il me fallait brûler coûte que coûte en place de Grève. Pendant 17 ans chacun apporta sa bûche et son fagot.

9. Cocteau consacre un essai à son vieil ami-ennemi en 1952, *Gide vivant*, repris dans *Poésie critique*, Paris Gallimard, 1983, p. 208-233.

10. Jean COCTEAU, « Jean-Jacques Rousseau » [1939], *Poésie critique*, op. cit., p. 273-332.

Aujourd'hui, les dictionnaires nous confondent — et les membres du tribunal avouent qu'ils n'agirent que par obéissance passive au chef.

(III, 13-14, 4 janvier 1954)

L'image du bûcher de l'Inquisition donne un tour judiciaire à la persécution du poète tout en ravalant les surréalistes au rang d'obscurantistes dogmatiques.

Car c'est bien le fait d'être poète qui induit les maux endurés par Cocteau. Jean-Jacques présentait sa naissance comme premier jalon d'un destin funeste : « Dix mois après, je naquis infirme et malade ; je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs¹¹. » Cocteau, quant à lui, s'insère dans une lignée de poètes maudits et ne se présente donc pas comme un cas unique :

Mais être condamné n'est rien. C'est être coupable qui est grave. Être condamné sans être coupable est le grand honneur des poètes. Il ne doit en ressentir aucune amertume. Notre route se fait à pied en marge de la grande route et dans l'ombre, éclaboussés de vitesses, et de lumières.

(III, 32, 29 janvier 195)

On remarque l'emploi du pluriel « poètes » et le choix du « nous », qui relie Cocteau à toute une ascendance de poètes marqués par la même fatalité. Le lecteur-juge est amené à statuer sur l'injustice subie par le diariste alors même que ce dernier la présente comme inhérente à sa nature de poète. On voit ici toute l'ambivalence de Cocteau qui fait du statut de victime aussi bien un objet de doléances qu'un signe d'élection du poète martyr.

Le Passé défini offre ainsi de multiples motifs pathétiques oscillant entre plainte et résignation. C'est tout d'abord le motif de la chasse à l'homme qui transparaît :

Trente ans de chasse à l'homme dont je suis la victime et ce 1952 où Mauriac crut pouvoir impunément sonner l'hallali, voilà qui détraque la machine. L'âme résiste. Mais que peut cette essence lorsque les rouages et les soupapes faiblissent ? (I, 165, 20 février 1952)

Cocteau ne manque pas non plus de convoquer l'image du bouc émissaire, qui a l'avantage d'accentuer la dimension sacrificielle du poète seul contre tous (ses initiales ne sont-elles pas J. C. !) :

Giraudoux me disait : « Tu es notre paratonnerre. Quand on rêve de nous tomber dessus, c'est sur toi qu'on tombe. Parce que tu es seul et qu'on est sûr en t'attaquant de n'avoir pas à craindre une meute qu'on attaquerait en ta personne. » (I, 403, 13 décembre 1952)

11. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1995, p. 33.

On voit donc bien comment Cocteau s'approprie l'intertexte rousseauiste afin de le mettre au service de sa vulgate. Cependant, *Le Passé défini* ne se borne pas au portrait du poète en victime expiatoire, il constitue également un réquisitoire contre les persécuteurs. De même que Rousseau annonce qu'au jugement dernier il « viendr[a], ce livre à la main, [s]e présenter devant le souverain juge¹² », Cocteau en vient à monter un dossier d'instruction au cœur même du dispositif diaristique.

Bacchus, constitution d'un dossier d'instruction

La polémique autour de la pièce *Bacchus* est l'occasion pour Cocteau de mettre en place un dispositif documentaire inédit. Il s'agit pour lui de mener une véritable instruction permettant au lecteur de reconstituer *a posteriori* le procès initié par Mauriac.

L'affaire Bacchus

Il importe tout d'abord de contextualiser l'incident et de rappeler les faits. Cinq ans après *L'Aigle à deux têtes*, Cocteau décide de revenir au théâtre en situant son intrigue en Allemagne, au temps de la Réforme. Donnant à voir le parcours du jeune Hans, nommé roi le temps des vendanges selon une coutume ancestrale, *Bacchus* est une large réflexion sur l'époque de la Réforme et sur la question de la solitude de l'individu face aux instances du pouvoir. Nous l'avons déjà dit, cette pièce est proche du *Diable et le bon Dieu* de Sartre même si les dramaturges ne s'étaient pas concertés sur leurs projets respectifs.

Bacchus, qui signa la fin du Cocteau dramaturge, revêtait une importance toute particulière pour ce dernier : il s'agissait en effet de trouver une place au sein du champ littéraire des années 1950. Selon Claude Arnaud, le succès mitigé montre que Cocteau n'était plus en phase avec la jeunesse qu'il visait :

Cette ultime tentative pour ressusciter sous des habits neufs ne reçut qu'un accueil mitigé. [...] *Bacchus*, malgré sa verve, manquait de ce naturel facile qui l'aurait rendu réellement personnel. À la fois sincère et postiche, provocant mais obscurci par son brio, draguant la jeunesse des caves mais ne parlant plus sa langue, ce drame engagé plaidant le désengagement ne put convaincre tout à fait, faute de vraie conviction : on y vit un gros livret d'opéra plus qu'une pièce¹³.

12. Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 35.

13. Claude ARNAUD, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 664.

Ce que nous avons baptisé l'affaire *Bacchus* débute le soir de la générale au théâtre Marigny, le 23 décembre 1951. À la dernière réplique, François Mauriac quitte ostensiblement la salle sans prendre la peine de saluer les interprètes ni l'auteur. L'écrivain soupçonne Cocteau d'avoir voulu ridiculiser l'Église à renfort de jeux de mots douteux et n'hésite pas à adresser ses reproches par voie de presse. Il s'ensuit une véritable polémique que l'écrivain consigne scrupuleusement dans son journal, permettant au lecteur de reconstituer le débat. Si la lecture du *Passé défini* dramatise quelque peu la situation en l'assimilant à la persécution du poète maudit, il ne faut pas en exagérer l'importance hors de la sphère personnelle, comme le rappelle C. Arnaud :

Le public, pour finir, se lassa de l'affaire, puis de la pièce, après une trentaine de représentations : ces vieux messieurs se crépant le chignon au sujet de leur foi et de leur relation n'étaient pas la meilleure des publicités. [...] Ils furent quelques-uns à deviner, sous ces plaintes récurrentes, que Cocteau, blessé à mort venait de livrer sa dernière contribution sérieuse à la scène, et ne tenterait plus jamais de relancer le jeune homme mythique qu'il avait été¹⁴.

Les pièces du dossier

Le qualificatif d'affaire *Bacchus* ne provient pas de la polémique médiatique mais de la façon toute particulière dont Cocteau traite l'épisode au sein de son journal. En effet, il abandonne le simple registre de la notation quotidienne au profit d'un véritable dossier contenant les pièces à verser au procès qu'on lui intente. Il annonce ainsi le 30 décembre 1951 :

Il serait fastidieux de raconter l'attitude de Mauriac et du *Figaro*. Mauriac et son groupe prétendent s'asseoir à la droite de Dieu et juger à sa place. Ci-joint la nauséabonde page d'écriture de Mauriac, ma réponse et les quelques articles explicatifs. (I, 95)

En insérant ces documents, le diariste laisse le lecteur juger sur pièces et l'affranchit du récit subjectif inhérent au genre. Cocteau adopte la méthode juridique de l'instruction et constitue un dossier comportant six articles numérotés par ses soins, deux articles non numérotés ainsi qu'une carte postale et deux lettres. Il s'agit ici d'un dossier relativement complet qui, par le biais d'éléments extérieurs, ne se contente pas de mettre dos à dos les versions antagonistes.

Voici donc les pièces du dossier tel que Cocteau l'a ordonné et annoté¹⁵.

14. *Ibid.*, p. 665.

15. Voir *P.D. I*, p. 98-139.

Le premier élément¹⁶ est un article connexe, convoqué sous l'appellation « 1^{er} article incriminé par Mauriac », qui vient élucider une allusion de Mauriac dans sa lettre ouverte. Situé en amont des joutes verbales, il constitue une introduction.

Le deuxième article est la lettre ouverte de Mauriac¹⁷. Sans se livrer à une analyse détaillée de cette dernière, il importe d'en signaler le travail rhétorique. Dans une prose ample, qui prend régulièrement à parti son destinataire, l'écrivain recourt à des tournures concessives, des exemples imagés et des citations précises de la pièce ou d'œuvres de Cocteau, tout en amortissant la rudesse de l'attaque par la mention de son amitié avec le dramaturge.

Il est donc significatif que, dans sa réponse, Cocteau se situe aux antipodes de ce réquisitoire classique. L'accusé entreprend de répondre dès le lendemain *via* la tribune de *France-Soir* sous le titre emblématique « Je t'accuse¹⁸ ». Le lecteur est ainsi invité à convoquer l'intertexte zolien et à situer la polémique dans la lignée des causes défendues par les intellectuels. Mais cette référence permet également au poète d'endosser le rôle de la victime Dreyfus et donc d'orienter la sympathie du lectorat. En reprenant la structure anaphorique du « j'accuse », présente à la fin de la lettre ouverte de Zola, Cocteau instaure une continuité tout en la détournant puisqu'il choisit de s'adresser directement à Mauriac. Alors que Zola était un tiers prenant fait et cause pour un accusé à tort, Cocteau, à la fois défenseur et accusé, règle ses comptes. Pour ce faire, il privilégie une rafale de formules brèves à l'ampleur oratoire d'une récusation et conclut en intégrant sa situation au mythe du poète : « Je t'accuse de ne respecter qu'une seule tradition de la France. Celle qui consiste à tuer ses poètes. Adieu » (I, 111).

Le dernier article de Cocteau, « Qu'on se taise une fois pour toutes¹⁹ », vient clore le débat et occupe la sixième place du dossier. Cette fois, Cocteau recourt à une réponse plus argumentative, reprenant les points soulevés par Mauriac, et s'arroge le dernier mot en appelant à clore le débat.

Au sein des autres éléments que l'on pourrait qualifier de connexes, il faut distinguer l'entretien donné par Cocteau à *Opéra*²⁰, qui a l'avantage de cumuler deux fonctions : tout en constituant un témoignage commenté par des tiers et dénotant une certaine objectivité, il est surtout une nouvelle tribune pour Cocteau, qui peut ainsi décortiquer à loisir la lettre de Mauriac (ce qu'il n'avait pas fait dans sa réponse courte et percutante).

16. Jean FARRAN, « Cocteau a fait une bonne pièce avec de bons sentiments », *Paris Match*, 29 décembre 1951.

17. François MAURIAC, « Lettre à Jean Cocteau, par François Mauriac », *Le Figaro littéraire*, 29 décembre 1951.

18. « Je t'accuse ! », *France-Soir*, 30 décembre 1951.

19. « Qu'on se taise une fois pour toutes », *Arts-Spectacles*, 4 janvier 1952.

20. « Les Entretiens d'*Opéra*, 15^e entretien : l'affaire "Bacchus" », *Opéra*, 2 janvier 1952.

Outre cette interview réunissant de grands noms de la critique (André Parinaud, Roger Nimier et André Fraigneau), Cocteau choisit de compiler des articles qui lui sont favorables et ont une fonction récapitulative. Si le ton des rubriques littéraires trahissait volontiers une prise de position de la part du critique, l'ajout de lettres permet d'aller plus loin. Il s'agit en effet d'insérer une parole spontanée, ayant valeur de témoignage à décharge. On trouve ainsi une marque de sympathie de Marc Allégret mais surtout une lettre de Jacques Maritain, figure de proue du catholicisme, qui discrédite l'accusation d'anticléricalisme. Il faut toutefois préciser ici que Maritain, tout en assurant Cocteau de son soutien, concède ne pas avoir lu la pièce. Alors que ces deux témoignages pourraient être taxés de partialité, la lettre d'un spectateur anonyme a l'avantage de constituer un discours indépendant, exempt de tout rapport amical susceptible d'affecter le jugement. C'est ici l'avis du public (ou tout du moins d'une partie qui lui est favorable) que le dramaturge convoque au procès.

Le dossier constitué par l'accusé-défenseur permet d'offrir un panorama relativement complet de l'affaire. Les prises de position de Mauriac et Cocteau sont côtoyées par tout un ensemble de témoignages de professionnels, d'amis et du public. Si une telle variété semble garantir l'objectivité, il ne faut pas oublier que le poète instruit à décharge et ne produit donc que des éléments soigneusement sélectionnés.

Jeux de discours

Si ce dossier *Bacchus* atteste des qualités de l'avocat Cocteau, le travail d'insertion des éléments qui le composent mérite d'être souligné. En effet, le poète parvient à conjuguer la logique oratoire avec les spécificités du genre diaristique, par le biais d'une polyphonie de discours.

Tout d'abord, c'est la dimension dialogique du journal personnel qui est exploitée. Le genre suppose une parole adressée à un tiers, qu'il s'agisse du journal lui-même comme le trahit l'expression « cher journal », ou d'un lectorat projeté par le scripteur. Dans la mesure où *Le Passé défini* s'inscrit clairement dans la lignée des journaux d'écrivains, ce lectorat est le public à venir. La perspective de publication, qu'elle soit anthume ou posthume, ne manque pas d'affecter le contenu du journal, qui se voit lesté d'une fonction rectificative. Il ne s'agit donc pas simplement de confier son désarroi au quotidien mais bien davantage de rétablir l'exactitude (toute coctalienne parfois) des événements. En bon orateur, Cocteau cherche à obtenir la bienveillance du lecteur en privilégiant l'art de la conversation dans lequel il excelle²¹. Le monologue brillant ne manque pas d'instaurer une relation pri-

21. Voir Pierre-Marie HÉRON, *Cocteau entre écriture et conversation*, Rennes, PUR, 2010.

vilégiée avec ce lecteur confident qui, par le biais de la focalisation interne, éprouve de l'empathie pour le poète.

Cocteau ne se contente pourtant pas du registre subjectif et choisit de compléter son discours avec une sélection d'éléments externes. Le journal accueille donc des articles de presse et des lettres, passant du statut de cahiers de doléances à celui d'archive. Le lecteur est invité à consulter les diverses pièces mises à sa disposition avant de se faire un avis. Il ne s'agit donc plus seulement de convaincre le lectorat mais de le persuader à renfort de preuves. Les documents viennent ainsi confirmer les dires du témoin-accusé.

Le choix d'insérer des « preuves » montre tout le brio de Cocteau qui, sous des dehors d'objectivité, n'en est pas moins l'architecte. C'est bien lui qui sélectionne les discours et oriente le lecteur par un montage efficace. On voit donc bien comment le diariste s'approprie la logique judiciaire au service de sa cause. Avec l'affaire *Bacchus*, il préfère la force de la preuve à l'ampleur oratoire et, par le biais d'un dispositif spécifique, officie comme avocat, accusé et juge de Mauriac. L'imaginaire du procès fait donc partie intégrante de la démarche diaristique et affecte l'ensemble du *Passé défini*.

Vers un nouveau procès : usage coctalien du journal intime

Le dossier *Bacchus* constitue un bon exemple de la logique judiciaire qui préside au *Passé défini* dans son entier. En effet, page après page, le verdict de culpabilité demeure sans appel. Un tel statut d'innocent accusé à tort n'est alors pas sans rappeler la posture rousseauiste même si le rôle donné au texte autobiographique diffère quelque peu. Si Rousseau met par écrit les étapes de son calvaire afin de se présenter pour le Jugement dernier, seule autorité qu'il reconnaît, Cocteau situe son journal à la charnière entre le procès médiatique en cours et celui de la postérité. Dès lors, si l'on adopte une telle logique, *Le Passé défini* ne fonctionnerait pas comme un dossier d'instruction mais bien davantage comme la révision du procès médiatique. De Rousseau à Cocteau, c'est donc bien la nature du juge qui diffère : alors que le premier se soumet à la justice divine, le second compose avec la justice de ses pairs.

Récusation d'un procès inique

Avant toute démarche de révision, il importe de casser le jugement prononcé. Une telle entreprise n'est possible qu'à condition d'apporter un élément nouveau susceptible de modifier le verdict ou bien d'établir que ce premier verdict est biaisé. Cocteau exploite ces deux cas de figure dans *Le Passé défini* : tout d'abord le journal constitue de fait un élément nou-

veau, comprenant le témoignage de l'inculpé et des pièces documentaires ; ensuite c'est au niveau du contenu lui-même que l'on peut trouver la remise en cause du jugement. Le procès est présenté comme biaisé au niveau du discours de l'accusation comme au niveau de la personne de l'accusé.

Cocteau s'attache tout d'abord à montrer la fausseté du réquisitoire de l'accusation, à savoir le discours journalistique. On trouve donc au fil des pages un relevé scrupuleux des différentes inexactitudes commises par les journalistes, comme :

Inexactitude des journalistes. Claude Brûlé, qui avait beaucoup ri de l'article où l'on annonçait que Sartre et moi écrivions ensemble une pièce sur Werther, annonce, dans *Paris-Presse*, que ma tapisserie de *Judith et Holopherne* représente la vie de Médée. [...] Il a fallu qu'il invente quelque chose.

(I, 24, 5 août 1951)

Ces brèves remarques émaillent le journal comme autant de petites boutades contre un manque de sérieux, quasi proverbial de la part des journalistes²². En effet cette tendance à l'inexactitude serait de peu de conséquences si l'ensemble de ces discours ne fonctionnait pas en « véritable orchestre de fausses notes et de mauvaise foi » (I, 145, 6 janvier 1952). Ce constat d'un mensonge généralisé et systématique au sujet du poète prend en effet l'allure d'un complot dont il est la victime :

Je me demande pourquoi les jeunes journalistes qui viennent m'interroger se donnent tant de mal en prenant leurs notes puisqu'ils inventent des choses que je n'ai pas dites et celles que j'ai dites, ils les changent. [...] L'inexactitude doit être une règle du journalisme. (II, 325, 14 nov. 1953)

Cocteau récuse donc toute objectivité au portrait que la presse peut dresser de lui et va même jusqu'à établir qu'il s'agit d'une exagération volontaire, d'une « conspiration du bruit » :

Lorsque je rencontre un journaliste, il m'interroge, me pousse jusqu'au point où il serait prétentieux de ne pas répondre. Je dis alors quelques paroles dont il fait grand tapage. Ensuite on me rend responsable de ce tapage. Cette conspiration du bruit s'est substituée, en ce qui me concerne, à la conspiration du silence. (I, 37, 15 septembre 1951)

En établissant l'existence d'une telle conspiration, Cocteau parvient à en dénoncer le mécanisme tout en en faisant la carapace nécessaire à la protection du poète et de son œuvre. C'est d'ailleurs sur ce dernier point que se joue la seconde remise en cause du jugement.

En effet, le diariste soutient que la personne livrée à la vindicte n'est pas lui mais un simulacre. Ce coup de théâtre peut paraître déconcertant mais

22. V. Guy DUCREY, « Haine du journalisme », dans HÉRON P.-M. et THÉRENTY M.-È., *Cocteau journaliste*, Rennes, PUR, 2014, p. 157-169.

il découle d'une logique interne imparable : au fil des pages, Cocteau opère une véritable scission entre un moi intime et un moi public. Le moi public et médiatique résulterait de l'inexactitude journalistique esquissée précédemment mais constituerait par là-même un rempart contre les accusations injustes. Le poète en vient alors à incarner le paradoxe d'un être visible et invisible la fois :

J'aurai eu cet étrange privilège d'être le plus invisible des poètes et le plus visible des hommes. Il en résulte qu'on tire sur l'homme et que le poète n'est jamais atteint. (I, 145, 6 janvier 1952).

Dès lors, le procès aurait pris pour accusé un homme de paille ignorant le véritable poète, dissimulé sous les strates de discours mensongers. Une telle stratégie fait coup double en rendant le procès caduc et en formalisant la mythologie du poète. Le mythe ainsi forgé intègre alors le statut de victime comme stratégie de conservation : le moi médiatique essuie toutes les attaques afin de protéger le moi créateur authentique, qui ne sera révélé que plus tard, une fois les affres de la mode et de l'actualité dissipés. C'est dans le *Journal d'un inconnu* que l'on peut lire la description la plus aboutie de ce phénomène :

Et je pense que ma visibilité, construite de légendes ridicules, protège mon invisibilité, l'enveloppe d'une cuirasse épaisse, étincelante, capable de recevoir impunément les coups.

Lorsqu'on croit qu'on me blesse, on blesse une personne étrangère que je ne voudrais pas connaître, et lorsqu'on pique des épingles dans une statuette de cire qui me représente, cette statuette me figure si mal, que la sorcellerie se trompe d'adresse et ne m'atteint pas. Non point que je me vante d'être hors d'atteinte, mais qu'une destinée curieuse ait trouvé le moyen de mettre hors d'atteinte le véhicule que je suis²³.

Ainsi, Cocteau semble avoir invalidé son premier procès. Il reste à voir comment il orchestre celui à venir.

Rhétorique judiciaire

Dans la mesure où tout procès s'appuie sur une joute oratoire, il importe de voir comment Cocteau fait coïncider genre du prétoire et journal intime. Il paraît en effet bien difficile de concilier registre judiciaire et écriture personnelle et c'est probablement pour cela que Cocteau refuse de recourir à l'éloquence cicéronienne au profit d'une esthétique de la brièveté.

Bien que le journal contienne un certain nombre de mentions pathétiques et exploite le motif de la victime, il apparaît que le diariste évite à dessein

23. Jean COCTEAU, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 20-21.

l'arsenal rhétorique classique. Un tel choix lui permet de privilégier la relation de confiance avec son lecteur plutôt qu'un ensemble d'arguments techniques. Cocteau est conscient que, dans son cas, la maîtrise de la langue et de la sophistique constituerait un handicap. Il est vrai que le grand écrivain, expert dans l'art de manier les mots, pourrait être accusé de déformer la réalité. Quoi de mieux que d'offrir alors des paroles simples et sans artifice comme gage de la sincérité du diariste ? Tout l'art de Cocteau réside ainsi dans la force de l'assertion, le dépouillement des formulations et le choix de preuves soumises telles quelles à l'appréciation du lecteur.

Le poète exploite parfaitement les potentialités du genre du journal au service de son dossier. Les notations brèves et quotidiennes du *Passé défini* constituent pour le lectorat un témoignage pris sur le vif et l'emploi de la première personne accentue la relation de confiance, qui se tisse au fil des pages. Le lecteur, s'il ne s'identifie pas au « je », peut néanmoins éprouver de la sympathie à son égard et recevoir favorablement les arguments donnés.

Outre la relation dialogique qui s'établit entre le lectorat et Cocteau, l'insertion d'éléments externes, comme autant de gages d'objectivité, permet de légitimer le discours intime. On voit donc bien dans quelle mesure le dossier *Bacchus* constitue une version miniature de l'ensemble.

Un tel dispositif rhétorique permet ainsi à Cocteau d'affirmer son innocence avec toute la force de l'évidence. Contrairement à Rousseau, qui est enclin à avouer quelques turpitudes, Cocteau n'a pas d'aveux à faire. Exempt de toute culpabilité, le diariste ne mentionne que des actes dont il n'est que partiellement responsable. La lecture du troisième tome est très intéressante à cet égard puisqu'elle coïncide avec la prise par l'auteur d'un anticoagulant, le Tromexane, dont il est établi aujourd'hui qu'il peut provoquer des accès de paranoïa. Sans mentionner le nom de ce médicament, qu'il prendra jusqu'à la fin de sa vie, Cocteau multiplie les allusions à sa « maladie » et au « personnage » qui parfois l'envahit : « Cette nuit, comme je sentais le personnage s'installer en moi, *prendre ma place*, j'ai appelé Doudou au secours à travers la porte de ma chambre » (III, p. 215, 18 août 1954). On peut également lire :

Je devrais effacer bien des choses que j'ai écrites. Mais il faut être vrai et successif dans un journal. 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 [...] 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. (III, 214, 17 août 1954)

Ainsi, le journal est moins le lieu de l'aveu que de la confiance ; Cocteau n'efface pas les éléments peu flatteurs inscrits dans le cahier mais, pour

autant, il n'en assume pas l'entière responsabilité. D'un même mouvement, il parvient à affirmer son honnêteté et se dédouane des éléments non-censurés.

Tout en rejetant en apparence l'appareil rhétorique, le diariste s'inscrit avec brio dans une démarche judiciaire. Par la maîtrise du discours et l'insertion de documents, il parvient à cumuler les rôles de juge, d'avocat et de plaignant pour en appeler à un procès qu'il ne pourra pas perdre.

Stratégie posthume

L'écriture du *Passé défini* s'inscrit dans la droite ligne des journaux d'écrivains, qui ont vocation à être publiés à la mort de leur auteur. Sans avoir laissé de consignes strictes, Cocteau n'a jamais perdu de vue la perspective d'une publication posthume. Le titre de *Passé défini* avait d'ailleurs été choisi de concert avec Édouard Dermit. Il est donc certain que le nouveau procès que le diariste appelait de ses vœux ne pouvait être que posthume.

Si la notion de postérité fait partie intégrante de la figure du grand écrivain telle qu'on pouvait l'envisager à cette époque, il n'en demeure pas moins qu'elle prend un sens tout particulier chez Cocteau. En effet, sa mythologie postule que le poète, loin de se réduire à l'individu mortel Jean Cocteau, est posthume. Il s'agit ici d'une véritable phénixologie qui ne propose pas un accès à l'au-delà mais un jeu sur la temporalité. Le temps n'est-il pas affaire de perspective dans des œuvres comme *La Machine infernale* ou *Le Testament d'Orphée* ? Le poète peut donc (re)naître aux yeux des générations futures qui, elles, seront aptes à déceler le véritable poète sous la patine journalistique.

Journal et définition du poète participent ainsi d'une véritable stratégie posthume aux antipodes de la « mode absurde qui consiste à publier son "journal" de son vivant. Mode lancée par Gide » (II, 48, 22 février 1953). Pièce maîtresse de cette postérité à conquérir, *Le Passé défini* contient donc tous les éléments nécessaires à l'instruction d'un nouveau procès, visant à dissiper le portrait mensonger du poète. On constate donc chez le diariste une attention constante au lecteur futur, qui se traduit même parfois par des conseils à destination des éditeurs du journal :

Si vous lisez ce journal après ma mort vous vous demanderez sans doute pourquoi les paragraphes passent inexplicablement d'un sujet à un autre. C'est que j'y bavarde avec moi-même et qu'entre deux paragraphes, il m'arrive de recevoir une visite qui me change les idées et les oriente dans une direction inattendue. Au reste, je conseille à ceux qui classeront ce journal d'en supprimer ce que je note pour prendre des points de repères et les répétitions qui viennent de ce que je ne me rappelle pas si j'ai déjà raconté les choses que je raconte. (II, 251, 17 août 1953)

L'intégration de la logique judiciaire au sein de cette stratégie posthume permet à Cocteau d'opérer une dernière pirouette. En effet, si le poète ne doute pas de sortir blanchi par la postérité, c'est avant tout parce qu'il offre, par le biais de son journal, ce que l'on pourrait qualifier de verdict *clé en main*. *Le Passé défini* déjoue les accusations des journalistes et fait office de protestation d'innocence. Le verdict est alors évident et peut découler directement de la lecture sans passer par un quelconque procès.

L'entreprise du journal a donc contribué à mettre en place les éléments préparant la révélation posthume et, au-delà de la dimension documentaire, à défier la mort en poursuivant le dialogue à l'état de fantôme : « Il est très agréable d'écrire un journal posthume — ainsi pourrai-je encore bavarder tranquillement avec les amis que mon œuvre risque de me faire » (II, 218, 25 juillet 1953).

Pour conclure, reprenons la citation dont est tiré notre titre : « J'eusse préféré vous entendre plaider coupable. » Il aurait en effet été plus facile d'entendre Cocteau plaider coupable : coupable de frivolité, de surexposition médiatique. Mais tout le brio du poète a été d'instrumentaliser le discours critique et de détourner le procès qui lui était fait au service de sa consécration posthume.

En différenciant le « moi » accusé d'un « moi » juge et accusateur, c'est en fait plusieurs configurations de procès qu'il nous donne à voir ; nous faisant passer d'un procès à l'autre par un retournement de situation dont il a le secret. Fervent lecteur des *Confessions*, Cocteau choisit délibérément de tourner le dos à la rhétorique du plaidoyer et de l'aveu, pour investir le mécanisme de l'instruction judiciaire. Plus qu'en orateur, il agit en juge d'instruction et n'hésite pas à constituer son propre dossier. Il parvient ainsi à intégrer la mauvaise presse à son mythe personnel, au prix toutefois d'une certaine exagération de sa légende noire.

L'archipel du *Passé défini* fait partie intégrante de cette stratégie posthume, qui était censée révéler le poète aux lecteurs futurs. Est-ce un succès ? Cocteau nous est-il apparu débarrassé de sa mauvaise presse ? Ce qui est sûr c'est qu'il continue à nous interpeller et à s'adresser à nous 56 ans après sa disparition. Laissons-le donc conclure cet article, en parlant une fois encore du poète : « Les poètes ne meurent pas, mon cher Guillaume. Ils cèdent la place à leur véritable personne » (II, 406, « Promenade avec Apollinaire »).

Jean Cocteau persécuté : Jeanne d'Arc à l'horizon (*Le Passé défini* V à VI, 1956-1958)

François AMY de la BRETÈQUE
Université Paul-Valéry Montpellier 3

« Cette douce glissade ne ressemblait pas à ma courbe »
(V, 420, 25 janvier 1957)

Entre 1956 et 1958, Jean Cocteau est au sommet de sa notoriété. Il travaille beaucoup, il a beaucoup de projets. Il entreprend et conduit à terme certaines de ses grandes réalisations : la chapelle Saint-Pierre de Villefranche, la salle des mariages de Menton. Il va bientôt revenir au cinéma et réaliser un nouveau film (son dernier¹), activité qu'il avait dû délaissier depuis une dizaine d'années. Il est pour la troisième fois sollicité pour participer au Festival de Cannes 1958 dont il est désormais président d'honneur. C'est un artiste reconnu. Il a été reçu à l'Académie française en mars 1955. Cette élection occupe la majeure part de la chronique de l'année 1955 recueillie dans le tome IV du *Passé défini*. Les années 1952-1957 ont pu être baptisées « les temps des honneurs² » et de fait, ils s'amoncellent.

Or, si Cocteau avait l'impression d'être en butte à une cabale au moment de son élection à l'Académie et déployait beaucoup d'énergie à se défendre contre des ennemis réels ou supposés, on a le sentiment, à la lecture des tomes V et VI du *Passé défini*, d'un apaisement. La tonalité générale est euphorique³ au point de lui faire écrire un jour : « pas grand-chose à dire = bonheur » (V, 354, 19 décembre 1956).

1. Tourné en 1959, sorti en février 1960. Cocteau trouve le titre le 24 janvier 1958 et commence à écrire le scénario quelques jours plus tard (VI, 24 et 30, 25 et 30 janvier 1958).

2. Francis RAMIREZ et Christian ROLOT, *Jean Cocteau, le cinéma et son monde*, Cahiers Jean Cocteau, n° 7, 2009 p. 71-127.

3. Tous les biographes ont noté cette parenthèse enchantée. Voir Claude ARNAUD, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, collection « NRF Biographies », 2003 : « Santo Sospir ou la thébaïde », p. 682-692.

Il n'y aurait donc plus de raison de tenir un journal et il s'en est fallu de peu que nous n'ayons pas de *Passé défini* !

Mais une première idée le remet en branle, d'ailleurs communément répandue (chrétienne ?) : c'est que quand on est heureux ou tout simplement sans soucis, il faudra bien le payer un jour. « L'euphorie me fait toujours peur : on la paye » (V, 411, 20 janvier 1957). « Je m'étonnais aussi que les choses se déroulassent soyeusement, avec euphorie. Cette douce glissade ne ressemblait pas à ma courbe⁴ » (V, 420, 25 janvier 1957). Il faut à Cocteau une « courbe » accidentée et pas un « long fleuve tranquille ».

Pour étayer cette appréhension, Cocteau conserve constamment, en sourdine en quelque sorte, le sentiment qu'il est incompris et persécuté. Je ne chercherai pas ici à établir des causes à cette cyclothymie (ou cette paranoïa, les termes ne manquent pas), mais à en étudier la réalisation *littéraire*. Pour justifier la posture de persécuté, il faut désigner des persécuteurs. Ceux-ci se regroupent dans quatre domaines que j'appellerai : factuel, sociologique, ontologique et métaphorique. Le dernier permet de déboucher sur sa réalisation dans une image projective : celle de Jeanne d'Arc.

« [...] Cette foire d'empoigne incompatible avec mon œuvre » (V, 419, 22 janvier 1957)

Comme quelqu'un qui se gratte toujours la même plaie ancienne, Cocteau revient de temps à autre sur son élection à l'Académie française et pas seulement lorsqu'il va épisodiquement y faire un tour. Il y rencontre « des crétins et des canailles ». Il affecte volontiers du mépris pour l'institution non sans se défendre d'un certain embarras d'avoir accepté un honneur que d'autres refuseront avec sans doute plus de cohérence. En habile sophiste, il retourne le handicap en avantage. « Si l'Académie est un asile de vieillards, une soupe populaire, un fourre-tout dirigé par l'intérêt d'obtenir un bon article sur une mauvaise pièce, elle ne m'intéresse que dans la mesure où elle me fut prétexte à renverser la vapeur, à provoquer un de ces scandales à l'envers que j'aime et dont Radiguet m'avait enseigné la stratégie » (V, 350, 9 décembre 1956). Encore en 1958 il lit *La Vie secrète de l'Académie française* de René Peter (VI, 289, 14 septembre 1958), dont il retient l'exemple des grands refusés du passé (VI, 294, 14 septembre 1958) et qui le ramène aux circonstances de son élection. Celle-ci ne saurait résulter d'un rapport de forces conjoncturel ou préparé : « La défaite de mes ennemis s'est produite mystérieusement et par des routes inconnues » (VI, 303, 23 septembre 1958).

4. Il ne s'agit ici que d'un incident somme toute mineur dans le long processus de la décoration de la chapelle, « l'incident Brusset » et le paiement des ouvriers par la mairie, plus élevé que ce qui était prévu. Mais il prend valeur de paradigme.

Les déboires autour du financement de la décoration de la chapelle Saint-Pierre de Villefranche sont plus concrets et remplissent des pages du *Passé défini* des années 1956 et 1957. Tout commençait bien, le poète abordait le projet avec confiance et enthousiasme (V, 198, 31 juillet 1956). Cet élan durera d'ailleurs tant qu'il y travaillera. Néanmoins, il lui faut des ennemis et des jaloux. Les ennemis sont les détenteurs d'un pouvoir, si petit fût-il. Dès le début de l'année il pressent des difficultés à venir avec les maires de Villefranche et de Menton qui n'y comprendront rien chaque fois qu'on les verra sur les chantiers (V, 104, 12 avril 1956). Sous les élus, il y a « l'imbécillité des fonctionnaires » dont se plaint Cocteau, pourtant très hostile au poujadisme triomphant de ces années-là (V, 224-2146, 20 septembre 1956). Une obscure querelle oppose des coterie locales sur la destination des bénéfices des visites, puis la construction d'une boutique de souvenirs attenante à la chapelle, querelle qui prend une tournure clocheresque mais que Cocteau ne vit pas avec humour. À qui ira l'argent de la vente des cartes postales ? Qui empêchera les pêcheurs de construire un « étage-bordel » au-dessus du « Jimmy's Bar » à côté de la chapelle ? Et ainsi de suite. Ceci du côté des médiocres. Du côté des jaloux, ce sont les deux assistants de Cocteau chargés de la peinture, Brusset puis Béchon, qui se croient les auteurs de l'œuvre et le revendiquent dans les médias (V, 411, 31 octobre 1956). Après avoir tourné dans sa tête toutes les issues possibles, le poète, excédé, en vient à souhaiter « qu'on [lui] foute la paix et qu'[il] puisse rendre la chapelle au culte sans le moindre scandale ; Mais c'est un rêve » (V, 419, 25 janvier 1957). Coup de fatigue d'un chef de chantier contrarié ? Il faut y voir plutôt la défaillance structurelle dans le destin des grands sacrifiés comme celle du Christ au mont des Oliviers.

Quant au Festival de Cannes où Cocteau se rend à contre-cœur en mai 1957, il s'y sent rapidement victime d'un « complot » comme l'écrivent Christian Rolot et Francis Ramirez qui ont bien recensé les épisodes de ce chemin de croix⁵. Il n'a aucun intérêt commun avec les autres membres du jury, surtout les cinq académiciens (Genevoix, Pagnol, Maurois, Ollivier, Romains), il ne partage aucun de leurs jugements (V, 535-539, 30 avril 1957 et suiv.). Il ne trouve de complicité dans ce jury, rapidement considéré comme un tribunal chargé de le juger, lui, qu'auprès des modestes et des sans-grade : l'actrice Dolorès Del Rio et le jeune cinéaste Albert Lamorisse. « De plus en plus le mur s'élève entre les membres du jury et moi. Il s'élève tout seul sans que je le veuille. Je les vois, de loin, tous autour d'une table⁶ » (V,

5. *Op. cit.*, p. 114-119.

6. Rolot et Ramirez notent avec raison que cette image anticipe le tribunal du *Testament d'Orphée*. La table tient une fonction organisatrice dans cette scène imaginaire qu'on trouve dans beaucoup de ses œuvres.

544, 4 mai 1957). La scène se renouvelle quelques jours plus tard alors qu'il dîne à part avec Robert Bresson. Il sent qu'on lui reproche de s'installer à l'écart avec « quelqu'un de la compétition ». « L'œil cruel de poule de ces messieurs groupés autour de la table d'hôte. On se demande quelle fosse étrange sépare la vive intelligence de Jules [Romains] et sa tête de *vieux moine vendu au procès de Jeanne*⁷ » (V, 549, 14 mai 1957).

Dénigrer un jury auquel on participe est un exercice commun ; moins ordinaire est de se sentir jugé par lui, sentiment que Cocteau rend explicite quand il remémore les quolibets qu'il a essuyés quand il y avait présenté *La Belle et la Bête*⁸. La situation est ici moins anecdotique. Le jury de Cannes prend une valeur de paradigme : « tout en ce monde ressemble au Festival de Cannes⁹ » (V, 554, 18 mai 1957).

« La plus grande solitude de la littérature française » (V, 170, 9 juillet 1956)

Cocteau a été reçu dans le Saint des Saints de la littérature française et pourtant il ne se sent pas vraiment admis dans ce « champ culturel », pour reprendre le terme de Pierre Bourdieu que Jean-Pierre Esquenazi a si bien appliqué au monde du cinéma des années immédiatement postérieures¹⁰.

Sa célébrité, et même sa popularité, vont, pense-t-il, en sens inverse de cette reconnaissance. « L'amour que je suscite et les offres dont je me trouve assailli provoquent contre moi une haine à couper au couteau [...] c'est pour-quoi je suis porté comme sur des ailes et abattu à coups de revolver » (V, 108, 24 avril 1956). La France le boude (c'est le terme qu'il emploie le 3 octobre 1956, V, 264). Ses persécuteurs sont les journalistes et tous les détenteurs du pouvoir intellectuel. « La conspiration des journalistes français à mon égard se complique du fait que les étrangers n'en sont pas prévenus, et que je suis, avec Picasso, la seule personne qu'ils veulent rencontrer » (V, 109, 24 avril

7. C'est moi qui souligne la première occurrence d'une référence que je mettrai en exergue plus loin. Où l'on voit, au passage, que Cocteau se souvient du film de Dreyer qu'il avait défendu dans *Les Lettres Françaises* au moment de sa reprise le 13 mars 1952 (merci à David Gullentops).

8. *Ibid.* Il en reparle encore le 1^{er} janvier 1958 (V, 373).

9. Johannique aussi, la situation d'un jury dans lequel seules les âmes simples peuvent éprouver pour vous une compassion.

10. Jean-Pierre ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin 2004. Esquenazi cite plusieurs fois Cocteau dans son livre comme représentant de la culture « classique » et rappelle l'épisode bien connu du Festival de Cannes 1959 où il parraina le jeune François Truffaut. J'ai moi-même consacré une étude à ce cas : « Avec Truffaut », *Le Magazine littéraire*, n° 536 : « Cocteau, l'enfant terrible », coordonné par David GULLENTOPS et Juliette EINHORN, octobre 2013 p. 68-69.

1956). Nul n'est prophète en son pays, mais Cocteau n'a pas l'intention de s'en consoler.

Il n'y a pas que les journalistes : tous ses compatriotes sont peu ou prou du complot. À la fin de l'année 1956 une violente diatribe lui vient sous la plume :

Pauvres crétins. Si vous n'étiez pas les victimes de la radio, de la télévision et des magazines, de cette école qui enseigne à lire sans lire, à regarder sans voir, à écouter sans entendre, peut-être comprendriez-vous enfin ma démarche et ma méthode : l'inopportunité [...] Je découvre perpétuellement une solitude que ne viennent pas salir vos papiers gras et vos boîtes de conserves cartésiennes. (V, 346, 3 décembre 1956)

Au printemps 1957 l'humeur de Cocteau s'assombrit, surtout quand la chapelle est achevée et qu'il passe à la salle de la mairie de Menton. À Saint-Moritz il a le sentiment que tous ses efforts pour être compris aboutissent au résultat inverse de celui escompté (V, 366, 3 mars 1957). Il « nage seul en rond dans la nuit ». Mais s'il en veut à tous, il sait qu'il y a un « mécanisme » inconnu « de la chance et de la malchance [...] Non pas que je compte gagner mon *procès en appel*¹¹, mais j'éprouve qu'il existe un espace-temps superposé au nôtre, un monde invisible où la noblesse et la pureté pèsent le poids de l'or et se manifestent sous une forme différente de celle qui nous permet ici-bas de les reconnaître » (V, 470, 4 mars 1957). Une crise d'immodestie assez spectaculaire le saisit quelques jours après dont il a même conscience. Il est le seul poète en ce monde. Même Rimbaud ne l'égale pas. Sa seule gloire sera « qu'on [le] condamnera sans doute à porter toutes les croix » (V, 474-475, 13 mars 1957).

On l'aura compris : la persécution de ses semblables n'en reste pas au niveau factuel. Elle prend une figure mythologique dont les connotations et les valeurs christiques ne font aucun doute¹².

« Le poète est obligatoirement une solitude » (V, 27, 18 janvier 1956)

À Venise, Cocteau s'étonne : « De quoi ma gloire est-elle faite ? Je me le demande. Certes pas de mes œuvres qu'ils ignorent. Sans doute des effluves qu'elle dégage. [...] Avant-hier, en sortant de chez Peggy Guggenheim, un

11. C'est moi qui souligne. La structure du Procès doit se dédoubler : un procès en condamnation, un procès en réhabilitation, en somme.

12. Pierre-Marie HÉRON, « Posture de Cocteau poète au fil du siècle », dans LINARÈS S., *Jean Cocteau*, Paris, Éditions de l'Herne, collection « L'Herne », 2016, p. 493-508, a recensé un certain nombre de postures que Cocteau se donne, parmi lesquelles il relève qu'un reste de pudeur empêche Cocteau de réaliser complètement la comparaison à Jésus Christ (dont il porte les initiales). C'est pourquoi il s'adressera à des substituts, ce que je vais dire.

gondolier inconnu me demande : « Êtes-vous le grand Jean Cocteau ? » et une fois qu'il est sûr de ma réponse, il laisse tomber sa rame dans l'eau » (V, 186, 19 juillet 1956). Cocteau a son explication, toujours la même : « Comment les Français pourraient-ils s'intéresser à mon œuvre puisqu'elle est faite de tout ce qui les dérange et d'un univers de songes qu'ils se hâtent d'oublier au réveil » (V, 194, 24 juillet 1956). Son système d'explication de la condition du poète est constant et il en donne bien ici les deux clés. Son inspiration vient d'ailleurs, on ne peut pas la comprendre. Vivant dans un monde qui est l'envers du nôtre, dans un autre temps, il ne peut être intégré ordinairement à la sphère (au « champ ») des littérateurs. « Comment leur faire comprendre qu'il ne peut y avoir un club de poètes ? Que le poète est obligatoirement une solitude, un drame, une révolte contre toute organisation, un lépreux, un paria » (V, 27, 18 janvier 1956). Cocteau répète comme un mantra sa solitude extrême. Il imagine une réponse qu'il enverrait à Robert Poulet qui avait publié un article à son propos dans *La Table Ronde* (V, 170, 9 juillet 1956). Il y définit *L'Ange Heurtebise* comme le cœur de son œuvre et « la plus grande solitude de la littérature française ».

Il se voit donc en personnage détesté par le monde entier (V, 320), « l'homme le plus recherché » (V, 264), « haï sans cause » (V, 210), « que de haine – de haines – au milieu desquelles je me trouve (debout à peine encore). Petites et grandes, intimes et publiques. [...] et cet amour de mon travail qui s'acharne à vivre, à survivre, à lécher les plumes couvertes de boue » (V, 329, 17 novembre 1956). Le poète est un oiseau traqué par des chasseurs, tombé au sol, qui saura se ressusciter comme un animal du Bestiaire médiéval.

« Gibier je suis, chère meute » (V, 372, 31 décembre 1956)

Cocteau est poursuivi par une « meute » d'ennemis. Bien heureusement, il s'est créé un espace protégé et apotropaïque : « La chapelle. Je n'y entre jamais sans être sauvé de je ne sais quelle menace d'une meute confuse stoppée par le mur idéologique des lieux d'asile » (V, 355, 19 décembre 1956).

Cette idée revient dans une comparaison elle aussi répétée : celle du sarcophage. « Depuis que je m'enferme dans ma chapelle, je m'y *embaume* comme un roi d'Égypte dans le sarcophage de sa tombe peinte. Je vogue sur les siècles dans ma grande barque peinte de pharaon » (V, 438, 6 février 1957). Ce n'est pas seulement un lieu où, cryogénisé, il attendrait le futur pour être enfin reconnu, c'est aussi un barrage contre la barbarie collective du monde d'aujourd'hui. Il voit à la télévision l'image des dirigeants soviétiques (il ne dit jamais que « russes ») à la tribune du Kremlin et il commente : « [...] dans une petite chapelle boiteuse, au bord de la mer, se prépare (mûrit) len-

tement l'antidote, la pilule, le remède — *et nul ne s'en doute*. Car il ne s'agit plus de créer une belle œuvre mais de créer *la plus belle de toutes les œuvres*¹³ [...] » (V, 329-330, 17 novembre 1956).

Cocteau se voit comme « l'ambassadeur extraordinaire de quelque puissance très inconnue » (V, 446, 15 février 1957). Dans ce rôle, il a peu de rivaux dans l'histoire¹⁴. Il y a Jésus Christ bien sûr, mais une certaine retenue l'empêche de s'identifier complètement à ce modèle suprême comme on l'a déjà dit. Les autres modèles humains : Rimbaud, Montaigne, Nietzsche, ont chacun leur tour de faveur mais Cocteau trouve toujours une réserve à formuler à leur propos.

« Brûlez-moi tribunal, Dieu me parle souvent » (« Le Feu du feu »)

Finalement, c'est une figure qui l'a intéressé de manière durable au long de son existence qui joue ce rôle dans *Le Passé défini* : celle de Jeanne d'Arc.

Le 31 janvier 1958, il note qu'il reçoit du Club du Meilleur Livre une réédition du *Procès de Jeanne d'Arc* en deux volumes¹⁵. « J'en avais grande envie, car entre autres choses précieuses, Sachs m'avait volé l'exemplaire de Champion. Je peux relire et relire les réponses de Jeanne aux questions ridicules qu'on lui pose. Rien n'est plus admirable. Elle ne savait peut-être pas écrire — mais on ne saurait écrire mieux » (VI, 49, 31 janvier 1958). On apprend donc par la même occasion qu'il avait possédé l'édition de référence de Pierre Champion, le redécouvreur du texte du procès de réhabilitation¹⁶, édition qui entraine dans un vaste mouvement de remise dans l'actualité de la Pucelle d'Orléans au lendemain de la première guerre mondiale¹⁷.

C'est précisément de cette époque au moins (les années 1920) que datait l'intérêt de Cocteau pour Jeanne d'Arc. On est à peu près sûr qu'il a lu le roman très peu conventionnel de Joseph Delteil, *Jeanne d'Arc*, publié en

13. C'est Cocteau qui souligne ici aussi.

14. Une seule figure de fiction pourrait se hisser à ce niveau de paradigme idéal, c'est celle de Don Quichotte : dans le volume VI (68, 23 février 1958) est évoquée la série d'illustrations qu'il réalise pour le Club des Libraires, ce qui lui fournit l'occasion de dire qu'il pourrait s'identifier au chevalier à la triste figure. Mais la référence ne se constitue pas en série. Sans doute le voisinage de Picasso lui faisait-il ombrage sur ce thème.

15. *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc 1431*, traduit, présenté et annoté par Raymond OURSEL, sous la dir. de Michel de ROMILLY, édition hors commerce, Paris, Club du Meilleur livre, 1958. Le deuxième tome contient *Le Procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc 1455* édité par les mêmes. Rappelons que c'est un Procès d'Inquisition, il n'y a donc pas d'avocat, l'accusé est présumé coupable et doit apporter lui-même la preuve de son innocence.

16. *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc, Procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc*, texte, traduction et notes de Pierre CHAMPION, Paris, Honoré Champion, 1921, 4 tomes.

17. On se bornera à renvoyer à l'étude la plus solide : Gerd KRUMEICH, *Jeanne d'Arc à travers l'histoire* [1989], Paris, Albin Michel, 1993.

1925¹⁸. Son (très beau) poème « Le Feu du feu » paraît la même année en revue¹⁹ ; Cocteau y met en place ce qu'on peut nommer ses propres interprétations de la geste johannique auxquelles il restera fidèle. Il y est longuement question des anges²⁰. Ce sont eux qui inspiraient Jeanne tout comme ils parlent au poète.

Brûlez-moi tribunal, Dieu me parle souvent.

Je ne le puis prouver par des expériences,

Trop indocte je suis et de cœur peu savant ;

Les anges pour paraître ont une autre science.

[...]

Entre la Vierge et moi les anges vont et viennent,

Je ne leur fais pas peur et ne m'effraye d'eux.

[...]

Dieu vous étonnera, princes de la Sorbonne,

Et les anges surtout, mon extrême souci ;

Car sachez-le, chose qu'un ange trouve bonne

N'est jamais celle-là qu'on trouve bonne ici²¹.

Joseph Delteil avait été sollicité pour écrire le scénario et les dialogues du film de Carl Theodor Dreyer *La Passion de Jeanne d'Arc*, devenu un des classiques du cinéma. Pour finir il ne reste pas grand-chose du texte de l'écrivain audois dans le film²², le dialogue ayant été repris à la demande de Dreyer par le père Doncœur. Pierre Champion était le conseiller historique du film. Il est à peu près sûr que Cocteau l'a vu à l'époque et en tout cas l'a revu lors de sa

18. Joseph DELTEIL, *Jeanne d'Arc*, Paris, Grasset, 1925, repris dans *Œuvres complètes de Joseph Delteil*, Paris, Bernard Grasset, 1961, p. 221-350.

19. Jean COCTEAU, « Le Feu du feu » [1925], repris dans *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, « En marge d'Opéra », p. 567-568.

20. Dans le poème l'un de ces anges est « Ginifert aux yeux bleus ». D'où sort-il ? Cocteau le fera revenir dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* (1937), dont il affirme, dans un entretien publié bien plus tard par Marcel Schneider, qu'il porte le nom « d'un démon qu'on cite dans le *Procès de Jeanne d'Arc* ». Pour ma part, je n'ai trouvé aucune trace de ce démon, ni dans le texte de Champion, ni dans celui de Delteil ; j'en déduis qu'on a sans doute affaire à une invention du poète.

21. Jean COCTEAU, « Le Feu du feu », dans *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 567.

22. Dans son roman Delteil escamote presque complètement le procès (il ne donne que deux pages de choix de répliques), qui n'était certainement pas ce qui l'intéressait dans le personnage dont il fait une paysanne libérée, pour ne pas dire effrontée. Il ne reprenait pas les minutes du procès comme le pensait Pierre Chanel (*Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, note p. 1704).

re-sortie en 1952²³. Il n'est pas à exclure que les textes des intertitres l'aient marqué au point qu'il les ait retenus²⁴. Mais les images l'ont au moins autant marqué. Nous avons vu qu'au festival de Cannes 1957 il y pense encore.

Cocteau y revient en 1945. Il cite à plusieurs reprises Jeanne d'Arc dans l'article « Secrets de beauté » paru dans la revue *Fontaine*²⁵. Il est plus que probable qu'il avait alors en tête une autre adaptation du *Procès*, celle qu'avait donnée Robert Brasillach en 1932 qui avait été récemment rééditée en 1941²⁶. Il y introduit un thème qu'il répètera ensuite : « Le poète ne cherche pas une majorité ; Jeanne d'Arc n'avait que trois voix. » Ainsi l'assimilation du poète à la martyre se met solidement en place²⁷.

Le thème de Jeanne introduit aussi la grande histoire qui se mêle ainsi inextricablement à la vie du poète. On est au lendemain de la Libération et de l'épuration, où le retour de Jeanne d'Arc dans l'actualité ne concerne pas que Cocteau (penser au film américain de Fleming). Le poète a lui-même noté : « Le procès de Jeanne d'Arc c'est le procès d'un chef de la Résistance par des collaborateurs²⁸. » Roger Lannes rapporte un propos de Cocteau du 30 mars 1945 où l'aphorisme sur les trois voix est rapporté au Général de Gaulle :

23. *Les Lettres françaises*, 13 mars 1952, cité par David GULLENTOPS, « Jean Cocteau dans *Les Lettres Françaises* », dans HÉRON P.-M. et THÉRENTY M.-È., *Cocteau journaliste*, Rennes, PUR, 2014, p. 79-98.

24. Le texte du film de Dreyer a été publié dans : *Œuvres cinématographiques 1926-1934*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1983. *L'Avant-Scène Cinéma* a publié un découpage et le texte des intertitres dans son n° 367/368 de janv.-fév. 1988. Les répliques de Jeanne y subsistent, par nécessité, une extrême concentration.

25. Jean Cocteau, *Secrets de beauté*, revue *Fontaine*, mai 1945, édition critique par David GULLENTOPS dans LINARÈS S., *Jean Cocteau*, Paris, Éditions de l'Herne, collection « L'Herne », 2016, p. 258-273.

26. *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc*, version de Robert BRASILLACH, Paris, Alexis Rédier, 1932, rééd. Paris, Gallimard, 1941, repris dans les *Œuvres complètes* éditées par Maurice BARDÈCHE, Paris, Club de l'honnête homme, 1963.

27. Autres références à Jeanne dans *Secrets de beauté* : « [18.] Ce n'est pas parce qu'elle parle de choses saintes que la poésie est sainte. Ce n'est pas parce qu'elle parle de choses belles que la poésie est belle et si on nous interroge sur le pourquoi elle est belle et sainte, il faut répondre comme Jeanne d'Arc lorsqu'on l'interroge trop avant : "Passez outre" » ; « [26.] Le procès intenté aux poètes est inévitable. S'ils l'évitent, c'est qu'ils l'abjurent. On ne peut leur reprocher faiblesse et doute. L'exemple du Christ et de Jeanne d'Arc suffirait à les absoudre. Mais ils doivent subir le refus des hommes jusqu'au bout » ; « [38.] Rien de plus humble qu'un poète. Il n'est qu'un véhicule. Ce qui lui donne un air d'orgueil, c'est qu'il défend la force qui l'habite, comme Jeanne d'Arc défend la cause de Dieu » (*op. cit.*, p. 260-262).

28. *Ibid.*, § 114, p. 269. Robert Bresson plus tard fera de l'héroïne une sorte de résistante dans son *Procès de Jeanne d'Arc* (1962). On rappellera que Bresson est un proche de Cocteau dans toutes ces années.

Du Général de Gaulle [...] il dit qu'il est un Hitler vu dans une glace déformante, ce qui d'un seul coup l'installe en pleine visibilité. [...] le chef de cabinet du Général lui disant que ce dernier ne recherche pas la majorité, Jean lui répond : « Évidemment Jeanne d'Arc s'est contentée d'avoir trois voix, mais c'étaient celles d'un archange et de deux saintes²⁹. »

C'est la première mise en relation de la Pucelle d'Orléans et de l'homme de Londres par Cocteau. On ne peut manquer d'être frappé de l'abondance des références à l'actualité dans *Le Passé défini*, en dépit des multiples occasions où Jean Cocteau proteste qu'il ne s'intéresse pas à la politique. Mais il aime les hommes politiques qui se placent au-dessus du jeu, qui sont incompris par les intellectuels et leurs compatriotes de manière générale. Mendès-France a tenu ce rôle dans les tomes IV et V du *Passé défini*, de Gaulle prend le relais au moment de son retour au pouvoir³⁰. Ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard si l'année 1958 est à la fois celle d'une métamorphose (une résurrection ?) de la France et celle d'un sentiment de renaissance possible chez Cocteau.

On voit donc Cocteau donner sa version personnelle du lieu commun qui compare de Gaulle à la Pucelle d'Orléans. « En somme, le Général voudrait être un Christ sans croix, une Jeanne d'Arc sans bûcher. Est-il possible de passer à travers le martyre ? J'en doute fort. Jusqu'à nouvel ordre » (VI, 177, 17 mai 1958)³¹.

Dans le fond, ce qui intéresse Cocteau dans le destin de Jeanne, ce n'est pas tant son nationalisme ni sa dimension guerrière (il le dit dès le début et le répète à diverses reprises³²) : c'est d'abord son inspiration venue d'un ailleurs. C'est surtout le bûcher qui la consacre, parce que c'est une promesse de réhabilitation, voire de résurrection.

À Venise lui est « dicté » dans la nuit un texte où il est un phénix qui monte sur le bûcher :

29. Roger LANNES, « Journal intime », *Cahiers Jean Cocteau*, nouvelle série, n° 10/11, 2013, p. 172.

30. Ce thème a été étudié par Jean TOUZOT dans *Cocteau à cœur ouvert. Les dernières années*, Paris, Bartillat, 2013, p. 137-140.

31. En 1959 encore (VI, 431, 20 janvier 1959) il intercale de Gaulle entre deux évocations de Jeanne d'Arc, pour affirmer la préférence du martyre : « Je donne toutes les chances pour la malchance du Christ, d'Alexandre, de Baudelaire, de Rimbaud. J'avais dit à de Gaulle : "Fasse le ciel que le sort ne vous fasse pas payer cher ce pourquoi je vous respecte." Il n'y a pas de Jeanne d'Arc sans peur. Il n'y a pas de Christ sans épines. »

32. Déjà dans *Le Feu du feu* : « Il ne faut pas la confondre, debout, décoiffée, / Se jetant de la tour et se croyant des ailes / Avec Jeanne écoutant rire les saintes fées. » Dans *Reines de la France* : « Elle s'est fait prendre dans un commando — pour employer un terme de notre époque — dont les buts n'étaient pas les siens. » Cocteau non plus, en dépit de certaines protestations (Ezra Pound par exemple, lui disant « " T'as sauvé la France" (sic) — et il le pensait », VI, 143, 6 mai 1958), ne se voit pas donnant sa vie pour la France.

Le voilà encore une fois (et *suprême*) seul sur le bûcher où le Phénix ose la plus dangereuse des expériences. Réussira-t-il ? Peut-être, mais comme Jeanne ; pas dans l'immédiat. Il faut griller vif sans que rien n'affirme que la gloire éternelle en résulte. Opérer sans preuve et même, avouons-le, avec une vague crainte de l'échec, car la souffrance et les rires de la foule refroidissent l'espérance orgueilleuse d'avoir raison³³. (VI, 216, 22 juillet 1958)

« La violence d'un poète ne saurait être longue. Jeanne d'Arc c'est court » (*Secrets de beauté*, § 138)

Un dernier thème permanent, et non le moins important, est l'admiration (fondée au demeurant) que Jean Cocteau porte au style de Jeanne.

Je m'étonne qu'on ne souligne pas davantage quel grand écrivain est Jeanne d'Arc. Chaque mot qu'elle prononce est à sa place. On n'en pourrait prononcer d'autres. Elle dit exactement ce qu'elle veut. La poésie est en elle et s'exprime par surcroît³⁴.

Cocteau consacre en 1952 tout un chapitre de *Reines de la France* à Jeanne d'Arc³⁵. Il y noue remarquablement les différents axes thématiques que lui inspire l'exemple de l'héroïne :

De tous les écrivains de France, Jeanne d'Arc est celui que j'admire le plus. Elle signait d'une croix, ne sachant point écrire. Mais je parle de son langage, de ses brefs qui sont sublimes. Pourquoi écrit-elle, s'exprime-t-elle si bien ? C'est qu'elle pense bien et que c'est la première vertu d'un style. Elle dit ce qu'elle veut dire en quelques mots. Les réponses de son procès sont des chefs-d'œuvre³⁶.

Jeanne réalise l'idéal d'une parole poétique dictée, orale, non corrompue mais recueillant néanmoins les fruits de la langue la plus raffinée. Et vient ici une comparaison inattendue mais qui en dit long sur les admirations (et les jalousies) de Cocteau :

Les plus grands écrivains n'ont pas écrit une ligne : Jésus-Christ, Jeanne d'Arc. Chez Jeanne le style vient comme chez Picasso, d'un mélange de gros

33. L'image du phénix s'élabore peu à peu dans les pages qui précèdent : « la queue terrible et gracieuse du scorpion », « les gondoliers volent »... « Un lieu commun [...] a ceci de beau qu'il perd le pittoresque, échappe aux intellectuels et n'appartient plus qu'à quelques âmes d'élite que la foule ne dérange pas, car sa sottise est un silence » (VI, 213, 21 juillet 1958). Elle revient plus tard avec une référence à Dalí et à sa Phénixologie (VI, 340, 21 octobre 1958).

34. *Secrets de beauté*, op. cit., p. 269, § 114.

35. Jean COCTEAU, *Reines de la France*, Paris, Bernard Grasset, 1952, p. 35-39 (« Jeanne d'Arc »).

36. *Ibid.*

équilibre paysan et de finesse à force d'avoir fréquenté le grand esprit de la cour³⁷. (V,207, 2 août 1958)

Cocteau dit qu'il a « relevé quelques expressions souveraines pour les mettre dans la bouche de Cégeste [dans son *Testament d'Orphée*, alors en tout début de gestation] comme par exemple : “Passez outre”, “Vous ne me le tirerez pas de la bouche”, ou “Approchez hardiment, je ne m'envolerai pas” » (VI, 49, 31 janvier 1958).

« Passez outre » est effectivement une formule dont Jeanne d'Arc use très souvent et que l'on trouve dans le texte édité par Champion³⁸ aussi bien que dans l'adaptation de Brasillach³⁹. On ne trouve pas littéralement la formule « Vous ne me le tirerez pas de la bouche » dans les textes du *Procès*, mais on y rencontre des équivalents⁴⁰. Quant à la réplique « Approchez hardiment, je ne m'envolerai pas », c'est une réplique authentique. Jeanne est interrogée sur sa rencontre à Troyes avec un cordelier prédicateur populaire suspect :

Quand il vint devers elle en approchant, il faisait le signe de la croix et jetait eau bénite. Elle lui dit : « Approchez hardiment. Je ne m'envolerai pas⁴¹. »

Il est clair que Cocteau invente parfois⁴² ou cite de mémoire, mais il a bien lu les textes et s'en est imprégné.

Pour finir, ces phrases ne figureront pas dans le film tel que nous le connaissons⁴³ mais elles y forment un sous-texte invisible qui éclaire singu-

37. Pour Jean Cocteau elle n'est pas une simple bergère (VI, 49, 31 janvier 1958) : la beauté de son français, comme de celui de Montaigne, tient à son ancienneté. Idée juste. Au tout début de l'interrogatoire Jeanne dit qu'« elle a appris à coudre et à filer aussi bien que les femmes de Rouen, et n'allait pas aux champs avec les brebis et autres bêtes » : voir CHAMPION, *op. cit.*, p. 33 et BRASILLACH, *op. cit.*, p. 210.

38. *Op. cit.* p. 28-29 (première journée d'interrogatoire), p. 32-33 (deuxième journée), p. 36-37, p. 39, etc. Il faut préciser que le texte de Champion est traduit du latin mais à partir d'un manuscrit comportant des passages en langue vulgaire ; les réponses de Jeanne sont rapportées tantôt au style indirect, tantôt au discours direct. Voir *Les Procès de Jeanne d'Arc*, présentés par Georges et Andrée DUBY, Paris, Julliard, collection « Archives », 1973, p. 18-19. Il existe aussi une traduction française du Procès de condamnation faite pour le roi Louis XII ; elle a servi de base à l'édition Donceur.

39. *Op. cit.* p. 210-211.

40. Dans Champion, Jeanne répond à Maître Beaupère : « Vous pourriez bien demander telle chose sur laquelle je vous répondrai vérité ; mais sur une autre je ne vous répondrai pas » (*op. cit.* p. 32-33, deuxième journée jeudi 22 février 1431) et dans la version Brasillach, aux juges qui lui demandent sous quelle forme ses voix lui sont apparues, elle réplique : « Vous n'aurez pas cela de moi cette fois » (Brasillach, *op. cit.*, p. 211). Dans ce cas précis, Cocteau est plus proche de Brasillach que du texte original.

41. Version Donceur, *op. cit.*, t. I, p. 129 (cité par Duby, *op. cit.*, p. 62). Brasillach cite le même épisode dans la même version (*Œuvres complètes*, t.8, p. 623).

42. « “Entre les mains des mufles” » (VI, 210, 20 juillet 1958) ; « “Avez-vous cru à vos voix ? — J'ai voulu y croire !” » (VI, 237, 10 août 1958).

43. Le texte du *Testament d'Orphée* a été publié dans *L'Avant-Scène cinéma*, n° 307/308, 1^{er}-15 mai 1983.

lièrement la longue scène du tribunal et la rigueur quasi mathématique de sa langue⁴⁴. Au point qu'on peut émettre l'hypothèse que le style même du *Passé défini* doit quelque chose aux réponses de Jeanne à son procès.

« Il n'y a pas de Jeanne d'Arc sans peur. Il n'y a pas de Christ sans épines » (VI, 431, 20 janvier 1959)

Il serait excessif et simpliste de dire que Jean Cocteau s'identifie à Jeanne d'Arc. Le type de projection qu'il opère à son égard est de nature plus diagonale. Mais on a vu que la référence est récurrente dans son œuvre⁴⁵ — pas seulement écrite, du reste : il réalise à cette époque un admirable pastel dont il parle dans le *Passé défini* (IV, 210, 15 août 1955), *Jeanne d'Arc dans le costume de ses juges*⁴⁶, reproduit page suivante. L'admiration qu'il lui porte ne se limite pas à son style. Car la beauté de son style n'est pas que dans sa parole, il est dans sa vie même. Or, ce n'est pas du tout la guerrière qui inspire Cocteau, mais la rebelle du procès et la victime du bûcher de Rouen.

Se sentant persécuté par les médiocres et les intellectuels, les hommes qui ont du pouvoir (les médiocres en ont dans un régime démocratique, pense-t-il), Jean Cocteau cherche à donner un sens à cette persécution, et le sens suprême, c'est le martyre. Dans la théologie chrétienne médiévale,

44. Dans *Le Passé défini*, Cocteau ne fait aucune allusion à l'écriture du dialogue de la scène du tribunal mais l'évoque une fois, au moment de l'enregistrement aux studios Saint Maurice : « Cette clarté de l'obscur vient de la langue bien écrite, à ce point que le moindre mot prononcé à la place d'un autre les oblige [les acteurs] de s'interrompre comme si toute la phrase démaillait » (VI, 721, 20 décembre 1959). Robert Bresson, pour lequel Cocteau avait écrit les dialogues des *Dames du Bois de Boulogne*, se souviendra de cette mécanique des répliques.

45. Parmi les autres références johanniques dans *Le Passé défini*, il faut relever les suivantes : — Cocteau aime particulièrement le passage où on demande à Jeanne si Saint Michel avait des cheveux. Elle répond : « Pourquoi Notre Seigneur les lui aurait-il coupés ? » (Champion, p. 60). Cet interrogatoire lui évoque les questions que lui posent les visiteurs de la chapelle sur ses anges « chauves » (VI, 55, 8 août 1958) ;

— La sottise des journalistes de *Paris Match* est comparée à celle des juges de Jeanne : « [Dans ma jeunesse], l'exceptionnel et le rare [...] n'étaient pas encore honteusement tombés entre les mains du public. Jeanne d'Arc dirait : "entre les mains des mufles" » (VI, 210, 20 juillet 1958) (formule évidemment inventée). De même Bernard Buffet (qui habite le château d'Arc) est « boudé » par le public quand il expose une toile représentant *Le Siège d'Orléans* (VI, 59, 11 février 58), le voilà lui aussi persécuté (tout comme Doudou) ;

— Au sein d'un long développement consacré à Nietzsche, que, en dépit de son admiration pour lui, il le critique d'avoir négligé Jeanne d'Arc (VI, 246, 14 août 1958), Cocteau invente « la phrase surprenante de Jeanne à son procès, phrase que j'ai découverte et qu'on a escamotée. En réponse à la question : "Avez-vous cru à vos voix ? — J'ai voulu y croire !" » (VI, 237, 10 août 1958).

46. Non seulement Jeanne y prend l'apparence de son juge, mais elle a le visage de Cocteau jeune. Reproduit dans Hugues de LA TOUCHE, *La Riviera de Jean Cocteau*, Nice, Rom éditeur, 1996. Elle est aujourd'hui au Musée de Menton.



Jean COCTEAU, *Jeanne d'Arc dans le costume de ses juges*, pastel sur papier, 1955 © Comité Jean Cocteau / Collection musée Jean Cocteau de Menton.

rappelle Alain Boureau, existe une hiérarchie sacrée qui ordonne les types de sainteté. Les catégories sont au nombre de quatre et de quatre seulement : les apôtres, les martyrs, les vierges, les confesseurs. « La deuxième classe, celle des martyrs, prévaut par l'imitation du Christ et le cumul des mérites. » « Hors du martyre, le mérite devient relatif. La perfection [...] du supplice, scellée par la mort, garantit seule la perfection⁴⁷. » À être persécuté, autant viser la perfection.

Cocteau avait un autre modèle familial, davantage peut-être encore : celui d'Antigone, la « sainte païenne⁴⁸ ». En 1955 il écrit à l'abbé Pierre pour répondre à une question sur l'objection de conscience : « Antigone et Jeanne désobéissent. Bien écrire c'est désobéir à la syntaxe et si nous suivions pas à pas l'exemple (la démarche) de Montaigne⁴⁹, nous aurions blâme du professeur. C'est, lui dis-je, la guerre éternelle entre le pluriel et le singulier » (IV, 211, 17 août 1955).

Mais justement. Jeanne d'Arc a sur l'héroïne grecque l'avantage de s'inscrire dans la culture chrétienne qui rend possible l'hypothèse d'une résurrection. En outre, la forme de son martyre, par le feu, avait de bonnes raisons de parler davantage à l'imaginaire du poète. Antigone est morte emmurée vivante, son mythe est associé à la terre. Celui de Jeanne, on l'a vu, permet de la transformer en phénix. Le feu rend au néant les miasmes accumulés sur la victime de son vivant. Il la relève en lui donnant un corps « glorieux » comme disent les théologiens :

Ce que ni l'Église, ni les grands seigneurs ne savent, c'est que certaines âmes sont des salamandres. Elles se meuvent à merveille dans le feu. Brûlez Jeanne ! Elle renaît de ses cendres, s'envole et remplit l'horizon d'un arc en ciel⁵⁰.

Remerciements : Sandra Blachon, David Gullentops, Christian Rolot.

47. Alain BOUREAU, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris, Éditions du Cerf, 1984, p. 34 et p. 133.

48. Expression prise dans *Le Cordon ombilical*, Plon 1962, par Jean TOUZOT, *Jean Cocteau, le poète et son double*, Paris, Bartillat, 2000 p. 121-122, chapitre où il développe le thème d'Antigone et cite Jeanne d'Arc seulement en passant. Cocteau a fait lui-même l'association des deux figures : « Ces deux anarchistes conviennent à la gravité que j'aime » (*La Difficulté d'être* cité par Touzot). « Cette sainte miroite de toute son armure à côté d'Antigone et de ceux dont la désobéissance aux règles mortes perpétue la dignité de vivre » (*Reines de la France*, op. cit., p. 38).

49. Il relit beaucoup Montaigne dans ces années. C'est un autre modèle.

50. *Reines de la France*, op. cit., p. 39.

Que fait donc Jean Cocteau lorsqu'il ne travaille pas ?

Guillaume BOULANGÉ

Université Paul-Valéry Montpellier 3

J'avais pensé dans un premier temps intituler cet article : « Les évasions du poète dans *Le Passé défini* ». Titre sage, peut-être trop prévisible, qui, à la vérité, ne m'enthousiasmait guère. Je décidai donc de formuler la question autrement, de façon plus anecdotique peut-être, mais finalement plus directe : « Que fait donc Jean Cocteau lorsqu'il ne travaille pas ? » La question ainsi posée devenait en outre plus stimulante et, je m'en rendis rapidement compte, piquait bien davantage la curiosité. Cocteau était-il uniquement le créateur hyperactif, croisant infatigablement les « petites besognes » et les œuvres d'envergure, celui que l'on voyait rarement plus d'une heure sans qu'il notât quelque chose sur un bout de papier, sur le coin d'une nappe ou au dos d'une lettre ? Ce Cocteau-là, presque trop entier pour être vrai, n'en cachait-il pas un autre, plus secret, plus contemplatif, bref, un Cocteau capable d'oisiveté, dissimulé dans les replis du premier, et s'émancipant de sa légende sans en avoir l'air ?

La réponse immédiate que le journal apporte à cette question posée de front, trop naïvement sans doute, est plutôt décevante, car sans véritable surprise :

Le travail me défatigue en vertu d'un phénomène qui ressemble à la méthode des Indes. Dans le travail, je m'oublie, je m'annule à force de devenir ce que je fais. [...] Quand j'ai tatoué la villa Santo Sospir, je devenais mur et le mur parlait à ma place. Je vivais sur des échelles, des échafaudages et je ne me fatiguais pas. (III, 101-102, 20 avril 1954)

De plus, au contraire de beaucoup de ses semblables, demeurer à ne rien faire, avoir l'esprit vacant serait pour Cocteau une situation peu supportable qui le mènerait droit à une sorte de négation de lui-même. C'est en tout cas

ce qu'il dit à mots à peine couverts lorsque, le 15 avril 1952, il écrit dans sa maison de Milly :

Voilà plusieurs jours que je n'ai pas pris de notes. J'étais malade et dans une sorte de vague. Moi qui ne me suis jamais ennuyé, je m'ennuyais. Et il m'était impossible d'entreprendre quoi que ce soit pour me désennuyer. Je montais et descendais les escaliers. J'étais comme le chien dont parle Jules Renard : j'allais voir dans les autres chambres si je n'y étais pas. (I, 186¹)

Existe pourtant chez le poète un besoin de solitude bien réel dont, certains jours, il ne fait pas mystère. La maison de Milly-la Forêt achetée en 1947 devait précisément être le refuge lui permettant d'échapper à l'insupportable agitation parisienne². D'ailleurs, bien souvent dans *Le Passé défini*, Milly est synonyme de liberté retrouvée et Cocteau semble éprouver un réel plaisir dans son face à face avec la nature : « Comme on est loin à Milly de tout ce monde qui ne contrôle plus ses nerfs. Promenade délicieuse dans le jardin et les bois » (I, 145, 6 janvier 1952). Mais dès que le séjour se prolonge, il s'y sent en exil, souffrant dans cette retraite trop silencieuse d'un isolement qui l'éloigne de « la vraie vie ». Quoiqu'il affirme aimer la campagne, le poète ne s'appesantit guère sur les paysages qui l'entourent. En deux ou trois phrases, il semble que tout soit dit. Rapidement, ce drogué du travail se sent en manque et ne peut éviter la rechute. Milly est décidément trop loin de Paris, à moins qu'au contraire il en soit trop près...

L'unique moyen de s'affranchir vraiment sera pour lui de quitter la France. Cocteau fera beaucoup de voyages à l'étranger au cours des douze dernières années de sa vie : Vienne, Oxford, Rome, Varsovie, Bruxelles, Baalbek, Stockholm, Londres, Munich... Mais ce ne sont que des ruptures en trompe-l'œil, car presque toujours ces déplacements sont motivés par des activités professionnelles. Lorsqu'il s'est autorisé à prendre de vraies vacances, ce fut presque toujours grâce à l'initiative de son amie Francine Weisweiler, qui devait faire preuve chaque fois de beaucoup de persuasion et d'adresse afin de le décider, et se charger de les organiser entièrement, avec la complicité d'Édouard Dermit. *Le Passé défini* témoigne de façon détaillée de ces escapades estivales, dont la forme variera sensiblement à mesure que le poète prendra de l'âge. En 1951, lorsque débute le journal, Cocteau est encore relativement jeune : il n'a que soixante-deux ans. En 1963 en revanche, il en aura soixante-quatorze.

1. Quant à choisir dans les moments de vacuité d'occuper son esprit par des jeux de société, il ne faut pas y compter. Cocteau n'y voit rien d'autre qu'une manière de tuer le temps et méprise ouvertement ceux qui s'y livrent. « Amusez-vous, joueurs de cartes, réunissez-vous, débâtez sur ceux qui ne suivent pas votre rythme. Notre bonheur est une énigme pour votre détresse élégante. Et je vous emmerde » (I, 145).

2. Cocteau possède un petit appartement donnant sur les jardins du Palais-Royal.

Dans les premières années, le poète supporte difficilement de quitter le tourbillon parisien où *tout se joue*. Et contrairement à ce que l'on pourrait croire, la découverte d'horizons nouveaux ne le stimule pas longtemps ; très vite la lassitude et l'impatience s'installent. Cependant, au fil des années, les séjours deviendront plus longs, plus nombreux, surtout à partir du mois de juin 1954, date de son premier infarctus. Les périodes d'inactivité seront alors mieux acceptées, du moins en apparence.

Afin de ne pas fatiguer le lecteur par un inventaire trop pesant, nous n'avons retenu que quelques voyages aux destinations particulièrement représentatives :

1. la croisière dans les îles grecques de juin 1952 ;
2. les séjours de repos à Saint-Moritz, entre 1955 et 1957 ;
3. la visite nostalgique à Venise de juillet 1956 ;
4. les dernières vacances à Marbella au printemps 1961.

La croisière dans les îles grecques (12-27 juin 1952)

À la fin du printemps 1952, Cocteau est submergé de projets et les solliciteurs accourent de toutes parts. Sentant qu'il lui sera impossible de faire face et que *la coupe est sur le point de déborder*, il se laisse séduire par l'idée d'une croisière en voilier³ dans les îles grecques⁴.

Au début, le dépaysement va au-delà de toute espérance. Tout l'étonne, le moindre petit village l'émerveille. Il est surtout frappé par l'abolition du temps qui règne sur ces îles, sensation encore renforcée par la vie « si particulière », comme en vase clos, menée sur le bateau avec Francine et Doudou. La Grèce lui paraît être la cachette idéale. Pour la première fois depuis bien longtemps, la flânerie lui fait oublier tous ses projets en cours. Il se sent revivre.

Partout, sur la mer, le sifflet doux des bouées. Si la France me devenait insupportable, je sais que Spetsai existe et qu'on peut y vieillir dans une petite maison blanche et ne plus voir de formes absurdes. [...] On voudrait habiter chaque maison, s'asseoir sur chaque place, pénétrer dans toutes les boutiques ouvertes jusqu'à l'âme. (I, 226, 14 et 15 juin 1952)

Les premiers jours sont un véritable enchantement : l'eau est si transparente et si calme que le poète a parfois l'impression de glisser non sur la mer mais dans les airs, silencieusement, comme en vaisseau spatial. Il se

3. Il s'agit de l'Orphée II, appartenant à Francine Weisweiler.

4. Cocteau aime profondément ce pays. « L'approche de la Grèce me cause toujours le même plaisir – une manière d'allégresse » (I, 219,12 juin 1952).

baigne longuement, déjeune avec appétit, fait la sieste et, surtout, écoute avec enthousiasme Édouard Dermit lui lire à voix haute des pages entières sur la mythologie. Il écrit vouloir aller partout et tout comprendre de ce pays ! Il en vient même à s'extasier sur une famille de paysans pauvres (arriérés certes, mais tellement sympathiques !) qui les invite à partager son repas : « Déjeuner exquis. Éducation parfaite des paysans et des enfants des paysans des îles » (*id.*). Au cours de ces journées, chaque lieu, chaque monument visité devient prétexte à réminiscences et à reconstitutions mentales : Nauplie, Épidaure, Mycènes, l'Acropole, le Parthénon... Ce monde antique, fortement idéalisé, excite, on peut même dire électrise son imagination.

Pourtant, peu à peu, les habitudes reviennent et, sans avoir l'air de leur céder pleinement, Cocteau ne peut s'empêcher de reprendre timidement de modestes occupations. Au début, ce ne sont que quelques galets ramassés sur la plage pour la curiosité de leur forme, qu'il se met ensuite à peindre, comme ça, juste pour le plaisir. Puis, à l'approche des côtes de la Crète, c'est une tragédie — grecque évidemment — peuplée de dieux et de déesses qu'il s'amuse à inventer au fil de l'eau. Il en décrit d'ailleurs minutieusement le sujet dans les pages du journal⁵.

Ainsi, après les simples amuse-gueule des cailloux à peindre, c'est maintenant la démangeaison de l'écriture qui ressurgit. Même sous le prétexte du jeu, le symptôme s'avère plus sérieux. Parallèlement, après les voluptés de la première semaine, les émerveillements deviennent moins intenses. En outre, la coupure d'avec le monde que lui impose un séjour prolongé sur ce petit bateau commence à lui peser ; il regrette ouvertement l'absence de nouvelles de France, se hasardant bientôt à quelques comparaisons : « Ce que j'ai fait chez Francine [dans la villa Santo Sospir] est aussi beau que Knossos » (I, 242, 21 juin 1952) ; « Que cultiver sur ces roches sans eau ? Un peu de vigne. Un peu de miel. N'importe quelle âme s'y desséchera et perdrait sa grâce. La Corse est pauvre mais riche de criques et d'arbres superbes. C'est une fourrure verte » (I, 256, 24 juin 1952) ; « Au fond nos îles et notre Cap Ferrat valent toutes les îles et tous les caps du monde » (I, 233).

Insensiblement, tout paraît bientôt négatif sous sa plume, presque sinistre. Au fil du temps, la déception et même un certain ressentiment vont *crescendo*. Après leur débarquement en Crète, Cocteau, visiblement excédé, dénigre franchement tout ce qu'il voit. Étape après étape, la belle et douce croisière s'est changée en une traversée pénible et surtout interminable ! Les îliens à la race noble et raffinée des premières découvertes sont devenus un peuple

5. Douze jeunes filles et douze jeunes gens sont amenés en Crète pour servir de repas au Minotaure. Mais le Minotaure est herbivore. Il est alors facile de comprendre que ces captifs sont destinés à combler d'autres appétits (I, 236, 20 juin 1952).

de voyous, de « discoureurs stériles dont la chicane est la seule distraction », ramassis de crève-la-faim vivant à l'écart du monde. Cocteau est de plus en plus pressé de rentrer en France et de retrouver journaux, télégrammes, voire même les paquets de lettres — baromètre de sa popularité — qui l'attendent à Milly et au Cap et auxquelles il va falloir s'exténuer à répondre. Il en vient finalement à se demander sur la route de Delphes si un tel voyage valait les 800 000 drachmes qu'il a coûté et l'immense fatigue que lui auront causée ces déplacements qui n'en finissent jamais (I, 259, 25 juin 1952).

Ainsi, après deux semaines passées loin de chez lui qui lui paraissent une éternité, la conclusion est presque sans appel : pourquoi aller chercher si loin « tant de belles choses qui se produisent à notre porte ! » (*ibid.*)

Le lecteur du journal est désormais renseigné : même dans le cadre d'un séjour désiré (et dans un pays aussi pétri d'histoire et donc propice à le satisfaire), Cocteau ne peut demeurer longtemps loin de Paris. Empêché de travailler, le poète est comme une plante sans eau : il se dessèche et se sent mourir.

Les séjours de repos à Saint-Moritz (1955-1956-1957)

La seconde destination sélectionnée est en tous points différente de la première. Nous l'avons dit, le 10 juin 1954, le poète est victime d'un grave infarctus qui l'a sensiblement affaibli. Il doit donc impérativement se reposer. Les séjours à Saint-Moritz, en Suisse, effectués entre 1955 et 1957 lui sont fortement recommandés par les médecins, l'air pur et le calme des montagnes devant l'aider à se rétablir. Cocteau passe donc l'essentiel de ses journées couché sur une chaise longue exposée au soleil, effectuant tout de même quelques promenades dans la neige, mais très vite semblables les unes aux autres. Durant ces moments de convalescence, il n'est évidemment pas question de se fatiguer en pratiquant une quelconque activité. Rendu obéissant par nécessité, la seule occupation qu'il s'autorise (en dehors de la relecture de Nietzsche et des visites qu'il reçoit) est de croquer dans son journal ce qu'il observe autour de lui. Mais la pêche est plutôt maigre, et il s'inquiète des conséquences néfastes qu'un tel degré d'inaction risque d'avoir sur ses facultés intellectuelles :

Dès le matin, les élégantes bêtes fauves qui habitent les palaces prennent possession des places réservées à d'autres [...] c'est un purgatoire de poches pleines et d'esprits vides. Je me demande si ce repos par le vide ne représente

pas un danger de contagion, car je remarque, depuis notre arrivée, comme il m'est difficile de penser et d'écrire⁶. (V, 449-450, 17 février 1957)

Cette vacuité de l'esprit, terriblement angoissante pour lui d'ordinaire si actif, est à l'image du néant que lui inspirent probablement les vacances à la montagne. La faune des grands hôtels n'est visiblement pas un milieu qu'il affectionne, ni un monde très favorable à son épanouissement. Car avant même sa maladie, lors d'un séjour à Kitzbühel, en Autriche, il écrivait déjà :

3 mars 1954. Ce matin, j'étais seul, au soleil, appuyé contre le parapet en face de l'hôtel. Passe un car. Passe un homme à cheval. Passe une voiture. Passe un cycliste. Passe un écolier qui traîne sa luge. Je monte à l'hôtel, je déjeune. Une dame italienne et sa fille discutent en français des hommes qui ont du charme et de ceux qui n'en ont pas. À droite, on parle allemand. [...] Là-haut Francine lutte avec la fièvre. Édouard est à Innsbruck pour son passeport. Je me demande pourquoi je suis sur cette terre. (III, 71)

Cocteau, que l'on sent assez désespéré face au grand vide de sa vie, en arrive à projeter sur des chiens qui passent sa propre détresse : « Voilà le drame des chiens. Ils s'ennuient. Ils s'ennuient à crever. Ils voudraient lire, fumer, parler » (V, 455, 24 février 1957).

Dans cet univers froid et indifférent, la dépression le guetterait sûrement s'il n'avait la vision enchanteresse de quelques jeunes patineurs évoluant sur la glace. Son esprit est alors saisi par une beauté inattendue qui s'impose à lui avec d'autant plus d'évidence qu'il a le sentiment d'être seul à la remarquer ! Ces « anges » (*sic*) auxquels il se raccroche le font littéralement décoller du réel et lui inspirent quelques beaux développements, sortes d'oasis au milieu de la grisaille :

Je viens de voir un spectacle merveilleux. Une troupe de jeunes Allemands, trois garçons et deux filles, se sont abattus sur la piste comme des fourmis ailées. Ils s'amusaient et profitaient du génie de leurs jambes et de la grâce de leurs bras. Volant, se vissant et se dévissant comme sur des sabots de métal, cette bande me captivait et me consolait de l'extrême lourdeur d'une époque sans élégance⁷. (*Id.*)

Il n'est jusqu'à certaines femmes âgées et un peu fortes qui, lorsqu'elles évoluent sur la piste, redeviennent un court instant jeunes et belles à ses yeux. Le poète, exilé dans ces montagnes, retrouve ici une source de plaisir esthétique d'autant plus précieuse qu'elle est inespérée et qu'elle le rattache à la raison d'être des poètes qui est de créer de la beauté.

6. La veille, il écrivait déjà : « Se méfier du "repos" et des "distractions", escalier de service emprunté par le diable. Prend garde à ne pas somnoler l'âme grande ouverte et désarmée » (V, 448).

7. Cocteau décrivait déjà un spectacle analogue un an plus tôt. Voir V, 41, 6 février 1956.

Mais là encore, dans cette contemplation forcée qui n'est qu'un pis-aller, le désenchantement ne se fait guère attendre, qui prend cette fois la forme du dégel accompagnant l'approche du printemps. Pourtant, Cocteau est loin d'en être triste, car si la fonte des neiges empêche les patineurs de patiner, elle annonce surtout le prochain retour en France, espéré depuis si longtemps :

À Paris, je ne pensais qu'à ce départ, à prendre la fuite. Ici je me demande : Que suis-je venu faire dans ces neiges ? Sans doute je trouverai réponse lorsqu'il me faudra rejoindre ce que je voulais fuir coûte que coûte, mon triste amour, ce Paris qui m'embrouille et dont je rêve avec attendrissement dès que je m'en éloigne. (IV, 48, 18 février 1955)

La visite nostalgique à Venise de juillet 1956

Après ce que nous venons de dire sur ses différents séjours de santé à Saint-Moritz, on pourrait croire que Cocteau, durablement diminué par la maladie, sera désormais incapable de s'enthousiasmer pour Venise, ville en partie gâtée par le tourisme et qu'en outre il connaît depuis fort longtemps⁸. Mais il aime nous surprendre et, à peine arrivé, témoigne pour cet endroit qu'il aime profondément un enthousiasme sans nuance, presque enfantin : « Pigeon vole — gondolier vole — lion vole — chevaux de Néron volent ! » ; « Les moustiques ayant quitté Venise, on peut y vivre les fenêtres ouvertes. Le vacarme des vagues, des moteurs et des gondoliers qui s'engueulent ne nous gêne pas » (V, 175, 13 juillet 1956).

Du 13 au 25 juillet, le poète (toujours accompagné par Francine et Doudou) effectue un séjour de douze jours sans travail, presque uniquement dédié à la promenade et à la redécouverte de la ville. Comme tant d'autres en ces lieux, il visite des églises, des musées, des palais... passe de longs moments à contempler les gondoles et les attitudes des gondoliers. Il se rend également à Murano, admirant la virtuosité technique des verriers⁹. Pour autant — mais on s'y attendait — Cocteau n'est pas un touriste ordinaire. Il ne peut se reconnaître dans cette foule de voyageurs indolents, insensibles à la vraie beauté, qui confond *Carmen* de Bizet avec de la musique italienne et qui le hèle à chaque instant pour le photographe :

8. Pour le détail des différents voyages de Jean Cocteau à Venise, v. Elena FERMI, « Jean Cocteau et l'Italie », *Cahiers Jean Cocteau*, n°5, nouvelle série, 2007, p. 16-20 ; Roberto ZEMIGNAN, *Jean Cocteau et l'Italie : regards cinématographiques croisés*, thèse de doctorat de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, C. ROLOT (dir.), soutenue le 16 mai 2003.

9. « Murano. Une admirable main-d'œuvre exécute miraculeusement sous nos yeux des bibelots laids à faire peur » (V, 184).

Pour ces messieurs et dames entassés dans les gondoles et les bateaux-mouches, ces palais et les fantômes qui les peuplent ne réveillent rien. Ils ne peuvent rien imaginer d'autre qu'une sorte de Magic-City, de Luna Park, de Coney-Island en ruines et se demander pourquoi les rues de cette ville sont remplies d'eau. (J'ai entendu une grosse dame américaine demander au maître d'hôtel du Bauer en quel siècle l'inondation de Venise s'était produite.) (V, 188)

Ce tourisme amolli et inculte qui enlaidit tout le ré vulse. Il devrait donc n'éprouver qu'une seule envie, celle de fuir cet endroit, et en prendre prétexte pour retourner à une vie plus authentique et plus active. Mais étrangement, même en oisif, de Venise il ne se lasse pas, au point d'écrire à la fin de son séjour :

Chaque matin, au réveil, je me dis que le phantasme de Venise s'effrite avec l'habitude et qu'au bout de huit jours, j'en aurai plein le dos ! J'ouvre la fenêtre sur le Grand Canal et son charme opère, puissamment étayé par des pilotis de souvenirs. (V, 190, 23 juillet 1956)

Par ces mots, le poète livre les clés de son attachement et de sa fascination. Si la ville est tellement unique à ses yeux, c'est avant tout parce qu'elle lui parle de lui, de son passé, qu'elle lui rappelle ses nombreux souvenirs de jeunesse — « L'émotion que procure un lieu célèbre ne peut naître que de ce qu'il réveille dans notre bagage de mémoire » (V, 188).

C'est sans doute parce que Venise est comme moi invisible et célèbre que je m'y trouve à l'aise. Je ne la regarde pas. Je l'éprouve. Elle est confortable à mon âme qui s'y porte bien. [...] Je marche léger, agile, au milieu d'un peuple admirable et tellement habile à porter les plateaux de fruits et de légumes qu'on dirait que chacun n'y possède que des mains droites.

(V, 191, 24 juillet 1956)

Cette ville est peut-être le seul endroit au monde — du moins veut-il s'en persuader — où il se sente capable d'une telle plénitude, et où il puisse « flemmarder » sans jamais se lasser¹⁰. Là, nul besoin de s'occuper l'esprit par le travail puisque Venise, par sa capacité d'envoûtement, comble tous les vides de l'âme.

Dernières vacances à Marbella au printemps 1961

Après ce séjour vénitien, Cocteau relatera encore plusieurs autres sorties hors de France. Mais ce ne seront le plus souvent que des missions de travail

10. Ajoutons cependant que, pour Cocteau, flemmarder n'est pas forcément synonyme de « ne rien faire ». Rappelons-nous ce qu'il écrivait le dimanche 14 avril 1956 : « Le dimanche des Rameaux j'ai flemmardé (ce qui ne m'a pas coupé les mains jusqu'à m'empêcher d'écrire l'article pour le *Rendez-vous des Théâtres du Monde*) » (V, 506).

et de représentation de la culture française à l'étranger. Elles n'entrent donc pas dans notre propos.

L'un des derniers grands voyages que le poète entreprend dans le but de se libérer de toute obligation est une fois de plus dû à l'initiative de Francine Weisweiler qui, se sentant elle-même fragile et fatiguée, décide d'aller se détendre dans un endroit où ils ne seront connus de personne. Ainsi entraîne-t-elle « Jean » et « Doudou » sur une île des Canaries, à Las Palmas.

Nous sommes au printemps 1961 (entre le 28 mars et le 4 avril). Très insatisfaits, ils partiront bien vite pour Madrid et Séville qui ne les combleront pas davantage, se plaignant du manque de confort et de la dureté des gens qui les entourent. Serait-ce pour Cocteau le signe du vieillissement et de conditions physiques qui se dégradent ? Peut-être. Sûrement même. Cependant, tout change quand le poète découvre Marbella, où tous trois arrivent le 15 avril 1961. Ce qui n'est encore à l'époque qu'une petite station balnéaire située au bord de la Méditerranée devient pour lui une véritable révélation.

Signe qui ne trompe pas, dans son journal, en proie à une sorte d'exaltation, Cocteau décrit bien plus longuement qu'à l'accoutumée les paysages de cet éden enfin retrouvé :

J'écris sur une des charmantes petites terrasses de la Casa Ana, flanquées par d'énormes touffes de marguerites. La maison blanche se trouve au milieu des oliviers et des figuiers dans une terre rose. [...] À vrai dire s'il m'avait fallu construire un refuge andalou, je n'aurais pas fait mieux [...] Les chambres, très confortables et chaudes, nous reçoivent comme si on les habitait de longue date. [...] La plage (immense) est à quelques minutes de promenade entre les fleurs sauvages et à travers les dunes. En fin de compte, Marbella est une sorte de Paradis terrestre [...]. (VII, 378-379, 15 avril 1961)

C'est un tel coup de foudre que la nature à laquelle il n'accorde jamais plus de quelques lignes est devenue un objet de contemplation. Les descriptions pour nous le dire se multiplient. Et Cocteau, qui n'est arrivé que depuis une journée, recommande déjà à Francine d'acheter le terrain et les deux villas qu'ils occupent, car, affirme-t-il, « jamais elle ne trouverait mieux nulle part au monde » (VII, 379).

Le poète non plus d'ailleurs, qui visiblement attribue à la divine Marbella quelques vertus secrètes qui lui redonnent le goût de vivre :

Autant, à Las Palmas, je me réfugiais dans une chambre d'hôtel, autant à Marbella, je suis appelé dehors comme les premiers jours de l'enfance impatiente au bord de la mer. [...] Le vent que je déteste au Cap ici me plaît. Au lieu de me couper les jambes, il me donne des forces.

(VII, 381-382, dimanche 16 avril 1961)

Pour la première fois depuis des années, Cocteau se sent si bien qu'il se voit prêt à renoncer au monde et à réduire son activité pour mieux se concentrer sur l'essentiel, qui est de vivre heureux :

Si Marbella m'appartenait, j'y vivrais [...] Je couperais le fil qui parfois me rattache encore un peu au monde imbécile de la turbulence. [...] Toute ambition morte, je baigne dans l'euphorie des moines [...] Je sais que la gloire est un hochet et ne représente pas davantage que le prix d'excellence à l'école. Je suis HEUREUX. (VII, 381)

Il y est heureux à tel point qu'à Marbella, il accepterait même d'y mourir. Néanmoins, il est bien difficile de détordre les plis de notre vraie nature. Et malgré son engouement, ses bonnes résolutions et son rêve d'une nouvelle vie où il se reposerait au soleil, Jean Cocteau reste Jean Cocteau. Comme on pouvait s'y attendre, insidieusement, sans se l'avouer, son goût du travail refera surface. À nouveau il ramassera des galets pour les peindre et les offrir aux amis (cela commence toujours ainsi). Puis il se lancera dans la décoration des murs d'un salon de thé, celui d'Ana de Pombo, une autre amie (VII, 403, 4 mai 1961). Le poète envisage également de se remettre à écrire quoique, affirme-t-il, sans songer à publication. De sorte qu'après un mois et demi passé à Marbella (il n'avait jamais tenu le coup aussi longtemps) et après avoir subi une véritable « thérapeutique de l'oubli » selon sa propre expression, rentrer en France est à nouveau ressenti comme un acte salutaire. Le 29 mai, il écrira ainsi dans une lettre à Jean Marais : « Me voilà de retour à Santo Sospir, après ce Marbella qui est presque trop idéal, en ce sens qu'il donne la paresse¹¹. »

Décidément, pour Cocteau, le paradis n'est pas sur la terre, même s'il y en a des morceaux. Celui de la Costa del Sol n'aura été qu'une illusion de plus.

Le poète parvient toutefois au terme de sa vie. Épuisé, il ne quittera plus la France excepté pour un dernier voyage à Munich en février 1962 et un autre en septembre à Bruxelles afin de prononcer un discours devant l'Académie. Trop fatigué, il avoue ne plus lire les livres que lui envoient ses collègues et s'être réfugié dans les romans policiers qu'il dévore et qui le passionnent. « Cette littérature me distrait de mes besognes et ne me dérange pas » (VIII, 177, 6 septembre 1962). Car il n'a pas renoncé à écrire, quelque effort qu'il lui en coûte. Et lorsque sa santé l'obligera au cours des derniers mois à prendre un repos complet, il troquera l'écriture contre le dessin, cette « écriture dénouée et renouée autrement » qui demandait moins de concentration. Ne renonçant jamais, c'est presque le stylo à la main¹² que Jean Cocteau s'éteindra le 11 octobre 1963, mourant quasiment au travail comme il avait toujours vécu.

11. Jean COCTEAU, *Lettres à Jean Marais*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 481.

12. L'un de ses derniers textes, écrit seulement quelques jours avant de mourir, sera consacré à la disparition d'Édith Piaf, dont il enregistre à l'avance l'éloge funèbre pour la radio.

Bibliographie

Édition du *Passé défini*

COCTEAU Jean, *Le Passé défini*, Paris, Gallimard, 8 vol., 1983-2013.

I (1951-1952), texte établi et annoté par Pierre CHANEL, 1983, 458 p.

II (1952), texte établi et annoté par Pierre CHANEL, 1985, 424 p.

III (1954), texte établi et annoté par Pierre CHANEL, 1989, 456 p.

IV (1955), texte établi et annoté par Pierre CHANEL, 2005, 416 p.

V (1956-1957), texte établi par Pierre CAIZERGUES, Francis RAMIREZ, Christian ROLOT, 2006, 929 p.

VI (1958-1959), texte établi par Pierre CAIZERGUES, Francis RAMIREZ, Christian ROLOT, 2011, 794 p.

VII (1960-1961), texte établi par Pierre CAIZERGUES, 2012, 616 p.

VIII (1962-1963), texte établi par Pierre CAIZERGUES, 2013, 398 p.

Études critiques

EL GHARBIE Rana, *Les Journaux de Jean Cocteau*, Thèse de doctorat sld LEVILLAIN H., Université Paris-Sorbonne, 2012.

TOUZOT Jean, *Cocteau à cœur ouvert. Les dernières années*, Paris, Bartillat, 2013.

BOULANGÉ Guillaume, « Jean Cocteau au fil de l'onde », dans HÉRON P.-M. et LINARÈS S. (dir.), *Jean Cocteau. Pratiques du média radiophonique*, Caen, Éditions Minard/Lettres modernes, *Revue des lettres modernes, Série Cocteau*, n° 7, 2013, p. 111-121.

- BURGELIN Claude, « Cocteau et son journal : le miroir aveugle », dans LEJEUNE Ph. (dir.), *Le Journal personnel*, Université Paris X, collection « RITM », 1989, repris dans BURGELIN C. et SCHAPIRA M.-C. (dir.), *Lire Cocteau*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 31-45.
- DUCREY Guy, « Haine du journalisme », dans HÉRON P.-M. et THÉRENTY M.-È. (dir.), *Cocteau journaliste*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, p. 157-168.
- EL GHARBIE Rana, « De la célébrité mondaine à la gloire posthume dans *Le Passé défini* de Jean Cocteau », *Missile* [revue de doctorants], n° 1, septembre 2013, p. 3-7.
- LIS Jerzy, « Quelques réflexions sur le journal intime en France au xx^e s. », *Studia Romanica Posnaniensia*, 17, 1993, p. 259-274.
- TOUZOT Jean, « Quand le crayon relaie la plume... Dessins en marge du *Passé défini* », dans LINARÈS S. et WINTER S. (dir.), *Jean Cocteau. Création et intermédialité*, *La Revue des lettres modernes*, 2018-4, Paris, Classiques Garnier, p. 136-159.

Sur le journal personnel

- Genesis*, n° 32, 2011 : « Journaux personnels », textes réunis et présentés par Françoise SIMONET-TENANT et Catherine VIOLLET, 2011.
- DEL LITTO Vanza (dir.), *Le Journal intime et ses formes littéraires*, Genève, Droz, 1978.
- DUFIEF Pierre-Jean (dir.), *Les Journaux de la vie littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- LEJEUNE Philippe (dir.), *Le Journal personnel*, Nanterre, Publidix, 1993.
- MEYNARD Cécile (dir.), *Les Journaux d'écrivains : enjeux génériques et éditoriaux*, Berne, Peter Lang, 2012.
- SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Champion, 2017. Avec la collaboration de Michel BRAUD, Jean-Louis JEANNELLE, Philippe LEJEUNE et Véronique MONTÉMONT.
- BRAUD Michel, *La Forme des jours : pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006.
- DIDIER Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976.

- GIRARD Alain, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963.
- LEJEUNE Philippe, *Autogenèses (Les Brouillons de soi, 2)*, Paris, Seuil, 2013.
- LIS Jerzy, *Le Journal d'écrivain en France dans la première moitié du XX^e siècle. À la recherche d'un code générique*, Poznan, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996.
- MARTY Éric, *L'Écriture du jour. Le Journal d'André Gide*, Paris, Seuil, 1985.
- PACHET Pierre, *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hatier [1990], collection « Pluriel », 2001.
- ROUSSET Jean, *Le Lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, José Corti, 1986.
- SIMONET-TENANT Françoise, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004.

« Collection des Littératures »

Série *Le Centaure*

Comité scientifique

Marie BLAISE (CRISES, Université Paul-Valéry Montpellier), Francis GINGRAS (Université de Montréal), Suzanne LAFONT (RIRRA 21, Université Paul-Valéry Montpellier), Agathe NOVAK-LE CHEVALIER (Université Paris-Ouest Nanterre La Défense), Bénédicte LOUVAT (IRCL, Université Paul-Valéry Montpellier), Jacques NEEFS (John Hopkins University), Catherine NICOLAS (CEMM, Université Paul-Valéry Montpellier), Larry NORMAN (Université de Chicago), Susana SEGUIN (IRCL, Université Paul-Valéry Montpellier), Trung TRAN (IRCL, Université Paul-Valéry Montpellier), Sylvie TRIAIRE (CRISES, Université Paul-Valéry Montpellier).

TITRES DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME SÉRIE

- Vanités, compositions de la fin.* M. BLAISE & S. TRIAIRE, 2019.
- Freud, la littérature, la psychanalyse : l'éthique de la relation.* B. COSTE, 2019.
- Apollinaire & Cie. Anthologie critique,* P. CAIZERGUES, 2018.
- Le tigre de William Blake. Principes et ingrédients du roman policier noir.* J. ROUDAUT, 2016.
- Jean Potocki. L'Homme à l'épreuve du relatif.* É. KLENE, 2016.
- Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860-1940). Mutations des idées de littérature — 2.* M.-P. BERRANGER (dir.), 2015.
- Réévaluations du romantisme. Mutations des idées de littérature — 1.* M. BLAISE (dir.), 2014.
- Les Univers de Frédéric Jacques Temple.* P.-M. HÉRON, C. LEROY, 2014.
- Récits et dispositifs d'enfance (XIX^e-XXI^e siècles).* S. LAFONT, 2012.
- Deviser, diviser. Pratiques du découpage et poétiques du chapitre de l'Antiquité à nos jours.* S. TRIAIRE, P. VICTORIN, 2011.
- Clere Espagne.* N. CHAREYRON, 2009.
- L'histoire littéraire des écrivains — Paroles vives (Lieux littéraires).* M. BLAISE & S. TRIAIRE — A. VAILLANT, 2009.
- Serment, promesse et engagement : rituels et modalités au Moyen Âge.* F. LAURENT, 2008.

Écritures de l'histoire. Littérature, esthétique, psychanalyse. M. BLAISE, 2008.

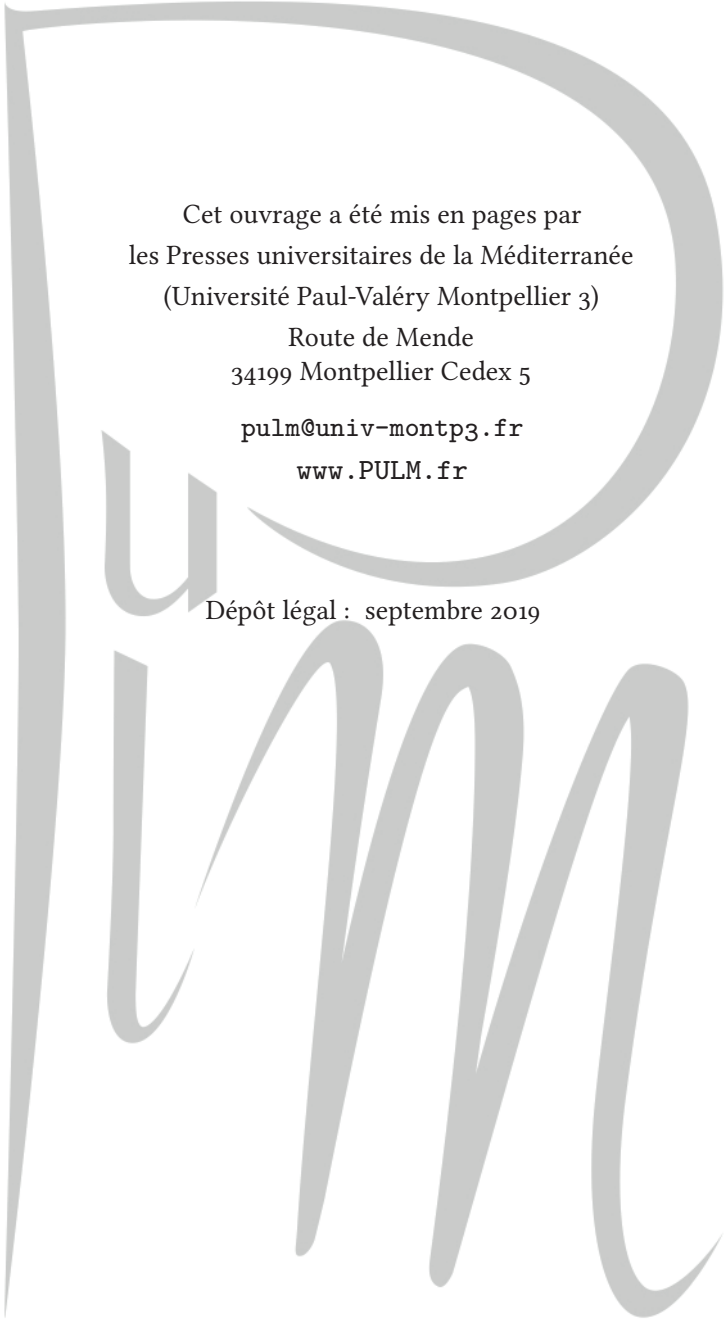
Lectures de Jacques Proust. M. BROT et S. A. VISELLI, 2008.

Les mises en scène de la parole aux XVI^e et XVII^e siècles. B. LOUVAT-MOLOZAY et G. SIOUFFI, 2007.

L'interview d'écrivain — Figures bibliques d'autorité (Lieux littéraires). M. LAVAUD et M.-È. THERENTY — M. BLAISE et S. TRIAIRE, 2006.

Le reste. S. LAFONT, 2006.

Terres Gastes. Fictions d'autorité et mélancolie. M. BLAISE, 2005.



Cet ouvrage a été mis en pages par
les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Route de Mende
34199 Montpellier Cedex 5

pulm@univ-montp3.fr

www.PULM.fr

Dépôt légal : septembre 2019

