



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e letterature europee,
americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

Le premier Cocteau

– Un antimoderne au miroir de la presse –

Relatore

Ch. Prof. Olivier Serge Bivort

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Magda Campanini

Laureanda

Alice Tonasso
Matricola 841596

Anno Accademico

2017 / 2018

Introduction

Les collaborations de Jean Cocteau à *Comœdia*, au *Mot*, à *Paris-Midi* et au *Coq* ont marqué les débuts de son activité littéraire et artistique de manière significative. Ainsi notre mémoire sera-t-il consacré à ses premiers essais journalistiques dans les deux premières décennies du XX^e siècle. Nous parcourons les étapes de son approche du monde de la presse et de l'édition en donnant des aperçus sur le contexte historique et culturel de sa première phase d'activité littéraire et artistique. Dans l'analyse de ses contributions journalistiques, nous tiendrons compte des interactions entre ses réflexions critiques et autocritiques et sa production. Nous nous pencherons sur les modalités de communication médiatique que Cocteau adopte pour promouvoir son esthétique contre-courant voire « antimoderne », en concurrence avec les groupes d'avant-garde, principalement Dada et le Surréalisme. Nous essaierons ainsi de montrer comment Cocteau a défini son statut de « moderne en liberté¹ » à travers son activité de presse et, surtout, à travers ses propres projets éditoriaux.

Parmi toutes les variantes collectives et individuelles de la tradition antimoderne, s'il est encore une constante qui ne pouvait être reconnue qu'après coup, après que les uns et les autres avaient été dépeints, c'est la familiarité du combat à front renversé, ou à « l'arrière-garde de l'avant-garde », suivant l'expression heureuse de Barthes².

Nous nous proposons donc d'illustrer les expériences journalistiques et critiques de Cocteau en rapport avec la construction de son image et de son autorité publique dans les milieux de l'avant-garde parisienne, mais aussi avec sa création et sa poétique.

¹ COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 14.

² *Ibid.*, p. 444.

L'étude de Pierre Caizergues « Jean Cocteau, le journal et les journalistes³ », l'ouvrage de Pierre-Marie Héron et Marie-Ève Thérénty *Cocteau journaliste*⁴, et le site réalisé par les chercheurs de l'université Paul Valéry de Montpellier associés au programme « Cocteau & Cie » *Jean Cocteau unique et multiple*⁵ sont les principales références de notre travail. Nous prendrons comme point de départ l'étude que David Gullentops a consacré aux débuts de Cocteau dans *Comœdia* et *Comœdia illustré*, où le critique trace une piste importante à suivre :

L'enquête menée dans *Comœdia* et *Comœdia illustré* conduit en somme à constater que la création littéraire et artistique de cette époque d'avant-guerre a bien plus marqué sa personnalité et son œuvre que l'on pourrait s'en douter et que l'analyse systématique de cette période semble garante de bien d'autres découvertes, sinon de l'établissement de fondements jusqu'ici ignorés de son inspiration⁶.

En effet, le développement de la conception esthétique et, en conséquence, de l'œuvre de Cocteau, semble passer presque toujours par l'expérience journalistique : en particulier, son activité critique dans les journaux lui donne la possibilité de découvrir les liens entre sa propre production littéraire et artistique et le milieu dans lequel il opère. C'est pourquoi notre attention se portera sur les contributions journalistiques de Cocteau, en nous appuyant sur les études consacrées à ce sujet.

Nous nous intéresserons principalement aux quatre périodiques qui ont accueilli les écrits critiques de Cocteau : *Comœdia*, *Le Mot*, *Paris-Midi* et *Le Coq*. Les contributions de Cocteau à *Comœdia* et à *Paris-Midi* et ses propres périodiques – *Le Mot* et *Le Coq* – représentent en effet des étapes cruciales dans le parcours de l'auteur et témoignent de l'évolution de sa poétique personnelle. Nous prendrons aussi en considération *Le Potomak* et *Le Coq et l'Arlequin*, livres essentiels dans la construction de l'esthétique coctélienne, où l'on

³ CAIZERGUES Pierre, « Jean Cocteau, le journal, le journal et les journalistes », *Littératures contemporaines*, « L'écrivain journaliste », n° 6, Paris, Klincksieck, 1998, p. 57-68.

⁴ HÉRON Pierre-Marie, THÉRENTY Marie-Ève (dir.), *Cocteau journaliste*, Rennes, Collections « Interférences » Presses Universitaires de Rennes, 2014.

⁵ *Jean Cocteau unique e multiple* : <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php>.

⁶ GULLENTOPS David, « Cocteau dans les périodiques *Comœdia* et *Comœdia illustré* », *Cahiers Jean Cocteau n° 6*, Paris, éditions Michel de Maule, 2008, p. 83.

trouve de remarquables recoupements entre l'activité de presse de l'auteur et son œuvre littéraire et artistique.

Notre approche sera essentiellement critique et historique : dans la mesure où, à l'époque de ses débuts, Cocteau est à la fois écrivain et journaliste il convient de s'interroger sur la nature de ses écrits périodiques. Nous verrons ainsi dans quelle mesure Cocteau combine création et critique, en une convergence qui semble caractériser de façon systématique l'activité des auteurs modernes. Les réflexions de Cocteau sur sa démarche littéraire et artistique nous apparaissent fondamentales dans cette optique, car elles contribuent à juste titre à le placer dans le panorama de la critique d'auteur au XX^e siècle. D'autre part, nous visons à montrer comment Cocteau trouve dans la pratique du journalisme un prolongement nécessaire à la promotion de son œuvre : sa production poétique est doublée de considérations théoriques qui, diffusées sur le plan médiatique, lui permettent d'être présent dans les circuits éditoriaux de l'avant-garde parisienne et de participer en première ligne aux débats esthétiques de l'époque.

Afin de mettre en évidence la constance et la cohérence du *modus operandi* de Cocteau, nous avons choisi d'organiser notre étude en trois parties chronologiques. D'abord, nous contextualiserons notre étude dans une perspective historique et culturelle, en faisant référence au rôle occupé par les journaux et par les maisons d'édition au début du XX^e siècle, et la promotion médiatique des écrivains et des artistes débutants. Nous porterons notre attention sur le lancement médiatique de Cocteau dans *Comœdia*, advenu en 1908. Nous nous concentrerons en particulier sur les premières publications critiques du jeune Cocteau, désireux de suivre les tendances de la mondanité parisienne et des avant-gardes artistiques, liées principalement aux spectacles des Ballets russes et aux innovations cubistes.

Après avoir abordé ces aspects, nous nous pencherons sur le premier projet journalistique autonome de Cocteau, *Le Mot*. Fondé avec Paul Iribe en 1914, ce journal montre que le jeune auteur oscille dans cette période entre activité de presse et création tout court, se servant du périodique pour nourrir et divulguer son œuvre. C'est dans le contexte dramatique de la guerre que *Le Mot* est fondé et il témoigne des liens entre l'engagement intellectuel de

Cocteau et le développement de sa conception esthétique – dont les points principaux seront repris et reformulés, en 1918, dans son essai *Le Coq et l'Arlequin*.

Dans la troisième et dernière partie de notre étude nous prendrons en considération les activités de Cocteau entre 1919 et 1920 : ce sont des années cruciales dans son parcours, car il commence à collaborer à *Paris-Midi* par sa série de critique *Carte blanche*, et il fonde sa revue *Le Coq*. Les interactions avec les groupes d'avant-garde, notamment Dada e le Surréalisme, sont plus que jamais intenses à cette époque, surtout dans le domaine des réseaux éditoriaux : c'est pourquoi nous nous arrêterons sur l'utilisation stratégique que Cocteau fait des moyens journalistiques pour définir sa poétique par rapport à ces groupes, en mettant en évidence les éléments qu'il puise dans les revues avant-gardistes pour proclamer son refus des écoles modernes et affirmer ainsi son esthétique anticonformiste.

CHAPITRE I

Les débuts de Jean Cocteau dans la presse parisienne

Au XX^e siècle de nombreux écrivains consacrent une partie significative de leur activité au journalisme, entendu en sens large du terme : un grand nombre de périodiques et de revues parus dans les dernières décennies du siècle précédent font appel au service des auteurs et deviennent ainsi leurs principaux employeurs. Parmi les écrivains-journalistes, Jean Cocteau signe des articles dans les plus grands quotidiens parisiens (*Comœdia*, *Paris-Midi*, *Ce Soir*, *Le Figaro*, *Le Gaulois*) et les revues les plus renommées (*Mercure de France*, *Les Nouvelles littéraires*, *Les Lettres françaises*, *La Table Ronde*)¹. Écrivain marqué par une forte verve éclectique dès ses débuts, Cocteau s'intéresse à l'activité de presse pour enrichir et médiatiser sa production littéraire et artistique. Bien qu'il cultive pendant toute sa vie son intérêt pour l'écriture journalistique, nous nous concentrerons ici sur ses contributions critiques dans les périodiques en nous limitant aux premières années de son activité littéraire ; elle commence très tôt, quand, en 1908, âgé de dix-huit ans, il est introduit dans le milieu mondain parisien par le célèbre comédien Édouard de Max et le poète satirique Laurent Tailhade, à l'occasion d'une matinée organisée en son honneur au Théâtre Fémina. C'est suite à cet événement que le jeune Cocteau voit s'ouvrir de nombreuses portes, parmi lesquelles celles de *Comœdia*, le quotidien des spectacles et des lettres de Gaston de Pawlowski, qui lance son nom dans les circuits culturels de l'époque et l'accueille comme collaborateur. Cette collaboration sera fondamentale pour Cocteau, car *Comœdia* sera le premier journal qui divulguera son œuvre en promouvant ses qualités d'écrivain. Pratiquant différents genres d'écriture – du récit en prose à la poésie-commentaire et à la critique tout court – Cocteau s'est servi de l'activité de presse pour soutenir sa création artistique et pour s'affirmer dans le monde des Lettres.

En suivant la thèse de Bernard Lahire, notre propos consistera à replacer l'écrivain dans un contexte social et culturel précis, et à nous interroger sur les pratiques paralittéraires proches

¹ Cette liste n'est pas exhaustive parce que ses collaborations aux périodiques n'ont pas été encore aujourd'hui recensées intégralement. Voir CAIZERGUES Pierre, « Jean Cocteau, le journal, le journal et les journalistes », *Littératures contemporaines*, « L'écrivain journaliste », n° 6, Paris, Klincksieck, 1998, p. 57-68.

de son travail d'écriture¹. L'activité critique a été pratiquée par Cocteau dès ses débuts et elle est partie prenante de son œuvre : si nous prenons en compte sa collaboration à *Comœdia*, par exemple, nous remarquons que ses comptes rendus sur les Ballets russes ont marqué ses propres recherches artistiques, de plus en plus orientées vers la création théâtrale et, plus en général, vers un projet d'« art total » (*Gesamtkunstwerk*). Critique et esthétique – plus tard désignées sous la même formule de « poésie critique » – vont alors s'entrecroiser et s'intégrer l'une à l'autre par le biais de l'outil médiatique qui, en outre, permettra à Cocteau d'entrer en contact avec les cercles des avant-gardes et de promouvoir sa production dans le climat effervescent de la Belle Époque.

¹ Voir LAHIRE Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006, p. 25-26.

La presse française au début du XX^e siècle

Avant d'étudier les contributions de Jean Cocteau dans les périodiques à l'époque de ses débuts littéraires, il n'est pas inutile de rappeler le contexte politique, social et culturel dans lequel s'inscrit son activité pour comprendre les conditions générales de la presse écrite en France au début du XX^e siècle et les stratégies éditoriales qui président à la médiatisation de la production littéraire. Car la période favorise l'activité de presse : alors que les règlements administratifs et judiciaires avaient renforcé la vigilance du pouvoir au XX^e siècle, et que diverses formes de pression avaient empêché jusque-là le développement de ce secteur, les dernières décennies du XIX^e siècle sont le théâtre d'importantes modifications et d'innovations qui témoignent d'un véritable tournant dans l'histoire de la presse. En particulier, les conséquences positives dérivant de l'instauration de la Troisième République en 1870 et les dispositions favorables prévues par la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse et la liberté d'expression ont favorisé l'épanouissement de la presse et de l'activité journalistique : à Paris seulement, *l'Annuaire de la presse* recense 1.316 publications en 1880 et 2.685 en 1899¹.

La démocratisation et la libéralisation des médias résultant de la victoire des Républicains et de la loi de 1881 s'accompagnent aussi de remarquables développements liés aux technologies de l'imprimerie et de la typographie, et surtout à la composition et à l'illustration : on installe dans de grands ateliers de nouvelles machines, comme la Linotype, composeuse-fondeuse de lignes-blocs adaptées à l'impression des journaux, et la Monotype qui convient à la fabrication des livres. Associée à ces nouveaux instruments, l'illustration connaît un véritable essor grâce à la gravure photomécanique (similgravure, hiélogravure et offset)². Les progrès liés à l'industrialisation touchent aussi le monde de l'édition :

[d]ans les premières années du XX^e siècle le développement des tirages constitue pour l'imprimerie une incitation permanente à l'innovation technique. La presse connaît son âge d'or : à Paris en 1910 on imprime chaque jour près de cinq millions de quotidiens. Le périodique *Lectures pour tous* (Hachette) tire à plus de deux cent mille exemplaires. Quant aux collections populaires à 95 centimes que

¹ Les informations concernant les conditions de la presse écrite en France au début du XX^e siècle proviennent de MARTIN Laurent, *La Presse écrite en France au XX^e siècle*, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 13-17.

² Voir RENOULT Daniel, « Les nouvelles possibilités techniques : le triomphe de la mécanique » dans *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé 1900-1950*, sous la direction de CHARTIER Roger, MARTIN Henri-Jean, Paris, Fayard/Promodis, 1991, p. 28-50.

publient la plupart des grands éditeurs (Flammarion, Fayard, Tallandier, Calmann-Lévy) elles sont couramment imprimées à vingt mille, voire trente mille¹.

La demande va alors exploser et les tirages vont augmenter, ce qui porte au développement de la distribution : grâce au « plan Freycinet » lancé en 1878 par le ministre des travaux publics, la plupart des villes sont reliées à Paris par le réseau ferroviaire et les périodiques imprimés le soir peuvent être diffusés en province le lendemain. En outre, les grands journaux créent leur propre réseau de distribution : des dépositaires aux crieurs de rue, la diffusion des périodiques se répand sur tout le territoire national et leur lecture devient une pratique quotidienne qui touche l'ensemble de la population, dont la scolarisation a été désormais parachevée².

La lecture faisant désormais partie de la culture de masse, la demande est de plus en plus différenciée : c'est ainsi qu'à côté de la presse d'information, bon marché et de grande diffusion, d'autres modèles de publications périodiques se développent et s'imposent, parmi lesquels on compte la presse sportive (*Le Vélo* et *L'Auto* lancé respectivement en 1892 et 1900), la presse féminine (le premier hebdomadaire de ce genre, *Fémina*, paraît en 1901), la presse destinée à la jeunesse (*L'Épatant*, *L'Intrépide*, *Fillette*, *La Semaine de Suzette*, fondés tous avant la guerre) et les journaux d'économie, d'agriculture et de science³. On peut légitimement parler d'« âge de papier⁴ », pour reprendre l'expression de Yoan Vérilhac : le succès de l'activité de presse engendre un intérêt toujours croissant pour la chose écrite et la littérature ne demeure pas en reste. Car à côté de la prolifération des titres de journaux et des revues, on assiste aussi à une augmentation de la production littéraire, qui va bientôt prendre une place prépondérante à l'intérieur des circuits médiatiques. Et pourtant,

par le journal, par la revue, mais aussi par le développement de l'édition et le nombre croissant de gens capables d'écrire, la littérature perd en réalité de ses prérogatives. L'écrit se matérialise et se réduit, métonymiquement, à son support : le papier. [...] En conséquence, les littérateurs, à l'âge de papier, devront tous composer avec la presse⁵.

¹ *Ibid.*, p. 43.

² MARTIN Laurent, *op. cit.*, p. 20-21.

³ *Ibid.*, p. 18-23.

⁴ VÉRILHAC Yoan, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

La concurrence qui s'instaure dans le secteur de la presse provoque un conflit entre le journal, qui représente désormais la culture de masse, et la littérature, qui subit une dévalorisation suite à sa médiatisation : le journalisme menace en somme de réduire le littéraire à un argument de chronique, minant à son indépendance et à sa spécificité.

Des petites revues aux jeunes maisons d'édition : la promotion des écrivains nouveaux

Face à la volonté de protéger le « produit » littéraire, certains écrivains décident de réagir en diffusant leur œuvre par l'entremise de circuits médiatiques *ad hoc* ; mais pour affronter le papier-journal, ils doivent à leur tour utiliser le périodique : le moyen privilégié est la revue, qui réserve une place importante à la vie intellectuelle et culturelle. Porte-parole des nouvelles idéologies et des nouvelles théories, les revues représentent dès les dernières décennies du XIX^e siècle une nécessité de plus en plus urgente pour la sauvegarde de la littérature, et deviennent un intermédiaire entre le journal et le livre, capable d'assurer un espace médiatique autonome et élitiste pour le discours littéraire¹.

Tout se passe donc comme si, à la fin du XIX^e siècle, l'univers du périodique se scindait en deux secteurs de plus en plus étrangers l'un à l'autre : d'un côté le monde des revues littéraires à faible tirage mais à forte légitimité littéraire, et d'où seront issus tous les auteurs reconnus du siècle suivant [...] de l'autre la grande presse quotidienne, pour qui la littérature ne serait rien de plus qu'un objet de reportage parmi beaucoup d'autres².

Ce sont les écrivains liés au mouvement symboliste qui participent les premiers à des changements dans le panorama éditorial dès 1880 : à travers la création de nouveaux organes de presse, telles que les « petites revues », ils essaient de bouleverser le système en vigueur, envisageant un compromis entre les lois du marché et la défense de leur légitimité littéraire, vouée à l'originalité et à l'expérimentation. Il s'agit d'une vision nouvelle de la littérature et de ses valeurs : les auteurs symbolistes ne se bornent pas à la seule activité littéraire, mais ils remettent en cause les pratiques relatives à la question littéraire dans sa globalité. D'un point

¹ Voir LECOQ Benoît, « Les revues », dans *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé 1900-1950*, *op. cit.*, p. 352.

² VAILLANT Alain, « Avant-propos », *Romantisme*, n° 121, 3^e trimestre 2003, p. 5, cité dans VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 28.

de vue sociologique, on assiste à la constitution et à l'affirmation de circuits éditoriaux indépendants : la prolifération des petites revues littéraires ne représente pas seulement une réaction à la culture de masse et au besoin d'échapper à la prostitution commerciale de la littérature, elle est aussi une solution efficace aux problèmes que les jeunes écrivains rencontrent pour publier leur œuvre, ces projets éditoriaux leur permettant d'imprimer et de divulguer leurs écrits¹.

Les publications des petites revues littéraires entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle marquent un moment d'exception dans l'histoire de la presse française. Le grand nombre de ces publications provoque un brassage dans les équipes de rédaction : les auteurs se familiarisent en effet avec les pratiques de fabrication et de diffusion, parfois entravées par les difficultés économiques des éditeurs. Car le prix des revues est généralement assuré par les cotisations des collaborateurs, par des souscriptions ou par des comptes d'auteur. C'est le cas, par exemple, du *Mercure de France* : fondé en janvier 1890 par Alfred Vallette en collaboration avec dix associés-souscripteurs, cette revue propose d'abord par souscription, entre avril et septembre 1892, *Le Latin mystique* de Rémy de Gourmont et les *Œuvres posthumes* de George-Albert Aurier. En revendiquant son indépendance par rapport aux pratiques littéraires du marché éditorial, le *Mercure de France* décide en 1894 de se transformer en maison d'édition afin de promouvoir les écrivains d'avant-garde qui n'arrivent pas à éditer leurs textes. Tout en commençant son entreprise par la publication d'un petit texte, *Le Vigneron dans sa vigne* de Jules Renard (tiré à 300 exemplaires), la nouvelle maison d'édition va peu à peu enrichir son catalogue et accueillera bientôt Henri de Régnier, Remy de Gourmont, Alfred Jarry et Villiers de l'Isle-Adam, mais aussi des auteurs internationaux comme Novalis, Hardy et Nietzsche².

On n'ouvre pas d'emblée aux futurs grands hommes les portes du temple. On les laisse piétiner sur le seuil pendant quelques années. Il leur faut être patient et travailler avec ardeur. Attendre leur est d'ailleurs salutaire. « Un jeune écrivain qui entrerait dans la carrière par la *Revue des deux mondes* se vouerait à une mort anticipée », écrivait, voici un an, M. Roger Devigne, dans une « errata » des *Nouvelles littéraires*. Sous leur apparente diversité de programmes, « les jeunes revues ont pour but de permettre aux talents naissants de se manifester, fût-ce par

¹ Voir PARINET Élisabeth, « L'édition littéraire, 1890-1914 » dans *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé 1900-1950*, op. cit., p. 194-195.

² Les informations concernant le *Mercure de France* proviennent de PARINET Élisabeth, op. cit., p. 196-198.

des excès d'audace et d'originalité qui ne peuvent inquiéter que l'égoïsme des pontifes »¹.

Il s'agit en somme de publications à l'esprit novateur et d'une maison d'édition qui parvient courageusement à lancer une nouvelle génération d'écrivains, à leur tour novateurs et capables de faire face à la banalisation de la production littéraire.

Il importe aussi de considérer l'histoire de la presse française au début du XX^e siècle et de suivre le chemin de ces éditeurs qui, à côté des revues, construisent un nouveau modèle d'entreprise – tel que, par exemple, Bernard Grasset. Les stratégies éditoriales consistant à découvrir et à lancer les auteurs, il est intéressant de comprendre comment advient le recrutement des jeunes écrivains et comment se développent succès commercial et légitimité littéraire : la littérature étant en train de vivre une crise liée à sa dévalorisation, certains éditeurs se donnent comme but de sauvegarder la qualité de leurs publications en essayant de concilier succès commercial et valeur de la production littéraire, ce qui va bouleverser le monde de l'édition. Le premier éditeur qui suit cette orientation est Bernard Grasset, désireux de « développer le goût d'un peuple, gagner un public nouveau à l'amour des Lettres² ». Inconnu et sans argent au début de son activité, il adopte une démarche selon laquelle il publie à compte d'auteur des œuvres qui ne l'intéressent pas pour pouvoir investir dans celles qu'il apprécie le plus. Comme son entreprise n'est pas attachée à des écrivains célèbres, il essaie alors de « chasser » les auteurs les plus intéressants et de leur garantir de la publicité. Il aide ainsi des amis écrivains qui, à l'époque, avaient été repoussés par les autres éditeurs :

[o]n sut vite que c'était l'amitié qui m'avait lancé dans mon aventure d'éditeur. Disons, de façon plus précise : le souci de servir un groupe, puisque, aussi bien, mes premiers auteurs furent mes amis du Vachette³.

Un des premiers modèles de Grasset est Alfred Vallette, dont le *Mercure de France* publie des écrits qui correspondent à ses goûts, le plus souvent orientés vers la littérature d'avant-garde.

Ces pratiques vont peu à peu se répandre dans le monde de l'édition, impliquant d'importantes mutations qui renouvellent l'image sociale des écrivains : tout semble se jouer

¹ CAILLARD Maurice, FOROT Charles, *Enquête sur les revues d'avant-garde*, Les Belles Lettres, 1924, p. 97-98.

² Bernard Grasset cité par PARINET Élisabeth, *op. cit.*, p. 520.

³ Bernard Grasset cité par BOILLAT Gabriel, *La Librairie Grasset et les Lettres françaises. Les Chemins de l'édition (1907-1914)*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1974, p. 14.

entre le pouvoir de l'éditeur et la promotion, qui représentent désormais des conditions essentielles pour attirer un public nouveau. Il devient ainsi indispensable de créer des réseaux interpersonnels, en liant des contacts avec les correspondants étrangers, les libraires et les associations culturelles, et en impliquant des journalistes et des critiques d'envergure dans le lancement des jeunes écrivains, afin de promouvoir la nouvelle littérature et de capter l'intérêt du public. La médiatisation d'une œuvre d'avant-garde est la même que celle qui gouverne les petites revues ; à cette différence près que Grasset transgresse les frontières des circuits littéraires traditionnels qui ont tacitement déterminé la légitimité des œuvres jusqu'à ce moment. C'est pourquoi il est considéré comme un des principaux acteurs du bouleversement de la vie littéraire au début du XX^e siècle, jugé comme un progrès des Lettres par certains, comme une décadence par d'autres¹.

Le lancement de Cocteau dans Comœdia et Comœdia illustré

Le succès commercial des jeunes écrivains dépend en grande partie de l'action de l'éditeur et des efforts qu'il investit sur leur promotion médiatique, comme en témoigne l'exemple de Bernard Grasset. À partir du début du XX^e siècle, les nouvelles stratégies éditoriales reposent en effet sur la fabrication de l'image des auteurs débutants², dont l'œuvre devient un objet de diffusion de la part de la presse : la littérature se dégage ainsi de son instance traditionnelle et attire de plus en plus l'intérêt des lecteurs de journaux et de revues.

[...] Ce rôle de la presse devient de plus en plus essentiel à mesure que s'accroît le nombre des titres et celui des lecteurs. Et ce phénomène prend avant la fin de la Première Guerre mondiale des dimensions sans précédent. Les journaux publiant un courrier littéraire régulier, rares avant 1900, se font si nombreux vers 1910 qu'une association des courriéristes littéraires est fondée, qui représente en 1922 une quarantaine de journaux et périodiques. L'exemple du *Figaro*, qui accorde une place de choix à la chronique littéraire, est suivi non seulement par les *Débats*, le *Temps*, le *Gil Blas*, mais par un quotidien à un sou comme le *Journal*, qui s'adresse à un public petit-bourgeois³.

¹ Les informations concernant Bernard Grasset proviennent de BOSCHETTI Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé 1900-1950*, op. cit., p. 518-522 ; BOILLAT Gabriel, op. cit., p. 13-34.

² Voir JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les Avant-gardes artistiques 1848-1918 – Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015, p. 396.

³ BOSCHETTI Anna, op. cit., p. 522-523.

C'est dans cette ligne que s'inscrit le quotidien *Comœdia*, qui vit en consacrant exclusivement son activité aux nouveautés théâtrales, artistiques et littéraires. Paru pour la première fois en octobre 1907 et publié jusqu'en 1914 (puis, après une interruption pendant la guerre, jusqu'en 1937), ce périodique représente un cas rare dans le panorama de la presse française au début du XX^e siècle : en effet, *Comœdia* est le seul quotidien qui donne priorité aux arts et aux lettres tous les jours, en réalisant une entreprise éditoriale efficace et durable. Vendu au prix de cinq centimes et composé de quatre pages illustrées, *Comœdia* se caractérise par une ligne éditoriale basée entièrement sur la scène, à savoir sur tout ce qui concerne non seulement le théâtre et le spectacle vivant, mais aussi la musique, la danse et les arts plastiques. C'est Henri Desgrange, l'inventeur du *Tour de France* et le fondateur de *L'Auto-Vélo*, qui promeut son lancement. Son directeur et rédacteur en chef est Gaston de Pawlowski qui entreprend cette aventure pour « susciter la renaissance active et efficace du seul éducateur des foules qui vaille qu'on s'en occupe, [le] Théâtre¹ ». Les colonnes de *Comœdia* informent le public sur l'actualité et sur les manifestations artistiques les plus novatrices : ouvert à la modernité, Pawlowski accueille dans *Comœdia* l'avant-garde de la critique. C'est le cas, par exemple, de Guillaume Apollinaire qui y publie ses recherches et ses expérimentations littéraires et artistiques. Le périodique se propose de rendre compte de l'actualité culturelle selon différentes perspectives : information sur les nouveautés artistiques françaises et internationales, articles de critique théâtrale et littéraire, portraits d'artistes et d'auteurs, agendas, etc.².

Faisant partie des journaux les plus affirmés dans le milieu culturel et artistique parisien du début du XX^e siècle, *Comœdia* représente pour les écrivains débutants un espace médiatique encourageant. C'est pourquoi Jean Cocteau, jeune auteur âgé de dix-huit ans à l'époque de la fondation du journal³, s'y intéresse très tôt, comme en témoigne une lettre à René Rocher d'octobre 1907 : « As-tu lu *Comœdia* ? Mistinguett qui se marie ! mais avec qui bon dieu ? – et le Grand répète à la maison⁴ ». Six mois après, le 3 avril 1908, le nom de Jean Cocteau apparaît

¹ LÉGER Nathalie, *Dictionnaire des Lettres françaises : le XX^e siècle*, Paris, Le Livre De Poche, 1998, cité par « Le Guichet du savoir » en ligne : <http://www.guichetdusavoir.org/viewtopic.php?t=21552>.

² Voir *ibid.*

³ Le premier numéro de *Comœdia* est publié le 1^{er} octobre 1907.

⁴ Lettre de Jean Cocteau adressée à René Rocher dans GULLENTOPS David, LANLGLLET Gérard, « La correspondance Jean Cocteau-René Rocher », dans *Cahiers Jean Cocteau*, n° 6 : « Cocteau avant *Le Potomak* », Paris, Éditions Michel de Maule, 2008, p. 22.

pour la première fois dans les pages de *Comœdia*, lorsque le périodique annonce son lancement :

[d]emain samedi, entourés de jeunes artistes auxquelles Mmes Second-Weber, de la Comédie-Française, et Lucienne Bréval, de l'Opéra, apportent l'éclat de leur talent et de leur autorité. Mm Laurent Tailhade et de Max, l'un récitant, l'autre disant la parabase, feront entendre, pour la première fois, au public parisien, les vers de M. Jean Cocteau¹.

La première « image publique » de Cocteau figure dans la section « Les conférences au Théâtre Fémina » : interviewé par le journaliste Robert Oudot, Laurent Tailhade s'exprime sur les poèmes de son jeune confrère.

Mes dispositions à l'égard de M. Jean Cocteau ne pouvaient être douteuses : je l'aimais déjà pour l'intérêt que lui porte M. de Max ; lecture faite de ses poèmes, je l'ai tout de suite aimé pour son talent².

C'est en effet Édouard de Max, un des acteurs les plus connus de la Comédie-Française, qui promeut le jeune Cocteau et qui finance la matinée qui lui est consacrée. Présenté par Lucien Daudet et Reynaldo Hahn, le spectacle attire beaucoup de monde et les éloges de Tailhade reportés dans *Comœdia* orientent les jugements positifs des spectateurs³.

Il a, si je ne me trompe, dix-huit ans, et, chose extraordinaire, il ne dirige pas la moindre revue. Il n'a point encore fondé de religion – pas plus qu'il n'a réformé la Métrique française. Il a le ton de la parfaitement bonne compagnie, chose non moins rare parmi les Gens de Lettres que la connaissance de l'Histoire ou de la Syntaxe⁴.

Fort de son succès, Cocteau est invité à participer le 12 mai au Salon des poètes, et ses vers sont publiés dans *Je sais tout*, la revue de Paul Laffitte⁵ : ainsi, sa carrière débute de façon

¹ « Les conférences au théâtre Fémina. MM. Laurent Tailhade et de Max nous présentent un jeune poète », *Comœdia*, 3 avril 1908.

² *Ibid.*

³ Voir GULLENTOPS David, « Autour de la séance du Théâtre Fémina », dans *Cahiers Jean Cocteau*, n° 6, *op. cit.*, p. 59-60.

⁴ « Les conférences au théâtre Fémina. MM. Laurent Tailhade et de Max nous présentent un jeune poète », *op. cit.*

⁵ Voir STEEGMULLER Francis, *Cocteau*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p. 27. Comme le signale l'auteur, « Les façades » est dédié à Paul Laffitte, qui avait publié pour la première fois le texte du poète débutant dans sa revue encyclopédique illustrée *Je sais tout*, le 15 juillet 1908. Voici la note que le directeur du magazine avait écrite en bas de page : « M. Jean Cocteau, dont les vers ont été révélés au grand public cette année même, est certainement le plus jeune poète de la jeune génération où il s'est fait déjà une place ».

flamboyante dans le Paris mondain de la Belle Époque. Désigné comme un enfant prodige au talent « sobre, élégant, précis et harmonieux – en un mot Français¹ », Cocteau est considéré à ses débuts comme le représentant de la nouvelle jeunesse poétique. Telle est l'image donnée par Laurent Tailhade dans *Comædia* : comme un « nouveau Rimbaud », le jeune talent ne tient pas compte de la mode et se consacre à une poésie authentique et fraîche.

Olivier Bara nous aide à comprendre dans quelle mesure le journal a contribué dans la médiatisation et l'affirmation de la première image publique de Cocteau, image qui l'accompagnera pendant toute la première phase de son activité². Gaston de Pawlowski, rédacteur en chef de *Comædia*, consacre ainsi un compte rendu au premier recueil du jeune poète, *La Lampe d'Aladin*, publié chez la Société des Éditions en février 1909 :

[c]'est un livre bien édité et bien écrit. L'auteur a un très réel talent de poète et cela lui fait pardonner : 1^o son portrait au début du livre ; 2^o quelques vers mille pattes ; 3^o l'abondance des roses.
Il me semble, sans aller plus avant, que M. Jean Cocteau est un auteur de classe.
En tous cas il y est allé³.

« Auteur de classe », Cocteau va peu à peu entrer dans le panorama de l'actualité journalistique



Fig. 1 : Jean Cocteau par Sacha Guitry, *Comædia*, 15 juin 1910

culturelle. Sa promotion médiatique se poursuit dans *Comædia*, où son image publique est de plus en plus accréditée par les interventions des collaborateurs du journal. Ainsi, par exemple, Sacha Guitry publie un poème et un dessin décrivant le poète débutant.

Il est léger, flexible... il est mince et très long...
Il a bien douze pieds, comme un alexandrin.
Et ses alexandrins comme lui sont légers.
Ils sont flexibles comme lui et la césure qui
les pince à la taille, les cambre comme lui.
Et ses vers vont, deux par deux, comme une
paire d'épées. Et la pointe qui les termine est fine...
fine... fine...⁴

¹ « Les conférences au théâtre Fémina. MM. Laurent Tailhade et de Max nous présentent un jeune poète », *op. cit.*
² BARA Olivier, « Les débuts de Cocteau dans *Comædia* et *Comædia illustré* (1909-1912) », dans HÉRON Pierre-Marie, THÉRENTY Marie-Ève (dir.) *Cocteau Journaliste*, Rennes, Collections « Interférences » Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 31-48.
³ PAWLOWSKY Gaston de, compte rendu de *La Lampe d'Aladin*, *Comædia*, 18 avril 1909.
⁴ GUITRY Sacha, « Jean Cocteau », *Comædia*, 15 juin 1910.

N'oublions pas que *Comœdia* est un journal culturel dont l'intention consiste à associer des tendances conservatrices à l'intérêt pour la modernité en art : c'est pourquoi il contribue à promouvoir un jeune écrivain « en un mot Français », très apprécié par le Tout-Paris mondain. La filiation poétique de Cocteau s'inscrit en effet dans la tradition du XIX^e siècle, ses auteurs préférés étant Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Anna de Noailles, mais aussi Catulle Mendès, Albert Samain, Rodenbach, Maurice Rollinat et Jean Lorrain, comme le révèle son poème *Les Muses de ma bibliothèque*¹. Cependant, il ne renonce pas à une poésie qui se fait porte-parole d'une vision moderne du monde. C'est le sens que Pawlowski attribue à son deuxième recueil, *Le Prince Frivole*, édité en 1910 :

[i]l faut lire ce livre en entier, et l'on n'aura aucune difficulté à séparer de suite, dans ce voyage charmant, les maladresses ingénues des très beaux vers que l'on rencontre.

Ce que j'aime surtout dans ce livre, c'est sa spontanéité, la façon dont il évoque profondément une vision nouvelle du monde moderne, la manière dont il exprime des idées qui seront celles de demain. Nous comprenons nettement, à en parcourir les pages, tout ce que notre époque contient en germe de Renaissance idéaliste possible sur des bases toutes nouvelles².

Cet extrait n'est pas sans intérêt : car le désir d'une renaissance au caractère moderne, avant-gardiste, représente une sorte de fil rouge dans le développement de l'esthétique coctélienne, comme nous le verrons plus tard.

Les premières phases de l'activité de Cocteau dépendent donc de la médiatisation journalistique, qui détermine la construction de son identité littéraire et artistique, mais qui contribue aussi à former son image sociale. Un autre article révélateur va cristalliser « les contours du jeune auteur³ », comme l'observe Olivier Bara. Il s'agit d'un entretien de Charles Tenroc publié en première page de *Comœdia*, le 6 mai 1911 :

Cocteau revient des rives de la mer bleue – toilette matinale d'une suite de nuit passée en chemin de fer ; pyjama de miel d'or étonné des ombres qui chagrinent le ciel parisien, vexé de ne luire plus aux rayons crus qui s'accrochent là-bas à ses plus étincelants. Les yeux du poète, finalement modelés d'une pâte nonchalante, semblent dépaysés et cherchent la clarté dans le cabinet de travail orné d'un goût d'art subtil, mélangé de sobriété franco-oriental. Je remarque aux murs le cadre de vers signés de la comtesse de Noailles et d'Henri de Régnier, le portrait de

¹ COCTEAU Jean, *La Lampe d'Aladin*, dans *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1999, p.1279-1280.

² PAWLOWSKY Gaston de, compte rendu du *Prince Frivole*, *Comœdia*, 10 juillet 1910.

³ BARA Olivier, *op. cit.*, p. 35.

l'Impératrice Eugénie et un curieux autographe de Mallarmé sur une feuille où traînent quelques dessins de Manet. Tout un décor confortable de juvénile sévérité dont les accessoires sont faits de dessins, de volumes, de feuillets et de savoureux papier à lettres aux teintes du pyjama de miel¹.

Cette présentation de Cocteau est révélatrice de son affirmation en tant qu'auteur : trois ans se sont écoulés depuis son lancement au Théâtre Fémina et son autorité poétique semble désormais reconnue, voire encouragée par les collaborateurs du quotidien qui l'a découvert. Ainsi, il ne fait « nul doute que *Comœdia* a contribué à forger une première image publique destinée à accompagner ensuite l'artiste comme une ombre légère mais encombrante² ».

Ces prémisses établies, nous allons voir comment Cocteau a exploité *Comœdia* pour se faire connaître dans les milieux littéraires et culturels parisiens et comment il a partagé son activité de presse entre la critique et la création au début de sa carrière.

Les écrits critiques du jeune Cocteau

Nous prendrons comme point de départ l'article qu'Olivier Bara a consacré aux débuts de Jean Cocteau dans *Comœdia* et dans *Comœdia illustré*³, parce que c'est dans ces périodiques que Cocteau a fait paraître ses premiers écrits critiques et que ceux-ci occupent une place importante dans son œuvre ; une activité dont il faut tenir compte en parlant de sa première production et du développement de sa conception esthétique. La critique de Cocteau forme un corpus vaste et disparate, dispersé dans de nombreuses publications périodiques, dans sa correspondance, dans les préfaces et postfaces, dans ses récits autobiographiques, écrits qui seront réunis dans ses recueils de « poésie critique », où l'auteur illustre sa démarche poétique et artistique⁴.

Considérée par Cocteau au même niveau que sa production poétique, romanesque ou théâtrale, son activité critique se caractérise avant tout par sa volonté de découvrir les liens qui

¹ « Avant que Nijinsky ne danse *Le Dieu bleu*, M. Jean Cocteau nous dit des vers », interview de Charles Tenroc, *Comœdia*, 6 mai 1911.

² BARA Olivier, *op. cit.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 31-48.

⁴ Voir GULLENTOPS David, « Jean Cocteau critiques des poètes » dans *Jean Cocteau 4 – Poésie critique et critique de la poésie*, textes réunis et présentés par BOURDIN Monique, Caen, Lettres Modernes Minards, 2003, p. 23

rapprochent son inspiration créatrice de celle d'autres écrivains ou artistes¹. En effet, Cocteau ne pratique presque jamais une analyse objective : après avoir relevé des aspects intéressants dans l'œuvre qu'il analyse, il les reprend et essaie de les développer dans sa création personnelle en enrichissant ainsi sa propre conception de l'art. Prenons par exemple un article publié dans le numéro 1006 de *Comœdia* du 2 juillet 1910 : consacré à Vaslav Nijinski, cet hommage de l'écrivain au danseur évoque les premières saisons des Ballets russes en 1909 et en 1910.

Je vous garde, Nijinski, une reconnaissance émue. Vous m'avez prouvé qu'on possède à Paris une flamme que j'y croyais éteinte par le snobisme, et je comprends grâce à vous la simple raison du silence habituel aux salles d'Opéra. Riez en nous quittant de votre beau rire oriental ! Vous laissez en France un souvenir pareil à ces rêves qu'on ne raconte pas au réveil, parce qu'on craint de le mal faire et de voir se moquer les incroyables².

Ce passage illustre l'implication subjective et empathique de Cocteau dans ses commentaires. Pour donner une vision introspective de son milieu, l'auteur se limite souvent à rappeler des anecdotes célèbres ou significatives dans la vie de l'artiste dont il fait la critique : c'est pourquoi Cocteau condamne le snobisme et les conventions qui affaiblissent la « flamme » artistique de la capitale, mais exprime aussi sa reconnaissance à Nijinski. Il s'agit de dessiner, en quelques lignes, un portrait de l'artiste, qui illustre ses principales qualités, et c'est à l'aide de sentences et d'images incisives que Cocteau élabore ses « analyses » :

Nijinski a l'air d'un dieu spécial, venant on ne sait d'où, et sans attache aucune avec le reste de la troupe. [...]
Il émane de sa personne un mystère indiscutable, et ce mystère enveloppa immédiatement le public, l'an dernier, la première fois qu'il parut sur la scène du Châtelet.
Il était alors au milieu des autres sur le programme ; le triomphe l'inscrivit en tête et, dès ce soir, tout le monde répéta son nom qui rampe et saute³!

Dans ce portrait, Cocteau essaie de donner une « photographie » de Nijinski, ce danseur qui « renverse toutes les lois d'équilibre⁴ » et qui suscite en lui « un amalgame d'admiration, de

¹ Cette observation est aussi relevable dans le domaine de la critique coctélieenne aux poètes. Pour plus de détails, voir *ibid.*, p. 23-46.

² COCTEAU Jean, « Vaslav Nijinsky », *Comœdia*, 2 juillet 1910.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

respect et d'étonnement¹ ». Dans un autre article sur Nijinski, publié en juin 1911 dans *Comœdia illustré*, Cocteau s'adonne à une description subjective où l'artiste est encore l'objet d'une célébration passionnée.

Je ne sais plus s'il m'étonne davantage par le miracle de ses vols ou par l'intensité de son jeu. La jeune fille revient du bal et s'endort. Sa rose de corsage tombe, et voici que son parfum se dresse, rampe et conquiert la chambre. Le parfum de la rose c'est Nijinski. [...] J'éprouve à voir Nijinski le plaisir illimité de l'art et l'allégresse précise des mathématiques. Il fait sans cesse la preuve de son génial problème, et son prestige émane de cet équilibre².

Le style est caractérisé ici par un élan de ravissement lyrique et la tentation de Cocteau de s'abandonner à la création de récits propres à exprimer ses impressions est forte. Il voit ainsi dans l'opération critique l'occasion de prouver sa *maestria* littéraire : pour reprendre l'image de Cesare Segre, Cocteau correspondrait au type du « critique-paon [qui] fait de l'œuvre un prétexte pour une invention où il puisse faire montre des couleurs de son imagination³ ». En conséquence, l'acte critique ne repose plus dans la tension entre subjectivité et objectivité, entre l'impression lettrée et la prétention au jugement objectif⁴ : le discours critique de Cocteau est subordonné à l'engagement individuel. L'écriture de l'auteur démontre son besoin de se dire et de trouver dans l'introspection la voie pour la création. En d'autres mots, l'article de critique journalistique se transforme en un récit personnel, parsemé d'images poétiques : la poésie règne en effet souveraine dans l'œuvre entière de Cocteau, dont elle constitue l'élément catalyseur qui réunit toutes les branches de sa production littéraire et artistique.

Autour du terme de « poésie », il développe une théorie esthétique qui ne distingue pas entre les médias. La poésie est autant écriture que dessin, elle appartient autant au cinéma qu'au théâtre. Cocteau n'identifie pas la poésie en tant que poésie en différenciant des genres et des formes, mais plutôt en différenciant une certaine rencontre entre une manière de s'exprimer et une manière de représenter le monde qui serait caractéristique de la poésie. Ainsi, la poésie est libérée de toute règle et hiérarchie spécifique des genres et des arts⁵.

¹ *Ibid.*

² COCTEAU Jean, texte sur Tamar Karsavina et Vaslav Nijinsky, *Comœdia illustré*, 15 juin 1911.

³ SEGRE Cesare, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012, p. 78.

⁴ Voir HEINICH Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, p. 228-229.

⁵ SURMANN Caroline, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau. Intermédialité et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 80.

Dans ces textes, il n'y a donc pas de frontière nette entre l'écriture critique et l'écriture littéraire. Les superpositions entre articles de critique et textes proprement « littéraires » sont nombreuses. À ce propos, il suffit de prendre en considération le premier texte en prose publié par Cocteau dans *Comœdia* pour constater que la subjectivité de ses écrits littéraires investit aussi ses écrits critiques : autrement dit, l'autoréférentialité est un trait prédominant dans les premières publications de l'auteur, comme s'il s'agissait pour lui de se donner implicitement de l'autorité et d'affirmer sa propre conscience artistique. *L'Étrange Collaboratrice de H.-C.H., poète* offre le portrait *post mortem* d'un poète suicidé, inspiré par Oscar Wilde.

Son premier volume des vers, *The Flower's Borth*, était apparu comme un rayon de soleil sur la grisaille d'une littérature trop terne, et la célébrité précoce l'avait brusquement fait bondir d'une situation plutôt médiocre aux honneurs les plus éclatants. D'une phrase, d'un geste, il dirigeait l'art et la mode à son gré. Les grandes maisons de l'aristocratie se disputaient le luxe de le posséder à leur table. On écoutait en silence la musique de sa voix lente et les femmes quêtaient sans cesse un sourire de son visage, plus charmant que beau. Il savait l'art d'être raffiné sans exagération, mystérieux comme il sied, original sans pose. Feuilles et magazines s'arrachaient à prix d'or ses moindres poèmes¹.

Comme le constate Olivier Bara, on reconnaît Cocteau dans le profil du protagoniste². Son premier recueil, *La Lampe d'Aladin*, avait été publié quelques mois auparavant et avait obtenu un certain succès dans le milieu littéraire parisien, et les poèmes présentés l'année précédente au Théâtre Fémina avaient reçu une distinction honorable au prix Sully-Prudhomme³, ce qui avait permis à Cocteau de se racheter face à ses nombreux insuccès scolaires⁴ : il était ainsi passé « d'une situation plutôt médiocre aux honneurs les plus éclatants ». *Sébyllane*, le deuxième texte en prose publié par Cocteau dans *Comœdia* l'année suivante, est un récit féérique raconté à la première personne, qui contient à son tour un autoportrait critique de l'écrivain dilettante. Voici comment se présente Cocteau :

¹ COCTEAU Jean, « L'Étrange Collaboratrice de H.-C. H., poète », *Comœdia*, 3 septembre 1909.

² Pour plus de détails, voir BARA Olivier, *op. cit.*, p. 38.

³ Voir GULLENTOPS David, « Autour de la séance du Théâtre Fémina », *op. cit.*, p. 59-60.

⁴ « J'étais... un très mauvais élève, j'étais toujours un très mauvais élève, j'ai été chassé de collège en collège, et cet état de mauvais élève me suffisait comme esprit de révolte ». Jean Cocteau cité par STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 24.

[la fée Sébyllane] ne voulait pas empêcher mon travail, mais toute cette oisiveté ne me laissait guère le loisir de faire des poèmes. Chaque minute m'était un chef-d'œuvre, et ma grandissante réputation de dandysme suffisait à mon jeune orgueil¹.

Pour Olivier Bara, « l'image médiatique sans relief ni profondeur est néanmoins due principalement aux œuvres de Cocteau lui-même, insérées dans les colonnes de *Comœdia*² » : la fée Sébyllane – attrayante mais dangereuse en même temps – ne serait autre que la représentation symbolique du journalisme, activité paralittéraire qui détourne le jeune Cocteau de son véritable travail, à savoir celui de poète.

Or, qu'il s'en serve matériellement pour divulguer ses ouvrages, ou qu'il l'exploite comme un élément de création ou de narration, Cocteau trouvera dans le périodique non seulement l'espace de se livrer à l'exercice de l'écriture, mais aussi de développer sa propre conception esthétique, en particulier après l'arrivée des Ballets russes à Paris.

Des comptes rendus sur les Ballets russes à la préparation du Dieu bleu

Les écrits que Cocteau consacre aux célébrités et aux spectacles propres aux Ballets russes dans *Comœdia* sont nombreux. Originaires de Russie et créée par l'imprésario Serge Diaghilev en 1907, la compagnie – qui compte parmi ses danseurs étoiles Mikhaïl Fokine et Vaslav Nijinski – s'inspire de thèmes issus du folklore, du merveilleux et de la mythologie, et présente des ballets aux musiques novatrices et aux décors exotiques et flamboyants. *Schéhérazade* en particulier, dont la première a lieu le 4 juin 1910 à l'Opéra de Paris, révolutionne non seulement l'art du ballet, mais aussi les pratiques générales du théâtre, parce qu'elle se caractérise par un mélange des genres où la danse, la chorégraphie et la musique ne connaissent plus de frontières³.

La danseuse russe Ida Rubinstein fait à la fois l'objet d'un poème et d'un article de critique : les deux textes illustrent comment Cocteau se livre à la fois à la création et à la critique d'auteur dans le journal. « Regardez-là. C'est Zobéïde la sultane » est publié le 6 juillet 1910

¹ COCTEAU Jean, « Sébyllane », *Comœdia*, 18 septembre 1910.

² BARA Olivier, *op. cit.*, p. 38.

³ Voir SURMANN Caroline, *op. cit.*, p. 120-121.

en première page de *Comœdia*, avec un dessin de Paul Iribe où l'artiste russe est représentée dans le rôle de la sultane Zobéide.



Fig. 2 : Ida Rubinstein, dessin de Paul Iribe et poème de Cocteau, *Comœdia*, 6 juillet 1910

– Regardez-là. C'est Zobéide la sultane.
Pantalonnée de gaze, vêtue d'or et de perles,
huppé de plumes étranges, les doigts et les
orteils rougis par le henné, elle attend que
s'ouvre la porte bleu.

Son corps pâle espère le jeune nègre qu'elle
aime !

Sait-on la couleur de ses yeux ? Sous les paupières
lourdes et peintes c'est le blanc regard des statues.
Elle a le visage du désir.

Avec ses épaules étroites, ses seins mûrs, ses
bras qui
se recourbent à l'envers lorsqu'ils se tendent et ses
jambes préraphaélites, elle est trop belle comme
une essence orientale sent trop fort¹.

Placé sous l'illustration d'Iribe, le poème-vignette s'égrène en petites strophes où le rythme est donné par la structure elliptique des vers et par l'accumulation des images : le lecteur se trouve devant un exercice de style, à savoir un compte rendu déguisé en poème en prose, capable de créer un dialogue entre l'élément iconographique et l'élément textuel. Il est un fait que la collaboration de Cocteau au journal a une influence significative sur ses recherches formelles et sur ses techniques d'expression, surtout pour ce qui concerne les expériences avant-gardistes reposant sur l'interpénétration des arts.

Mais Cocteau parle encore d'Ida Rubinstein dans un article paru dans le numéro 1340 de *Comœdia*².

Madame Ida Rubinstein possède mieux que le « sens du théâtre », elle a le *don de l'incarnation*. Le moindre de ses gestes prend une importance si grave et si surprenante qu'on ne saurait désormais imaginer sans eux la vie du personnage qu'elle évoque. [...]

¹ COCTEAU Jean, « Regardez-là. C'est Zobéide la sultane », *Comœdia*, 6 juillet 1910.

² L'article de Cocteau est consacré au *Martyre de Saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio, représenté pour la première fois le 22 mai 1911 au Châtelet.

Quel spectacle ! Quel concert ! Quels tendres élans loin des cabotinages ! C'est ainsi, puisqu'il y a jeu, que devraient jouer les fidèles choisis pour animer de leur foi la trames des mystères¹.

L'élan admiratif et enthousiaste est un trait caractéristique de la critique coctélie. Cependant, cet article surprend par le long préambule dans lequel le poète-critique s'adresse au monde du spectacle et de la presse, restés indifférents face à l'apparition d'Ida Rubinstein en France :

[L]'apparition de Madame Ida Rubinstein, dans l'œuvre de M. Gabriele d'Annunzio, sur la scène française, est à mes yeux un événement tel que je demeure stupéfait devant le silence de la presse à son égard. [...]

Il est vrai que les journaux obligent leurs collaborateurs à d'immédiats compte rendus et que le fait d'avoir admiré Madame Rubinstein ne saurait sans sacrilège se traduire à la hâte dans un bureau de rédaction.

Ce silence, d'ailleurs, ne me peine pas pour elle, trop haute et trop parfumée pour avoir besoin d'un piédestal et d'un encens, mais pour Paris dont je déplore qu'il accueille avec mollesse un astre imprévu de la gravitation artistique².

L'enthousiasme pour la performance d'Ida Rubinstein et les reproches adressés par Cocteau – dont la voix est de plus en plus connue et donc autoritaire – aux journaux qui n'ont pas parlé de son spectacle montrent la fascination de l'écrivain pour les Ballets russes. C'est pourquoi ses publications dans *Comœdia* sont généralement liées aux saisons parisiennes de la compagnie de Diaghilev, événements artistiques très attendus par le Tout-Paris mondain. L'intérêt de Cocteau pour les Ballets russes est témoigné aussi par ses importantes contributions à *Comœdia illustré*, le supplément de la revue qui se veut à l'avant-garde de la nouveauté théâtrale et de la mode³.

La saison russe est entrée dans nos mœurs ; aucune ne répond mieux à notre goût parisien du parfait et du rare. À l'attrait de la curiosité qu'elle provoque se joint celui de la certitude que nous avons d'en remporter de fortes et durables impressions d'art, et le souvenir d'un plaisir intense. *Comœdia illustré*, reflet fidèle de ce que pense Paris artiste, se devait d'être, cette fois encore, au premier rang pour en parler⁴.

L'activité critique de Cocteau en rapport avec la saison russe va nourrir sa conception esthétique. Car ses comptes rendus passionnés et sa participation de plus en plus active dans le

¹ COCTEAU Jean, « Madame Ida Rubinstein dans *Saint Sébastien* », *Comœdia*, 1^{er} juin 1911.

² *Ibid.*

³ BARA Olivier, *op. cit.*, p. 39-43.

⁴ Article signé par Cerdannes, cité dans *ibid.*, p. 40.

milieu des Ballets russes vont porter l'écrivain à s'aventurer dans le domaine de la recherche littéraire et artistique. Ainsi, les expérimentations liées en particulier à la fusion des arts vont se refléter sur sa pratique de la critique. Les dessins de Cocteau acquièrent, par exemple, une fonction critique, comme en témoigne un article de Lucien Alphonse-Daudet sur les affiches dessinées par le poète pour les Ballets russes¹.



Fig. 3 : Tamar Karsavina par Jean Cocteau, *Comœdia illustré*, 15 juin 1911



Fig. 4 : Nijinsky par Jean Cocteau, *Comœdia illustré*, 15 juin 1911

Je n'essayerai pas ici de décrire plastiquement les somptuosités cadencées et balancées d'une si noble eurhythmie qu'ont résumées cette année sur nos murs parisiens les affiches de Jean Cocteau : M^{lle} Karsavina, rapide et touchante, pâmée comme un lis blanc sous le charme de sa propre odeur, et Vaslav Nijinski dont le bras retourné ainsi que le pétale d'une rose, imbriqué autour de sa tête, répand sur la ville le parfum de la fleur primordiale ; après ce jeune et grand poète qui fut l'un de leurs plus éloquents intronisateurs et veut être aussi leur habile imagier, après de MM. Blanche et Vaudoier, d'autres encore, j'en serais incapable².

De son côté, Diaghilev apprécie les articles que Cocteau consacre aux Ballets russes dans *Comœdia* et en témoignage de sa reconnaissance il recrute le poète-critique dans sa compagnie. Bientôt, les sujets des textes critiques et « littéraires » du jeune écrivain vont s'entremêler, renforçant les liens entre activité critique et création. Ainsi, le ballet du *Dieu bleu*, dont Cocteau

¹ « Ces dessins de Cocteau ont toutefois valeur de comptes rendus fulgurants de spectacle ». *Ibid.*, p. 40.

² L'extrait est tiré de l'article de Lucien Alphonse-Daudet publié dans *Comœdia illustré*, le 15 juin 1911, cité dans *ibid.*, p. 42.

deviendra le librettiste, naît de la publication d'un poème dans *Comœdia*, *Vais-je aller retrouver l'ami qui me fait signe ?*.

J'imagine leurs yeux retroussés vers les tempes,
Lorsqu'au centre d'un chaud bassin,
Ils sortent du lotus qu'on voit sur les estampes
Arrondir son pâle coussin¹.

Fort de son pouvoir médiatique, le quotidien des arts et des lettres promeut aussi l'œuvre de Cocteau. À la fin de l'article du 2 juillet 1910 sur Nijinski, on lit cette annonce : « Les dessins qui illustrent cet article sont de Paul Iribe. Ils sont extraits de *Vaslav Nijinski*, ouvrage qui vient de paraître avec cette épigraphe : *Six vers de Jean Cocteau, Six Dessins de Paul Iribe*² ». La promotion du projet est faite à nouveau l'année suivante dans un article de Lucien Alphonse-Daudet :

[v]ous avez revu Schéhérazade, mais vous avez connu aussi le Spectre de la Rose, l'angoissante allégresse du parfum retrouvé, qui s'est fait chair pour nous obséder jusqu'aux larmes, vous avez connu Narcisse et sa délectation si suavement châtiée, la gaîté de Pétrouchka et, par delà le détroit, vous connaîtrez peut-être le Dieu Bleu venu des Indes tout exprès pour poser une fleur de lotus sur la jeune couronne de l'Empereur des Indes³.

Dans un article/interview de Charles Tenroc, « Avant que Nijinski ne danse *Le Dieu bleu*, M. Jean Cocteau nous dit des vers » publié en mai 1911, pendant la période de gestation du livret, le poète-journaliste décrit le cadre dans lequel son projet a été développé⁴, et exprime aussi son désir de se vouer complètement à sa propre production.

– N'avez-vous pas, vous-même, dessiné costume et décors ?
Le poète « au front plus blanc qu'un marbre au clair de lune » pense lentement :
– Je suis poète, fait-il, et non dessinateur. C'est tout à fait par hasard que Mm de Diaghilev et Astruc m'ont fait l'honneur de me demander le dessin de l'affiche de la saison russe. Je ne l'ai point encore terminée ; elle représentera Nijinski dans *Le Spectre de la rose*. Mais la poésie est ma seule joie [...]. Je me remets au

¹ COCTEAU Jean, « *Vais-je aller retrouver l'ami qui me fait signe ?* », *Comœdia*, 5 août 1910.

² COCTEAU Jean, « *Vaslav Nijinsky* », *op.cit.*

³ L'extrait est tiré de l'article de Lucien Alphonse-Daudet publié dans *Comœdia illustré*, le 15 juin 1911. Nous le repérons dans BARA Olivier, *op. cit.*, p. 37.

⁴ Pour la rédaction du livret, Cocteau développe un sujet féerique, situé dans des contrées merveilleuses et inspiré de la culture indienne et siamoise. Il y propose en outre une apologie de la vie païenne et la condamnation du christianisme oppresseur, en présentant un dieu bleu qui sauve un couple d'amoureux, condamnés par de terribles prêtres à mourir crucifiés.

travail, voulant terminer au plus tôt mes travaux sur le chantier : un volume de vers, un roman et une pièce de théâtre¹.

Bien que Cocteau revendique ici son statut de poète et sa volonté de se remettre « au travail », force est de constater que l'activité paralittéraire du journalisme ne l'empêche pas d'expérimenter ses recherches littéraires et artistiques. *Comœdia* représente en effet le berceau de son premier ballet, dont l'idée a été encouragée par Diaghilev lui-même. À ce propos, nous faisons encore une fois appel à la thèse d'Olivier Bara :

[a]u-delà de la publicité et des jongleries médiatiques, les pages du journal se font espace poétique de circulation et de répétition-variation des textes en une sorte de palimpseste précipitant bientôt l'œuvre nouvelle. Telle serait la gestation médiatique (et journalistique) du ballet *Le Dieu bleu*².

Ainsi la création du *Dieu bleu* est-elle en partie médiatique et critique, car elle résulte à la fois de la promotion publicitaire de *Comœdia* et des comptes rendus du poète-journaliste sur les Ballets russes.

Pourtant, Cocteau avait ressenti dès ses débuts la nécessité de s'éloigner de *Comœdia* pour affirmer sa propre identité artistique. Or il nous convient de prendre en considération son premier projet éditorial autonome, *Schéhérazade*, la revue de luxe qu'il a fondée et dirigée avec Maurice Rostand et François Bernouard en 1909. Paul Iribe, son collaborateur à *Comœdia*, avait préparé le dessin destiné à la couverture : une jeune sultane nue à la bouche close et aux yeux



Fig. 5 : couverture de *Schéhérazade*⁵

vides, assise avec nonchalance sur un divan, des collines et un petit vase orné d'un bouquet sur le fond, et, en dessous de l'illustration aux lignes très simples, les capitales du titre, « SCHÉHÉRAZADE ». Comprenant six livraisons du 10 novembre 1909 au 15 mars 1911, la revue était pensée comme un album mensuel de dessins et d'écrits littéraires. Voici le bulletin de souscription rédigé par Pierre Mortier, un des premiers collaborateurs :

¹ « Avant que Nijinsky ne danse *Le Dieu bleu*, M. Jean Cocteau nous dit des vers », *op. cit.*

² BARA Olivier, *op. cit.*, p. 43.

*Schéhéraza*de,

Est la patronne des conteurs et des poètes, *Schéhéraza*de est encore une revue mensuelle. Vous y trouverez des œuvres inédites de nos gloires d'aujourd'hui et de nos célébrités de demain. Elle viendra chez vous, pendant un an ; sur Vergé, Hollande ou Japon, selon votre agrément, si vous envoyez la somme de 10 f., 75 f. ou 150 f. à François Bernoaurd, 1, Rue Hégésippe-Moreau, Paris XVIII^e. Ses amis et M. Jean Cocteau, recevront pour elle, dans l'Hôtel de Biron, 77, Rue de Varennes, le mercredi de 3 à 6 h¹.

Tout en représentant un projet éphémère, voire « une erreur d'extrême jeunesse² », *Schéhéraza*de implique un effort intellectuel important, parce qu'elle manifeste l'esprit d'initiative et l'éclectisme de Cocteau à ses débuts : comme l'explique encore Bernoaurd, c'est l'auteur de *La Lampe d'Aladin* qui le pousse à fonder la revue pour y publier ses premiers poèmes³. Dans ses *Portraits-souvenirs*, Cocteau affirmera que *Schéhéraza*de « était bel et bien la première revue de luxe consacrée aux poètes⁴ » et la fondation d'une revue représente une tendance commune à l'époque, voire une règle, lorsqu'il s'agit d'(auto-)promouvoir les œuvres d'un groupe de jeunes poètes et amis. Certes, cette revue naît du désir d'encourager une littérature de recherche, en ligne avec les projets éditoriaux au début du XX^e siècle : plus nombreuses sont les publications, et plus grande est la possibilité de remporter du succès auprès du public. Toutefois, Cocteau ne collabore à *Schéhéraza*de que jusqu'à sa quatrième livraison, c'est-à-dire jusqu'en septembre 1910, quand sa collaboration à *Comœdia* devient plus assidue. À la différence de *Schéhéraza*de, *Comœdia* convient à Cocteau, parce que le journal, très en vogue, lui permet de donner plus de visibilité à ses travaux à l'époque de ses premiers contacts étroits avec les Ballets russes.

Rompant aux lois de la presse et, en général, aux usages des milieux mondains, le jeune auteur décide de se consacrer finalement à la création, mais pas hors du journal : tout en le considérant comme une distraction, il arrive à trouver « dans l'espace même du périodique [...] un espace créatif⁵ » capable d'accueillir les formes d'art les plus modernes. Ses deux *Dialogues* peuvent illustrer la nouvelle orientation de Cocteau. Parus respectivement dans les numéros du

1 Fig. 3 : couverture de *Schéhéraza*de n d'inscription dans STEAD Évanghélia, « *Schéhéraza*de de Jean Cocteau et François Bernoaurd. Revue, figure mythique, esthétique » dans *Jean Cocteau 6 – Figures de la narration*, textes réunis et présentés par LINARES Serge, Caen, Lettres Modernes Minards, 2010, p. 226.

2 CAILLARD Maurice, FOROT Charles, *Enquête sur les revues d'avant-garde (1870-1914)*, Paris, Ent'revues – Jean Michel Place, 1990, p. 132.

3 Les informations concernant *Schéhéraza*de proviennent de STEAD Évanghélia, *op. cit.*, p. 225-244.

4 COCTEAU Jean, *Portraits souvenir* (1935), Paris, Bernard Grasset, 1997, p. 158.

5 BARA Olivier, *op. cit.*, p. 43.

6 juillet et du 23 juillet 1911 de *Comœdia*, le *Premier dialogue* et le *Second dialogue* constituent un diptyque illustré. Les deux textes mettent en scène un mentor, le Monsieur, et son disciple, le Jeune Homme : si le Monsieur critique violemment le milieu des salons de la noblesse parisienne, il se réjouit du renouveau de l'art apporté par *Pétrouchka*, *Sadko* et *Le Spectre de la rose* à l'occasion de la troisième saison parisienne des Ballets russes.

LE JEUNE HOMME

Vous partez à la campagne ! Mais la « saison » commence à peine, les Ballets russes viennent de finir et...

LE MONSIEUR

C'est justement parce que les Ballets russes viennent de finir que je pars. Je n'ai jamais vu des spectacles pareils, et je craints fort que la *Danseuse spiritualiste* du ménage de Poirol ne m'offre pas une compensation suffisante.

Depuis des années je supportais pour un interprète d'horribles décors et des pièces médiocres, pour une pièce des interprètes et des décors ineptes, pour un décor de détestables pièces et de non moins détestables interprètes. J'ai découvert enfin ma joie totale et l'infaillible remède à mes désirs parallèles de pathétisme et d'équilibre¹.

Le conseil que le Monsieur adresse au Jeune Homme l'invite à s'éloigner de la capitale et de ses inepties, afin de préserver sa fraîcheur et son originalité.

LE MONSIEUR

Il faut aller dans le monde qui tourne dans Paris sans le confondre avec le Monde qui tourne dans l'espace. Parler vers l'invisible attentif au lieu de crier vers le visible qui n'écoute pas, me semble être la base de toutes sagesses. Essayez, ô jeune homme, dont je ne désire pas gâter le plaisir d'une jaquette et d'un espoir neufs².

L'évocation des Ballets russes et l'allusion à une villégiature estivale hors de Paris prouvent qu'il s'agit d'un texte à caractère autobiographique. On remarque ainsi non seulement la forte prise de conscience artistique et identitaire de Cocteau, dont le Monsieur devient le représentant

¹ COCTEAU Jean, « Second dialogue », *Comœdia*, 23 juillet 1911.

² COCTEAU Jean, « Premier dialogue », *Comœdia*, 8 juillet 1911.

narratif, mais aussi la présence de certaines thématiques qui seront reprises dans *Le Potomak*, comme le contact avec la Nature qui conduit l'artiste à la découverte de soi¹.

LE MONSIEUR

Je m'installe en Seine-et-Oise. C'est ce qu'il me faut pour rêver à Bakst. J'y possède une maison fort laide et que j'adore. Amour sérieux ! car seul l'amour est durable, dont l'objet ne possède pas les fragiles prestiges de la beauté. La mer et la montagne sont trop exaltantes ; je leur préfère pour le repos cette chambre ronde avec ses murs de feuilles et son plafond de ciel.

[...]

LE JEUNE HOMME

À quoi passez-vous votre temps, là-bas ?

LE MONSIEUR

À Paris, lorsque je m'éveille après une courte nuit, j'ai sur mes draps mille monstres dont je sens avec accablement qu'il va falloir être le cotonneux Sigfried. À la campagne, je me couche tôt et je me réveille vainqueur d'avance, sans perspectives de luttes inégales. Je lis des mémoires ou des correspondances par lesquelles nous sommes tout près de nos maîtres, tandis que dans le filtre estival la mixture de l'hiver élimine les relations superficielles et conserve les amitiés solides².

Ses contributions aux périodiques donnent à Cocteau la possibilité d'expérimenter un large éventail de styles et de techniques différents, de développer sa conception esthétique et ses sujets, dont certains aboutiront à la rédaction du *Potomak* : publié en 1919, cet ouvrage représente un point de rupture entre le « Cocteau-Jeune Homme » et le « Cocteau-Monsieur ». Mais cette évolution est aussi provoquée par l'échec de la représentation du *Dieu bleu* et par le mauvais accueil de son troisième recueil, *La Danse de Sophocle*. Ces deux événements constituent un point de non-retour dans la carrière de Cocteau : si d'une part il décide de se consacrer complètement à la création et de travailler au renouveau de l'art théâtral, d'autre part il veut se détacher du monde étouffant de la presse.

¹ Les informations et l'interprétation de ces textes proviennent de GULLENTOPS David, « Cocteau dans les périodiques de *Comædia* et *Comædia illustré* », dans *Cahiers Jean Cocteau*, n° 6, *op. cit.*, p. 90.

² COCTEAU Jean, « Second dialogue », *op. cit.*

L'espace collectif du journal est bien cet espace où il faut accepter de s'inventer médiatiquement au risque de se perdre poétiquement, et de se perdre médiatiquement pour mieux poétiquement s'inventer¹.

En 1913, l'écrivain assiste en outre à une représentation révolutionnaire : *Le Sacre du printemps* de Stravinsky. Voici ce qu'il écrit à propos de ce spectacle :

Le Sacre du printemps était pour moi la révélation d'une forme d'art opposée aux habitudes et anticonformiste. C'était quand j'ai compris que la révolte était indispensable dans l'art et que l'homme qui créait se révoltait contre quelque chose même instinctivement – c'est-à-dire que l'esprit de création était la plus haute forme de l'esprit de contradiction².

Pris par un élan créatif novateur et désireux de tenir son public en haleine, Cocteau commence donc à travailler à de nouveaux projets : en particulier, il concentre son attention sur le ballet qui lui offre un grand champ d'action dans l'application de ses préceptes esthétiques. Il accepte ainsi le défi de Diaghilev de l'étonner avec la préparation d'un nouveau spectacle, suite à la déception du *Dieu bleu*³.

À côté des nouvelles perspectives données par le monde du théâtre, Cocteau ressent aussi l'exigence d'une évolution dans son activité littéraire. *La Danse de Sophocle* est la cible des critiques qui reprochent au poète d'avoir perdu l'originalité de ses premiers recueils. Les deux revues qui font autorité à l'époque donnent une opinion négative de son ouvrage et mettent en cause son image sociale de dandy. Alors que Georges Duhamel conseille à Cocteau dans le *Mercure de France* de se défaire « de toute préciosité, de toute mignardise, de tout faux esprit⁴ », Henri Ghéon écrit :

M. Jean Cocteau me paraît extraordinairement doué. Mais pour bien discerner, d'entre ses dons, lesquels sont authentiques, lesquels d'emprunt, il faudrait déployer la plus patiente analyse. [...] Certes M. Cocteau est doué ; mais à son don il faudrait maintenant qu'il se voue⁵.

¹ BARA Olivier, *op. cit.*, p. 45.

² Jean Cocteau cité par SURMANN Caroline, *op. cit.*, p. 121.

³ « Étonne-moi » : c'est ainsi que Diaghilev invite Cocteau à le surprendre avec la préparation d'un nouveau ballet après la déception du *Dieu bleu*. Pour plus de détails, voir STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 64.

⁴ Cité dans DÉCAUDIN Michel, « Cocteau déjà Cocteau. 1908-1913 », dans *Europe*, n° 894, octobre 2003, p. 24.

⁵ Cité dans BARA Olivier, *op. cit.*, p. 45.

L'image est désormais celle d'un poète frivole, aimant la mondanité plus que la littérature et l'art : Cocteau souffre à cause des nombreuses réserves des journalistes, qui ont un grand écho à Paris. Toutefois, il est plongé dans le climat effervescent qui anime la capitale à cette époque : l'influence de la fusion des arts, trait caractéristique de la culture moderne, est bénéfique au développement de son esthétique, ce qui l'amène à une profonde mutation et au reniement de toute œuvre antérieure entre 1913 et 1914.

Si Cocteau ressent à ses débuts le besoin de travailler en groupe pour chercher, même par le biais de la critique, une identité et des idéaux esthétiques auprès des autres¹, il connaît ensuite une crise morale qui l'amène à abandonner la dimension collective pour se consacrer entièrement à son propre mûrissement artistique et littéraire. Les contributions critiques de Cocteau aux périodiques sont ainsi de plus en plus orientées vers la promotion de ses recherches en littérature et en art : afin de cultiver une esthétique originale et surtout individuelle, Cocteau exploite son expérience journalistique et sa familiarité avec les médias pour fonder en 1914 son propre journal, *Le Mot*.

¹ « Le Cocteau des premières années ne cesse de se chercher auprès des autres. Son goût pour le travail en collaboration en est une marque ». DÉCAUDIN Michel, *op. cit.*, p. 27.

CHAPITRE II

Entre journalisme et activité créatrice : le développement de l'esthétique coctélie

*Est-il possible que renaisse
Vareddes pareille à naguère,
Quand nous serons ceux de la guerre,
Quand nous n'aurons pas de jeunesse ?*

*Quand on voudrait que l'aube monte,
Et que recommence la route ;
Et être celui qui écoute,
Au lieu de celui qui raconte.*

(Jean Cocteau, *Quand nous serons ceux de la guerre*, 1915)

Déclenchée le 2 août 1914, la guerre déstabilise l'ensemble de la presse nationale : la majeure partie des périodiques suspendent leurs publications, car la quasi-totalité de ses employés sont au front. Dès le début du conflit, le gouvernement institue des dispositions réglant la censure : ainsi, « toutes indiscretions de la presse, en temps de guerre, toute appréciation des événements militaires ou diplomatiques qui serait de nature à favoriser l'ennemi ou à exercer une mauvaise influence sur l'état d'esprit de l'armée du pays » sont interdites. Les journaux qui poursuivent leurs publications pendant le combat se font souvent porte-parole d'un patriotisme cocardier et du dénigrement des ennemis¹. Parmi ceux-ci, nous retrouvons aussi *Le Mot* qui, fondé par Cocteau en collaboration avec le dessinateur Paul Iribe en septembre 1914, représente un effort journalistique considérable, visant à créer un « laboratoire intellectuel » créatif et en même temps engagé.

Dans le contexte dramatique de la guerre, *Le Mot* de Cocteau témoigne de l'activité de presse des hommes de lettres. C'est que Cocteau et ses collaborateurs exploitent les arguments de l'actualité et de la politique pour parler en artistes : ainsi, par exemple, la polémique antigermanique devient un prétexte pour défendre et exalter l'art national, les articles basculant du combat vers les domaines littéraires et artistiques. Entre revue d'art et journal satirique, *Le*

¹ Sur la presse écrite en France pendant la Grande Guerre, voir MARTIN Laurent, *op. cit.*, p. 57-63.

Mot est un hebdomadaire illustré, dont la ligne éditoriale s'appuie sur les principes esthétiques que Cocteau développera et appliquera dans toutes les branches de sa production : « droiture et simplesse¹ », caractéristiques, selon l'écrivain, de l'art français, contrairement à l'art allemand et étranger.

À l'instar de *Schéhérazade* et de *Comœdia*, *Le Mot* représente pour Cocteau le prolongement naturel de son travail de création : l'activité créatrice est doublée par les projets et les réflexions critiques développées dans les pages du journal, où les sujets abordés gagnent du sens dans leur lien avec la modernité. Bien qu'elle ne soit jamais revendiquée à haute voix, la profession de journaliste permet à Cocteau d'inscrire son œuvre dans la communication médiatique littéraire et artistique².

¹ « Nous voudrions vous dire un mot », *Le Mot*, n° 11, 20 février 1915.

² Sur *Le Mot*, voir ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, « Le Journalisme patriotique depuis le toit : *Le Mot* de Paul Iribé et Jean Cocteau (1914-1915) », dans HÉRON Pierre-Marie et THÉRENTY Marie-Ève (dir.), *op. cit.*, p. 99-114.

L'engagement intellectuel et artistique de Cocteau : la fondation du Mot

Pendant la guerre, les maisons d'édition et les journaux subissent un ralentissement de leur activité provoqué par la mobilisation générale du pays et préfèrent interrompre une partie de leurs publications. L'éclat du conflit implique en particulier une question éthique, comme en témoigne la décision d'Alfred Vallette de ne pas développer dans le *Mercure de France* les discours sur la littérature, l'art et la science face au drame de l'Histoire. Il est curieux d'observer que la période de suspension des publications littéraires au *Mercure de France* et dans *Comœdia*, est celle que Cocteau retient pour lancer son propre périodique¹. Fondé en collaboration avec Paul Iribe et comptant seulement vingt numéros de septembre 1914 à juillet 1915, celui-ci représente une entreprise journalistique éphémère mais en même temps audacieuse, parce qu'il manifeste la volonté de Cocteau de remplir un vide éditorial. Tout en respectant l'urgence de l'information relative au front, l'écrivain-journaliste ressent aussi l'exigence de continuer son activité et d'en valoriser la portée intellectuelle et critique : n'oublions pas qu'il doit se racheter aux yeux du monde des lettres et du spectacle après les déceptions qu'il a subies. D'ailleurs, il s'agit d'une époque incertaine, pendant laquelle les écrivains réagissent différemment face à la guerre. Comme le remarque Jean-Yves Mollier,

un double mouvement s'observe donc ici qui amène à la fois les écrivains à faire des problèmes du temps l'un des sujets de leur univers fictionnel et à utiliser la presse pour intervenir dans le débat politique².

Le Mot implique dans ce cadre un effort journalistique considérable en plus de constituer un laboratoire créatif à un moment clé du mûrissement littéraire et artistique de Cocteau. Bien que les bibliographes aient désigné ce périodique sous le nom de revue, du par sa composante typographique et par l'abondance de ses illustrations, son format journalistique n'est pas négligeable³. En effet, *Le Mot* ne se définit jamais comme une revue d'art, mais comme un « hebdomadaire illustré » : tout en proposant des sujets et une présentation proches des revues d'art (illustrations, articles critiques, poèmes en vers et en prose, récits), la feuille de Cocteau

¹ Voir ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 99-101.

² MOLLIER Jean-Yves, « Littérature et presse du trottoir à la Belle Époque », *Études françaises* 363 (2000): 81–94. DOI: 10.7202/009724ar, p. 85.

³ Voir ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 100.

et Iribe « tend à s’imaginer comme un journal de combat¹ ». Le programme du *Mot* paraît dans le numéro du samedi 9 Janvier 1915 :

[n]otre programme, c’est de faire un journal né de la guerre et nourri de la guerre : un journal qui montre toujours le même visage, mais animé chaque semaine d’une différente expression. Nul qui se permette un dogme à une heure tellement grave ; mais il ne nous déplairait pas qu’on vît dans la plus indépendante des feuilles, un plaisir peut-être maniaque à remettre les choses en ordre et même à se contredire au besoin².

Cocteau se donne un programme qui ne l’empêche pas de parler en journaliste, mais aussi (et surtout) en écrivain et en artiste : le dénominateur commun est représenté par l’actualité, qui permet de juxtaposer des sujets littéraires et artistiques à l’urgence du conflit. Ainsi, par exemple, l’élan patriotique dérivant de la situation de guerre se reflète dans les domaines de l’art³.

« Le Mot » veille sur l’esprit de France, audacieusement créatif. Les Écrivains et les Artistes, dont un jour tu revendiqueras l’honneur d’être de leur race, sont presque tous sur les lignes du feu. Néanmoins, rien n’aveugle leur conscience et leur amour.

Le Passé est révolu. Il fut grand. Sachons ne pas le rendre odieux en abdiquant en lui. Nous lui resterons fidèles en allant avec courage le plus loin qu’il nous sera possible. Quelqu’un a dit : « C’est en allant se jeter à la mer que le fleuve reste fidèle à sa source ». Tu goûteras ainsi, Public, des joies sans mélange, à découvrir les mille facettes de ton siècle. Mais repousse le sentimentalisme étouffant des souvenirs, pour te servir de ton intelligence et de tes sens⁴.

En accord avec les conditions imposées par la guerre, *Le Mot* illustre la tentative créatrice de Cocteau et de ses confrères de « réconcilier l’opinion avec la modernité, tout en réanimant une scène artistique assoupie⁵ ». C’est ainsi que les réflexions sur l’art intègrent celles sur l’actualité et *vice-versa*, comme le montre un autre extrait du numéro 5, dans la section intitulée « Pallas et les Muses » :

[i]l faut s’attendre tout de suite après la guerre à une bien médiocre et bien abondante floraison d’art. Mais comme sa réaction sera curieuse à suivre sur tels artistes que nous admirons avant qu’elle n’éclate.

¹ *Ibid.*

² « À notre public », *Le Mot*, n° 5, 9 janvier 1915.

³ Voir ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 99-101.

⁴ « C’est en allant se jeter à la mer que le fleuve reste fidèle à sa source », *Le Mot*, n° 17, 1 mai 1915.

⁵ JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *op. cit.*, p. 544.

[...] Les Fresnaye, vous auriez, sur une seule de vos fraîches toiles, concentré l'héroïsme inventif de notre jeunesse tricolore de la terre et du ciel¹.

Le Mot vise à raviver l'intérêt pour l'art au nom de la guerre :

[u]n peuple élance des ondes véhémentes. Sa foi repousse une invasion au seuil d'une ville, sa tendresse échafaude une immortalité. Que les civils se taisent s'ils n'ont pas l'aveugle confiance patriotique : La parole est aux troupes qui agissent, aux musiciens qui exaltent, aux poètes qui servent d'intermédiaires entre le sol et les dieux².

L'esprit patriotique caractérisant les pages du journal est aussi alimenté par de nombreux écrits poétiques. En effet, Cocteau consacre la plus grande partie de ses poèmes aux soldats morts au front et fait appel à son expérience personnelle d'ambulancier pour proposer une image fidèle, souvent crue, des situations tragiques posées par la guerre. Faisant de la « poésie sublime, donc, mais procédant du reportage et de la chose *vraiment* vue³ », Cocteau renforce ainsi son double statut de poète-journaliste.

... C'était dans ce village un poste d'ambulance.
Les femmes à genoux travaillaient en silence,
La nuit allait finir.
La gangrène, mêlée aux brouillards de l'automne,
Faisait son musc infect, douceâtre, monotone,
Fade à s'évanouir.

[...] Morts parmi les moissons et morts d'entre les vignes,
Hélas ! pauvres vivants – serons-nous assez dignes
De boire et de manger
Cet élixir plus rouge et ces gerbes plus blondes,
Auxquels une alchimie amoureuse et profonde,
Vous aura mélangés⁴.

Un des aspects les plus caractéristiques de cette expérience journalistique concerne la polémique antigermanique, revers de la médaille de l'élan patriotique. Comme dans le reste du monde, la vie littéraire et artistique n'échappe pas en France à la vague nationaliste et conservatrice dont *Le Mot* se fait porte-parole. Les critiques adressées à l'Allemagne révèlent la nature satirique du *Mot*, comme en témoigne un extrait d'un article signé par Pierre Laurier, qui se moque de la prononciation allemande, en remplaçant le « qu » par le « k » :

¹ « Pallas et les Muses », *Le Mot*, n° 5, 9 janvier 1915.

² « Nous voudrions vous dire un mot », *Le Mot*, n° 9, 6 février 1915.

³ ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 113.

⁴ COCTEAU Jean, « La Grande Pitié », *Le Mot*, n° 8, 30 janvier 1915.

– On avait le droit de craindre dans cette guerre à la mécanique, la faillite du fanfanlatulipisme individuel. La Prusse partait contre nous avec kelkes découvertes kolossales parmi lesquelles : L’alphabet d’aéroplanes, l’obus lumineux, la charrue à retranchements, la herse à mains de petites filles, l’acide prussique pour sources, le théâtre des Champs Elysées, etc... etc...¹

L’ennemi allemand est souvent représenté par un cochon dans les pages du journal, à la fois d’un point de vue littéraire et iconographique : méprisé par le coq, symbole national français, le cochon est la réincarnation animale de la presse étrangère, considérée par Cocteau et par ses collaborateurs comme un journalisme populaire et vulgaire².

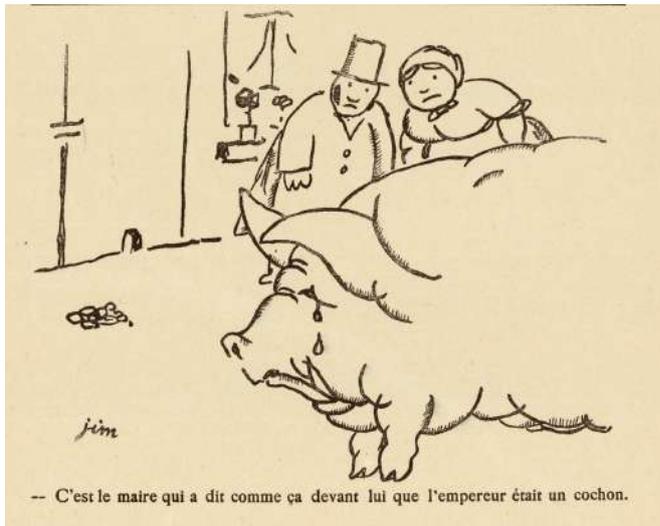


Fig. 1 : Dessin de Jean Cocteau, *Le Mot*, n° 12, 27 février 1915

Le « mot » se révolte contre les estampes et cartes postales scatologiques exposées à toutes les vitrines parisiennes. « La décence dans la polémique et la politesse dans la haine » préconisait notre programme.

[...] On supporte la bêtise du réveil quotidien (invectives au Kaiser, provocations acrostiches, etc., etc.) mais on ne supporte pas ce qui peut et « doit » se tourner contre nous en Allemagne.

Toute cette ordure arrive à Berlin ; aussi, ses journaux surnomment-ils les Français : « M...osen ».

Tant pis. Il ne fallait pas oublier que le coq méprise le cochon³.

La politique et l’actualité contemporaine sont donc caricaturées dans le *Mot*.

Or Cocteau et les co-auteurs du journal, en grande partie hommes de lettres comme lui, traitent des faits de l’époque pour les adapter aux domaines de la littérature et de l’art. Ainsi, l’art national est promu au détriment de l’art allemand et étranger dans le « Nous voudrions vous dire un mot » du numéro 11, paru le samedi 20 février 1915.

Nul « cerveau » de chez nous n’ignore l’épaisse atmosphère d’érudition, de hâte à comprendre et de curiosité avide pour le neuf, qui règne à Berlin, à Munich, à Leipzig et à Dresde, l’accueil chaleureux qu’y rencontrèrent de jeunes peintres et de jeunes musiciens auxquels notre méfiance et notre « sourire » s’opposent, le progrès du commerce et de la publicité. On ne peut se résoudre à suivre sans intérêt la masse cohésive que forment entre elles les fluctuations de l’art et du luxe : mais on déteste l’Allemagne.

¹ « Commentaire », *Le Mot*, n° 1, 28 novembre 1914.

² Pour plus de détails, voir ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 107.

³ « Le Coq méprise le Cochon », *Le Mot*, n° 11, 20 février 1915.

[...] Le général Joffre symbolise la France et résume les troupes qu'il ménage : droiture et simplesse.
[...] Le général Joffre ne s'explique pas, ne s'enfle pas, ne terrorise pas, ne « wagnérise » pas¹.

Bien qu'ils apprécient l'érudition et la curiosité qui animent ses milieux artistiques, les rédacteurs du *Mot* s'adonnent à de fortes déclarations de haine envers l'Allemagne qui « wagnérise » : désormais, le combat ne concerne plus seulement la politique, mais il concerne aussi l'art, où le général Joffre représente la « droiture » et la « simplesse ». Dans ce parallèle, le discours critique ne demeure pas en reste : l'art national doit suivre la ligne de la « mesure », de la « balance » et de l' « équilibre² ».

Tout en abordant des sujets liés à l'actualité de la guerre aussi bien qu'à l'art, *Le Mot* répond à la ligne éditoriale suivant :

[a]lors que tant de feuilles ont de la peine à se trouver un public, le MOT, tout de suite, A SU SE FAIRE DES AMIS.
Je cherche les raisons et je mets cette chance charmante sur le compte d'une des plus belles qualités françaises : LA DÉCENCE DANS LA POLÉMIQUE ET LA POLITESSE DANS LA HAINE.
[...] Entre le « GOÛT » et la « VULGARITÉ », l'un et l'autre fastidieux, il reste un élan et une mesure : LE TACT DE COMPRENDRE JUSQU'ON PEUT ALLER LOIN.
Le MOT souhaite qu'on le suive sur ce chemin de France³.

Cette déclaration devient le vecteur des desseins esthétiques de Cocteau. Le poète-journaliste exploite le champ médiatique du journal pour enrichir son imaginaire créatif, mais aussi ses réflexions critiques : l'équilibre et la mesure sont des aspects qui ne caractérisent plus seulement l'écriture périodique, mais deviennent les préceptes sur lesquels Cocteau fondera désormais sa production. Il en va de même en ce qui concerne son goût pour les formes brèves qui, en plus de caractériser l'écriture journalistique, marquera son écriture proprement littéraire.

Or, le bref est notre formule, car (et c'est souvent la supériorité des clowns sur les acteurs) un peu moins, et c'est obscur ; un peu plus, et c'est vulgaire. C'est ce juste milieu qu'il faut atteindre.
Le « mot » aime mieux risquer une note d'ésotérisme, plutôt que d'offrir à coup sur la légende qui insiste, pèse et cherche à se faire valoir⁴.

¹ « Nous voudrions vous dire un mot », *ibid.*

² Cfr. « Silence », *Le Mot*, n° 2, 7 décembre 1914.

³ « À notre public », *Le Mot*, n° 5, 9 janvier 1915.

⁴ « Un peu de détente, s'il vous plaît ! », *Le Mot*, n° 11, 20 février 1915.

L'évolution esthétique et autocritique de l'auteur se manifeste donc dans les pages de son journal, aussi bien que l'autopromotion médiatique de son œuvre. En effet, Cocteau reprendra les formules du *Mot* dans le remaniement du *Potomak* et dans la rédaction de son manifeste *Le Coq et l'Arlequin*.

Le Potomak, une étape fondamentale dans l'évolution autocritique de Cocteau

Cocteau connaît entre 1913 et 1914 une profonde crise intérieure qui aboutit au reniement de ses premières œuvres : c'est le temps où ses recherches en art se font de plus en plus hardies, mais c'est aussi le temps sombre qui précède la Première Guerre mondiale. L'écrivain, blessé par les critiques du *Dieu bleu* et de *La Danse de Sophocle*, éprouve un sentiment de crainte et frustration auquel il essaie d'échapper en préparant un nouveau livre, *Le Potomak*. Étape fondamentale dans son œuvre, *Le Potomak* est une déclaration d'autonomie littéraire et artistique qui naît de l'exigence de réfléchir sur l'activité intellectuelle et sur les raisons qui la motivent. *Le Potomak* est un point de rupture : si Cocteau jusque là cultivait une idée frivole de la condition d'écrivain et d'artiste et se plaisait plutôt à jouir de la vie mondaine, il se voue alors à une réflexion autocritique sur son rapport avec la littérature et l'art en général, suivant le conseil qu'Henri Ghéon lui avait donné dans son brûlant compte rendu de *La Danse de Sophocle*.

À dix-neuf ans, les uns me fêtèrent par sottise, ma jeunesse plaida auprès des autres. Je devins ridicule, gaspilleur, bavard, prenant mon bavardage et mon gaspillage pour de l'éloquence et pour de la prodigalité¹.

Le Potomak est un ouvrage apparemment bariolé et contradictoire : impossible à encadrer dans un genre littéraire préétabli, ce livre est, selon la présentation qu'en donne Cocteau lui-même, une préface. « Une préface à quoi ?² », c'est la question que l'auteur pose au début de son écrit : une préface « des ouvrages suivants, parus ou à paraître³ » dont certains ont paradoxalement été publiés avant, comme *Le Cap de Bonne-Espérance*, *Le Coq et l'Arlequin* et *L'Ode à Picasso*⁴. *Le Potomak* est donc un projet qui vise à annoncer des œuvres

¹ COCTEAU Jean, *Le Potomak*, Paris, Éditions Stock, 2013, p. 34.

² *Ibid.*, p. 59.

³ Jean Cocteau cité par LINARÈS Serge dans sa préface au *Potomak*, *ibid.*, p. 7.

⁴ Les informations concernant *Le Potomak* proviennent de LINARÈS Serge, *ibid.*, p. 7-25.

en gestation, qui se présente en partie comme un texte critique à l'intérieur duquel Cocteau essaie d'analyser et d'expliquer les développements de sa démarche littéraire et artistique, en justifiant son parcours apparemment discontinu et incohérent.

Certain qu'une vérité se dégage des contradictions, des recherches, des ruptures d'équilibre sincères et suivies, j'eusse pu baptiser ce livre : *L'Architecte aveugle*, ou *L'Acrobate somnambule*, ou *Preuve par 9*, ou *Une philosophie du désordre*. Je me blâmerais d'offrir système à des paresseux. Ma tête contenait le labeur englué d'une ruche¹.

Le Potomak s'inscrit dans un courant déjà affirmé au XX^e siècle, la critique d'écrivain. L'auteur ressent l'exigence de poser un regard critique sur son œuvre, qui prendra la forme d'une authentique déclaration de poétique. Son profil d'écrivain se caractérise ainsi par une complémentarité reposant sur l'interdépendance entre le Cocteau-créateur et le Cocteau-critique. Toute expérience créatrice participe en somme de l'introspection et du renforcement de l'identité.

Ce qui frappe en premier lieu, c'est la dédicace à Igor Stravinsky, marque de l'influence que les Ballets russes ont eue dans la formation artistique de Cocteau².

Mon cher Igor,

Ce n'est pas au hasard que je t'offre ce livre.
Après *L'Oiseau de feu* qui, venant des neiges, traverse la forêt de Sigfried pour s'abattre chez nous, et le pauvre pantin qui meurt un soir d'Andersen au soupir des harmonicas, *Le Sacre du printemps* célèbre ses rites³.

Il faut souligner que les mots de reconnaissance adressés au compositeur servent surtout à Cocteau pour se féliciter du *David*, le projet qui aurait dû le rapprocher de Stravinsky et, plus en général, de l'avant-garde, mais qui fut finalement abandonné⁴. Quoiqu'il en soit, Cocteau s'inspire des collaborations récentes avec la compagnie russe pour développer ses propres réflexions critiques.

Ici se placent les SPECTACLES RUSSES. – Ces grandes fêtes pouvaient perdre un jeune homme. Elles servirent ma mue. Derrière une écorce trop riche, mes narines goûtaient la sève. La dédicace du *Potomak* le prouve.

¹ COCTEAU Jean, *Le Potomak*, *op. cit.*, p. 52.

² Pour plus de détails, voir « Entretiens avec André Fraigneau », dans JALARD Michel-Claude (dir.), *Jean Cocteau de l'Académie française*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1965, p. 8-9.

³ COCTEAU Jean, *op. cit.*, p. 57.

⁴ Les informations proviennent de LINARÈS Serge, *ibid.*, p. 14.

[...] La troupe russe m'apprit à mépriser tout ce qu'elle remuait en l'air. Ce phénix enseigne qu'il faut se brûler vif pour renaître ; ces jeux du cirque rejoignent les catacombes¹.

Ces considérations sont tirées du « Prospectus » que Cocteau ajoute en 1916 à la première version du *Potomak* : cette version remaniée est publiée par la Société littéraire de France en mai 1919, après une série de retards, alors que *Le Potomak* était terminé en 1914, comme le témoigne une lettre de Cocteau envoyée à sa mère le 19 mars de cette année². Cette précision chronologique est importante, parce qu'elle révèle des détails sur les circonstances éditoriales qui ont entouré la parution du volume. André Gide, qui avait précédemment lu quelques pages du *Potomak*, parle d'en publier des extraits dans *La N.R.F.*, mais ce projet n'est pas réalisé. Finalement, c'est le *Mercure de France* qui décide d'éditer *Le Potomak*, mais la déclaration de la guerre freine la publication.

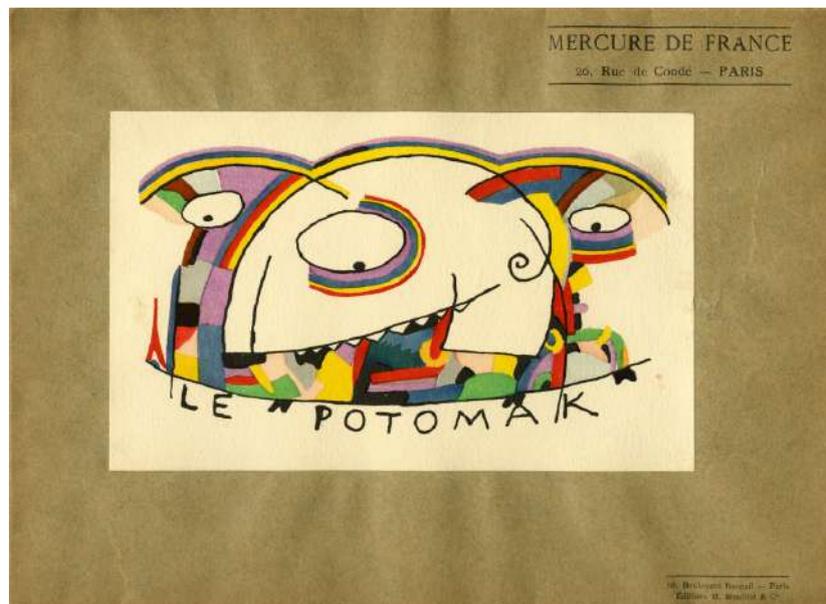


Fig. 2 : Collage de Jean Cocteau sur une enveloppe à en-tête du *Mercure de France*, qui aurait dû éditer *Le Potomak* en 1914³

¹ *Ibid.*, p. 7-9.

² Voir *Jean Cocteau unique et multiple*, au lien : <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=8>.

³ L'image est disponible dans *ibid.*, au lien <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=7>.

Un parallèle entre *Le Potomak* et *Le Mot* : l'exemple des Eugènes

« Hebdomadaire illustré », *Le Mot* publie de nombreux dessins. L'attitude antigermanique de sa ligne éditoriale est graphiquement représentée par les Eugènes¹, qui sont un exemple du recouplement entre la création littéraire-artistique et la pratique du journalisme de Cocteau. Comme le matériau traité dans *Comœdia*, les sujets abordés dans les pages du *Mot* ont en effet été réélaborés par l'écrivain-journaliste dans le sens d'une médiatisation de son œuvre. Le *Mercure de France* ayant renvoyé la publication du *Potomak*, Cocteau décide de reprendre les figures protagonistes de son livre et de les destiner à son entreprise journalistique. Les Eugènes ont été conçus pendant un séjour en Normandie chez Jacques-Émile Blanche : c'est pour amuser le neveu du peintre, âgé de douze ans, que Cocteau esquisse pour la première fois ces figures².

Je me rappelle une de ces figures, abondantes en détails, que nous dicte l'insomnie.

C'était chez Cameline, à la campagne. Au coin d'une feuille de buvard rose, une femme avec un grand œil et une oreille ronde.

[...] L'Eugène, le premier Eugène, « l'envoyé des Eugènes », me fascina. Il tenait du priodonte, des larves, de la cornue, de la courbe d'Aor, de l'orbe, du gyroscope orné de murmure. Je ne le baptisai pas. « Tiens, dis-je, un Eugène ! », comme ces nègres s'écriant : « Christophe Colomb ! » et qui ajoutent : « Nous sommes découverts ».

Les Eugènes me transmirent leur nom comme ils m'avaient envoyé le schéma d'une silhouette équivalente à leur masse informé³.

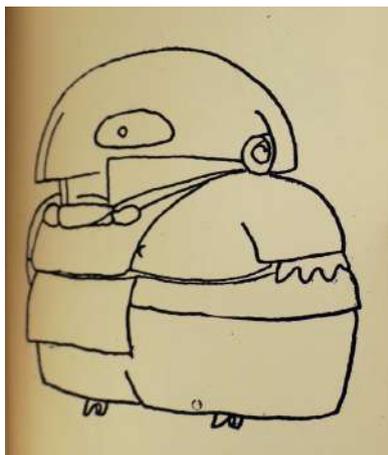


Fig. 1 : tiré de l'Album des Eugènes, « Digestion II », *Le Potomak* (1913-1914)



Fig. 3 : tiré de l'Album des Eugènes, « Digestion I », *Le Potomak* (1913-1914)

¹ À la base, les Eugènes sont les protagonistes de la petite bande dessinée dont Cocteau s'inspire pour la rédaction de son *Potomak*.

² Les informations concernant les Eugènes se trouvent dans LINARÈS Serge, préface au *Potomak*, *op. cit.*, p. 14.

³ COCTEAU Jean, *ibid.*, p. 73-74.

« 1. – J’ai d’abord connu les Eugènes ; 2. – J’ai dessiné, sans texte, l’album des Eugènes ; 3. – J’ai senti par eux le besoin d’écrire¹ » : ces dessins sont ainsi le fruit d’un élan créatif spontané, comme l’explique Cocteau au début de son ouvrage. « Entre les dessins et le texte aucun rapport² », et pourtant il « compose autour de leur figure énigmatique un album graphique et amorce *Le Potomak*, son corollaire littéraire³ ». Personnages mystérieux, les Eugènes prennent le pas sur sa fantaisie et deviennent les représentants d’une inspiration artistique automatique.

[...] je n’inventai rien des Eugènes. Ils continuaient à s’imposer par escouades. Les personnes qui m’entouraient virent que j’en étais à peine responsable. Ils les regardaient descendre de ma plume, comme dans ces baromètres anéroïdes qui ressentent l’orage et qui en inscrivent l’Alpe⁴.

Dans le « Nous voudrions vous dire un mot ou La Planète sur la planète ou Les grosses jambes du ténor Parsifal », publié dans le numéro du *Mot* du 27 mars 1915, un collaborateur anonyme de « Jim » (pseudonyme du Cocteau-illustrateur) fait allusion à l’invention des Eugènes et aux coïncidences entre *Le Potomak* et l’événement tragique de la guerre. La composition du livre précède et préannonce même en quelque sorte le conflit, comme Cocteau lui-même l’affirmera plus tard⁵.

Notre camarade Jim a bien compris cette nécessité de fondre en un seul type, hors les exactitudes, le « climat spécial » que dégage l’envahisseur. Il allait, avant la guerre, publier, si je ne me trompe, un livre où des personnages occultes représentaient le graphique des troubles profonds qui accompagnent les mues de l’intelligence ; les coïncidences entre ce livre et le cataclysme l’incitent à un double emploi⁶.

Un parallèle s’impose : comme les Eugènes envahissent l’imaginaire de Cocteau, ils peuvent être déplacés et remaniés au service du *Mot* pour réincarner graphiquement l’envahisseur allemand.

¹ *Ibid.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 59-60.

³ LINARÈS Serge, préface au *Potomak*, *op. cit.*, p. 14.

⁴ COCTEAU Jean, *ibid.*, p. 74.

⁵ Jean Cocteau dira à ce propos : « Oui, j’ai écrit *Le Potomak* qui reflète la guerre avant la guerre. » Pour plus de détails, voir « Entretiens avec André Fraigneau », *op. cit.*, p. 9.

⁶ « Nous voudrions vous dire un mot ou La Planète sur la planète ou Les grosses jambes du ténor Parsifal », *Le Mot*, n° 15, 27 mars 1915.



Fig. 3 : Atrocités (I), *Le Mot*, n° 14, 13 mars 1915

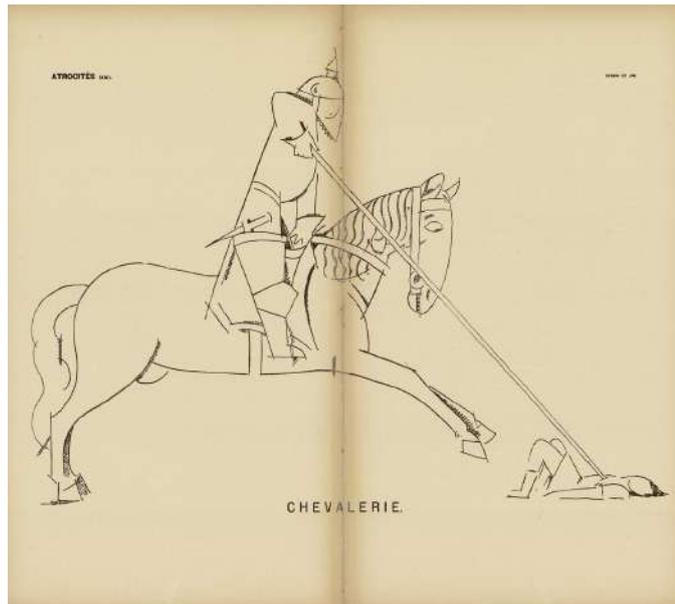


Fig. 4 : Atrocités (XXI), *Le Mot*, n° 19, 15 juin 1915

C'est ainsi que « la guerre conduit Cocteau au printemps 1915 à donner de ses Eugènes une version patriotique¹ ». Afin d'analyser leur transposition dans le domaine de la presse, il est utile de prendre en considération la série d'illustrations intitulée « Atrocités » parue dans les numéros 14 à 20, de mars à juillet 1915.

Oscillant entre humour et inquiétude, ces dessins de presse représentent de façon satirique les atrocités des soldats allemands et, en général, les horreurs du combat. C'est dans le numéro du 1^{er} mai 1915 que Cocteau donne une explication de l'utilisation journalistique de ses Eugènes, faisant écho aux considérations du numéro 15.

[...] mes bonshommes (sauf pour l' « Ordonnance » du N° 15, par exemple, où je cherche à réunir un groupe d'observations) ne sont pas des « Allemands » à vrai dire, mais bien une sorte de graphique où, selon moi, se concrétisent des états d'esprit de férocité, de lubricité, d'entente et de mysticisme.

La formule en arrive de plus loin que la guerre. J'avais préparé en 1913 un livre et un album où ces personnages, nommés Eugènes, « délivrés du rien » par un hasard de porte-plume, me fascinaient, m'obligeaient silencieusement à m'occuper d'eux, à les reconnaître pour les microbes de l'âme.

Des coïncidences et l'ensemble avec lequel des amis, au courant de mon travail, me dirent et m'écrivirent qu'il leur était impossible de ne pas assimiler les Eugènes à la hideuse croisade allemande, m'incitèrent à reprendre le type et à en restreindre l'écho².

¹ « Le Potomak », *Jean Cocteau unique et multiple*, <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=11>.

² COCTEAU Jean, « Nous voudrions vous dire un mot ou Le lecteur lira l'étrange et le véridique aveu d'un blessé allemand », *Le Mot*, n° 17, 1 mai 1915.

Cocteau fait référence au *Potomak* pour éclairer la provenance ses personnages. Concrétisation graphique « des états d'esprit de férocité, de lubricité, d'entente et de mysticisme », les Eugènes occupent la fantaisie de l'auteur dès l'avant-guerre, mais ils réapparaissent dans *Le Mot* pour satisfaire une exigence médiatique, à savoir la représentation de l'ennemi allemand et des actions qui lui sont généralement attribuées.

S'il est un mythe journalistique généré dans la période par la reproduction et l'iconisation des témoignages, c'est bien celui des *atrocités allemandes*. Cocteau s'en empare, concentrant et répétant tous les lieux communs : les viols, l'enfant aux mains coupées, la main coupée comme mariage symbolique avec l'ennemi par le prélèvement de l'alliance, y ajoutant le cannibalisme. D'une certaine manière, ses « Atrocités » sont des réécritures de cartes postales ou de dessins de la grande presse¹.

Aux reproductions s'ajoutent en effet des reportages inventés où il est fait allusion aux barbaries du front. Dans le « Nous voudrions vous dire un mot ou Le lecteur lira l'étrange et le véridique aveu d'un blessé allemand » que nous avons cité ci-dessus, par exemple, le témoignage fictif d'un jeune soldat Allemand amène « à la création d'un nouveau père Ubu, le Herr Hebel Goudron Plume Parsifal au visage d'Eugène² », qui devient l'acteur principal des atrocités de l'armée allemande. Comme l'observent Éléonore Antzenberger et Yoan Vêrilhac,

si Cocteau s'intéresse aux Allemands, les genres journalistiques du dessin de presse et de l'article sont envahis par la fiction : il ne s'agit plus, paradoxalement, de commenter ou d'informer mais de dévoiler³.

Les figures grotesques de Cocteau visent à dénoncer un crime collectif et à dévoiler la cruauté de la nature humaine, jaillissant irrémédiablement du conflit⁴ : « Herr Hebel nous fascinait, nous grisait et nous communiquait le goût, la nécessité possible DES SACRIFICES HUMAINS⁵ ».

Un autre témoignage des recoupements entre la dimension créative du *Potomak* et la dimension médiatique du *Mot* apparaît dans un extrait du « Prospectus » de 1916. Ici, Cocteau reprend *a posteriori* les explications données dans le numéro 17 du *Mot*. En particulier, il

¹ ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 110-111.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ L'idée du « dévoilement des causes » est reprise d'ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, *ibid.*, p. 111.

⁵ COCTEAU Jean, « Nous voudrions vous dire un mot ou Le lecteur lira l'étrange et le véridique aveu d'un blessé allemand », *op. cit.*

présente les variations qui sont apportées à l'album des Eugènes et qui distinguent l'ouvrage composé en 1913 de sa première édition publiée en 1919.

Après un article de journal *Le Mot*, 1^{er} mai 1915, où je m'amusais à tendre une nouvelle perche aux erreurs que soulève et soulèvera toujours l'Eugène, où j'employais ce microbe d'âme pour moquer notre chauvinisme et le militarisme prussien, où je montrais la mesure dans laquelle on peut se bander les yeux avec tout le monde en ayant soin de soulever le bord du mouchoir, le personnage de Herr Hebel – un Eugène de première taille – inspira un article à Maurice Barrès¹.

Après la guerre, Cocteau sélectionne les dessins à insérer dans le *Potomak* de 1919 : il en retouche certains et il en ajoute d'autres. Parmi ceux-ci, « Les Eugènes de la guerre » sont publiés en appendice du livre et accompagnés d'une brève présentation².

Cette annexe vise la faiblesse d'une nation vorace, pastichant chèvre et chou, croyant obtenir ainsi une parfaite mesure et ne réussissant qu'à mettre au monde un monstre bâtard, très ridicule et très dangereux. On retrouvera sous le casque à pointe les Eugènes de 1913. Pas plus que les Eugènes de paix, les Eugènes de guerre ne prétendent être du « dessin ». Tout au plus l'écriture du poète plus grosse, et qui essaye maladroitement de s'affranchir des mots³.

En somme, si ces personnages représentaient dans *Le Potomak* de 1913-1914 la mue de Cocteau, nécessaire mais en même temps indéfinie, ils « sont devenus les vecteurs d'une horrible maladie de l'âme⁴ » dans les planches du *Mot*.

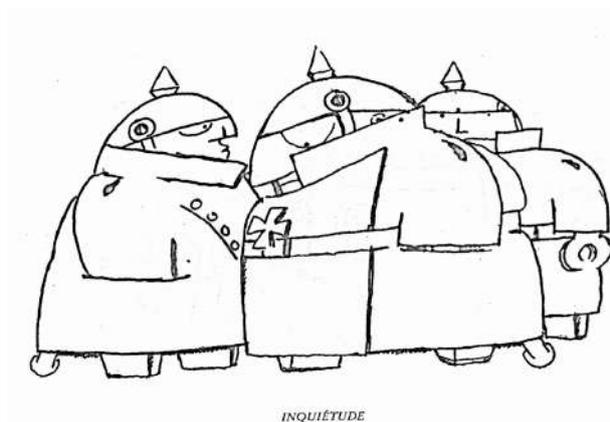


Fig. 5 : Eugènes de la guerre

Abstraction faite de sa force plastique, la transposition de l'Eugène en officier allemand favorisait tout ensemble le dépassement de la réalité guerrière et, en retour, la limitation de l'invisible à l'actualité. Quoi qu'il en soit, la possibilité d'altérer l'image du premier Eugène suggère la relativité des formes artistiques du regard de la transcendance qu'elles ambitionnent d'incarner⁵.

¹ *Ibid.*, p. 46.

² Voir « Le Potomak », *Jean Cocteau unique et multiple, op. cit.*

³ COCTEAU Jean, *Le Potomak, op. cit.*, p. 235.

⁴ « Le Potomak », *Jean Cocteau unique et multiple, op. cit.*

⁵ LINARÈS Serge, préface au *Potomak, op. cit.*, p. 21.

Cocteau se sert donc de ses Eugènes à la fois pour donner de la visibilité médiatique à son *Potomak* pendant la suspension des publications au *Mercure de France* et pour expliquer son inspiration créatrice. La collaboration au *Mot* donne ainsi lieu à une réflexion critique, grâce à laquelle l'auteur justifie la transposition des protagonistes de son œuvre au sein de son hebdomadaire illustré.

Les recoupements entre la ligne éditoriale du Mot et l'esthétique de Cocteau

Tout en témoignant des interactions entre création et journalisme, les Eugènes ne représentent pas le seul élément de partage entre la production proprement littéraire-artistique de Cocteau et *Le Mot*. En effet, ces figures naissent dans le cadre d'une réflexion autocritique plus vaste, qui aboutit au développement et à l'affirmation de la conception esthétique de l'auteur. Il faut avant tout revenir sur la tendance antigermanique caractérisant la feuille de Cocteau et Iribé, parce que c'est dans l'exaltation de l'art national et dans le mépris de l'art allemand que l'on retrouve les bases de ses écrits futurs et, en particulier, celles de son essai *Le Coq et l'Arlequin*. Le journal se fait ainsi le porte-parole de la poétique coctélienne : il offre l'espace d'un débat où l'on parle au nom de la défense de la production artistique française. Comme le relèvent encore Éléonore Antzenberger et Yoan Vérilhac, les considérations de Cocteau se développent au sein d'un discours sur la musique¹ dont il faut tenir compte pour contextualiser son activité hors des pages du périodique. Voici ce que Cocteau écrit dans le « Nous voudrions vous dire un mot ou Réponse à des jeunes musiciens », publié dans le numéro 12 datant du 27 février 1915 :

[n]otre public me pardonnera de toucher à une question un peu particulière, mais bien grave et qui rentre trop dans l'architecture du « mot » pour qu'il l'écart. À des lettres de jeunes musiciens qui nous font l'honneur de nous confier leurs inquiétudes, je devine que leur rancune contre l'Allemagne militaire s'augmente de ceci qu'elle entraîne dans sa ruine des compositeurs, des virtuoses, et tout un public attentif, plus préoccupé de pianos que de canons. Arnold Schœnberg, le maître de la jeune école Berlinoise, revient souvent au cours de ces lettres. Je souhaite répondre bref, en journaliste, avec un coloris d'Épinal. [...] Deux figures parmi les musiciens se haussent : Un russe, Igor Stravinsky ; un « autrichien-allemand » Schœnberg.

¹ Pour plus de détails, voir ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p 102.

Le chef d'œuvre de Stravinsky : *Le Sacre du Printemps*, apparaît maintenant à ceux qui en furent bouleversés sans snobisme ni contre-snobisme, comme un préambule de la guerre.

[...] Schönberg n'a pas de chance d'être d'Allemagne ; et voilà bien où je voulais en venir. Il ne se dégage pas. Il s'empêtre dans la glu allemande. Il se veut « d'avant-garde »¹!

Dans cet article Cocteau répond à de jeunes musiciens préoccupés « de ce que la rancune contre l'Allemagne entraîne la disparition de génies et de virtuoses² », et affaiblit l'intérêt du public. Les questions de l'innovation et de l'avant-garde retiennent principalement notre attention, comme l'appel de l'auteur à Stravinsky qui a eu une grande importance dans la formation artistique de Cocteau. *Le Sacre du Printemps* est en particulier le manifeste d'un renouveau revendiqué par l'écrivain-journaliste : Cocteau attaque l'art de Schönberg, représentant d'une fausse avant-garde, il promet d'autre part la musique « saine, riche et juvénile³ » de Stravinsky. Éléonore Antzenberger et Yoan Vérilhac écrivent à ce propos :

[s]elon Cocteau, contre Stravinski, véritable créateur, il y a Schönberg, incarnation même de l'esprit d'avant-garde, soit le faux original qui *par peur du poncif, crée un poncif nouveau*. La créativité dépend donc d'une distance opportune par rapport au poncif. Et c'est précisément ainsi que se formule le rapport à l'écriture journalistique : investir cet art du bref et son coloris d'Épinal pour s'en approprier les potentialités⁴.

Indirectement, Cocteau et ses collaborateurs puisent donc la définition du « geste journalistique [...] innovant⁵ » du *Mot* dans le détachement du poncif en art.

Un journal jeune doit tâtonner, chercher une formule vivante et saine, qui le dégage complètement du journalisme habituel ; formule où, sans s'affadir, on imprime sur cristal. L'enthousiasme donne de la quiétude ; on se réveille mal après avoir nui.

A nettoyer, il arrive qu'on se salisse... sauf chez Augias⁶!

Un lien entre renouveau musical et renouveau journalistique se crée, comme l'illustre un autre article, « Le Diapason d'or », publié dans le numéro du 1^{er} juin 1915 :

¹ « Nous voudrions vous dire un mot ou Réponse à des jeunes musiciens », *Le Mot*, n° 12, 27 février 1915.

² ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 102.

³ « Nous voudrions vous dire un mot ou Réponse à des jeunes musiciens », *op. cit.*

⁴ ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 102.

⁵ *Ibid.*

⁶ « Sauf chez Augias », *ibid.*

« [...] musicien et journaliste vivent (je parle surtout d'un groupe qu'ils représentent) dans une sorte de candeur béate où nulle eau n'entame une graisse de canard bienheureux. [...] Croyant à l'intelligibilité des choses qu'ils ne peuvent comprendre, ils considèrent le cataclysme actuel comme une sorte de purification, grâce à quoi leur règne commence et le reste s'effondre¹. »

Afin d'illustrer les parallèles entre ces deux domaines, il faut tenir compte des expériences journalistiques et artistiques passées de Cocteau. En particulier, il est utile de rappeler le compte-rendu de Gaston de Pawlowski a écrit sur *Le Prince frivole*, où le critique mettait en évidence la possibilité d'une « Renaissance idéaliste [...] sur des bases toutes nouvelles² ». Cocteau semble en effet reprendre l'idée du rédacteur en chef de *Comœdia* pour l'adapter au « cataclysme actuel » de la guerre qui, entraînant l'avènement d'une « purification », prépare le terrain pour l'action novatrice des musiciens et des journalistes.

En suivant le développement de la ligne éditoriale du *Mot* – et, parallèlement, le développement de l'esthétique coctélienne – nous découvrons un autre argument développé dans ses écrits précédents, dont le pivot est représenté par l' « esprit de contradiction ». Faisant appel aux expériences qui ont marqué sa formation intellectuelle et artistique, Cocteau avait en effet remarqué que dans le *Sacre du Printemps* « l'esprit de création était la plus haute forme de l'esprit de contradiction³ ». Imprégnant déjà les pages du *Potomak*, la trace de cet esprit est également présent dans les pages du périodique.

Nul qui se permette un dogme à une heure tellement grave ; mais il ne nous déplairait pas qu'on vît dans la plus indépendante des feuilles, un plaisir peut-être maniaque à remettre les choses en ordre et même à se contredire au besoin⁴.

Les extraits que nous avons reportés dans ce paragraphe se présentent comme « des actes de liberté⁵ » et annoncent le « rigorisme moral⁶ » que Cocteau poursuivra dans ses travaux ultérieurs. La rédaction au *Mot* est donc une étape fondamentale dans son parcours : l'engagement requis par l'activité du périodique implique le renforcement des liens entre attitude éthique et conception esthétique. En ce sens la parole journalistique équivaut à un *modus operandi* : Cocteau exploite l'outil médiatique à la fois pour défendre ses idées et pour publiciser son œuvre. L'utilisation stratégique qu'il en fait est encore plus évidente lorsqu'il

¹ « Le Diapason d'or », *Le Mot*, n° 18, 1 juin 1915.

² PAWLOWSKI Gaston de, « La Semaine littéraire », *Comœdia*, 10 juillet 1910.

³ Jean Cocteau cité par SURMANN Caroline, *op. cit.*, p. 121.

⁴ « À notre public », *op. cit.*

⁵ KIHM Jean-Jacques, *Cocteau*, Paris, Gallimard, 1960, p. 198.

⁶ *Ibid.*

manipule la voix collective du journal pour promouvoir ses réflexions critiques. Comme le note Yoan Vérilhac dans son étude sur les petites revues symbolistes,

la parole du critique est [...] celle qui peut se développer en tenant les deux fils de la collectivité et de l'individualisme en ce qu'elle s'inscrit dans l'espace médiatique autonome de la jeune revue. Sa parole est tendue entre *je* et *nous*, jouant des deux plans énonciatifs avec une impunité totale assurée par la complexion anarchiste de son ethos¹.

C'est ainsi que Cocteau vise à faire du *Mot* « l'organe de la bonne parole, de l'équilibre et de l'ordre intellectuels² ». Bref, l'activité de presse est une expérience formatrice dans le cadre du mûrissement artistique et esthétique de Cocteau : les idéaux qu'il développe au sein de cette profession se maintiendront dans son œuvre postérieure.

Les premiers contacts de Cocteau avec les milieux avant-gardistes : le projet de Parade

Pour étayer le parallèle entre éthique journalistique et esthétique chez Cocteau, il faut tenir compte non seulement de ses rencontres, mais aussi des projets auxquels il travaille pendant et après les années de sa collaboration au *Mot*. En particulier, il est indispensable de parler des contacts de Cocteau avec les cercles d'avant-garde et de la préparation de *Parade* : en effet, c'est après ces expériences que Cocteau écrit son premier manifeste critique, *Le Coq et l'Arlequin*, où il reprend en grande partie les idéaux promus dans son journal de guerre.

Nous sommes en 1914 quand Cocteau se lance dans le projet de *Parade* : l'idée centrale du ballet était déjà apparue dans le livret de *David* que Stravinsky n'avait pas accepté. En mai, Cocteau rencontre Valentine Gross à la représentation de *La Légende de Joseph* à l'Opéra. Très connue à l'époque, elle introduit Cocteau auprès du compositeur Erik Satie en octobre 1915, séduit par sa musique simple et pittoresque, l'auteur lui propose de travailler ensemble à la préparation d'un ballet. Au début, Cocteau pense réaliser avec Satie *Le Songe d'une nuit d'été*, un projet qui devait être « une production ultra-moderne³ » de la pièce de Shakespeare et auquel il avait travaillé avec le peintre et illustrateur Albert Gleizes, son collaborateur au *Mot*. Voici la première présentation publique du projet, parue dans *Le Mot* du 27 mars 1915.

¹ VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 71.

² « Nous voudrions vous dire un mot ou Les embusqués de la paix », *Le Mot*, n° 14, 13 mars 1915.

³ STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 99.

On nous annonce un clair tapage de mise en scène nouvelle et de musique française autour du *Midsummer night's dream* de notre allié Shakespeare. Ce serait une belle œuvre au profit des blessés et des invalides¹.

Cependant, ce projet n'aboutit pas, et Cocteau décide de reprendre le livret de *David*. En se servant des intermédiaires de Valentine Gross, de Varèse et d'André Salmon – celui-ci faisant partie du groupe des « Poètes-Cubistes » – l'écrivain est finalement introduit auprès de Pablo Picasso en décembre 1915 : il tient de façon particulière à connaître le peintre espagnol, parce qu'il vise à se rapprocher de l'avant-garde parisienne. Malgré une période de dépression après la mort de sa maîtresse Marcelle Humbert, Picasso s'intéresse au jeune écrivain².

Peut-être après tout ce moment de dépression était-il favorable à un changement, et Cocteau était un changement. Son élégance, son dynamisme et son débordement d'esprit gaulois, son sens de l'observation contrastaient avec la bohème internationale de Montmartre ou de Montparnasse. En dépit d'un succès croissant, Picasso n'avait jamais encore mené une vie mondaine, et la vivacité de Cocteau lui apporta une distraction salutaire³.

Cocteau envisage ainsi une collaboration avec lui, dans le but de le convertir à « un culte renouvelé pour la clarté française⁴ » et de « faire sortir les cubistes de leur isolement, de les persuader d'abandonner leur folklore montmartrois⁵ ». Il entend les rapprocher de « l'esthétique somptueuse et décorative du ballet⁶ » : c'est pourquoi Cocteau présente Picasso à Diaghilev qui, tout en modernisant ses répertoires, ne s'était jamais intéressé à la peinture moderne. La rencontre entre Picasso, Diaghilev et Satie permet à Cocteau de renouveler l'art français en puisant dans les ressources de l'avant-garde cubiste. Dans son projet ambitieux, c'est la musique de Satie qui représente le mieux « le retour à la simplicité » promu dans *Le Mot* : cette récente publication se révèle donc stratégique d'un point de vue médiatique, car elle atteste qu'il y a chez Cocteau une parfaite correspondance entre réflexion critique et création⁷.

¹ « Allié », *Le Mot*, n° 12, 27 mars 1915.

² Voir STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 99-105.

³ *Ibid.*, p. 103.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ « Cocteau avait été introduit au printemps 1915 dans les milieux de la peinture moderne et s'y était fait mieux connaître par sa revue *Le Mot* ». JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *op. cit.*, p. 575.

C'était pour moi une époque de transformations. Je muais, j'étais en pleine croissance. Il était naturel qu'à la frivolité, la dispersion, le bavardage, succédât un besoin excessif de sobriété, de méthode et de silence¹.

En printemps 1916, Picasso présente Cocteau à d'autres artistes actifs à Montparnasse, parmi lesquels Amedeo Modigliani et Max Jacob. En septembre, Cocteau est ensuite affecté au service de la propagande du ministère des Affaires étrangères, ce qui lui permet de devenir un des animateurs les plus influents de la vie artistique parisienne². Ces nouvelles rencontres permettent en somme au jeune écrivain de « sortir de l'atmosphère exotique [...] des Ballets russes³ ». Cocteau s'en expliquera plus tard dans un enregistrement :

[i]l y avait deux fronts : il y avait le front de la guerre... et puis à Paris, il y avait en quelque sorte le front de Montparnasse où a eu lieu ce qu'on appelle maintenant l'époque héroïque... C'était un perpétuel aller et retour... entre ce front de la guerre et le front de la guerre de l'art à Montparnasse, et c'est là que j'ai connu tous les hommes qui m'ont aidé à sortir de cette fameuse Droite où je vivais. [...] J'ai été vers ce qui me semblait la vie intense, j'ai été vers Modigliani, vers Satie, vers tous ces jeunes gens qui devaient apparaître ensuite et qu'on appelle *les Six*. [...] J'étais suspect à la Gauche où j'arrivais... Eh bien je dois dire que j'ai beaucoup souffert de cette nouvelle solitude mais j'y tenais, et l'homme qui m'a permis de conserver les commandes c'est Picasso. Picasso m'a tout de suite considéré comme un ami, et il m'a mené dans tous les groupes. Il m'a fait connaître les peintres et les poètes, et quoique neuf dans le milieu son autorité a fait que j'ai pu tout de suite prendre contact avec des personnes qui auraient peut-être été très longues à prendre contact avec moi sans lui. Il n'y avait pas de Gauche ni de Droite de l'art, et nous étions dans le patriotisme de l'art⁴.

C'est donc dans ces circonstances que le projet de *Parade* est réalisé : inséré dans le programme d'une soirée d'inspiration symboliste et folklorique, le spectacle est représenté pour la première fois le 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet⁵. Il s'agit d'un événement crucial dans la vie de Cocteau, puisque c'est après cette représentation qu'il commencera à occuper une place éminente au sein des avant-gardes littéraires et artistiques de l'époque, attirant sur lui l'attention d'importantes figures comme celle d'Apollinaire. D'ailleurs, Cocteau reviendra souvent sur l'œuvre de *Parade* non seulement pour imposer son image publique dans ces milieux, mais aussi pour justifier le développement d'une esthétique individuelle et anticonformiste qu'il promouvra à travers ses projets éditoriaux futurs.

¹ COCTEAU Jean, *Le Sacre du Printemps*, dans *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, BENECH Bernard (éd.), Paris, Le Livre de Poche, La Pochothèque, 1995, 458.

² Voir JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *op. cit.*, p. 575-576 ; STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 112-113.

³ STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *op. cit.*, p. 578.

En particulier, les ambitions esthétiques de Cocteau se fondent sur son intérêt pour les variétés, le music-hall et le café-concert, lieux de l'imprévu et de la nouveauté, où il trouve l'inspiration pour la réalisation de *Parade*, son projet « révolutionnaire¹ ». « Bref spectacle burlesque joué à la porte d'un théâtre forain, afin d'engager le public à y entrer » : ce sens du mot « parade » est celui qui illustre le spectacle de Cocteau. Selon les indications présentes dans le livret², trois numéros de music-hall – qui prévoient l'intervention d'un magicien chinois, des acrobates du cirque et d'une petite fille américaine – servent de parade avant la représentation. Cependant, quelque chose de drôle se passe sur la scène : à la fois inattentifs et fascinés par la petite parade, les passants la prennent pour le vrai spectacle et n'entrent pas à l'intérieur du théâtre, alors que les trois managers des artistes, l'un en frac, l'autre « de New-York » et le troisième à cheval, essaient d'expliquer que le spectacle se donne à l'intérieur.

Comme le public de cette bizarre parade, le public de la *Parade* de Cocteau ne comprend pas ce qu'il se passe. Le spectacle se déplace ainsi de la scène à la salle : il s'agit d'une mise en abyme, d'une pièce de théâtre dans le théâtre dont l'auteur se sert pour désorienter les spectateurs. Car la représentation est réduite à une série de numéros d'animation qui n'ont pas de développement et dont le lieu oscille de façon ambiguë entre intérieur et extérieur, impliquant une grande innovation dans le monde du théâtre. Il ne s'agit plus d'une pièce à intrigue et à dialogues : c'est un spectacle fondé sur « une recherche de rythmes rapides et tendus, [...], de visions poétiquement déconcertantes par leur prosaïsme même », une pièce où « à l'épreuve de Satie [convient] le caractère syncopé, ascétique, le dessin mince et brisé, l'absence totale de sentimentalité des toiles cubistes³ ». En effet, le ballet de Cocteau se caractérise par une alliance originelle entre danse et peinture, entre musique et dimension plastique, dans un produit artistique inédit qui illustre l'influence des nouvelles rencontres de l'auteur. À ce sujet, il convient de rappeler comment Apollinaire a défini le spectacle de Cocteau :

[d]e cette alliance nouvelle, car jusqu'ici les décors et les costumes, d'une part, la chorégraphie, d'autre part, n'avaient entre eux qu'un lien factice, il est résulté, dans *Parade*, une sorte de surréalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet Esprit nouveau, qui, trouvant l'occasion de se montrer, ne marquera pas de séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les

¹ BORSARO Brigitte, « Jean Cocteau : le cirque et le music-hall », *Cahiers Jean Cocteau. Nouvelle série n° 2*, Paris, Passage du Marais, 2003, p. 120-123.

² Voir COCTEAU Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003, p. 12.

³ FERMIGIER André, « Jean Cocteau et Paris 1920 ». In *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 22^e année, n° 3, 1967, pp. 495-513, http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1967_num_22_3_421546, p. 501.

arts et les mœurs dans l'allégresse universelle, car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels¹.

Force est de constater que la valeur des nouveautés apportées par Cocteau n'est pas reconnue à l'époque où elles sont conçues, laissant la critique et le public déconcertés. Mais l'accueil très réservé de *Parade* montre en tous cas que l'effet de choc désiré par les auteurs est obtenu.

L'avant-garde, en l'occurrence l'image précipitée qu'en donnait l'adjonction des décors, des costumes et du rideau de scène de Picasso, de la musique de Satie, de l'argument de Cocteau et des chorégraphies de Léonide Massime, semblait se refuser à entrer dans l'ordre nouveau que proposait le discours nationaliste ambiant. Paradoxalement, cette position critique n'avait que davantage d'attrait pour les amateurs de nouveauté, ce qui pouvait agacer ceux qui prétendaient réorganiser l'avant-garde².

Le caractère surprenant de *Parade* suscite en effet des jugements négatifs dans la presse et dans la critique. C'est pour cette raison que Cocteau décide d'éclairer les différentes étapes de la réalisation du ballet et ses choix esthétiques dans un livre intitulé *Le Coq et l'Arlequin* : car il reprend des concepts-clés du *Mot* et en anticipera d'autres promus dans ses publications journalistiques futures, cet ouvrage se révèle décisif dans l'ensemble des écrits critiques périodiques de l'auteur.

Le Coq et l'Arlequin : du périodique à l'essai

Publié en 1918, le volume du *Coq et l'Arlequin* se présente sous forme de pamphlet et se caractérise principalement par sa référence aux aphorismes nietzschéens. « Plein d'esprit, de chauvinisme léger, anti-Wagner et pro-Satie³ », cet ouvrage constitue un prototype de la poésie critique coctélienne. On remarque avant tout que Cocteau tente de justifier les défauts de *Parade*, en expliquant par exemple les difficultés matérielles que sa compagnie a rencontrées pendant les phases de la création.

¹ Guillaume Apollinaire cité dans STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 371-372.

² JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *op. cit.*, p. 578.

³ STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 154.

La partition de *Parade* devrait servir de fond musical à des bruits suggestifs, tels que sirènes, machines à écrire, avions, dynamos, mis là comme ce que Georges Braque appelle si justement des faits. Difficultés matérielles et hâte des répétitions empêchèrent la mise au point de ces bruits. Nous les supprimâmes presque tous. C'est dire que l'œuvre fut jouée incomplète et sans son bouquet. Notre *Parade* était si loin de ce que j'eusse souhaité, que je n'allai jamais la voir dans la salle, m'astreignant à tendre moi-même, de la coulisse, les pancartes portant le numéro de chaque Tour¹.

Toutefois, les principales considérations de l'essai concernent l'ambition de Cocteau pour ce projet, à savoir sa volonté de créer une œuvre capable de bouleverser le monde des arts, fondée en particulier sur l'expérimentation des instruments scéniques et la dimension audio-visuelle. Travaillant non seulement sur la musique, mais aussi sur la scénographie, les décors et les costumes, l'auteur est en quête d'un art renouvelé et plus complet² :

[L]a partition à quatre mains de *Parade* est, d'un bout à l'autre, un chef-d'œuvre d'architecture ; c'est ce que ne peuvent comprendre les oreilles habituées au vague et aux frissons. Une fugue se déhanche et donne naissance au rythme même de la tristesse des foires. Puis, viennent les trois danses. Leurs nombreux motifs, distincts les uns des autres, comme des objets, se suivent sans développement et ne s'enchevêtrent pas. Une unité métronomique préside à chacune de ces énumérations qui superposent la simple silhouette du rôle et les rêveries qu'il suscite³.

Or, ces expérimentations sont la mise en application d'un engagement annoncé dans *Le Mot* : rappelons, par exemple, l'article de Cocteau « Nous voudrions vous dire un mot ou Réponse à des jeunes musiciens⁴ », publié le 27 février 1915. Partant de ce constat, *Le Coq et l'Arlequin*, paru seulement un an après le scandale de *Parade*, peut être vu comme la somme de différents articles sur l'art – en particulier sur le renouveau de l'art français – publiés auparavant dans le magazine.

Sous-titré *Notes autour de la musique*, le texte prônait le retour aux valeurs classiques et pérorait contre les influences étrangères dans la musique française. Cocteau y systématisait l'opposition entre la culture française ou latine et la culture allemande⁵.

¹ COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, dans *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, op. cit., p. 440.

² Voir COCTEAU Jean, *Théâtre complet*, op. cit., p. 12.

³ COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, op. cit., p. 441.

⁴ « Nous voudrions vous dire un mot ou Réponse à des jeunes musiciens », op. cit.

⁵ JOYEUX-PRUNEL Béatrice, op. cit., p. 584.

Afin de mettre en parallèle essai et journal, nous pouvons dans un premier temps prendre comme exemple le titre de l'ouvrage lui-même, *Le Coq et l'Arlequin*. Le coq est en effet « l'animal du *Mot*¹ », « emblème cocardier² » de l'identité nationale. Si le coq sert de « repoussoir du cochon³ » dans le périodique⁴, il est le repoussoir de l'Arlequin dans le recueil.

J'admire les Arlequins de Cézanne et de Picasso mais je n'aime pas l'Arlequin. Il porte un loup et un costume de toutes les couleurs. Après avoir renié au chant du coq, il se cache. C'est un coq de la nuit.
Par contre j'aime le vrai coq, profondément bariolé. Le coq dit Cocteau deux fois et habite *sa ferme*⁵.

Comme le remarque Cocteau dans sa dédicace à Georges Auric, *arlequin* signifie aussi « mets composé de restes divers⁶ », selon la définition qu'en donne Larousse. C'est pourquoi l'écrivain utilise ce mot pour désigner de façon métaphorique le mélange de différents styles artistiques nationaux contre lequel il s'élève. *Le Coq et l'Arlequin* est donc « un plaidoyer en faveur du *coq gaulois*⁷ ». Au centre des réflexions empruntées au *Mot*, on retrouve l'affirmation d'une attention particulière portée à l'exaltation et au renouveau de la musique et, en général, de l'art français.

Les parallèles entre périodique et essai s'observent en particulier dans les derniers numéros du journal de Cocteau, où les réflexions critiques occupent une place prédominante. La menace de l'influence allemande et étrangère dans l'art national est en effet un des questionnements les plus récurrents dans *Le Mot*, comme le montre l'article « Isme » publié dans le numéro 18 :

[e]spérons que l'après-guerre apportera la mort de l'isme. [...] Mais l'horreur étouffante du collectif ! Voilà du poison d'Allemagne. L'isme en était arrivé à exclure l'artiste trop libre pour consentir à l'emprisonnement d'une chapelle. Faire de l'isme était une garantie de |respect| pour tel cancre, et ne pas faire d'isme, une mauvaise note pour tel peintre, tel poète ou tel musicien vraiment doué.
Prenons bien garde au GermanIsme !⁸

¹ *Ibid.*

² ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 107.

³ *Ibid.*

⁴ « Il ne fallait pas oublier que le coq méprise le cochon ». Pour plus de détails, lire « Le Coq méprise le Cochon », *op. cit.*

⁵ COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit.*, p. 427.

⁶ *Ibid.*

⁷ BÉHAR Henri, KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elizabeth, *Jean Cocteau – L'Homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, 1968, p. 109.

⁸ « Isme », *Le Mot*, n° 18, 1 Juin 1915.

Il faut cependant s'arrêter au domaine musical, principal argument abordé par Cocteau dans son journal. Malou Haine apporte son explication à ce propos :

[d]ans la revue qu'il a fondée avec Paul Iribé en novembre 1914 intitulée *Le Mot*, il commence à exprimer ses opinions sur la musique française et allemande, fruits, d'une part, de ses discussions avec Maurice Rostand, Jacques-Émile Blanche et Stravinsky, d'autre part, de la lecture des chroniques musicales de Jacques Rivière. Il est à noter que ses remarques sur Schönberg en 1915 sont pour le moins étonnantes à une époque où ce compositeur est encore inconnu en France. Sa rencontre avec Satie en octobre 1915 sera, elle aussi, déterminante pour l'élaboration de sa conception de la musique française, de même que ses conversations avec Georges Auric¹.

Si Cocteau avait consacré son activité critique au monde du théâtre pendant les années de sa collaboration à *Comœdia*, il se consacre presque entièrement à la critique musicale dans *Le Mot*.

Depuis que je parle musique, j'évite ce qui ne me regarde pas. Je saute les détails. Je me refuse nuances et pédales. On me reproche mon indécatesse. Mais que voulez-vous, je n'ai pas une minute à perdre. Je dois aller vite, débayer, fournir un gros travail².

Jean Roy remarque que Cocteau est un « critique pressé³ », emporté par les nombreux événements artistiques qui se succèdent à l'époque. Touchant plusieurs domaines, son activité critique lui permet de se faire connaître dans les différents milieux. C'est pourquoi *Le Mot* peut être considéré comme l'occasion d'une autopromotion, lui permettant de développer ses considérations sur l'époque contemporaine dans la perspective de son futur ballet – *Parade*. On peut par exemple s'intéresser au point de vue développé dans le numéro 3 du *Mot* plus précisément dans l'article « On n'avorte pas le destin », concernant la façon dont les Français perçoivent leur époque. La réflexion se porte en effet sur le *regard* : « Pendant la guerre, révélatrice de sublime homérique et de ridicule rabelaisien, il y a une amusante attitude ; c'est celle des personnes qui confondent l'œil et l'image⁴ ». Or, comme le constatent Éléonore Antzenberger et Yoan Vérilhac,

¹ Jean Cocteau cité dans HAINE Malou, « Jean Cocteau et sa connaissance de la musique », *Europe, op. cit.*, p. 273.

² *Ibid.*

³ ROY Jean, « Jean Cocteau : sa critique musicale », *Jean Cocteau 3 – Écriture et création*, textes réunis et présentés par GULLENTOPS David, Caen, Lettres Modernes Minards, 2001, p. 71.

⁴ « On n'avorte pas le destin », *Le Mot*, n° 3, 19 décembre 1914. Bien que l'article ne soit pas signé par Cocteau, il contient une réflexion qui convient aux considérations critiques que nous retenons dans ce paragraphe.

l'enjeu est de corriger une perception erronée de l'Histoire comme rupture foudroyante, apocalypse engageant de transformations définitives. [...] *Le Mot* rappelle que ces sont les choses qui changent, non pas nos yeux et qu'« une vision neuve ne s'appartient pas en rien avec une vision du neuf ». *Le Mot* s'affirme donc conscience critique de cette grande illusion collective et travaille à la continuité de l'Histoire, par le truchement, notamment, d'une réflexion sur l'histoire des arts¹.

D'après Cocteau, l'exaltation d'une continuité de la tradition française se fonde donc sur une attitude réactionnaire, à savoir la « conservation [du] regard² ». Passant du champ de l'histoire à celui des arts, l'auteur signale en outre dans le numéro 14 la nécessité de sauvegarder « le trésor de France³ » pour ne pas abîmer « par hâte et par erreur toute une lente architecture⁴ » et pour ne pas « jeter le bon grain avec le mauvais grain⁵ ». De la même façon, la sublimation du génie français est une question récurrente dans *Le Coq et l'Arlequin*, comme en témoigne l'extrait suivant, dans lequel Cocteau entend mettre en lumière la dimension nationale de la musique :

[q]uand je dis *le piège russe, l'influence russe*, je ne veux pas dire par là que je dédaigne la musique russe. La musique russe est admirable parce qu'elle est la musique russe. La musique française russe ou la musique française allemande est forcément bâtarde, même si elle s'inspire d'un Moussorgsky, d'un Strawinsky, d'un Wagner, d'un Schönberg. Je demande une musique française de France⁶.

Ici, Cocteau gomme toute référence à l'actualité historique pour se consacrer aux réflexions critiques. En demandant « une musique française de France », l'auteur affiche une attitude conservatrice cherchant à promouvoir la musique nationale et, de façon plus générale, « des joies sans mélanges⁷ ». Cette attitude est plus revendiquée dans son pamphlet que dans *Le Mot*, Cocteau prenant le parti des jeunes artistes et du renouveau de l'art français dans *Le Coq et l'Arlequin*. Après l'échec de *Parade*, il ne peut pas en effet « parler *mezza voce*⁸ » s'il veut défendre ses convictions. C'est ainsi qu'il utilise dans son pamphlet les arguments concernant l'époque contemporaine développés auparavant dans son magazine.

¹ ANTZENBERGER Éléonore et VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 106.

³ « Nous voudrions vous dire un mot Ou Les embusqués de la paix », *Le Mot*, n° 14, 13 mars 1915.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit.*, p. 436.

⁷ « C'est en allant se jeter à la mer que le fleuve reste fidèle à sa source », *op. cit.*

⁸ VÉRILHAC Yoan, *op. cit.*, p. 90.

LA TRADITION SE TRAVESTIT D'ÉPOQUE EN ÉPOQUE, MAIS LE PUBLIC CONNAIT MAL SON REGARD ET NE LA RETROUVE JAMAIS SOUS SES MASQUES¹.

De la même manière, il annonce dans « Nous voudrions vous dire un mot ou Réponse à des jeunes musiciens » « qu'une belle œuvre est toujours l'œuvre de son jour et qu'il n'y a jamais que des retardataires² », et reprend la même idée dans *Le Coq et l'Arlequin* : « Lorsqu'une œuvre semble en avance sur son époque, c'est simplement que son époque est en retard sur elle³ ». Sa démarche consiste donc à extrapoler les principaux concepts de l'article du périodique et à les transposer dans les maximes apologétiques du manifeste : extraites de leur argumentation d'origine, les sentences permettent à l'auteur de transmettre de façon concise et autoritaire son opinion critique.

Dans son ouvrage, Cocteau tient en particulier à démontrer que *Parade* ne fait pas abstraction de la tradition française. Bien que résolument moderne, son spectacle s'inscrit dans l'héritage de cette dernière, caractérisée avant tout par « la simplicité de ligne⁴ ». On peut à ce titre remarquer la transposition, dans *Le Coq et l'Arlequin*, de la formule « entre le goût et la vulgarité, l'un et l'autre fastidieux, il reste un élan et une mesure : LE TACT DE COMPRENDRE JUSQU'OUÛ ON PEUT ALLER TROP LOIN », présente dans l'article « À notre public » du numéro 5 du *Mot*⁵. Si, dans le journal, cette affirmation vaut comme emblème de la ligne éditoriale, elle sert dans l'essai à défendre le caractère avant-gardiste de *Parade*. On y lit : « Le tact dans l'audace c'est de savoir jusqu'ouÛ on peut aller trop loin⁶ ». Théorisée auparavant dans les pages du *Mot*, l'audace de la simplicité se concrétise donc dans ce ballet et, en particulier, dans la musique de Satie :

Satie enseigne la plus grande audace à notre époque : être simple. N'a-t-il pas donné la preuve qu'il pourrait raffiner plus que personne ? Or il déblaie, il dégage, il dépouille le rythme. Est-ce de nouveau la musique sur qui, disait Nietzsche, « l'esprit danse », après la musique « dans quoi l'esprit nage » ?⁷.

¹ COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, op. cit., p. 441.

² COCTEAU Jean, « Nous voudrions vous dire un mot ou Réponse à des jeunes musiciens », op. cit.

³ COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, op. cit., p. 430.

⁴ HÉRON Pierre-Marie, *Cocteau. Entre écriture et conversation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 17.

⁵ « À notre public », *Le Mot*, n° 5, 9 janvier 1915.

⁶ COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, op. cit., p. 429.

⁷ *Ibid.*, p. 436-437.

Trois ans se sont écoulés depuis la parution de l'article « À notre public » dans *Le Mot*. Ainsi, en reprenant son propre point de vue, Cocteau ne fait autre que démontrer dans *Le Coq et l'Arlequin* qu'attitude éthique et attitude esthétique vont de pair dans les diverses dimensions de sa production.

La simplicité qui caractérise la musique de Satie et, en général, l'œuvre de Cocteau, et qui prédomine dans les considérations critiques du *Coq et l'Arlequin* doit être considérée dans le cadre de son rapport au classicisme, comme le souligne Pierre-Marie Héron¹. La promotion de cette idée implique en effet un « rappel à l'ordre² » *ante litteram*. Tout en ne relevant pas de l'académisme, le classicisme dont Cocteau parle est vivant, ancré dans l'époque qui lui est contemporaine et représente l' « esprit français³ », doué avant tout « de légèreté et de clarté⁴ ». L'exigence, déjà fondatrice dans la première version du *Potomak*, de « remettre les choses en ordre⁵ », était aussi un des buts principaux du *Mot*⁶ aux sens à la fois idéologique et artistique.

L'ordre classique, c'est la *chambre* de Cocteau, là où il se sent chez lui et lui-même après la mue du *Potomak*. [...] Vivante pour lui, donc toujours d'actualité, elle ne l'empêche pas d'être touché par des chefs-d'œuvre d'inspiration radicalement différente, par exemple ceux qui plongent dans le génie russe⁷.

Dans cette optique, il n'est pas inutile de se rapporter au *Rappel à l'ordre*. Publié en 1926, l'ouvrage présente les réflexions critiques de Cocteau visant à saisir « le sens du moment 1910-1920 succédant à la Belle Époque⁸ » : parmi ces réflexions, on retrouve aussi celles sur *Le Coq et l'Arlequin* :

d'une certaine façon, le style classique, clair, sobre, lisible dans sa feinte simplicité, [...] rejoindrait et saisirait l'écume grisante, l'élégance suprême de ces années 1910-1920. [...] Ainsi, *Le Coq et l'Arlequin* martèle cette idée que la force de vie des années 1910 n'est pas du côté du symbolisme, mais de la simplicité. L'artiste est fécondé, excité par la vie moderne, telle que l'expriment le café-concert, le music-hall, le cirque, le jazz nègre, ou encore l'architecture et les machines américaines⁹.

¹ Les observations concernant le classicisme vivant proviennent de HÉRON Pierre-Marie, *op. cit.*, p. 17.

² *Rappel à l'ordre* est le titre du recueil de Cocteau qui, publié en 1926, réunit ses principaux textes critiques plaçant le retour au classicisme dans les différents domaines artistiques.

³ HÉRON Pierre-Marie, *op. cit.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*

⁵ « On n'avorte pas le destin », *op. cit.*

⁶ COCTEAU Jean, « Nous voudrions vous dire un mot ou Réponse à des jeunes musiciens », *op. cit.*

⁷ HÉRON Pierre-Marie, *op. cit.*, p. 22-23.

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 20-21.

Malgré les directives esthétiques qu'il déploie à la fois dans *Le Mot* et dans *Le Coq et l'Arlequin*, Cocteau ne se considère pas comme le fondateur d'une école. Il écrit ainsi à propos de son ouvrage : « Ce livre ne parle d'aucune école existante, mais d'une école que rien ne fait pressentir, sinon les prémices de quelques jeunes, l'effort des peintres, et la fatigue de nos oreilles¹ ». En outre, il affirmera plus tard dans les entretiens avec André Fraigneau que *Le Coq et l'Arlequin* « est un banquet, c'est un livre amical que nous avons fait ensemble. Ce n'est pas un livre théorique. D'ailleurs il n'y avait pas de théorie dans ce groupe² ». Et pourtant, c'est précisément ce petit livre sur la musique que le futur Groupe des Six prendra comme manifeste³.

On l'a appelé le Groupe des Six dans les journaux, mais en réalité nous étions des amis, nous nous étions rencontrés presque par hasard ; et *Le Coq et l'Arlequin* c'est ce qui résultait de nos conversations de chaque jour⁴.

Promouvant le renouveau de l'art français par le retour à la simplicité et à la tradition classique, Cocteau conserve dans *Le Coq et l'Arlequin* l'esprit qui caractérise les pages du *Mot* et qui envahit désormais tous les domaines de son activité littéraire et artistique, de l'écriture critique journalistique à la production théâtrale et musicale.

Cocteau face à la critique de l'époque

Si l'on s'intéresse au *Coq et l'Arlequin*, il faut prendre en compte la manière dont la critique littéraire accueille le livre de Cocteau. On peut en particulier analyser les jugements que *La Nouvelle Revue Française* porte à son égard en tenant compte des contacts entre l'auteur et André Gide. Car *Le Coq et l'Arlequin* se présente comme un petit essai de critique où se profile de façon évidente la ligne esthétique de Cocteau, il est utile de voir comment ce texte est reçu par une des feuilles les plus autoritaires de l'époque – feuille avec laquelle il se mettra notamment en concurrence.

Rappelons brièvement que *la N.R.F.* s'impose au début du XX^e siècle comme une des revues littéraires les plus importantes de son temps. Par rapport aux éditions de Bernard Grasset, elle réussit mieux dans l'entreprise de concilier légitimité littéraire et succès commercial,

¹ COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit.*, p. 428.

² « Entretiens avec André Fraigneau », dans JALARD Michel-Claude (dir.), *op. cit.*, p. 28.

³ COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit.*, p. 418.

⁴ « Entretiens avec André Fraigneau », dans JALARD Michel-Claude (dir.), *op. cit.*, p. 28.

attirant de nombreux jeunes auteurs par son prestige. Nombre d'entre eux désirent en effet faire partie de ce groupe littéraire et être publiés par la maison d'édition créée en 1911 par Gaston Gallimard.

[...] du fait même qu'il est au centre du champ de production, à la jonction de l'avant-garde et du Tout-Paris mondain, il devient le point d'intersection et de convergence de tous les mouvements de cet espace. Ainsi, les solutions traditionnelles aussi bien que les possibilités nouvelles offertes à l'édition se présentent à lui¹.

Un exemple de l'attraction que *la N.R.F.* exerce sur les auteurs de l'époque nous est donné par Proust, en particulier au moment de la publication de *Du côté de chez Swann*². L'auteur de la *Recherche* cherche en effet à rejoindre la maison d'édition dès le début de son activité. Cependant, le considérant comme un mondain, *la N.R.F.* refuse dans un premier moment de publier son livre. C'est pourquoi il est finalement édité chez Grasset, Proust se servant du jeune éditeur comme « solution de repli³ ». Et pourtant, Gallimard récupère en 1917 « les deux cent six exemplaires du premier volume de *À la recherche du temps perdu*⁴ » et publie le roman, revenant ainsi sur ses pas. Proust fait part à Grasset de sa décision de le quitter pour *la N.R.F.* :

il y a quelque temps, un éditeur fort connu m'a fait faire de très jolies propositions. [...] Mais, dernièrement, mes amis de *la N.R.F.* (et ceci n'est plus du tout la même chose, il s'agit d'écrivains) ont fait des démarches extrêmement insistantes [...]. J'ai simplement parlé du désir de me rapprocher des camarades de Lettres qui ont témoigné d'une si grande compréhension de mon œuvre⁵.

Le cas de Proust illustre bien la dimension de phare qu'incarne *la N.R.F.* pour les jeunes écrivains sur la scène éditoriale des premières décennies du XX^e siècle. Formée par un groupe d'écrivains très unis et ambitieux, la revue trouve son audience au sein « [du] grand public cultivé⁶ » et développe son entreprise « sur tous les plans avec une cohérence et une efficacité

¹ BOSCHETTI Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », *op. cit.*, p. 530.

² *Ibid.*, p. 523-524.

³ *Ibid.*, p. 524.

⁴ FOUCHÉ Pascal, « L'édition littéraire, 1914-1950 », dans *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé 1900-1950*, *op. cit.*, p. 261.

⁵ Marcel Proust cité dans BOSCHETTI Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », *op. cit.*, p. 524.

⁶ Les informations concernant *la N.R.F.* proviennent de BOSCHETTI Anna, *ibid.*, p. 529

extraordinaires¹ ». Toutes les collaborations sont pondérées et envisagées comme « des prises de position symboliques qui engagent le groupe et mettent en jeu sa réputation² ».

C'est André Gide qui joue le rôle le plus important au sein de *la N.R.F.* et qui contribue le plus à former sa ligne littéraire et éditoriale. Comme le constate Anna Boschetti,

il est l'aîné, il est le plus autorisé, celui qui a recruté le groupe, en assure la cohésion, est capable de le guider dans le passage brouillé de la littérature au tournant du siècle. Car en 1909, à la naissance de *la N.R.F.*, il jouit d'un prestige certain dans le cercle des jeunes revues indépendantes, et a fait preuve depuis longtemps d'un sens de l'orientation très sûr³.

C'est pourquoi Gide, très influent dès le début du XX^e siècle, participe à la redéfinition des principes de la légitimité littéraire⁴. Sous son égide, *la N.R.F.* se fait porte-parole d'une littérature qui « prône les principes ascétiques chers à toutes les esthétiques *pures* : *mesure, équilibre, pudeur, peur de la spontanéité, terreur de l'inspiration*⁵ ». Ainsi, les collaborateurs de la revue se consacrent à la défense de ses idéaux littéraires en dédaignant, par exemple,

les salons mondains, le Boulevard, l'Académie. À tel point que, comme l'a dit un observateur bien placé, Emmanuel Berl, « leur puritanisme *rive gauche* leur faisait commettre des injustices. Il y a toujours eu ce préjugé, à *la N.R.F.*, que quand on n'habitait pas la rive gauche [...] on était un type louche... Et pas un véritable écrivain⁶ ».

Ce constat nous permet de comprendre plus aisément les raisons qui poussent Gide et ses compagnons à se méfier du jeune Cocteau. Comme ce fut d'abord le cas pour Proust, il est « décrié par les intellectuels de *la N.R.F.*, qui ne le [trouvent] pas assez sérieux par rapport à eux⁷ ». S'étant imposée dans le panorama éditorial dès sa fondation, la revue contribue à la construction d'une image négative de Cocteau et lui forge une réputation de mondain, de frivole et de touche-à-tout. Et pourtant, celui-ci persévère dans sa volonté d'être publié par la maison :

[g]râce au contrôle quasi-total du milieu littéraire garanti par l'impressionnant capital de relations cumulé par [Gallimard] et par ses auteurs, grâce au célèbre comité de lecture, qui n'est pas inventé par lui, n'étant que le prolongement des lectures collégiales chères au premier groupe de *la N.R.F.*, les collections

¹ *Ibid.*, p. 526.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 525.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 526.

⁶ *Ibid.*, p. 527.

⁷ STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 162.

s'enrichissent et se multiplient spontanément ; presque tout ce qui se fait de neuf, en France et à l'étranger, passe par là. S'il y a eu de célèbres bévues, ce n'est pas que Mauriac, Cocteau, Céline, Marguerite Yourcenar, Julien Gracq, Montherlant aient manqué de s'offrir ; c'est la maison qui les a refusés¹.

Exclu du prestigieux cercle de *la N.R.F.*, Cocteau met néanmoins tout en œuvre pour démontrer sa dévotion à la littérature. C'est ainsi qu'il s'approprie les valeurs déclarées par la revue afin de soutenir sa propre ligne esthétique. Dans cette perspective, il se consacre à la critique d'auteur, par laquelle il tente de développer sa conception littéraire et artistique.

Le rappel à l'ordre que formule Cocteau, c'est celui que *la N.R.F.* ne cesse de faire depuis sa création en 1909, en appelant à un *classicisme moderne* à égale distance du modernisme (Esprit nouveau, cubisme, groupe de la revue *Littérature*, dadaïsme) et du néo-classicisme².

La N.R.F. ayant suspendu son activité et ses éditions dès le début de la guerre jusqu'en 1919, de même que le *Mercure de France*, Cocteau profite de cette situation et choisit précisément cette période pour poursuivre l'emprise de son autopromotion. C'est ainsi qu'il fonde en 1917 sa propre maison d'édition avec la collaboration de Paul Laffitte : *La Sirène*. Pierre Caizergues explique à propos de son entreprise éditoriale que

La Sirène reste un des grands moments dans l'expérience de Cocteau éditeur. Certes il est appelé par Blaise Cendrars à qui Paul Laffitte avait confié la direction littéraire, mais il est ensuite très présent. Non seulement parce qu'il y suit avec la plus grande attention la publication de sept de ses propres livres, mais parce qu'il joue un rôle non négligeable dans la publication des livres de ses amis ou, plus simplement, des livres qu'il aime³.

C'est en effet aux éditions de *la Sirène* que les premiers exemplaires du *Coq et l'Arlequin* sont publiés en 1919. Prenant comme modèle la ligne littéraire de *la N.R.F.*, Cocteau entreprend de promouvoir son œuvre grâce à l'aide de Laffitte. Son expérience éditoriale va donc également enrichir sa poétique⁴, car l'auteur finit par défendre les valeurs éthiques et les modèles littéraires de l'école de Gide.

Bien que l'esthétique néoclassique promue par Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin* soit conforme aux idéaux de Gide, ce dernier lui adresse des critiques très virulentes. Il lui reproche

¹ BOSCHETTI Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », *op. cit.*, p. 530.

² HÉRON Pierre-Marie, *op. cit.*, p. 18.

³ CAIZERGUES Pierre, « Un poète s'édite », dans *Jean Cocteau 3 – Écriture et création*, *op. cit.*, p. 117-118.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

en particulier le caractère prétentieux de son écriture, inaccessible à une partie des lecteurs. Plus précisément, Gide définit le recueil de Cocteau comme

une prise de position dans un milieu artistique où se mêlent la littérature, la musique et la peinture. Le langage qui fourmille de métaphores et d'images en souligne le côté littéraire alors que les formules d'une netteté et d'une simplicité parfois choquantes font ressortir son caractère de pamphlet. On n'y trouve ni argumentation ni analyse méticuleuse, mais des affirmations provocatrices, paradoxes et constatations en raccourci qui témoignent d'une vivacité d'esprit, d'un souci d'actualité et d'une volonté de parti pris¹.

Toutefois, durant ces deux premières décennies du XX^e siècle, Gide ne représente pas la seule autorité dans la vie littéraire parisienne. Une autre figure fait entendre sa voix critique, s'imposant comme « un maître pour les générations suivantes² ». Il s'agit de Guillaume Apollinaire, qui, comme nous allons le voir, va occuper une place fondamentale dans le parcours littéraire et artistique de Cocteau. Les parallèles que l'on peut faire entre ces deux écrivains sont nombreux, notamment dans le champ de la critique d'auteur. Comme l'observe Laurence Campa à propos d'Apollinaire,

la critique du poète est aussi de la même trempe que son esthétique et que sa poétique, elle appartient à l'ordre du faire et de la parole, de la création et de la vie. De même qu'Apollinaire préfère observer et admirer les différentes manifestations de l'Esprit nouveau plutôt que de les systématiser, de même il exprime les effets produits sur lui par les nouveautés lyriques de Salmon au lieu d'en expliciter le fonctionnement. La dimension méta-poétique de ses discours est engendrée par la poésie même – entendue en tout sens. Sa critique littéraire est aussi à l'image des poèmes et des contes : variée, lyrique, pleine de fantaisie verbale, fenêtre ouverte sur l'imaginaire et le rêve. Elle appartient à la tradition de la critique d'auteur, qui va de Diderot à Bonnefoy, en passant par Baudelaire, Proust, Breton, Cocteau et Char³.

Pour mieux cerner les similitudes entre les démarches critiques de Cocteau et d'Apollinaire, on peut se fonder sur l'étude que Laurence Campa consacre à la critique littéraire de ce dernier. Maintes observations relatives à l'activité critique du poète de *Calligrammes* peuvent en effet s'appliquer à celle de Cocteau.

Soulignons dans un premier temps que, tout comme Apollinaire, Cocteau ne se reconnaît pas dans un mouvement littéraire ou artistique défini, et fait de la critique une partie

¹ Susanne Winter citée dans *Jean Cocteau unique et multiple*, <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=52>.

² CAMPA Laurence, *Apollinaire. Critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 233.

de sa production au même titre que sa création littéraire. Rejetant lui-même toutes les écoles, Apollinaire devient un modèle pour le jeune Cocteau, car

[...] il exerce une activité journalistique et critique, proche de ses occupations personnelles. Somme toute, le journaliste et le critique travaillent pour l'écrivain, qui aspire à se faire connaître et à promouvoir ses conceptions. Mais Apollinaire se met aussi au service de ses amis, de ses camarades et des auteurs en lesquels il croit, en les faisant profiter de sa tribune. Sa démarche contribue progressivement à le désigner comme chef de file du renouveau poétique puis à renforcer sa position dans les milieux littéraires¹.

Suite à la réalisation de *Parade* en particulier, Cocteau se sert de la critique de façon stratégique. Ayant adopté les mêmes valeurs esthétiques partagées par *la N.R.F.*, il essaie en effet de les associer au renouveau artistique mené par les mouvements d'avant-garde. Comme Apollinaire, il exploite l'activité critique pour se consacrer à la méditation esthétique, comme en témoignent *Le Mot* et *Le Coq et l'Arlequin*. Nous avons observé précédemment que Cocteau réutilise certains articles du *Mot* pour rédiger ses « notes autour de la musique ». Nous pouvons constater à présent qu'il s'inspire de son aîné Apollinaire pour ce qui en est de la pratique de la réutilisation des écrits journalistiques.

Apollinaire est un maître dans la technique du « couper-coller ». Bien plus qu'une simple commodité de journaliste, elle est, dans sa prose comme dans sa poésie, une dynamique de composition fondamentale. L'utilisation qu'il fait de ses articles en est un premier exemple. Ils ont été en effet pour lui une réserve qu'il n'a cessé d'utiliser.

[...] De tels réemplois prouvent non seulement qu'Apollinaire ne sous-estimait pas son œuvre de journaliste, mais surtout qu'au moins une partie de cette œuvre procédait du même mouvement créateur et d'une même écriture que sa prose d'imagination².

L'interdisciplinarité de leurs écrits permet aussi de rapprocher les réflexions critiques des deux écrivains³. Ainsi, Susanne Winter établit des parallèles entre *Le Coq et l'Arlequin* et *L'Esprit nouveau et les poètes*.

¹ *Ibid.*, 2002, p. 30.

² DÉCAUDIN Michel, *Apollinaire*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 27-28.

³ « Kandinsky, Apollinaire et Cocteau sont tous les trois en rapport étroit avec d'autres artistes et pensent d'une manière interdisciplinaire, ce qui distingue leurs textes de tant d'autres et les rapproche entre eux, si différents soient-ils ». WINTER Susanne, « Du spirituel dans l'art et de l'esprit nouveau », *Europe, op. cit.*, p. 146-147.

[...] les textes ont en commun leur remise en cause des traditions esthétiques, leur vif dessein de stimuler et de promulguer le tournant artistique de l'époque et leur affirmation de foi dans l'avenir. Ils ne se limitent pas à présenter une analyse ou une méthode spécifique, mais proposent une vue d'ensemble, un projet de grande envergure mettant en relief des aspects essentiels comme le problème de la forme et la cohérence inhérente aux arts qui permet de les comparer et de viser à leur synthèse (qu'elle qu'en soit la forme)¹.

Cocteau utilise la critique pour aborder les différentes formes artistiques, littérature, musique et théâtre, ce qui lui garantira une autorité durant l'après-guerre. Dans le *Mot*, puis dans *Le Coq et l'Arlequin*, notamment, il est question du renouveau en musique et au théâtre. Restreignant la réflexion au domaine littéraire, Laurence Campa observe que

la jeune littérature accède à l'existence par un geste d'auto-fondation. Puisqu'elle n'est pas encore reconnue par tous, elle proclame elle-même sa légitimité. Ainsi que le fait remarquer Gourmont, les poètes forment à eux seuls un public vivant et la réputation d'un auteur est l'œuvre de ses pairs.

[...] Les jeunes poètes tentent de se distinguer les uns des autres de la même manière qu'ils s'efforcent de se différencier des écrivains officiels. La floraison des petits groupements, avec leurs chefs de file, leurs revues, leurs manifestes, leurs tentatives d'alliance, prend son sens dans cette lutte de préséance qui se déroule au sein même de la jeune littérature².

À travers sa démarche, Cocteau fait de la critique alors qu'il écrit ses œuvres. En ce sens, nous pouvons parler *ante litteram* de « poésie critique³ » – entendant la poésie comme une « idée fixe⁴ » et comme un acte créatif qui transcende les différents genres. Comme l'écrit Caroline Surmann,

[la poésie] n'est plus une question de formes ou de genres, mais plutôt une certaine rencontre entre une manière de s'exprimer et une manière de représenter le monde. La poésie serait un regard posé sur le monde, un état d'âme qui permettrait de se placer en deçà des conventions du savoir pour saisir le monde dans sa fraîcheur, avant toutes les stabilisations de l'accoutumance et de l'habitude. Car, avant tout, la poésie, pour Cocteau, est un mode de connaissance⁵.

C'est pourquoi Cocteau pourrait être considéré comme un héritier d'Apollinaire lequel, en effet,

¹ *Ibid.*

² CAMPA Laurence, *op. cit.*, p. 39.

³ *Poésie critique* est le titre du recueil de Cocteau publié en 1945 chez les Éditions des Quatre-Vents. Il contient des écrits tirés du *Rappel à l'ordre* (1926), d'*Opium* (1930), de l'*Essai de critique indirecte* (1932) et quelques autres articles.

⁴ COCTEAU Jean, *Secrets de beauté*, Paris, Gallimard, 2013, p. 70.

⁵ SURMANN Caroline, *op. cit.*, p. 11-12.

estime que la poésie représente l'essence même de la création. En tant que genre constitué, elle recèle la quintessence de ses principes esthétiques : vérité, simplicité, sublime, émotion, lyrisme, nouveauté. Il ne méprise aucune inspiration, mais ses préférences vont aux poètes qui usent de la fantaisie et qui prêtent attention à la vie moderne¹.

Certes, Cocteau peut à juste titre compter parmi les auteurs qui s'intéressent le plus à la vie moderne, comme le prouvent la réalisation de *Parade* et les collaborations qu'elle a requises. Mettant à profit cette parenté avec Apollinaire pour poursuivre sa propre légitimation, Cocteau cherche à tisser des liens serrés avec l'œuvre de son prédécesseur, en particulier à travers les revues qui vont devenir le berceau de cette filiation.

Le poète Apollinaire avait toujours aimé les petites revues. C'étaient surtout les petites revues qui acceptaient de publier ses œuvres, et avant la guerre il en avait fondé plus d'une. La dernière, *les Soirées de Paris*, à laquelle Cocteau avait souscrit, avait cessé de vivre avec le numéro d'août 1914. Sa lecture évoque l'étincelant spectacle que donnaient alors les arts, et sur lequel était brutalement tombé le rideau de la guerre. Ses vingt-sept numéros contiennent des textes d'Apollinaire lui-même, de Max Jacob, d'Alfred Jarry et d'autres jeunes de grande qualité, accompagnés de reproductions, parfois en couleur et fort bonnes, d'œuvres de Picasso, Braque, Léger, Matisse, Marie Laurencin, Gleizes, Rousseau, Derain et Archipenko. Après la disparition des *Soirées*, il y eut d'innombrables revues d'avant-garde, mais aucune ne réussit à tant étonner par ses révélations, car nulle part depuis la Première Guerre Mondiale, le jeune génie artistique ne s'était manifesté avec une telle profusion qu'en ces années-là à Paris².

Ainsi, les revues s'affirment encore une fois comme des piliers indispensables dans la construction de leur œuvre pour les auteurs les plus jeunes et les plus novateurs. À propos des relations que Cocteau entretient avec Apollinaire dans le champ éditorial, Laurence Campa explique :

Apollinaire annonce ainsi les publications de Cocteau, mais sur un ton assez neutre ; il rédige un texte pour *Parade*, où il voit « une sorte de surréalisme » mais il ne s'attarde pas beaucoup sur le livret. Dans sa correspondance avec le jeune poète, il se montre cordial, mais sur son quant-à-soi. Conformément à ses principes, il encourage une jeune vocation novatrice, quand bien même il la connaît mal ou la goûte peu³.

En parallèle, Cocteau essaie de nouer entre eux les différents réseaux littéraires et artistiques dans lesquels il est impliqué. C'est ainsi qu'il propose à Apollinaire de publier ses poèmes dans

¹ CAMPA Laurence, *op. cit.*, p. 87.

² STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 161-162.

³ *Ibid.*, p. 161-162.

sa maison d'édition, la Sirène¹. De la même façon, il demande au fondateur des *Soirées de Paris* de publier ses textes dans les revues auxquelles il collabore². Ainsi, la scène éditoriale devient le lieu incontournable où des relations stratégiques se créent.

La collaboration multiple est un autre facteur de cohésion des courants littéraires et des revues. Les écrivains donnent généralement de la copie et des textes à plusieurs revues ; c'est ainsi que se tissent des relations de sympathie ou d'amitié qui redoublent les liens strictement littéraires.

Exister, dans le champ littéraire, c'est se rapprocher, nouer des alliances, mais c'est aussi se singulariser³.

Désireux d'entrer en contact avec les personnages et les cercles les plus influents, mais désireux aussi de s'en distinguer Cocteau ne ressent pas l'obligation de « prendre position dans le champ littéraire⁴ » et artistique, comme le souligne Francis Steegmuller :

[u]ne guerre est finie, et avec des ailes renaissantes Cocteau peut maintenant poursuivre sa lutte dans une autre guerre – celle de l'art où il a déjà remporté deux victoires, celle de *Parade* et celle du *Coq et l'Arlequin*. En 1914 il était un poète frustré et un amateur du ballet parmi d'autres. Il arrive en 1919 en vrai *Coqueteau* : un jeune chef d'école. [...] Cette école regroupait certaines fractions de la jeunesse moderne préoccupées d'art et d'esthétique⁵.

Bien que la qualification de « jeune chef d'école » soit un peu exagérée dans le cas de Cocteau, force est de constater que l'auteur occupe une place particulière dans les rapports qui s'instaurent entre les nombreux circuits littéraires et artistiques de l'époque.

Les escarmouches artistiques auxquelles participa Cocteau pendant les années qui précédèrent immédiatement la fin de la Première Guerre Mondiale et celles qui la suivirent immédiatement, ne représentaient pas pour lui un aspect essentiel de la vie littéraire. [...] Toutes ces escarmouches composent du point de vue chronologique, intellectuel et sentimental ce qu'il eût appelé un prélude. Or à l'époque de ce prélude avaient lieu des événements essentiels de la vie artistique française⁶.

¹ « Assez bonne nouvelles ordre "Éditions" – Pensez aux choix de Poèmes d'Apollinaire ». Pour plus de détails, lire la lettre du 6 Mars 1918 envoyée par Cocteau à Apollinaire dans *Correspondance Guillaume Apollinaire Jean Cocteau*, présentée par CAIZERGUES Pierre, DÉCAUDIN Michel, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 71.

² « La jeune génération se tourne vers ses aînés ; parmi eux, le plus chéri est Apollinaire. *SIC, Nord-Sud* lui ouvrent leurs pages. Breton, Soupault, Cocteau, Tzara lui écrivent ». CAMPA Laurence, *op. cit.*, p. 161.

³ CAMPA Laurence, *op. cit.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 40-41.

⁵ STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 160.

⁶ *Ibid.*, 161.

Les années 1918-1919 seront particulièrement cruciales dans les relations entre les différents personnages qui animent la scène littéraire et artistique parisienne. D'abord, il ne faut pas oublier que « beaucoup aspirent à combler le vide créé par la disparition de Guillaume Apollinaire¹ ». En outre, comme le remarque Étienne-Alain Hubert, il faut tenir compte de certains éléments conjoncturels contribuant à créer un nouveau climat.

La reprise de l'édition, la prolifération des revues, la multiplication des manifestations littéraires et artistiques, l'impatience d'une génération de jeunes écrivains rendus à la vie civile. Le nouveau climat contraste singulièrement avec l'atmosphère raréfiée des années de guerre².

Tout en étant considéré désormais par de nombreux écrivains et artistes comme « une personnalité à la fois voyante et indécise³ », Cocteau sera capable d'exploiter de façon intelligente son statut d' « exclu » pour poursuivre son autopromotion dans le domaine de la presse: il entreprendra ainsi de nouvelles collaborations journalistiques qui lui permettront de figurer comme un des observateurs et des acteurs les plus influents de l'avant-garde, notamment grâce à la série de *Carte blanche* dans *Paris-Midi* et à sa revue *Le Coq*.

¹ HUBERT Étienne-Alain, « Reverdy et le *passant bleu* », *Europe*, *op. cit.*, p. 75.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 72.

CHAPITRE III

De Carte blanche au Coq : les stratégies éditoriales de Cocteau au sein de l'avant-garde parisienne

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur les relations ambiguës qui rapprochent Cocteau des courants avant-gardistes, notamment Dada et le Surréalisme et sur la façon dont il définit son esthétique par rapport aux nouveaux groupes, en repérant les éléments qu'il a en commun avec eux et les éléments qui, au contraire, se distinguent de sa démarche et de son œuvre. Il faut souligner que Cocteau est souvent accusé de frivolité à la fin de la Première Guerre mondiale : pour avoir placé son activité et ses créations sous le signe de l'éclectisme, sa réputation d'homme en quête de la dernière mode se répand, aggravée par l'hostilité des surréalistes.

Lorsqu'on aborde les rapports que Cocteau entretient avec les mouvements d'avant-garde, il faut se rapporter aux querelles qui l'opposent aux surréalistes et qui marquent de façon particulière l'histoire de la littérature française du XX^e siècle. La naissance officielle du Surréalisme remonte à 1919, année de la fondation de la revue *Littérature* et de la rédaction des *Champs magnétiques* par André Breton et Philippe Soupault. Les chemins de ces deux écrivains ont déjà croisé celui de Louis Aragon durant l'été 1917, lors de la première du drame d'Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, juste après le scandale de *Parade*¹. Il n'est pas surprenant que Cocteau essaie dans un premier temps de s'intégrer dans ce groupe par le biais de l'activité journalistique, divulguant ses nombreux écrits à travers les nouveaux circuits littéraires.

Pour aborder cette question, nous prendrons en considération le rôle joué par les nouvelles revues parues après la fin de la Première guerre mondiale. Comme l'explique Michel Murat, « elles ne sont pas seulement le lieu de publications préoriginales. Il faut les envisager comme des objets à part entière, [...] manifestant des choix intellectuels et

¹ Pour plus de détails à propos de la formation du groupe surréaliste lire MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 17-29.

esthétiques, notamment par la mise en page et l'illustration¹ ». Les revues offrent des témoignages sur l'histoire des groupes intellectuels, leurs « variations de composition et de ligne, [leurs] rapports avec les milieux littéraires et artistiques² ». En somme, ce sont des documents incontournables, renvoyant une image fidèle des cercles en plein développement. Parce qu'elles rassemblent une grande diversité de contributions, les revues permettent de retracer les interactions entre les différentes personnalités à cette époque, qui voit renaître la vie intellectuelle et artistique à Paris. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les réseaux d'écrivains et d'artistes désireux de rompre avec la tradition se regroupent en particulier autour de Guillaume Apollinaire et s'enrichissent progressivement des expériences des avant-gardes, parmi lesquelles Dada et le Surréalisme. En somme, l'analyse de ces éléments nous aidera à suivre, dans ses différentes étapes, le développement de l'esthétique coctélienne.

¹ *Ibid.*, p. 167.

² *Ibid.*

Un aperçu sur l'avant-garde littéraire

Les groupes littéraires qui se forment dans l'immédiat après-guerre étant particulièrement nombreux, il nous convient de faire un rappel non seulement sur l'histoire de leurs relations, mais aussi sur la scène éditoriale dont ils furent alors les protagonistes. Ces éclairages nous aideront à mieux cerner la démarche que Cocteau adopte pour promouvoir sa personnalité et son œuvre dans les cercles de l'avant-garde parisienne.

Dans un premier temps nous prendrons en compte l'émergence du mouvement Dada, dont le nom apparaît « pour la première fois à Zurich en 1916, dans l'unique livraison de *Cabaret Voltaire*, une revue moderniste, rassemblant poètes et peintres d'avant-garde réfugiés en Suisse¹ ». Voici comment le directeur de la publication d'alors, Hugo Ball, mentionne la genèse de la revue :

[a]ujourd'hui et avec l'aide de nos amis de France, d'Italie et de Russie, nous publions ce petit cahier. Il doit préciser l'activité de ce cabaret dont le but est de rappeler qu'il y a, au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéals. L'intention des artistes assemblés ici est de publier une revue internationale. La revue paraîtra à Zurich et portera le nom « DADA » Dada Dada Dada Dada².

Comme le remarque Benoît Lecoq, la nature littéraire du mouvement Dada « lui donne ici ses traits distinctifs : la floraison de revues éphémères qu'il suscite en témoigne³ ». Elles deviennent ainsi, pour les dadaïstes, le lieu des interventions et des expériences collectives, ainsi que le support de leur manifeste esthétique. Francis Steegmuller donne un aperçu des nouvelles revues parues « avant et après le retour d'Apollinaire blessé sur la scène littéraire parisienne en 1916⁴ ». Il se réfère en particulier à quatre revues fondées par de jeunes admirateurs du poète des *Calligrammes*, qui seront « les principaux protagonistes d'un des chapitres les plus sanglants de l'histoire des querelles littéraires⁵ ». Il s'agit plus précisément de *SIC*, fondée en 1916 par le poète Pierre Albert-Birot, de *391*, créée en décembre 1916 par Francis Picabia après le périodique new-yorkais *291*, de *Nord-Sud*, fondée en 1917 par Pierre Reverdy, et enfin de *Littérature*, créée en 1919 par André Breton, Louis Aragon et Philippe

¹ BÉHAR Henri, CARASSOU Michel, *Dada. Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990, p 7.

² *Dada, Zurich-Paris 1916-1922*, présentation GIROUD Michel, Paris, Jean Michel Place, 1981.

³ LECOQ Benoît, *op. cit.*, p. 358.

⁴ STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 162.

⁵ *Ibid.*

Soupault. En plus de ces quatre revues, il ne faut pas oublier *la N.R.F.*, qui reprend ses publications en 1919.

L'arrivée de Tzara en 1920 provoque de profonds bouleversements sur la scène littéraire et éditoriale parisienne. Comme l'écrit Benoît Lecoq :

[e]n accueillant des textes de Tristan Tzara, *SIC* de Pierre Albert Birot et *Nord-Sud* de Pierre Reverdy avaient contribué à répandre l'esprit négateur de dada dans l'intelligentsia parisienne. Mais elles ne s'étaient pas libérées pour autant du cubisme poétique dont elles étaient issues. *Littérature* elle-même ne fut à ses débuts qu'une revue d'avant-garde parmi d'autres¹.

Cependant, si Breton, Soupault et Aragon sont séduits dans un premier temps par Dada et « n'hésitent pas à publier un "numéro dada" en mai 1920² », ils s'opposent très tôt « à la violence anarchiste de Tzara [et] de ce conflit naît en 1922 une deuxième série de *Littérature* qui s'oriente déjà très nettement vers le surréalisme³ ».

Ces événements conduisent à une augmentation considérable du nombre de périodiques et de revues éphémères. André Gide s'oppose à cette floraison journalistique, y voyant « une pernicieuse tentative de dislocation du langage⁴ ». Lecoq écrit encore :

[d]ans la voie ouverte par les futuristes italiens qui avaient prôné les mots en liberté et une typographie anarchiste, leurs collaborateurs accordaient au hasard un rôle déterminant dans la conception des numéros. Tribunes d'un mouvement qui refusait obstinément l'appellation d'école, les revues dadaïstes expriment avant tout un sentiment de révolte : révolte contre l'horreur de la guerre, mais aussi révolte contre la décadence de l'art traditionnel⁵.

Tous ces éléments se révèlent décisifs dans l'expérience journalistique de Cocteau et, par conséquent, dans l'affirmation de sa posture esthétique.

Si l'on s'appuie sur l'étude d'Anna Boschetti consacrée à l'histoire de l'édition française, on peut comprendre en quoi l'expérience surréaliste a contribué à modifier ultérieurement le champ éditorial de l'après-guerre. Les auteurs de ce groupe s'opposent en effet aux politiques de Gallimard, le principal éditeur de l'époque :

¹ LECOQ Benoît, *op. cit.*, p. 358.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 359.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

[c]ar la véritable avant-garde des années vingt, ce n'est pas l'équipe de *la N.R.F.*, ce sont eux. Tout, dans leur trajectoire mouvementée, confirme cette image : choix esthétiques et idéologiques, recrutement social et fonctionnement du groupe, rapports avec les autres positions du champ. Or il est significatif de voir cette même logique à l'œuvre dans un aspect très peu étudié de leur stratégie : les voies de publication et de diffusion adoptées¹.

Gide, Proust, Valéry et Claudel sont les représentants d'une génération littéraire désormais dépassée : c'est pourquoi les nouveaux écrivains et les surréalistes en particulier ne tiennent pas à se reconnaître dans *la N.R.F.* Il est évident que la portée novatrice de Dada a une forte influence dans leur parcours, les amenant à se détacher de leurs aînés. En outre, le désir de participer à un mouvement collectif révolutionnaire les pousse à développer leurs idées et à incrémenter leurs efforts.

Leur âge et leur position font d'eux une sorte de creuset de toutes les différentes tensions qui traversent la jeunesse intellectuelle au lendemain de la guerre. Ils ressentent une exigence de rupture artistique propre à des prétendants qui ont intériorisé les lois d'un champ où l'innovation est le principal titre d'accès. En même temps, [...] ils peuvent mesurer l'ampleur et la hardiesse du travail accompli par leurs prédécesseurs, les écrivains et les peintres gravitant autour du Bateau-Lavoir².

L'auteur de *Parade* occupe en effet une place assez singulière dans les dynamiques éditoriales qui se construisent alors, adoptant de façon rusée les démarches apparemment anticonformistes des autres groupes littéraires. En particulier, il y a deux phases dans son auto-affirmation, auto-affirmation qui est parallèle aux parcours des dadaïstes et des surréalistes. Dans une perspective chronologique, nous pouvons faire référence à deux importantes expériences journalistiques : sa collaboration à *Paris-Midi* et la fondation de sa revue *Le Coq*. Il s'agit de deux étapes fondamentales, car elles nous montrent les stratégies éditoriales que Cocteau a adoptées pour achever son éloignement des autres groupes d'avant-garde.

¹ BOSCHETTI Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », *op. cit.*, p. 532.

² *Ibid.*, p. 533.

La série de Carte blanche : les manifestations de l'Esprit nouveau selon Cocteau

Pour comprendre les raisons de la collaboration de Cocteau à *Paris-Midi*, le quotidien généraliste dirigé par Léon Parsons avec *Carte blanche*, il faut prendre en considération les personnalités et les événements qui ont eu un impact sur le parcours du jeune auteur.

Dans le cadre des réseaux journalistiques de l'époque, il faut avant tout parler de Pierre Reverdy, fondateur en mars 1917 de la revue *Nord-Sud*, dont le nom s'inspire de la ligne du métro reliant Montmartre à Montparnasse. Son projet éditorial a pour but de « rassembler les *efforts parallèles* de certains écrivains et de leur donner une visibilité publique¹ ». Ami des peintres cubistes tout comme Cocteau, Reverdy est en effet une des figures les plus connues et influentes du milieu littéraire et artistiques de ces années. Lorsqu'il pense à solliciter l'auteur de *Parade* pour collaborer à sa revue, Jacques Doucet, son mécène, le décourage : c'est pourquoi les sommaires de *Nord-Sud* ne présentent pas le nom de Jean Cocteau² .

La revue de Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, publia un article de Cocteau, « La collaboration de Parade », dans son numéro de juin-juillet 1917. Cocteau y donnait sa vision de la genèse de *Parade*. À en juger par l'apostrophe qu'il adresse à Cocteau dans son petit credo esthétique *Auto-défense* de 1919 – « Comment venant de si loin, parti avec un tel retard, êtes-vous déjà passé devant les autres ? » – Reverdy (peu importe qu'il ait aimé ou non *Parade* et *Le Coq et l'Arlequin*) semble fort étonné que Cocteau, qu'il tenait pour « le cadet de la famille Rostand », fut capable de telles manifestations de l'« esprit nouveau »³.

Mais comme le remarque Hubert, un « dialogue implicite [...] s'établit en 1917 entre Cocteau et *Nord-Sud*⁴ ». Plus précisément,

[l]'enjeu engageait cette fois un débat grave sur l'art moderne. Dans le brillant article de présentation intitulé « Avec Parade » qu'il publiait le 18 mai 1917 dans le quotidien *Excelsior*, Cocteau revendiquait l'idée d'un art en « trompe-l'œil » et en « trompe l'oreille⁵ ».

Préoccupé de poursuivre ses réflexions dans le débat sur l'art moderne, Cocteau essaie de se rapprocher de Reverdy : les rapports qu'il entretient avec le fondateur de *Nord-Sud*

¹ HUBERT Étienne-Alain, « Reverdy et le *passant bleu* », *Europe*, *op. cit.*, p. 72-73.

² Voir *ibid.*, p. 73.

³ STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 166.

⁴ HUBERT Étienne-Alain, *op. cit.*, p. 74

⁵ *Ibid.*

deviennent de plus en plus serrés en 1919, lorsqu'il s'apprête à collaborer à *Paris-Midi*. Il suffit de voir comment Cocteau choisit « Carte blanche » pour intituler sa série hebdomadaire de vingt articles, parus chaque lundi du 31 mars au 11 août 1919. Voici ce que l'écrivain-journaliste explique dans son premier article.

Carte blanche devait être le titre d'une jeune revue qui vient de paraître. Pierre Reverdy le proposa. Paul Valéry l'emporte avec LITTÉRATURE pris dans un sens un peu subtil. « *Et tout le reste est littérature* », dit Verlaine. Paul Valéry déclarant que la poésie est un exercice a raison de choisir ce titre ; mais, sans vouloir que la jeunesse saute toutes les marches, prenne un cheval emballé pour un cheval de courses et coupe les ponts derrière et devant elle, on pouvait attendre des jeunes gens qui dirigent LITTÉRATURE un titre moins sec¹.

Breton préfère toutefois la suggestion de Valéry pour démontrer son indépendance vis-à-vis de Reverdy. En affichant son emprunt au fondateur de *Nord-Sud*, Cocteau finit au contraire par mettre en évidence sa proximité avec lui, ce qui conduit Aragon à y voir « une basse flatterie envers Reverdy » et une raison « de quoi l'éloigner de Soupault, de Breton et de [lui]² ». C'est ainsi que se consomme la première rupture avec Aragon, « le plus accessible des trois fondateurs de *Littérature*³ », rupture qui contribuera finalement à mettre Cocteau à l'écart du groupe surréaliste.

Nous pouvons analyser les écrits de *Carte blanche* d'un point de vue thématique et d'un point de vue stylistique. Dans un premier temps, on remarque que Cocteau reprend et développe dans la série de *Paris-Midi* des arguments qu'il avait déjà abordés dans *Le Mot* et dans *Le Coq et l'Arlequin*. Il s'agit avant tout de faire la promotion des jeunes musiciens, écrivains et artistes avec qui il collabore. Cependant, si Cocteau avait promu un renouveau de l'art national en exploitant l'actualité de la guerre et l'hostilité antigermanique dans *Le Mot*, il développe dans *Carte blanche* une stratégie plus individuelle. Cocteau essaie en effet de se placer au centre de la scène artistique et littéraire en se proposant comme « homme-époque⁴ » après la mort d'Apollinaire, advenue le 9 novembre 1918.

¹ COCTEAU Jean, *Carte blanche*, Paris, La Sirène, 1920, p. 7.

² HÉRON Pierre-Marie, « Les articles de clan dans *Carte blanche* », dans *Cocteau journaliste, op. cit.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

« Je vous donne carte blanche », me disait le directeur de *Paris-Midi*. J'emprunte donc CARTE BLANCHE. Sous ce titre, je me propose de mettre chaque semaine le lecteur au courant des valeurs nouvelles¹.

La volonté de renseigner ses lecteurs sur les « valeurs nouvelles » est due aux contacts que Cocteau avait entretenus avec l'auteur d'*Alcools* : ce n'est pas un hasard s'il fait appel dans son premier article à « l'esprit nouveau » qui « agite toutes les branches de l'art² », le même « esprit nouveau » dont avait auparavant parlé son aîné en décrivant le ballet de *Parade*³. Il en va de même pour ce qui concerne la présence de Cocteau dans *Paris-Midi* : Apollinaire avait travaillé dans ce journal, et Cocteau essaie de renforcer la filiation avec son maître par sa propre collaboration⁴. Dans ce but, il choisit des sujets bien précis. Comme l'écrit Laurence Campa à propos de la critique d'auteur d'Apollinaire, le poète-critique

met en valeur chaque œuvre, et avec elle, toutes celles auxquelles il confère les mêmes valeurs. Parce qu'il est impliqué dans la vie littéraire, si impartial et indépendant soit-il, il occupe une position stratégique dans les rapports de force qui animent la littérature de son temps. Il délimite des territoires, assigne des missions, contribue à construire un avenir⁵.

Cela vaut aussi pour Cocteau, dont la critique périodique lui permet d'entrer en contact avec les acteurs qui animent la scène littéraire et artistique contemporaine. « Sa personnalité, son statut personnel (universitaire, écrivain, essayiste, etc.), sa position dans le monde des lettres et la marge de liberté que lui octroie le journal ou la revue dessinent son champ d'action⁶ » : c'est ainsi que Cocteau exploite ses jugements sur les autres auteurs et sur leurs œuvres pour valoriser indirectement sa position publique et sa propre conception esthétique.

Entre l'Académie et le Boulevard, le public ignore tout. Ce vide est la cause de graves malentendus. Je ne demande pas qu'on amène le public français à la bonne volonté allemande qui accueille l'audace sans résistance et ne stimule jamais les artistes. Il est prudent que la beauté reste cachée⁷.

¹ COCTEAU Jean, *Carte blanche*, *op. cit.*, p. 7. Comme le relève Étienne-Alain Hubert dans son article, le recueil des écrits de *Carte blanche* paru aux éditions de la Sirène en 1920 montre la suppression de la formule « J'emprunte CARTE BLANCHE à Reverdy », remplacée par la déclaration plus neutre « “Je vous donne carte blanche”, me disait le directeur de *Paris-Midi*. J'emprunte donc CARTE BLANCHE ».

² *Ibid.*, p. 10.

³ Apollinaire avait présenté le ballet de *Parade* dans un article paru l'11 mai 1917 dans *Excelsior* : il voyait dans le spectacle de Cocteau, Picasso et Satie « le point de départ de cet Esprit Nouveau qui [...] se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle ».

⁴ « Publier dans *Paris-Midi*, c'est peut-être déjà une façon de faire signe à Apollinaire qui y avait travaillé au premier semestre 1917 ». HERON Pierre-Marie, « Les articles de clan dans *Carte blanche* », *op. cit.*, p. 57.

⁵ CAMPA Laurence, *op. cit.*, p. 55.

⁶ *Ibid.*

⁷ COCTEAU Jean, *Carte blanche*, *op. cit.*, p. 7-8.

En poursuivant la polémique antigermanique du *Mot*, Cocteau fait allusion aux jeunes artistes français qui, selon lui, apportent des innovations à l'art national : ainsi plusieurs articles – abordant la musique, la peinture, la littérature et le théâtre – témoignent que l'écrivain-journaliste vise à « exercer, comme Apollinaire, " une sorte de juridiction " sur l'avant-garde¹ ». « Il y a toujours une étoile qui dirige quelques personnes² » : Cocteau essaie ainsi de tracer une ligne héritière qui, partant de son aîné, passe par lui et arrive jusqu'aux artistes et aux écrivains nouveaux. « Amis de peine et de gloire³ », certains personnages importants comme Apollinaire, Picasso, Braque et Jacob ont en effet contribué au renouveau de la vie artistique et littéraire française : ce renouveau n'a pas cependant consisté à bouleverser l'art, mais à poser sur lui un regard nouveau.

Le miracle fut d'être la bohème neuve.

Peu de personne saisissent que les mêmes choses se reproduisent toujours, mais sous un angle qui les rend méconnaissables.

Pendant que les faibles déplorent la disparition d'un charme, ce charme s'épanouit avec un costume neuf. Apollinaire, Picasso, Braque, Max Jacob portèrent ce costume, et flânant, fumant camaradant découvrirent une Amérique. Or, cette Amérique se trouvait dans la chambre.

Ils dédaignèrent le lyrisme purement imaginaire et l'analogie plate. Ils cherchèrent un équilibre entre ces deux excès. Le moindre détail à portée de leur main est adopté, emmené dans un domaine où il revêt une apparence inattendue, sans rien perdre de sa force objective.

Voici la *ressemblance* et non le trompe-l'œil. Le *trompe-l'esprit* après la déformation qui gêne notre regard⁴.

Dans cet extrait, on reconnaît un argument que Cocteau avait développé auparavant dans *Le Mot*, en particulier dans l'article « On n'avorte pas le destin », où il reprochait aux Français leur attitude réactionnaire en se référant à la « conservation du regard⁵ ». Attiré par les nouvelles formes de l'avant-garde, Cocteau promeut toutefois un art capable de garder les qualités essentielles de l'art français. Il s'agit de réinterpréter l'équilibre, la mesure marquant l'art national pour les adapter à l'époque moderne : « Tout cela VU, aimé, transposé, avec une

¹ HÉRON Pierre-Marie, « Les articles de clan dans *Carte blanche* », *op. cit.*, p. 62.

² COCTEAU Jean, *Carte blanche*, *op. cit.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 71-72.

⁵ « Pendant la guerre, révélatrice de sublime homérique et de ridicule rabelaisien, il y a une amusante attitude ; c'est celle des personnes qui confondent l'œil et l'image », dans « On n'avorte pas le destin », *Le Mot*, n° 3, 19 décembre 1914. Cf. *Le Coq et l'Arlequin* : « LA TRADITION SE TRAVESTIT D'ÉPOQUE EN ÉPOQUE, MAIS LE PUBLIC CONNAIT MAL SON REGARD ET NE LA RETROUVE JAMAIS SOUS SES MASQUES ».

délicatesse, une grâce de XVIII^e siècle... mais moderne. LA TRADITION REJOINTE SANS PASTICHE¹ ».

Caractérisée par une ligne éditoriale proche de celle du *Mot*, la série de *Carte blanche* représente la tentative de Cocteau de mettre « un peu d'ordre à l'âge du malentendu² ». À ce propos, il convient de prendre en considération l'article intitulé « Malentendu », où l'auteur se réfère à la modernité, concept que les Français n'ont pas assimilé de façon correcte.

À toutes les époques, l'art soulève des malentendus. C'est d'abord la paresse d'une nation heureuse qui se refuse à être arrachée de son fauteuil, qui grogne comme les vieux habitués d'un cercle auxquels on proposerait un jeu nouveau. C'est l'amalgame d'individus plus ou moins attentifs aux métamorphoses de la beauté, et qui, ne comprenant pas encore certaines de ses expressions ou ne les approuvant déjà plus avec la même ardeur, se rejoignent³.

Cocteau regrette l'attitude de ses compatriotes qui, réfractaires, n'arrivent pas à comprendre la nature des changements de l'art français à l'époque moderne. Il commente ultérieurement son propos dans le numéro 15 du 7 juillet :

[q]ui parle d'apporter une peu d'ordre dans le mouvement prodigieux des idées modernes, ne se limite pas aux seuls terrains de l'esthétique. Cette célèbre mesure française, cette petite chose fragile à nous, que si peu de Français protègent parce qu'ils sont sûrs, l'ayant perdue, de ne plus la perdre, il importe de la protéger contre de grosses qualités extérieures, souvent captivantes, mais que la France assimile très mal⁴.

Il est évident que Cocteau se considère comme un de ceux qui se sont engagés le plus dans la défense de la « célèbre mesure française », capable de rétablir l'ordre dans le tourbillon de la modernité. Ses discours se marquent ainsi par une forte autoréférentialité : la promotion de certains idéaux esthétiques devient pour lui un moyen d'autoprotection et d'autolégitimation, surtout après les nombreuses attaques dont il a été victime.

Plus la foule se révolte contre le neuf (j'entends le neuf couvé par les générations précédentes), plus l'artiste s'acharne. Tous les révolutionnaires de notre art sont des fils de famille émancipés et il rentre dans le phénomène du génie français une grande part d'esprit de contradiction⁵.

¹ COCTEAU Jean, *Carte blanche*, op. cit., p. 72.

² *Ibid.*, p. 114.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 81-82.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

« L'esprit de contradiction » est une caractéristique fondamentale non seulement du génie des artistes français désireux d'une révolution, mais aussi de la poétique de Cocteau : cette attitude l'a en effet amené à se livrer à la création en touchant avec hardiesse les domaines les plus variés. C'est ainsi que Cocteau retrouve dans *Carte blanche* ce « plaisir peut-être maniaque à remettre les choses en ordre et même à se contredire au besoin¹ » qui avait autrefois marqué sa direction du *Mot* et la rédaction du *Potomak* et du *Coq et l'Arlequin*.

Par le biais d'une critique polyvalente et stratégique, Cocteau exploite l'espace du quotidien pour affirmer son autorité publique. Cela peut être constaté par le passage qui suit :

[e]n dehors de cette poignée de curieux, personne en France ne s'intéresse aux recherches des jeunes ou plutôt tout le monde s'y oppose.
La France méprise la jeunesse, sauf quand elle s'immole pour sauvegarder la vieillesse. Mourir est un acte de vieux. Aussi, chez nous, la mort seule donne du poids aux jeunes. Un jeune qui rentre de la guerre a vite perdu son prestige. Il redevient suspect².

Le ton de Cocteau relève ici de l'autorité et de l'implication subjective : l'auteur fait en effet partie de cette jeunesse qui a audacieusement poursuivi ses expérimentations et ses recherches artistiques au risque de redevenir « suspect » aux yeux de ses compatriotes. C'est pourquoi Cocteau utilise l'écriture journalistique pour se racheter. Comme l'observe Pierre-Marie Héron,

[d]ans la foulée du « tract » *Le Coq et l'Arlequin* paru quelques semaines plus tôt, *Carte blanche* constitue aussi une tentative du poète pour s'imposer aux yeux de ses pairs comme un des acteurs importants de l'art nouveau³.

Cocteau fait appel à son expérience dans le champ de la musique pour affirmer sa voix critique. Soutenant dans *Carte blanche* l'idée que la mesure peut constituer le point de départ d'une « restauration moderne » de l'art français, l'auteur parle une nouvelle fois de Satie et de sa musique. « Car l'opposition d'Erik Satie consiste en un retour à la simplicité. Non pas pastiche d'une vieille simplicité, mais mise en marche d'une simplicité neuve⁴ ». La promotion d'« un retour à la simplicité » est donc pour Cocteau une solution rédemptrice :

¹ « À notre public », *Le Mot*, n° 5, 9 janvier 1915.

² COCTEAU Jean, *Carte blanche*, *op. cit.*, p. 66.

³ HÉRON Pierre-Marie, « Les articles de clan dans *Carte blanche* », *op. cit.*, p. 50.

⁴ COCTEAU Jean, *Carte blanche*, *op. cit.*, p. 46.

« ici, c'est l'auteur du *Coq et l'Arlequin* qui s'affirme¹ ». Pierre-Marie Héron explique ainsi la présence stratégique de Cocteau dans *Paris-Midi*.

La place des échos sur la musique au centre de l'article est révélatrice de celle que le poète lui accorde à ce moment dans la gestation de sa figure d'artiste. Les relations étroites qu'il entretient avec les « Nouveaux jeunes » agrégés autour de Satie depuis 1916, le rôle d'interprète de leurs idées esthétiques qui lui donne la publication du *Coq et l'Arlequin*, combiné au retrait de Satie en novembre 1918 des manifestations musicales à venir de ses jeunes protégés, tout cela lui donne un statut unique dans le champ artistique de l'époque, et une position de force pour agir sur les cours des idées².

Cocteau se pose en somme comme le chef d'une nouvelle génération d'artistes et, par conséquent, d'une nouvelle école esthétique, et son travail dans *Paris-Midi* participe à l'affirmation de cette position. À l'appui de la réflexion de Pierre Marie-Héron, Pierre Caizergues soutient que « Cocteau n'est pas un véritable chroniqueur [et que] la pratique du journalisme est fonctionnelle à son œuvre et à sa poétique en particulier³ ». Nous constatons en premier lieu que Cocteau suit le modèle d'Apollinaire dans le choix des formats journalistiques :

[d]e fait, deux genres requièrent presque entièrement Cocteau dans l'espace du journal : celui de l'écho et celui du reportage. [...] Cocteau a retenu la leçon du *Flâneur des Deux rives* d'Apollinaire qu'il a d'ailleurs édité à La Sirène en 1919 : faire un livre à partir d'échos journalistiques et dans la rubrique des échos proprement dits mettre sa plume au service de ses amis – écrivains, peintres, musiciens – pour que le lecteur soit tenu « chaque semaine au courant des valeurs nouvelles »⁴.

Voici des passages qui illustrent les observations de Pierre Caizergues : le premier est un exemple de reportage, alors que le deuxième et le troisième sont des exemples d'échos dans le domaine de la peinture et de l'édition.

1) Cette nuit l'Arc de Triomphe est le milieu du monde. Son gros aimant attire la foule que nous voyons d'en haut comme une ferraille. Pleine lune. L'obscurité arrange le décor d'une Babylone de cinéma italien. Grâce aux projecteurs, aux feux de Bengale, au magnésium des photographes, l'Arc de Triomphe se couvre d'ombres. Il bouge, il penche, il grouille, il est habité, tatoué de fantômes ; il en passe dessus qui prennent la forme de ses bas-reliefs.

¹ HÉRON Pierre-Marie, « Les articles de clan dans Carte blanche », *op. cit.*, p. 51.

² *Ibid.*

³ CAIZERGUES Pierre, « Jean Cocteau, le journal et les journalistes » dans *Littératures contemporaines n° 6 : L'Écrivain journaliste*, Paris, Éditions Klincksieck, 1998, p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 60-61.

Dessous, ne dirait-on pas que leurs morts se bousculent ? Car leur fête est dessous¹.

2) Juan Gris, qui expose à « L'Effort Moderne », rue de La Baume, est un Espagnol qui habite à Paris. Ses natures mortes, ses jardins, prouvent qu'il a le sens de la réalité, qu'il n'est pas poussé à peindre par un souci décoratif, mais par le besoin de fixer les éléments éternels d'un objet. Il exprime « la réalité de l'esprit » avec un jeu de couleurs plates, sobres, où prédomine le bel olivâtre du teint espagnol².

3) La revue AUJOURD'HUI, dirigée par Claude Autant, va paraître chez François Bernouard. Bernouard aime d'amour les machines, le papier, l'encre. Aussi les livres qu'il imprime ont une âme. AUJOURD'HUI comporte quarante pages sur papier vergé torchon. Poèmes, proses, musiques, dessins, tout ce printemps nouveau dont la verdure commence à devenir évidente³.

Tout en adaptant ses articles aux formats journalistiques du reportage et de l'écho, Cocteau ne renonce pas dans *Carte blanche* à pratiquer une écriture créative et empathique, marque de son activité littéraire depuis ses débuts dans *Comœdia*. Ainsi, dans un article sur Max Jacob, il offre un portrait particulièrement lyrique de l'écrivain :

Max Jacob danseur de corde, Max Jacob à table d'hôte, Max Jacob, sa grande mélancolie juive, sa conversion, sa bonne humeur de moine, sa foi qu'il n'exploite jamais, ses diabolins bretons, sa mauvaise langue, son cœur d'or, je l'aime, je l'admire et nous lui devons tous quelque chose⁴.

Le rythme et l'accumulation d'images incisives attestent que Cocteau préfère toujours la « formule du bref⁵ » et cette brièveté lui permet d'exprimer de façon plus directe et plus sincère sa reconnaissance à l'égard de l'écrivain dont il trace le profil.

En exploitant une « franchise du style⁶ » stratégique, Cocteau partage ses découvertes personnelles avec les lecteurs populaires de *Paris-Midi*, à savoir les œuvres des auteurs et des artistes nouveaux dont l'appel et la filiation peuvent être utiles à son autopromotion. C'est dans ce but, par exemple, que l'écrivain-journaliste parle des amis qui publieront leurs œuvres nouvelles à La Sirène, sa propre maison d'édition.

¹ COCTEAU Jean, *Carte blanche*, op. cit., p. 86. Daté du 14 juillet 1919, l'article n° 16 est titré « Notes prises sur place. Nuit du 13 au 14 juillet ».

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ COCTEAU Jean, *Carte blanche*, op. cit., p. 73.

⁵ « Le bref est notre formule » : Cf. « Un peu de détente, s'il vous plaît ! », *Le Mot*, n° 11, 20 février 1915.

⁶ HÉRON Pierre-Marie, *Cocteau – Entre écriture et conversation*, op. cit., 89.

La Sirène prépare aussi LA FIN DU MONDE de Blaise Cendrars et F. Léger, le CINÉMATOMA de Max Jacob, PRIKAZ d'André Salmon et des musiques. RAG TIME de Strawinsky, couverture de Picasso. SOCRATE, d'Erik Satie¹.

Cocteau reconnaît les limites de sa pratique du journalisme : c'est pourquoi la conclusion de sa série présente une réflexion autocritique.

J'ai parlé un peu gros, un peu « livre d'images », un peu « syllabaire », mais sans concessions dont je puisse avoir honte. Tout juste pour frapper le lecteur qui déjeune et regarde rapidement l'article, quitte à mettre le journal dans sa poche et à reprendre chez soi ce qui ne peut être parcouru. J'ai même alterné des articles de clan et des articles d'intérêt général où je m'essayais au « journalisme », voire au reportage, sans perdre de vue mon objectif : un peu d'ordre à l'ÂGE DU MALENTENDU².

Rappelons en effet que *Carte blanche* représente la première véritable collaboration suivie de Cocteau à la presse grand public. Il s'agit d'une tâche difficile à remplir, comme l'avoue l'écrivain dans son dernier article : « J'ai bien du mal pour écrire un article à date fixe. Je retrouve mes sensations de collègue, de Sorbonne. Les dernières minutes où l'on mange son porte-plume³ ». Ainsi Brigitte Borsaro soutient-elle que l'auteur « est en quelque sorte, ce que l'on pourrait désigner par une appellation contemporaine, un reporter d'image qui note sur le vif ce qu'il voit sans peur aucune des redits et des contradictions⁴ ». Cocteau poursuit dans son dernier article :

[s]uis-je *reçu* ou suis-je *refusé*, c'est à vous de le dire. Je m'estime *admissible*. En effet comment ne pas espérer une bonne chance lorsqu'un journal demande qu'on vous parle des formes d'art nouvelles, c'est-à-dire vivantes, c'est-à-dire *maudites* selon le mot de Paul Verlaine et que ce journal accepte l'éloge réfléchi d'un travail dont les journaux se moquent toujours⁵.

Brigitte Borsaro voit dans l'entreprise journalistique de *Carte blanche* et, en particulier, dans le développement des « valeurs nouvelles » une exigence ultérieure de Cocteau, liée cette fois à l'actualité politique.

¹ COCTEAU Jean, *Carte blanche, op. cit.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 114.

³ *Ibid.*, p. 112.

⁴ BORSARO Brigitte, « Jean Cocteau critique de théâtre », dans *Jean Cocteau et le théâtre*, textes et documents réunis par CAIZERGUES Pierre, Montpellier, Centre d'Étude du XX^e siècle, Université Paul Valéry, 2000, p. 60-61.

⁵ COCTEAU Jean, *Carte blanche, op. cit.*, p. 112.

Nous sommes à la fin de la première guerre mondiale et la France est à la recherche d'une identité tant politique qu'artistique. On assiste à un véritable bouillonnement dans tous les domaines même si les traumatismes créés par le conflit hantent encore les mémoires. Face à ce bouillonnement, qui peut-être déroutant pour le lecteur d'un grand quotidien d'information générale, Cocteau se propose de jouer un rôle de guide, un guide certes partial, mais un guide quand même¹.

La thèse de Brigitte Borsaro nous permet de faire une correspondance entre l'engagement idéologique de Cocteau dans *Le Mot* et son engagement intellectuel dans *Carte blanche* : le dénominateur commun entre les deux expériences journalistiques est donné par le bouillonnement de l'actualité, « âge du malentendu », qui se reflète dans plusieurs domaines de la vie quotidienne. Cocteau poursuit en somme sa bataille dans le champ de la littérature et de l'art, en essayant d'exalter ses valeurs éthiques dans ses contributions aux périodiques. Et pourtant, l'écrivain-journaliste ne trouvera pas de nombreux adeptes disposés à suivre le développement de son idéal artistique et esthétique. Ainsi, c'est à partir de la période de sa collaboration à *Paris-Midi* que ses rapports avec les nouveaux groupes de l'avant-garde – Dada et Surréalisme en particulier – vont commencer à s'altérer.

Cocteau à l'écart des revues d'avant-garde

« Révolution éthique avant d'être artistique, le surréalisme exige de ses prophètes qu'ils témoignent de leur cohérence tout d'abord par leur vie² ». Dès ses premiers contacts avec le groupe, Cocteau ne semble pas correspondre au modèle de « l'écrivain en révolution » que recherchent les surréalistes. Comme le groupe de *la N.R.F.*, le groupe de *Littérature* le considère comme un touche-à-tout, pire, comme un faussaire de l'avant-garde. Cocteau se trouve ainsi marginalisé du milieu intellectuel entre 1919 et le début des années Vingt à cause de ses mauvaises relations avec les jeunes écrivains surréalistes. Voici comment se justifiera plus tard l'auteur – qui, entretemps, publie aux Éditions de la Sirène *Le Cap de Bonne-Espérance*³ :

¹ BORSARO Brigitte, *op.cit.*, p. 61-62.

² BOSCHETTI Anna, « Légimité littéraire et stratégies éditoriales », *op. cit.*, p. 534.

³ Comme l'explique Cocteau dans sa préface de 1918, « LE CAP a été commencé au début de 1915 et fini au début de 1917 ». Publié seulement deux ans après, le poème se caractérise par le recours à différents styles métriques et rythmiques, étant désormais dégagé de la forme fixe. Voir COCTEAU Jean, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 6-7.

[l]es surréalistes eussent été mon seul public. Du fait que j'étais fâché avec eux, je n'avais plus de public. Mais mon rôle consistait à les aimer et à les suivre malgré leurs attaques. Nos drames étaient des drames d'amour. Y voir quoi que ce soit de sordide est une lourde faute. [...] Ils étaient en groupe, j'étais libre. Je ne pouvais, ne devrais me défendre que par mon travail¹.

Si d'un côté les attaques adressées à Cocteau lui ferment les portes de *la N.R.F.* et de *Littérature*, elles l'empêchent de même d'adhérer complètement à d'autres groupes d'avant-garde, parmi lesquels Dada. Dès les premières manifestations du mouvement à Paris, Cocteau s'était en effet adressé à son fondateur, Tristan Tzara : « Je voudrais vous connaître, parler avec vous de vos poèmes qui me touchent. Votre carte me touche au cœur. Votre fidèle Cocteau² ». De son côté, Tzara voyait en lui « un adepte possible et précieux pour Dada³ ». Ainsi, Cocteau avait écrit pour Dada – certains de ses poèmes ont été publiés dans le répertoire de *Dada 4-5 (Anthologie Dada)* et dans *Dada 7 (Dadaphone)*⁴ – mais, dans un deuxième temps, Breton avait mis en garde Tzara contre lui⁵ :

[m]on sentiment, tout à fait désintéressé, je vous le jure, est que c'est l'être le plus haïssable de ce temps. Encore une fois, il ne m'a rien fait et je vous assure que la haine n'est pas mon fort⁶.

Breton participe de façon déterminante à éloigner Cocteau du groupe dada parisien. Malgré cela, l'auteur de *Parade* demeure fortement attiré par Dada et par les nouveautés que le mouvement apporte en France.

Du côté de Cocteau, sans que soit oublié ce que cet être complexe qualifié trop vite de mondain a pu révéler parfois d'élan vers une unité intérieure, on a affaire à une personnalité qui non seulement accepte la dispersion, mais même la recherche dans une quête incessante de ce que l'époque apporte de révélations ou simplement de nouveautés⁷.

Étienne-Alain Hubert parle de « dispersion » pour qualifier l'éclectisme littéraire et artistique de Cocteau : c'est la raison pour laquelle il est considéré comme un frivole et qu'il est

¹ COCTEAU Jean, *Secrets de beauté, op. cit.*, p. 34-35.

² Lettre de Jean Cocteau à Tristan Tzara, dans BUOT François, *Tristan Tzara – L'Homme qui inventa la Révolution Dada*, Paris, Grasset, 2002, p. 75.

³ STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 166.

⁴ Voir *Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le Coeur à Barbe (1916-1922)*, présentation GIROUD Michel ; traduction des textes allemands WOLF Sabine et des textes italiens GLUCK Michael, Paris, Éditions Jean Michel Place, 1981.

⁵ Voir STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 166-167.

⁶ Lettre d'André Breton à Tristan Tzara du 26 décembre 1919, dans SANOUILLET Michel, *Dada à Paris*, Nice, Centre du XX^e siècle, 1980, p. 422.

⁷ HUBERT Étienne-Alain, « Reverdy et le passant bleu », *Europe, op. cit.*, p. 70.

repoussé par les surréalistes, qui sont en revanche engagés dans une révolution aussi éthique et sociale qu'esthétique. Les considérations de l'auteur nous semblent cependant légitimes :

[l]'expression la plus récente de la beauté porte toujours une étiquette. Étiquette souvent mise par erreur à cause d'une boutade. La boutade fait fortune au point que les artistes l'adoptent et qu'il serait dangereux, ensuite, de la renier¹.

Dans ce texte, l'écrivain-journaliste soutient, en parlant du cubisme, qu'il ne faudrait pas dire d'un peintre qu'il est « un bon ou mauvais cubiste, mais [qu'un] cubiste est [...] un bon ou mauvais peintre² ». Cette affirmation est révélatrice de l'aversion que Cocteau a pour toute école et, plus en général, pour tout classement collectif. C'est ainsi qu'il commence à développer au fil des années une poétique vouée à l'individualité de l'artiste et de l'auteur, n'accueillant plus le sentiment de collectivité cher aux intellectuels militant à son époque, notamment aux surréalistes.

Afin de se détacher de l'« amalgame de la modernité³ », Cocteau décide de se lancer en avril 1920 dans un nouveau projet éditorial qui lui offre l'espace médiatique pour développer ses nouvelles réflexions théoriques : *Le Coq*. Il s'inspire paradoxalement de ses « ennemis » : il puise en effet dans les récentes expériences journalistiques de *Littérature* et de *Dada* certains des traits les plus caractéristiques de leurs esthétiques novatrices⁴ et des modalités de communication qui leur sont propres. En ce qui concerne *Littérature*, voici ce que Breton dit à propos de sa revue dans un entretien radiophonique avec André Parinaud, qui lui demande comment elle se présente au départ :

[o]h, comme une revue de très bonne compagnie ! Que veut-on de mieux ? Les grands survivants du symbolisme : Gide, Valéry, Fargue ouvrent la marche, suivis des poètes qui ont gravité autour d'Apollinaire : Salmon, Max Jacob, Reverdy, Cendrars⁵.

Breton se réfère en particulier aux quatre premiers numéros de *Littérature*, parus entre mars et juin 1919. Tout en publiant les écrits d'artistes célèbres autour desquelles gravite Cocteau, la

¹ COCTEAU Jean, *Carte blanche, op. cit.*, p. 23-24.

² *Ibid.*, p. 24.

³ Cf. COCTEAU Jean, *Carte blanche, op. cit.*, p. 60.

⁴ Voir chapitre 2, p. 30. Cocteau adopte ici la même stratégie qu'il avait adoptée à l'égard de *la N.R.F.*, lorsqu'il avait emprunté de la revue l'idée d'un classicisme moderne au soutien de sa propre ligne esthétique.

⁵ BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, avec PARINAUD André, Paris, Gallimard Nrf, p. 51.

revue surréaliste n'accueille pas ses contributions poétiques ou critiques¹. Sa réputation est déjà compromise, Cocteau envoie ses écrits à d'autres revues d'avant-garde, comme *Nord-Sud* de Reverdy, *Sic* de Pierre Albert-Birot ou *391* de Picabia, mais aucune d'entre elles ne les publient². C'est peut-être une des raisons qui le poussent à écrire la série de *Carte blanche* pour *Paris-Midi*.

Dada a une influence déterminante sur la revue de Breton, Aragon et Soupault entre 1919 et 1920. Proclamant « la rupture de l'art avec la logique [et] la nécessité "d'un grand travail négatif à accomplir"³ », *Le Manifeste Dada 1918* avait suggéré une orientation au groupe de *Littérature*. Et pourtant, ce ne sera pas seulement « l'esprit Dada » qui déterminera les nouvelles démarches surréalistes à l'intérieur du périodique. Breton explique à ce propos :

[c]e qui est bien autrement significatif, ce sur quoi l'attention demande à être attirée une fois pour toutes, c'est que dans ses numéros d'octobre à décembre 1919, *Littérature* publie, sous ma signature et celle de Soupault, les trois premiers chapitres des *Champs magnétiques*. Incontestablement, il s'agit là du premier ouvrage surréaliste (et nullement dada) puisqu'il est le fruit des premières applications de l'écriture automatique⁴.

C'est donc la publication des *Champs magnétiques* dans *Littérature* qui marque de façon décisive l'entreprise surréaliste. Comme l'affirme Louis Janover dans son étude, « la grande affaire des artistes et des écrivains assoiffés de nouveauté reste le langage et son lieu d'expérimentation privilégié : la revue⁵ ». En effet, les surréalistes n'ont jamais critiqué l'outil journalistique : au contraire, ils l'ont utilisé longtemps dans leurs efforts de révolution sociale – « fût-ce pour en réintégrer certaines caractéristiques dans des réalisations esthétiques⁶ » précise encore Patrick Suter. Dans le cadre de la poésie surréaliste, le périodique occupe par conséquent une place très particulière. Comme l'explique l'auteur,

[l]a volonté des surréalistes d'étendre leur mouvement à la rue les entraîne dès le début à utiliser au mieux les journaux, dans lesquels nombre d'entre eux tiennent des rubriques plus ou moins régulières. Par ailleurs, les surréalistes ont

¹ « La revue *Littérature* excita l'intérêt de Cocteau dès l'instant où il en connut le projet. [...] À la demande d'Aragon le nom de Cocteau figura sur la liste des collaborateurs du premier numéro, mais ce qu'il offrit ne fut jamais publié. Breton l'avait banni ». STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 166.

² Voir *ibid.*, p. 164-168.

³ BRETON André, *op. cit.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*, p. 61-62.

⁵ JANOVER Louis, *La Révolution surréaliste*, Paris, Plon, 1989, p. 59.

⁶ SUTER Patrick, *Le Journal et les lettres, 1. De la presse à l'œuvre*, Genève, Métis Presses, 2010, p. 169.

su, entre autres par l'organisation de scandales, attirer sur eux l'attention des journaux de gauche et de droite¹.

C'est dans le but de donner leur vision anticonformiste de l'actualité socio-politique que les membres de *Littérature* s'approprient le dispositif de la revue comme l'avaient fait auparavant les dadaïstes et même les futuristes. Mais contrairement à eux, ils n'y apportent pas de nouvelles formules typographiques, caractéristique qui distingue *Littérature* des autres publications d'avant-garde. Voici le témoignage de Breton :

[s]i minée soit-elle par l'esprit « dada », la revue *Littérature* n'en reste pas moins relativement fidèle à sa formule initiale. Les artifices typographiques, qui sont la principale coquetterie de *Dada* et de *391*, n'y jouent aucun rôle².

Analysant les différents numéros de la revue de Breton, Aragon et Soupault, Suter remarque que « les textes ne se contentent pas de se suivre les uns les autres au sein des livraisons³ » et il explique que « leur disposition sur la page, ou dans l'ordonnement de la revue, suggère parfois qu'ils font échos les uns aux autres de manière subversive⁴ ». Tous ces aspects, associés à l'écriture automatique, font de *Littérature* une revue révolutionnaire.

L'écriture automatique, fondée collectivement, est ce qui doit permettre au sujet de se dissoudre dans un processus de communication authentique, de s'effacer pour faire émerger, au-delà de toutes les aliénations sociales, une communauté véritable, qui se trouve par conséquent en position à la fois de fin et de moyen du surréalisme. Tout, dans le monde surréaliste, commence avec une mise en commun de la pensée, et tout existe pour y aboutir⁵.

La communauté, réalité essentielle pour les surréalistes, trouve ainsi sa place dans l'espace de la revue. Il ne s'agit plus seulement d'innovations esthétiques, mais d'un bouleversement radical investissant le domaine de la culture aussi bien que le domaine de la politique.

[...] jamais ces expérimentations n'avaient fait l'objet d'une recherche aussi explicite et quasi systématique de la part d'un groupe. Comparés à ce laboratoire foisonnant, les fondateurs de *la N.R.F.*, unis par des goûts et des dégoûts plus que par des directions, ont du mal à figurer comme une école qui fait date dans l'histoire littéraire⁶.

¹ *Ibid.*, p. 171.

² BRETON André, *op. cit.*, p. 61.

³ SUTER Patrick, *op. cit.*, p. 185.

⁴ *Ibid.*

⁵ KAUFMANN Vincent, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 32.

⁶ BOSCHETTI Anna, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », *op. cit.*, p. 534.

En plus de représenter le lieu d'expérimentations formelles hardies telle que l'écriture automatique, la revue constituera un passage obligatoire dans la réalisation du Livre surréaliste.

Car l'idéal surréaliste consisterait en un livre mouvant, s'étendant à la ville, changeant de jour en jour, se remodelant sans cesse, et permettant d'infinies circulations, à travers lesquelles la *merveille* ne cesserait d'apparaître par le rapprochement d'éléments épars. [...] Les moyens du Livre engendreraient le journal (l'« autre journal ») de la Révolution¹.

Certes, le Livre envisagé par les surréalistes demeurera une utopie, mais les élaborations théoriques qu'ils formulent pendant leur activité changeront l'approche de la littérature et de la presse au cours de la première moitié du XX^e siècle.

Le recours à la presse aura servi à dépasser les limites de la littérature ; mais la presse elle-même ne constituait aucune solution. Il faudra désormais l'inclure dans l'œuvre littéraire – pour dépasser les limites du journalisme. [...] La presse sera alors *dans* l'œuvre – qui s'organisera selon ses propres procédures, sans plus tenter la synthèse du livre et du journal².

Or, il faut souligner que les surréalistes suivent les traces de Dada dans la conception d'une révolution culturelle et sociale. Avant eux, ce sont en effet les dadaïstes qui visent d'abord à la modification des processus et des moyens de communication pour subvertir le monde des arts et des lettres, et en conséquence la société. Dans ce sens, la force de rupture qui caractérise leur emprise et qui se manifeste par un véritable « anarchisme artistique³ » est la même qui avait autrefois marqué le futurisme italien. Comme le constate Suter dans son essai, « la volonté de destruction de la littérature et des pratiques artistiques existantes⁴ » représente le dénominateur commun entre ces deux mouvements. En ce qui concerne plus spécifiquement Dada, Louis Janover écrit :

[e]n brisant les tabous qui interdisaient de s'attaquer à la structure même du langage et à la finalité des moyens de communication utilisés, Dada rendait possible l'impensable : l'ouverture d'un nouveau champ de création littéraire et

¹ SUTER Patrick, *op. cit.*, p. 205.

² *Ibid.*, p. 207.

³ *Ibid.*, p. 140.

⁴ *Ibid.*

artistique. Il détruisait les valeurs esthétiques consacrées, même s'il relégitimait d'autant toutes les recherches pour en découvrir de nouvelles¹.

Henri Béhar et Michel Carassou précisent à ce propos que le but principal des adeptes de Dada est de supprimer la culture aussi bien que la politique². C'est pourquoi le rejet, voire la *tabula rasa* de toute modalité communicative et de toute catégorie esthétique préconçue implique une révolution qui passe du plan littéraire et artistique au plan social.

Dada préconisait la confusion des catégories esthétiques comme un des moyens les plus efficaces de donner du jeu à ce rigide édifice de l'art, pris lui-même pour un jeu, à cette notion abâtardie servant à couvrir derrière un soi-disant désintéressement le mensonge et l'hypocrisie de la société³.

Cette prémisse illustre l'attitude que Tzara montrera envers les journaux : « En 1916, je tâchais de détruire les genres littéraires. J'introduisais dans les poèmes des éléments jugés indignes d'en faire partie, comme des phrases de journal, des bruits et des sons⁴ ». Dans un premier temps, le journal sert donc à Tzara à l'intérieur de la création littéraire comme un élément de rupture avec les canons de la tradition. Après la publication du *Manifeste Dada 1918*, les périodiques sont en outre exploités comme un outil de communication capable de diffuser un nouveau type de poésie.

[Le journal] entrera dans le vaste mouvement visant à généraliser le « pamphlet » dada, pour investir les divers pans d'une entreprise de diffusion multipliant les recours à des médias différentes. La poésie, ne répondant plus à une définition générique, se verra généralisée, et s'étendra à des formes nouvelles, en épousant le pamphlet et ses divers avatars⁵.

En somme, le journal va représenter le laboratoire de nouvelles recherches formelles, en même temps qu'il en devient le principal manifeste. Visant au bouleversement de tout système préétabli, Dada essaie de sonder les possibilités non seulement de l'art et de la littérature, mais aussi des moyens de communication qui les concernent. Comme le remarque Suter, le recours au périodique est fondamental dans ce but.

¹ JANOVER Louis, *op. cit.*, p. 67.

² « L'objectif des dadaïstes, en effet n'était pas de défricher un nouveau territoire pour les écrivains et les artistes ; ils entendaient nier la politique au même titre que la culture, pour les fondre l'une et l'autre dans le flux de la vie ». Voir BÉHAR Henri, CARASSOU Michel, *op. cit.*, p. 60.

³ HUGNET Georges, *L'Aventure Dada (1916-1922)*, Paris, Galerie de l'Institut, 1957, p. 9.

⁴ Lettre de Tristan Tzara à Jacques Doucet de 1922, citée dans SUTER Patrick, *op. cit.*, p. 144.

⁵ *Ibid.*, p. 144.

Objet « indigne », antilittéraire, il permet de quitter la littérature traditionnelle. Collectif, composé à plusieurs mains, et lu par les foules, il constitue le lieu même de l'opposition à l'individualisme littéraire, au culte du génie, et apparaît en même temps comme une basse-fosse où la corruption du langage de la cité est la plus forte¹.

Pour Tzara, en particulier les revues jouent un rôle décisif dans la création des réseaux publicitaires et même personnels, devenant le cœur du mouvement Dada. Contrairement à la revue surréaliste, la revue dada ne vise pas à représenter toutefois le groupe dans sa collectivité. Suter explique à ce propos :

[L]a revue tend à présenter sur un mode festif les liens entre les différents acteurs ayant pu se retrouver occasionnellement liés aux manifestations dadas, ou dont Tzara a sollicité des contributions. Elle permet aussi de réunir des individualités indépendantes, sans qu'il soit nécessaire de leur demander de se plier aux décisions d'un groupe².

Dada donne priorité exclusive à l'artiste en tant qu'individu : c'est la condition fondamentale sur laquelle se base le mouvement. Cela se reflète aussi dans la fabrication de la revue : loin d'être uniformisée ou standardisée, elle change de papier et de contenu d'un numéro à l'autre. Ainsi, le périodique est à son tour transformé selon les différentes collaborations³.

En déchirant les quotidiens, en les exploitant à l'envers, la nouvelle œuvre d'art libère le langage de ses chaînes, celles qui le lient à sa part uniquement informationnelle, et empêchent de s'intéresser aux surprises qu'il présente ; c'est, entre autres, ce qu'il faut entendre par « libération du matériau »⁴.

Cet *excursus* est important pour comprendre l'expérience entreprise par Cocteau avec *Le Coq* : l'analyse de l'aspect et des contenus de cette revue nous permettra de mettre en évidence l'influence que les revues d'avant-garde ont joué sur l'œuvre de l'écrivain-journaliste et sur l'élaboration de son esthétique personnelle.

¹ *Ibid.*, p. 166-167.

² *Ibid.*, p. 145-146.

³ Voir *ibid.*, p. 146.

⁴ *Ibid.*, p 167.

La rupture avec Dada et la fondation du Coq

Les années 1919-1920 représentent un tournant dans la carrière littéraire et artistique de Cocteau. En particulier, un des événements les plus importants de cette période est la rencontre avec Raymond Radiguet en juin 1919¹. À l'époque Radiguet « mêle dans ses admirations l'avant-garde et les classiques, manifeste une violence inouïe dans ses jugements dès qu'il ouvre la bouche et, à seize ans, une assurance d'homme mûr² ». Malgré son jeune âge, Radiguet travaille déjà pour plusieurs journaux, auxquels il envoie ses dessins et ses poèmes. Par l'intermédiaire d'André Salmon, le jeune poète est introduit auprès de certaines personnalités célèbres, parmi lesquelles Max Jacob : c'est en effet lui qui le présente à Cocteau et qui lui permet d'entrer en contact avec Tzara, grâce aussi par l'entremise de Birot. En février 1919, Tzara publie un hommage à ses confrères parisiens dans *391*, la revue de Picabia, où il cite le nom de Radiguet³. Comme l'expliquent les co-auteurs de l'étude *Jean Cocteau – L'Homme et les miroirs*,

[c]'est assez pour attirer l'attention et la sympathie des fondateurs de *Littérature*. Radiguet fait donc ses débuts poétiques parisiens dans la revue de Breton, où son nom apparaît cinq fois au sommaire. Il se lie d'amitié avec Breton et Aragon, et ceux-ci, malicieusement, le montent en épingle, tandis qu'ils ferment leur porte à Cocteau⁴.

« Partagé entre son souci de ne pas perdre ses amis de *Littérature* et la sympathie de plus en plus vive qui le lie à Cocteau⁵ », Radiguet décide finalement de rester à côté de ce dernier, qui le présente à ses amis artistes entre 1919 et 1920⁶.

En mars 1920, un événement crucial a lieu au Théâtre de la Maison de l'Œuvre. Le groupe Dada tient une séance d'avant-garde, à laquelle participe aussi Cocteau : « au cours de

¹ « C'est à l'époque où Cocteau écrivait les articles pour *Carte blanche* que Radiguet et lui s'étaient rencontrés, soit chez Max Jacob comme l'a dit Cocteau, soit plus probablement en présence de Max Jacob à la "matinée poétique en mémoire d'Apollinaire" qui eut lieu à la galerie d'art de Léonce Rosenberg, l'Effort moderne, rue de la Baume, le samedi 8 juin 1919 ». Voir STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 184.

² BÉHAR Henri, KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elizabeth, *op. cit.*, p. 117-118.

³ Il s'agit du poème *Chronique* qui commence par les vers suivants : « phrase périphrase antiphrase paraphrase / l'anti-Aragon Radiguet et pro-Jacob ». Rappelons que, déjà en décembre 1918, Tzara avait publié des poèmes de Radiguet dans *Dada*. Voir *ibid.*, p. 118-119.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵ *Ibid.*

⁶ « Paul Morand, les Beaumont, Misia Sert, Erik Satie, Georges Auric enfin, dont la grande culture littéraire ravit le jeune homme qui, lui-même ne s'intéresse que fort peu à la musique ; Lucien Daudet est charmé par le petit sauvage ; les peintres de Montparnasse et, en particulier, Kisling, l'associent volontiers à leurs débauches dans les ateliers ». Voir *ibid.*, p. 120.

cette soirée, Picabia lit le *Manifeste cannibale* et huit Dadaïstes jouent la pièce de Tzara, *La Première aventure céleste de M. Antipyrine*¹ ». Parce qu'il est banni à la fois par *Littérature* et par *la N.R.F.*, Cocteau « offre depuis des mois à Picabia des poèmes aux fins de publication dans la revue *391* [...] mais les poèmes n'ont pas paru : Tzara a poussé Picabia à les détruire² ». Après la séance Dada, Cocteau décide de reprendre contact avec Picabia, en lui écrivant la lettre suivante :

[m]on cher Francis,

Vous savez ma franchise et les scrupules qui me harcèlent toujours. Vous savez aussi combien votre amitié m'est précieuse. *Personne n'écrit n'importe quoi*. Ce que vous faites vous exprime, m'amuse, m'intéresse. Ce que fait Tzara me touche souvent profondément. Je peux même dire que Tzara malgré qu'il œuvre aux antipodes de moi, est le seul poète qui me touche ainsi... Mais Dada, le Dadaïsme, me causent un malaise intolérable.

J'aimais qu'ils donnent de l'air dans la chambre cubiste – mais la séance de l'autre soir c'était atroce, triste, timide, loin de toute invention. Picabia crée, désire créer un « drame », un « malheur », un « non », un blasphème, une atmosphère de romantisme nouveau. Tzara désorganise. Je me trouve, moi, parisien, en face de la première tentative de propagande étrangère qui marche. C'est votre droit, vous avez vu avec quelle bonne humeur je le supportais et même que je n'hésitais pas à m'y joindre, par dégoût *du patriotisme mal entendu*.

Cette fois je me trouve en face d'une obligation physique d'agir (jamais contre vous, ni contre Tzara, ni contre d'autres, l'amitié ou le souvenir de l'amitié m'étant chose sacrée), mais contre Dada, l'esprit Dada devenu, par la faute de quelques collégiens, aussi désuet, aussi ennuyeux que Jarry, Duparc, Sacha Guitry, Bruant, Mme Lara, Ibsen.

Rendez-moi les trois poèmes pour *391* et ne me voyez plus si cette lettre vous dégoûte. Moi je vous estime trop pour ne pas vous l'écrire et reste votre ami comme avant.

Jean Cocteau³.

Picabia publie cette lettre dans *Cannibale*, l'introduisant par une notice sarcastique⁴. Comme le constatent Béhar, Kihm et Sprigge, cet événement comporte « la rupture [de Cocteau] avec Dada⁵ ».

Bien qu'il continue de suivre les travaux de Picabia et de Tzara, Cocteau s'en éloigne du point de vue esthétique, envisageant « un retour au classicisme – sous l'influence de

¹ *Ibid.*, p. 124.

² *Ibid.*

³ Lettre de Cocteau à Picabia du 29 mars 1920, dans SANOUILLET Michel, *op. cit.*, p. 540.

⁴ « Désirant absolument publier une œuvre de Jean Cocteau, privé des trois poèmes qu'il m'avait donnés pour *391* et que je n'ai pu insérer la dernière fois, faute de place, je suis heureux de pouvoir communiquer au public la lettre suivante, seul manuscrit qui me reste de son auteur ». *Ibid.*

⁵ BÉHAR Henri, KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elizabeth, *op. cit.*, p. 125.

Radiguet qui ambitionne plus sérieux que les facéties de Tzara¹ ». Afin d'accomplir cette opération, il décide de se détacher de Dada au niveau médiatique en créant une nouvelle revue : *Le Coq*. Sanouillet souligne à ce propos que « le jeune et brillant poète [avait] vit compris [...] qu'il était préférable de transplanter ailleurs les quelques idées qu'avec sa facilité habituelle il avait su cueillir dans les plates-bandes dadaïstes² ». Voici la présentation que Pascal Lécroart donne de la revue de Cocteau dans le *Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle*.

Paru en 1920, *Le Coq* fait partie de ces revues éphémères d'avant-garde qui ont fleuri après la Première Guerre mondiale autour et en marge du dadaïsme. Principalement animée par Jean Cocteau et Raymond Radiguet, la revue se caractérise par une présentation très originale : une seule feuille type papier journal de grand format (58 x 43 cm) en recto-verso, destinée à être pliée en deux, puis rabattue trois fois afin de laisser le tiers inférieur en position centrale : c'est lui qui porte le titre, encadré donc par deux autres espaces une fois la feuille dépliée³.

À son tour, Steegmuller présente *Le Coq* comme « une importante petite publication⁴ ». Il explique :

[I]es quatre numéros de cette publication (mai, juin, juillet-août-septembre et novembre, 1920 ; les numéros trois et quatre sont intitulés *le Coq parisien*) constituent une des réponses de Cocteau aux revues qui l'avaient dédaigné – sa réponse la plus directe, car il les combattait avec leurs propres armes plutôt qu'avec les siennes⁵.

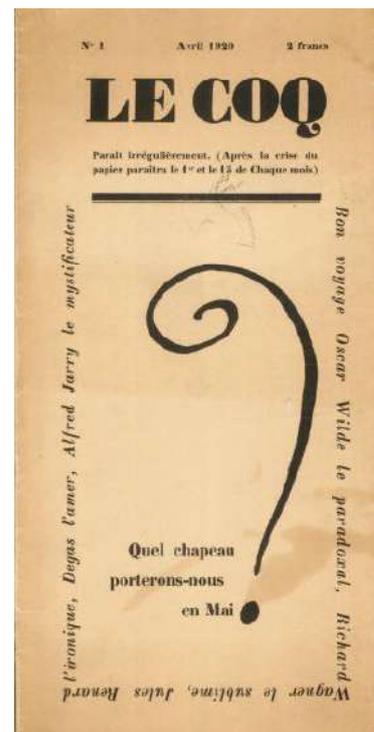


Fig. 1 : couverture du *Coq*, n° 1, avril 1920

Les « armes » dont parle l'auteur concernent la présentation typographique de la revue et son ton – les deux étant deux éléments caractéristiques de la tradition journalistique avant-gardiste. En outre, il rapproche *Le Coq* de la revue de Picabia, *391*, et, en général, des revues dada.

¹ *Ibid.*

² SANOUILLET Michel, *op. cit.*, p. 191.

³ LÉCROART Pascal, *Le Coq*, dans CURATOLO Bruno, *Dictionnaire des revues au XX^e siècle*, Paris, Champion, 2014, p. 640.

⁴ STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 183.

⁵ *Ibid.*



Fig. 2 : *Le Coq*, n° 1, mai 1920



Fig. 3 : « Une nuit d'échecs gras », *391*, n° 14, novembre 1920

Pour partager les constatations de Steegmuller, il suffit d'observer les images ci-dessus, où l'on peut remarquer des ressemblances évidentes entre la page du *Coq* et celle de *391*, surtout en ce qui concerne la disposition typographique des textes et la taille hétérogène des caractères d'imprimerie.

Le Coq ressemblait à la revue de Picabia *391* par le format ainsi que par la fragmentation des textes et la variété de la typographie, mais elle la surclassait par l'esprit et la fougue. Elle était joyeusement anti-dada, mais à force d'adopter les méthodes des adeptes du dadaïsme, leurs cris de guerre et parfois aussi leur grossièreté, elle devint anti-dada dada¹.

Objet central de l'étude de Suter², la mise en parallèle du *Coq* avec les revues dada est fondamentale pour notre recherche, car elle nous aide à déterminer les points sur lesquels Cocteau se rapproche ou se détache des groupes d'avant-garde. Quoique née au sein des croisements entre les principaux courants modernes, la revue fondée par Cocteau aspire en effet à constituer un projet éditorial et esthétique indépendant. La formule présente dans le premier numéro de mai 1920, « *Le Coq* rééduque l'esprit³ », résume les intentions de Cocteau qui vise à un retour à la simplicité et à la clarté française – retour qu'il promet dès 1914, année de la fondation du *Mot*, et qui correspond au dépassement des esthétiques d'avant-garde.

¹ *Ibid.*

² SUTER Patrick, « *Le Coq* et les revues dada », dans *Cocteau journaliste, op. cit.*, p. 171-182.

³ *Le Coq*, n° 1, mai 1920.

Les circonstances de la naissance du *Coq* montrent en tout cas que la revue de Cocteau et Radiguet se situe en position non seulement de dépassement, mais également de concurrence par rapport aux revues dada, position qui s'affirme après une période où ses rédacteurs ont vécu un compagnonnage avec Dada (ou plus précisément, dans le cas de Cocteau : un désir de compagnonnage)¹.

Bien qu'il se veuille comme le promoteur du dépassement des esthétiques modernes, *Le Coq* offre plusieurs points communs avec les revues d'avant-garde. Si nous nous arrêtons aux dispositifs typographiques, nous constatons que *Le Coq* puise justement ses ressources dans les publications dada. Pour relever des correspondances, il suffit de prendre en considération ce que le même Tzara proclame dans le « Manifeste Dada 1918 »² :

[c]haque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée³.

Nul doute que Cocteau a appris cette leçon : l'illustration ci-dessous et la description que donne Lécroart de l'arrangement typographique du *Coq*, à l'apparence « frère aux revues dadaïstes⁴ », en sont révélatrices.



Fig. 5 : *Le Coq*, n° 1, mai 1920

[...] l'ensemble [du *Coq*] obéit à une organisation très libre et exploite toutes les possibilités de la typographie : polices de toutes tailles en fonction des textes, mais aussi jeu constant sur des phrases isolées entourant tel ou tel paragraphe ou développement, la feuille étant amenée à être manipulée dans tous les sens. *Le Coq* est, en tant que tel, un bel objet esthétique, malgré la modestie de son support papier⁵.

¹ SUTER Patrick, « *Le Coq* et les revues dada », *op. cit.*, p. 174.

² « *Le Coq* cite [...] Dada, d'une part en mettant en évidence certains propos de son principal promoteur, et d'autres part en adoptant des dispositifs typographiques qui évoquent ceux que Tzara a promus dans son "Manifeste Dada 1918" ». Voir *ibid.*, p. 173.

³ TZARA Tristan, « Manifeste Dada 1918 », dans *Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le Coeur à Barbe (1916-1922)*, *op. cit.*, p. 143.

⁴ SANOUILLET Michel, *op. cit.*, p. 193.

⁵ LÉCROART Pascal, *op. cit.*, p. 640.

Outre la typographie, un autre aspect qui lie *Le Coq* aux revues dada est le ton, qui est celui d'un groupe. Rappelons que la conception du projet éditorial remonte aux temps des dîners de la soi-disant « Société d'Admiration Mutuelle¹ » : *Le Coq* est donc le résultat d'une pensée collective. En effet, à côté de Cocteau et de Radiguet, les animateurs de la revue sont Georges Auric, Erik Satie, Louis Durey, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Lucien Daudet, Roger de la Fresnaye, Marie Laurencin, Paul Morand, Patrick Newman, Tzara, Max Jacob et Blaise Cendrars. En particulier, la présence très forte des musiciens du Groupe des Six fait du *Coq* comme leur propre journal : « Car si *Le Coq et l'Arlequin* en évoquait les compositeurs, *Le Coq* devient leur porte-voix² », comme en témoigne la brève présentation de Cocteau :

[c]'est une feuille où s'expriment six musiciens de goûts différents unis par l'amitié.
Que cette amitié trouve sa force dans une même tendance différemment comprise, cela va sans dire.
À ces musiciens se joignent des poètes, des peintres qui les aiment³.



Fig. 6 : *Le Coq*, n° 2, juin 1920

« Je réveille » : tout en revendiquant son autonomie et son originalité, *Le Coq* partage le même ton subversif et propagandiste que les revues dada, qui font de la publicité et du slogan leurs atouts dans l'entreprise d'une révolution littéraire et artistique⁴.

¹ « Le premier numéro, imprimé sur papier rose, proclamait ouvertement que le groupe était une "Société d'Admiration Mutuelle", une phrase dont Paul Morand s'était servi pour qualifier les dîners du samedi ». STEEGMULLER Francis, *op. cit.*, p. 183.

² Voir SUTER Patrick, « *Le Coq* et les revues dada », *op. cit.*, p. 180.

³ COCTEAU Jean, « Point sur l'1 », dans *Le Coq*, n° 2, juin 1920.

⁴ Voir SUTER Patrick, *Le Journal et les lettres, 1. De la presse à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 139.

Avec *Le Coq*, [...], Cocteau se dote de la force d'un groupe, comme l'avait fait auparavant Tzara avec les revues dada ; et il est certain que *Le Coq* entend réussir dans la « propagande » aussi bien que Dada, premier exemple de « propagande étrangère » qui « marche », comme l'écrivait Cocteau dans sa lettre de rupture avec Dada (d'où l'importance de la typographie en grands caractères, disposée dans tous les sens comme dans la grande feuille)¹.

Les animateurs du *Coq* élèvent leur voix contre le groupe de Tzara et ses adeptes dans une perspective ironique et provocatrice.

Notre principal reproche à Dada, c'est d'être trop timide. Une fois les règles du jeu franchies, pourquoi si peu de choses ? Aucun Dada n'ose pas se suicider, se tuer un spectateur. On assiste à des pièces, on écoute des musiques. Du courage DADA !²

Michel Sanouillet définit Ce reproche comme une « surenchère effrénée³ », en expliquant que pour le jeune directeur « la meilleure parade [était] encore de prendre l'offensive⁴ ». Il observe en effet que

[c]haque numéro de la revue n'en contenait pas moins une énergique et habile prise de position en regard de Dada, qui avait commis le crime impardonnable de dévaluer, par ses excentricités, celles qui jusqu'alors faisaient le succès de Cocteau⁵.

Et pourtant, Cocteau doit admettre qu'il partage avec Dada des valeurs qui lui sont très chères, comme « les valeurs individuelles⁶ ». Le refus de toute étiquette collective et de toute école est un trait caractéristique de la poétique coctélienne aussi bien que de la poétique dada : ce n'est pas un hasard si les surréalistes s'opposeront à Tzara et à ses adeptes une fois leur mission révolutionnaire collective entreprise.

Si je désapprouve le dadaïsme et tout « -isme » en général, les valeurs individuelles de Dada m'obligent à le défendre contre les mufles, voire à me laisser compromettre. Il n'existe pas d'écoles, seulement des individus. Mallarmé n'était pas mallarméen, Picasso n'est pas un cubiste, sans doute Tzara n'est-il pas un dadaïste.⁷

¹ SUTER Patrick, « *Le Coq* et les revues dada », *op. cit.*, p. 181.

² *Le Coq*, n° 1, *op. cit.*

³ SANOUILLET Michel, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Le Coq*, n° 1, *op. cit.*

⁷ COCTEAU Jean, *ibid.*

Soulignons que la valorisation de l'artiste en tant qu'individu n'est pas un principe que Cocteau emprunte à Dada : l'écrivain-journaliste le soutient depuis ses premières activités publiques. C'est pourquoi *Le Coq*, se proposant comme une feuille singulière dans le domaine des revues d'avant-garde, permet à Cocteau de se détacher des groupes dada.

Le Coq : la revue comme moyen d'autonomisation et d'autolégitimation

Comme nous l'avons souligné, bien qu'il partage les mêmes modalités de communication et le même esprit provocateur, *Le Coq* ne peut pas être considéré comme une pauvre tentative d'imitation de *Dada* ou d'autres revues d'avant-garde¹. Très ambitieux, le projet éditorial de Cocteau s'oppose en effet à toute publication partisane de l'anarchie en art et, fruit de la conception esthétique de l'auteur, la revue vise à « défendre un art nouveau, mais classique, et français, ces deux adjectifs se déterminant l'un l'autre² ». Si nous suivons les activités de Cocteau dans perspective chronologique, nous nous apercevons qu'il essaie toujours d'opérer une synthèse des expériences littéraires et artistiques qui l'ont marqué le plus. Ses publications journalistiques représentent le témoignage médiatique de cette opération, car elles associent le développement de ses créations à ses réflexions esthétiques et autocritiques. C'est pourquoi il reprend dans *Le Coq* les principales théories élaborées dans *Le Coq et l'Arlequin*, livre essentiel pour l'affirmation de sa démarche théorique et artistique : comme l'écrit Max Jacob, « *Le Coq et l'Arlequin* était un livre nécessaire. Il le sera toujours³ ».

Dans cet opuscule [*Le Coq et l'Arlequin*], qui ne doit rien à Dada, Cocteau, poursuivant sa mue entamée avec *Le Potomak*, définit les principales lignes de son esthétique. Or, malgré les emprunts du *Coq* à la typographie dada, c'est à cette ligne esthétique personnelle que Cocteau se tiendra, *Le Coq et l'Arlequin* étant repris en 1926 dans *Le Rappel à l'ordre*, dont le titre à lui seul semble détonner par rapport au désordre et à l'anarchie dada⁴.

¹ « Cocteau sait déjà qu'on l'accuse de prendre à l'avant-garde ses idées ». FERMIGIER André, *op. cit.*, p. 505. L'auteur nous indique par une note ce que Roger Allard avait écrit à propos de Cocteau dans *la N.R.F.* en octobre 1920 : « Doué de plus d'esprit et de talent que la plupart de ceux qu'il imite, il prend son bien où il le trouve et sa prodigieuse mémoire n'a d'égale que son étonnante faculté d'oubli ».

² SUTER Patrick, « *Le Coq* et les revues dada », *op. cit.*, p. 180.

³ JACOB Max dans *Le Coq*, n° 5, juillet-août-septembre 1920.

⁴ SUTER Patrick, « *Le Coq* et les revues dada », *op. cit.*, p. 178.

Tenant compte de la coopération de musiciens, d'écrivains et de peintres, nous pouvons même envisager *Le Coq* comme la transposition journalistique du petit essai de critique interdisciplinaire de Cocteau : en effet, le choix du titre évoque déjà le pamphlet publié en 1918 et repris en 1926 dans *Le Rappel à l'ordre*. Contrairement à *Dada* et aux revues d'avant-garde, *Le Coq* ne se caractérise pas par un esprit international et ne vise même pas au bouleversement de la culture européenne après le désastre de la guerre. En revanche, la revue se distingue par son patriotisme et par le désir d'une réorganisation face à l'anarchie dadaïste. La défense de l'art national en dépit du cosmopolitisme dada s'accompagne d'un retour à la linéarité et à la simplicité caractéristiques du classicisme : ainsi, nous lisons en tête du numéro 5 le titre « Le Coq Parisien » et la formule « Le Coq est une feuille d'intérêt local ».



Fig. 7 : *Le Coq*, n° 5, juillet-août-septembre 1920

Rappelons que Cocteau avait défendu les mêmes idéaux dans son hebdomadaire *Le Mot* et que ce journal a été le premier porte-parole officiel de ceux qui seront devenus les préceptes de l'esthétique de l'auteur¹.

Dans le cadre de la prolifération des feuilles d'avant-garde, *Le Coq* se présente en somme comme le promoteur d'une « croisade antimoderne² ». Il faut préciser que Cocteau n'entend pas par cela un recul face à la modernité, mais plutôt un effort de synthèse et de simplification dans le cadre de son époque³. En effet, l'écrivain-journaliste promeut depuis longtemps un compromis entre littérature et art : il suffit de rappeler la conception de *Parade*,

¹ « Les articles du *Mot* constituent des actes de liberté et l'annonce du rigorisme moral du *Coq et l'Arlequin* ». Voir KIHM Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 198.

² SUTER Patrick, « *Le Coq* et les revues dada », *op. cit.*, p. 179.

³ *Ibid.*

dont le projet se voulait comme le rapprochement des artistes de la rive gauche et de la rive droite. Du point de vue de la critique d'auteur, nous pouvons en outre citer une des formules les plus efficaces présente dans *Carte blanche*, où Cocteau affirmait : « Il m'apparaît que le signe d'Apollon est plus favorable à la mise en œuvre des qualités françaises. Mais ce goût ne m'oblige pas à nier de bonnes productions dionysiennes¹ ». C'est ainsi qu'« en réaction contre les excès de la gauche moderniste² » Cocteau se propose comme l'inventeur de l'*extrême droite* ou encore comme le président de la soi-disant *Ligue Anti-Moderne*. Il s'en explique en particulier dans son premier article signé du *Coq*, manifeste de son opinion à l'égard de Dada et des courants modernes.

Les articles qui m'assimilent au dadaïsme m'amuse beaucoup, parce que je suis l'anti-dadaïste type. Les dadaïstes le savent bien et, s'ils demandent quelquefois ma collaboration, c'est pour prouver que leur système est de n'avoir aucun système.

Si on les place à l'extrême gauche, je suis à l'extrême droite. L'extrême droite n'existait pas. Toute droite est timide. J'ai inventé l'*extrême droite*, car mon nationalisme est suspect aux droites comme aux gauches [...]. Les extrêmes se touchent. Je me sens si loin de la gauche et de la droite, si près de l'extrême gauche fermant la boucle avec moi, qu'il arrive qu'on nous confonde. Il me faut crier si je parle avec la droite ou avec la gauche, ce qui me fatigue, tandis que, de l'autre côté du mur, sans élever la voix, je peux m'entretenir avec Tzara et Picabia, mes voisins du bout du monde³.

Ainsi, Cocteau désavoue la critique contemporaine, représentée particulièrement par *la N.R.F.*, comme le suggère une des affirmations anonymes présentes dans le premier numéro de la revue : « À force de mettre sa lorgnette au point *la Nouvelle Revue Française* ne regarde jamais le spectacle⁴ ». L'auteur de *Parade* écrit en outre :

[I]a critique compare toujours. L'incomparable lui échappe. Pour elle un homme qui se cherche se trompe de chemin, un homme qui se trouve est perdu. Dada étant devenu le synonyme de néant, rien de plus naturel que m'y placent des yeux et des oreilles qui ne peuvent plus me suivre. Ces confusions n'ont, du reste, aucune importance. Mais, si je devais être président de quelque chose, je choiserais de présider une Ligue Anti-Moderne. JEAN COCTEAU⁵.

Cocteau et ses collaborateurs s'opposent fortement aux simplifications hypothétiques de la critique. À son tour, Radiguet écrit en défense de son mentor :

¹ COCTEAU Jean, *Carte blanche*, *op. cit.*, p. 116.

² FERMIGIER André, *op. cit.*, p. 506.

³ COCTEAU Jean, *Le Coq*, n° 1, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Musset fit son œuvre sans se préoccuper du romantisme. De même Jean Cocteau écrit sans viser au modernisme. Il y a en lui assez de nouveauté pour qu'il puisse se permettre de respirer une rose¹.

Cocteau peut donc être considéré comme un auteur moderne, tout en ne revendiquant pas sa modernité de façon ostentatoire. En particulier, le motif de la rose emblème du retour au classicisme qu'il est en train de promouvoir, apparaît plusieurs fois dans les pages du *Coq*. Dans l'extrait ci-dessus, Radiguet le reprend en réponse à la formule « Retour à la poésie. Disparition du gratte-ciel. Réapparition de la rose² ». Et la rose reviendra aussi dans le numéro 3 : « L'anarchiste jeta une rose dans la galerie des machines³ ».

En ce qui concerne les buts publicitaires de Cocteau, observons que *Le Coq* représente – comme le représentait *Le Mot* et encore avant *Schéhérazade* – un espace d'autopromotion, dont l'auteur se sert pour parler des œuvres auxquelles il est en train de travailler avec ses confrères et, en particulier, avec ses amis musiciens. Comme l'explique Lécroart,

la publication du *Coq* [est] ainsi le moyen d'entretenir la publicité autour du groupe, en attendant l'œuvre, accidentellement, collective du groupe, [...] *Les Mariés de la Tour Eiffel*, créée par les Ballets suédois en juin 1921⁴.

Des allusions à l'intrigue des *Mariés de la Tour Eiffel* paraissent en effet dans le numéro 1 de mai et dans le numéro 2 de juin sous le titre *L'Île d'Amour – Un roman-feuilleton* : « on y voit déjà une noce mise à mal par le paragraphe dont la phrase "le petit oiseau va sortir" amène à la disparition du marié⁵ ». D'ailleurs, Cocteau tient plutôt à la promotion médiatique de sa conception esthétique, comme l'observe encore Lécroart :

[e]n fait, cette revue offre d'abord et avant tout, pour Cocteau et Radiguet, l'occasion de se situer sur l'échiquier esthétique particulièrement encombré des avant-gardes dadaïstes de l'époque. Avec *Parade*, *Le Cap de Bonne Espérance* et *Le Coq et l'Arlequin*, Cocteau avait achevé sa première mue artistique et cherchait dorénavant à s'imposer comme la grande figure de l'artiste d'avant-garde⁶.

¹ RADIGUET Raymond, *Le Coq*, n° 1, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Le Coq*, n° 5, juillet-août, septembre 1920. Suivant l'exemple des fondateurs de *Littérature*, Cocteau et ses co-auteurs utilisent des formules se faisant écho dans *Le Coq*.

⁴ LÉCROART Pascal, *op. cit.*, p. 641.

⁵ *Ibid.*, p. 642.

⁶ *Ibid.*

L'appel à la presse est donc indispensable, car celle-ci permet la médiatisation d'un projet esthétique contre-courant, opposé aux préceptes modernes des principaux mouvements de l'époque. Ainsi, l'œuvre de Cocteau peut être définie à juste titre comme « antimoderne », selon la perspective d'Antoine Compagnon :

[l]'antimoderne est le revers, le creux du moderne, son repli indispensable, sa réserve et sa ressource. Sans l'antimoderne, le moderne courait à sa perte, car les antimodernes sont la liberté des modernes, ou les modernes plus la liberté. Refusant toute tyrannie de la pensée, adoptant devant toute alternative une véritable attitude critique, ils ne sont littéralement et politiquement ni de droite ni de gauche¹.

Manipulant le média de façon stratégique, Cocteau arrive à légitimer sa poétique personnelle anticonformiste.

Parmi les revues d'avant-garde tournant autour du dadaïsme, *Le Coq* a donc un statut bien singulier. Elle peut paraître comme une sorte de succédané presque aseptisé du dadaïsme, entreprise d'un Cocteau effrayé à l'idée de se faire dépasser par une modernité effervescente mais qui, sous l'influence de Radiguet, est pourtant prêt à renouer le fil d'une tradition nationale classique².

Le Coq représente en somme le projet journalistique de Cocteau le plus ambitieux et le plus accompli, fruit de ses différentes expériences dans le monde de la presse. Par rapport à ses autres publications pendant les deux premières décennies du XX^e siècle, cette revue témoigne les véritables compétences de l'auteur dans le domaine de l'édition et de la promotion médiatique et la cohérence absolue de son esthétique.

¹ COMPAGNON Antoine, *op. cit.*, p. 447.

² *Ibid.*, p. 644.

Conclusion

C'est ainsi que notre époque, en apparence anarchiste, se délivre de l'anarchie et retourne aux lois avec un esprit nouveau.

(Jean Cocteau, *Le Secret professionnel*, 1922)

Attiré par la tradition aussi bien que par la révolution, divisé entre classicisme et modernité, Cocteau se situe au croisement des courants intellectuels et artistiques les plus marquants dans l'Europe du début du XX^e siècle, tant en restant toujours fidèle à son esprit français. Poète, romancier et dramaturge, il a voulu consacrer une partie considérable de son travail au journalisme, activité qui lui a permis non seulement de développer ses idéaux esthétiques par les contacts avec les personnages et les mouvements les plus influents de l'époque, mais aussi d'affirmer sa popularité dans le milieu intellectuel parisien en se détachant de façon anticonformiste de tout groupe et de toute école.

Le disparate de mes entreprises m'a sauvé d'être une habitude. Ce disparate a déjoué les esprits inattentifs suivant ces modes extrêmes qui se vantent de n'en pas être. Il a fait croire que je profitais de ces modes sans les comprendre, alors que je les contredisais par le livre, le théâtre ou le film, en face d'une élite aveugle et sourde. [...] Je passais donc par velléitaire et pour m'éparpiller, alors que je tournais et retournais ma lanterne, afin d'éclairer sous des angles nombreux différentes faces de la solitude des êtres et du libre arbitre¹.

Dans notre étude nous avons essayé d'établir c'est le lien entre l'activité d'écrivain de presse de Cocteau et l'affirmation de sa conception esthétique, en encadrant son œuvre dans le contexte de l'avant-garde littéraire et artistique des premières décennies du XX^e siècle. Dans cette optique, les contributions critiques de l'auteur dans les journaux jouent un rôle important, tant comme ses projets éditoriaux, dans son autopromotion médiatique. Critique d'auteur, émancipation médiatique et développement d'une ligne esthétique personnelle représentent ainsi les trois axes sur lesquels se sont portées nos considérations.

¹ COCTEAU Jean, *Journal d'un inconnu* (1953), Paris, Grasset, 2013, p. 27.

Les principales collaborations journalistiques qui ont marqué les débuts littéraires et artistiques de Cocteau montrent que l'écrivain a su exploiter au mieux l'image qu'en a donné *Comœdia*, le premier journal où sont parus ses écrits : présenté par le directeur du quotidien comme le porte-parole d'une nouvelle génération de poètes, capable de proposer grâce à son talent d'enfant prodige une « Renaissance idéaliste [...] sur des bases toutes nouvelles² », Cocteau en effet adopté ce rôle de « médiateur » entre ancienneté et modernité, s'adaptant de façon intelligente et versatile dans le contexte des avant-gardes. *Comœdia* n'a pas seulement représenté le berceau du poète débutant et de son image publique, mais le journal a promu ses premières contributions critiques, où il a manifesté son désir de création et sa volonté d'élaborer une esthétique individuelle : à ce propos, il suffit de penser à ses rapports avec les Ballets russes de Diaghilev.

Toujours plus orienté vers la médiatisation de sa production, Cocteau a exploité sa familiarité avec l'outil périodique pour réaliser ses propres projets éditoriaux : ainsi, dans le but de s'imposer dans les milieux intellectuels et artistiques de l'époque, il a lancé *Le Mot*. Ce journal, publié entre 1914 et 1915, a représenté pour le jeune directeur le terrain idéal d'une prise de conscience esthétique : il y consacre ses écrits à l'exaltation des jeunes artistes français et des musiciens en particulier, en exploitant l'actualité politique de la guerre pour envisager un renouveau de l'art national – dont il se considère comme un grand promoteur. Espace de réflexion critique aussi bien que « laboratoire créatif », *Le Mot* a permis à Cocteau de se faire remarquer dans les ateliers de l'avant-garde parisienne. Après la réalisation du spectacle révolutionnaire de *Parade*, les articles de l'hebdomadaire illustré ont été repris et reformulés dans *Le Coq et l'Arlequin* : la transition du journal à l'essai de critique est le signe d'une évolution de l'auteur, cet essai étant le manifeste de son idéologie artistique et du futur Groupe des Six. Le développement de la poétique de Cocteau est donc passé par une expérience journalistique fondamentale, à l'origine des liens entre éthique et esthétique qui caractérisent son œuvre.

Celui qui veut à tout prix le modernisme, qui étonne le public par une débauche de couleurs et de surprises sur la vieille étoffe, au lieu de tisser une trame nouvelle, le progrès lui fera perdre sa place³.

² PAWLOWSKI Gaston de, compte rendu du *Prince frivole*, op. cit.

³ COCTEAU Jean, *Le Secret professionnel* (1922), dans *Poésie critique I*, Paris, Gallimard, 1959. p. 24.

Désireux de se plonger dans des recherches nouvelles, Cocteau entreprend une autre collaboration journalistique, la première dans la presse grand public : la série de *Carte blanche* dans le quotidien *Paris-Midi*. Dans ces articles, Cocteau exprime sa volonté de parler de ce qui, à son avis, représente l'Esprit nouveau, à savoir l'art moderne. Certes, la critique d'auteur s'est révélée ici un escamotage pour l'écrivain-journaliste car il vise, par une stratégie « franchise du style⁴ », à avoir de l'influence sur les tendances littéraires et artistiques en faveur de son œuvre.

Dans le but de définir dans quelle mesure Cocteau peut être considéré un auteur « moderne », nous avons rappelé le cadre historique et culturel dans lequel se sont développés les mouvements d'avant-garde, en particulier la place occupée par les revues, témoins des interactions entre les écrivains et artistes de l'époque. Malgré son exclusion de la revue *Littérature* et son éloignement de Dada, force est de constater que Cocteau n'a pas pu éviter les influences des groupes : comme nous l'avons observé dans la dernière partie de notre étude, il semble en effet avoir inscrit sa revue *Le Coq* dans la même ligne esthétique que les revues d'avant-garde.

À force de ne pouvoir me mettre d'aucune école, ni m'en fabriquer une, l'opinion éprise d'étiquettes me les accroches toutes dans le dos. C'est ainsi que j'ai représenté Dada aux yeux de l'étranger, alors que j'étais la bête noire des dadaïstes⁵.

Tout en faisant appel aux techniques éditoriales des revues dada et d'avant-garde, Cocteau déclare dans *Le Coq* son refus de toute étiquette liée à la modernité. Ce véritable « rappel à l'ordre », la « croisade antimoderne⁶ » entreprise par Cocteau dans sa feuille nous semble, au fil de nos considérations, le fruit du développement de sa conception esthétique – qui est à son tour le fruit de ses expériences dans le monde de la presse. Une fois détaché des cercles d'avant-garde grâce à sa propre revue, Cocteau a finalement réussi à obtenir son autonomie littéraire et artistique comme « moderne en liberté⁷ », en affirmant sa poétique contre-courant.

⁴ HÉRON Pierre-Marie, *Cocteau – Entre écriture et conversation*, op. cit., 89.

⁵ COCTEAU Jean, *D'un ordre considéré comme une anarchie* (1923), dans *Poésie critique I*, op. cit., 1959, p. 70.

⁶ SUTER Patrick, « *Le Coq* et les revues dada », op. cit., p. 179.

⁷ COMPAGNON Antoine, op. cit., p. 14.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Œuvres de Cocteau

COCTEAU Jean, *Carte blanche*, Paris, La Sirène, 1920.

COCTEAU Jean, *Journal d'un inconnu* (1953), Paris, Grasset, 2013.

COCTEAU Jean, *Le Potomak* (1919), Paris, Éditions Stock, 2013.

COCTEAU Jean, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1999.

COCTEAU Jean, *Poésie critique I*, Paris, Gallimard, 1959.

COCTEAU Jean, *Portraits souvenirs* (1935), Paris, Bernard Grasset, 1997.

COCTEAU Jean, *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, BENECH Bernard (éd.), Paris, Le Livre de Poche, La Pochothèque, 1995.

COCTEAU Jean, *Secrets de beauté*, Paris, Gallimard, 2013.

COCTEAU Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003.

Presse

Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le Coeur à Barbe (1916-1922), présentation GIROUD Michel, Paris, Jean Michel Place, 1981.

Comœdia journal, Paris (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France).

Comœdia illustré, Paris, (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France).

Le Coq, Paris, (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France).

Le Mot, Paris, (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France).

Schéhérazade, Paris, (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France).

391, Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia, Paris, P. Belfond : E. Losfeld, 1976.

Sources secondaires

BÉHAR Henri, CARASSOU Michel, *Dada – Histoire d’une subversion*, Paris, Fayard, 1990.

BÉHAR Henri, KIHM Jean-Jacques, SPRIGGE Elizabeth, *Jean Cocteau – L’Homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, 1968.

BORSARO Brigitte, « Jean Cocteau : le cirque et le music-hall », *Cahiers Jean Cocteau. Nouvelle série n° 2*, Paris, Passage du Marais, 2003.

BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, avec PARINAUD André, Paris, Gallimard Nrf.

BUOT François, *Tristan Tzara – L'Homme qui inventa la Révolution Dada*, Paris, Grasset, 2002.

CAIZERGUES Pierre, « Jean Cocteau, le journal, le journal et les journalistes », *Littératures contemporaines*, « L'écrivain journaliste », n° 6, Paris, Klincksieck, 1998, p. 57-68.

CAMPA Laurence, *Apollinaire. Critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2002.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

Correspondance Guillaume Apollinaire Jean Cocteau, présentée par CAIZERGUES Pierre, DÉCAUDIN Michel, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

DÉCAUDIN Michel, *Apollinaire*, Paris, Le Livre de Poche, 2002.

FERMIGIER André, « Jean Cocteau et Paris 1920 ». In *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 22^e année, n° 3, 1967, pp. 495-513.

HÉRON Pierre-Marie, *Cocteau : entre écriture et conversation*, Rennes, Collections « Interférences » Presses Universitaires de Rennes, 2010.

HÉRON Pierre-Marie, THÉRENTY Marie-Ève (dir.), *Cocteau journaliste*, Rennes, Collections « Interférences » Presses Universitaires de Rennes, 2014.

HUGNET Georges, *L'Aventure Dada (1916-1922)*, Paris, Galerie de l'Institut, 1957.

JALARD Michel-Claude (dir.), *Jean Cocteau de l'Académie française*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1965.

JANOVER Louis, *La Révolution surréaliste*, Paris, Plon, 1989.

Jean Cocteau et le théâtre, textes et documents réunis par CAIZERGUES Pierre, Montpellier, Centre d'Étude du XX^e siècle, Université Paul Valéry, 2000.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les Avant-gardes artistiques 1848-1918 – Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015.

KAUFMANN Vincent, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

KIHM Jean-Jacques, *Cocteau*, Paris, Gallimard, 1960.

MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2013.

SANOUILLET Michel, *Dada à Paris*, Nice, Centre du XX^e siècle, 1980.

STEEGMULLER Francis, *Cocteau*, Paris, Buchet/Chastel, 2003.

SURMANN Caroline, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau. Intermédialité et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

TOMICHE Anne, *La Naissance des avant-gardes occidentales 1909-1920*, Paris, Armand Colin, 2015.

Numéros spéciaux

Cahiers Jean Cocteau, n° 6 : « Cocteau avant *Le Potomak* », Paris, Éditions Michel de Maule, 2008.

COCTEAU Jean, *Europe*, n° 894, octobre 2003.

Jean Cocteau 3 – Écriture et création, textes réunis et présentés par GULLENTOPS David, Caen, Lettres Modernes Minards, 2001.

Jean Cocteau 4 – Poésie critique et critique de la poésie, textes réunis et présentés par BOURDIN Monique, Caen, Lettres Modernes Minards, 2003.

Jean Cocteau 6 – Figures de la narration, textes réunis et présentés par LINARES Serge, Caen, Lettres Modernes Minards, 2010.

Sources en ligne

Jean Cocteau unique e multiple : <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php>.

Sources sur les relations entre presse, littérature et critique au XX^e siècle

BOILLAT Gabriel, *La Librairie Grasset et les Lettres françaises. Les Chemins de l'édition (1907-1914)*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1974.

CHARTIER Roger, MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé 1900-1950*, Paris, Fayard/Promodis, 1991.

CURATOLO Bruno, *Dictionnaire des revues au XX^e siècle*, Paris, Champion, 2014.

HEINICH Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

LAHIRE Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

CAILLARD Maurice, FOROT Charles, *Enquête sur les revues d'avant-garde (1870-1914)*, Paris, Ent'revues – Jean Michel Place, 1990, p. 132.

MOLLIER Jean-Yves, « Littérature et presse du trottoir à la Belle Époque », *Études françaises* 363 (2000): 81–94. DOI: 10.7202/009724ar.

SEGRE Cesare, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.

SUTER Patrick, *Le Journal et les lettres, 1. De la presse à l'œuvre*, Genève, MétisPresses, 2010.

VÉRILHAC Yoan, *La Jeune Critique des revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

Sources en ligne

LÉGER Nathalie, *Dictionnaire des Lettres françaises : le XX^e siècle*, Paris, Le Livre De Poche, 1998, cité par « Le Guichet du savoir » en ligne : <http://www.guichetdusavoir.org/viewtopic.php?t=21552>.

TABLE DES MATIÈRES

***Introduction*..... P. 1**

Chapitre I – *Les débuts de Jean Cocteau dans la presse parisienne*..... P. 5

La presse française au début du XX^e siècle P. 7

Des petites revues aux jeunes maisons d'édition : la promotion des écrivains nouveaux P. 9

Le lancement de Cocteau dans Comœdia et Comœdia illustré..... P. 12

Les écrits critiques du jeune Cocteau P. 17

Des comptes rendus sur les Ballets russes à la préparation du Dieu bleu..... P. 21

Chapitre II – *Entre journalisme et activité créatrice : le développement de l'esthétique coctélienne*.....P. 32

L'engagement intellectuel et artistique de Cocteau : la fondation du Mot..... P. 34

Le Potomak, une étape fondamentale dans l'évolution autocritique de Cocteau..... P. 39

Un parallèle entre Le Potomak et Le Mot : l'exemple des Eugènes..... P. 42

Les recoupements entre la ligne éditoriale du Mot et l'esthétique de Cocteau... P. 47

<i>Les premiers contacts de Cocteau avec les milieux avant-gardistes : le projet de Parade.....</i>	P. 50
<i>Le Coq et l'Arlequin : du périodique à l'essai</i>	P. 54
<i>Cocteau face à la critique contemporaine.....</i>	P. 61
Chapitre III – De Carte blanche au Coq : les stratégies éditoriales de Cocteau au sein de l'avant-garde parisienne	P. 71
<i>Un aperçu sur l'avant-garde littéraire</i>	P. 73
<i>La série de Carte blanche : les manifestations de l'Esprit nouveau selon Cocteau.....</i>	P. 76
<i>Cocteau à l'écart des revues d'avant-garde</i>	P. 85
<i>La rupture avec Dada et la fondation du Coq</i>	P. 93
<i>Le Coq : la revue comme moyen d'autonomisation et d'autolégitimation.....</i>	P. 100
Conclusion.....	P. 105
Bibliographie.....	P. 109