

INTRODUCTION

Cet ouvrage s'intéresse à l'écrivain Jean Cocteau en prenant comme fil directeur l'influence de la conversation « à la française », comme forme et comme ensemble de valeurs, dans son œuvre. Par conversation « à la française », on entend l'art de la communication avec autrui dans le privé tel que l'a codifié l'âge classique en France, qui en a fait un genre littéraire oral, mais aussi le modèle esthétique et moral de nombreux genres écrits et théâtraux, en lieu et place de la rhétorique¹.

Notre approche se greffe donc sur une problématique banale, qui est celle du classicisme et des esthétiques classiques au xx^e siècle, mais en l'abordant par le biais de la forme littéraire orale qui lui a servi de matrice. Car en effet, l'esthétique classique ne repose pas sur un fait textuel, mais sur un fait de discours. Elle ne propose pas un art d'écrire, mais un art de dire dont dérivent les poétiques des genres écrits². Le classicisme naît dans la deuxième moitié du xvii^e siècle, quand un « âge de la conversation » succède à « l'âge de l'éloquence », comme l'a montré Marc Fumaroli dans de nombreux travaux. À sa suite, divers spécialistes de l'âge classique ont remis en lumière l'importance de la conversation lettrée et de ses valeurs comme « genre des genres littéraires français » aux xvii^e et xviii^e siècles. Socrate, Cicéron, Érasme, Montaigne, Honoré d'Urfé marquent les étapes d'un art qui plonge ses racines philosophiques et contemplatives dans l'Antiquité³. Les *Essais* de Montaigne notamment constituent une étape décisive, en proposant

1. « Le théâtre, les mémoires, la correspondance, le roman, les maximes et les essais, les dialogues et les entretiens, autant de genres mimétiques et modernes de cette conversation centrale et exemplaire, autant de reflets stylisés par écrit de ce genre littéraire oral. » (FUMAROLI M., « Littérature et conversation : la querelle Sainte-Beuve-Proust » (1991), *La conversation, un art de l'instant*, Autrement, coll. « Mutations », n° 182, janvier 1999, p. 107-108).
2. Les auteurs de l'anthologie *Écrire au xvii^e siècle* rappellent de même que, « en un sens, il n'existe pas au xvii^e siècle d'art d'écrire », l'écriture n'étant pas conçue « hors du modèle traditionnel de l'éloquence », auquel le phénomène mondain substitue le modèle de la conversation (Presses-Pocket, coll. « Agora », 1992, MORTGAT E., MÉCHOULAN E. (éd.), p. 9 ss.)
3. FUMAROLI M., *La diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1994, p. 283-320.

le modèle d'une conversation encyclopédique, détendue et capricieuse, digressive, écrite sur le papier tel qu'à la bouche, sur tous les aspects de « l'humaine condition ». Forme orale, la conversation devient à l'âge classique « l'institution littéraire par excellence », liée à l'institution sociale du salon, ensemble de petites sociétés choisies, multipliées dans Paris durant les deux derniers siècles de l'Ancien Régime. Une abondante littérature annexe, didactique et pédagogique, lui est consacrée, qui atteste le « haut degré de conscience proprement littéraire que la "forme conversation" a connu pendant quatre règnes successifs en France⁴ ».

Il s'agit donc d'écarter dans ce travail une conception « textocentrée » de l'esthétique classique, induite par la crise (romantique, moderne) de la littérature née « autour de 1830, au moment où les écrivains font la première expérience de notre civilisation moderne, fondée sur le consumérisme culturel, les industries du loisir et le système médiatique » ; crise à l'origine de ce qui est « sans doute la principale mutation qu'ait connue la littérature depuis l'Antiquité, [...] le passage de la "littérature-discours" à la "littérature-texte"⁵ », écrit Alain Vaillant dans un ouvrage très riche, ramassant le fruit de vingt ans de recherche. Ce faisant, nous nous donnons les moyens d'envisager sans les réduire l'un à l'autre, mais sans non plus les opposer radicalement, les deux plans de l'oral et de l'écrit sur lesquels tout écrivain de conviction classique est amené, y compris au xx^e siècle, à concevoir l'expression de son talent ou de son génie. Proust lui-même, après qui il semble acquis que la littérature ne puisse être confondue avec un art de la conversation, renonce dans ses pages sur la conversation de Bergotte (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*) à la stricte séparation des deux plans, si dramatisée dans *Contre Sainte-Beuve*, au profit d'une simple hiérarchie, les questions essentielles devenant celles du *charme* de la parole géniale et de la transposition à l'oral du travail de méditation de l'écrit⁶. Il justifie ainsi le bel hommage que lui rend Cocteau à sa mort, en partant du lieu commun auquel lui-même est en somme revenu à propos de Bergotte :

4. FUMAROLI M., préface à *L'art de la conversation*, Dunod, coll. « Classiques Garnier », HELLEGOUARC'H J. éd., 1997, p. II. Cette passionnante anthologie de Traités de conversation des xvii^e et xviii^e siècles fait apparaître la diversité méconnue des angles sous lesquels la conversation a été abordée à cette époque, tout en dégagant deux grandes tendances : l'une insiste sur les « mœurs » que supposent la conciliation et l'harmonie d'interlocuteurs très différents (caractères, tempéraments, pentes d'esprit, âges, sexes, intérêts) ; l'autre sur les manières de parler, les qualités de style et d'esprit les plus appropriées.

5. VAILLANT A., *La crise de la littérature*, Grenoble, ELLUG, 2005, p. 7 et 16.

6. Voir DIAZ J.-L., « L'auteur vu d'en face », dans *L'auteur*, Caen, PU Caen, CHAMARAT G. et GOULET A. (éd.), 1996, p. 109-129 ; HÉRON P.-M., « Littérature et conversation au xx^e siècle : Proust (encore) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-mars 2010, n° 1, p. 93-111.

« Écrire comme on parle » est encore un lieu commun devant lequel je m'incline. À condition d'admettre que, le style n'étant pas la parole, il ne s'agit pas d'écrire exprès comme on parle. Mais un grand écrivain se trouve machiné de telle sorte qu'il possède un rythme auquel il n'échappe sous aucune des formes de son individu. Personne au monde ne faisait mieux obéir l'écriture. Personne au monde ne faisait mieux obéir la voix. Lune et l'autre épousaient juste son esprit⁷.

La voix de Proust s'accompagne aujourd'hui de beaucoup d'autres : dans les études littéraires comme dans le siècle, la notion et l'imaginaire de la *voix* sont revenus au premier plan depuis longtemps et contribuent à remodeler l'histoire de la littérature⁸. Des écrivains de l'oralité comme Céline, Giono, Cendrars, Aragon, Queneau, Duras, Pinget, ont été parmi les premiers à en bénéficier. Il y a cependant, à la racine de plusieurs travaux qui leur sont consacrés, le préjugé du français classique comme langue morte au *xx^e* siècle, devenue incapable de servir de fond à un style vivant ; préjugé de certains écrivains eux-mêmes sans doute, relayé par certains critiques⁹.

C'est oublier que le français classique prend lui aussi son départ dans un art de parler¹⁰. C'est confondre aussi un peu vite sans doute classicisme et académisme, et traiter comme quantité négligeable un Proust, un Radiguet, un Gide, un Montherlant, un Jouhandeau, un Genet qui, toutes origines sociales confondues, créent leur style à partir de ce même français classique. Ils n'écrivent pas une langue figée, mais la font vivre en se l'appropriant, c'est-à-dire en la faisant bouger. Tout écrivain amoureux de « la belle langue française », écrit Cocteau, doit la plier à sa façon, à la manière de Montaigne qui « ne cherche rien d'autre sinon de dire ce qu'il veut dire et y parvient mais en tordant la phrase à sa façon¹¹ ». Son *Rappel à l'ordre* invite en 1926 à ne pas perdre de vue un génie de la langue qui « se travestit d'époque en époque », et rejette l'académisme, identifié à « du tic, du style-point

7. « La voix de Proust » (1923), repris dans *Poésie critique*, Paris, Gallimard, I, 1959, p. 126.

8. Citons, entre autres, les colloques *Voix et création au *xx^e* siècle* (Paris, Champion, 1997) et *La voix sous le texte* (Angers, PU Angers, 2002).

9. Voir notamment MARTIN J.-P., *La bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, et MEIZOZ J., *L'âge du roman parlant*, Genève, Droz, 2001.

10. Suggestivement à ce propos, un Ramuz justifie son choix d'un style oral par référence à la tradition classique, qui n'a « tiré sa pleine force que d'avoir été tout d'abord elle aussi une tradition orale et "vécue" » : « [...] ce "classicisme" (auquel j'aspire profondément quand même) ne pouvait être atteint par moi qu'avec des moyens tout opposés à ceux qui prétendaient précisément le définir, c'est-à-dire par un retour à la tradition d'où j'étais sorti. » (« Lettre à Bernard Grasset » (1928), in *Deux lettres*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Poche Suisse », 1992, p. 52-53).

11. *La Difficulté d'être* (1947), in *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1995, p. 947.

de départ, du genre¹² ». Proust a une réflexion au fond voisine lorsqu'il définit comme « seuls vrais classiques » « les grands novateurs », ceux qui « obéissent à une secrète discipline », sont « des constructeurs avant tout » et « forment une suite presque continue¹³ ».

Cocteau est, au xx^e siècle, l'incarnation la plus talentueuse et la plus complète, dans presque tous les domaines de l'art et toujours à la pointe de l'époque, de ce que signifie ce classicisme vivant, entretenu par une tradition orale et vécue. Avec lui s'impose une individualité littéraire fortement marquée par l'esprit de la conversation à la française, en raison de sa fréquentation des salons parisiens et de son propre don de parole. Il propose un exemple intéressant de la manière dont cet esprit se mêle aux racines profondes de la création, en l'accommodant au désir de coïncider avec son époque (or le vrai poète « est l'époque¹⁴ »). Cocteau, c'est l'art « d'épauler, de viser, de tirer vite et juste¹⁵ », la sûreté infaillible du coup d'œil, l'intelligence déliée de tout, l'aisance confondante, le *charme* profond du don, sortis victorieux de l'impasse de la mondanité.

Son caractère emblématique vient de ses réflexions et publications sur le sujet, du rôle de *leader* qu'il s'est efforcé de jouer dans les années 1920 au service d'un rappel à « l'ordre considéré comme une anarchie » (un peu en marge de la puissante machine de *La NRF*), de ses attaches simultanément mondaines et avant-gardistes, de sa sensibilité sans logomachie à la réalité de la poésie, affaire d'« électricité », non de « forme des lampes », et sous cet angle admirable aussi bien, par exemple, chez Anna de Noailles que chez Tristan Tzara¹⁶. Cocteau ne cède jamais au terrorisme de l'abstraction anhistorique, et notamment à l'idée d'un « moi profond » coupé de son « moi social ». Dans *Le Rappel à l'ordre*, il ne fait donc aucune difficulté à lier étroitement la naissance d'œuvres marquantes du début des années vingt à la fréquentation par leurs auteurs (Radiguet, Morand) d'un petit milieu amical, qu'il soit mondain, bohème, avant-gardiste (ou tout cela à la fois), dans la mesure où celui-ci ne ressemble ni à un « café littéraire », ni à un « dîner de famille¹⁷ ». Ainsi des fameux *dîners du samedi*, d'abord hebdomadaires, au fil des années 1919-1922, au « Petit Bessonneau » (bistrot de Montmartre), au

12. *Le Rappel à l'ordre*, in *Romans, poésies, œuvres diverses*, op. cit., 1926, p. 441, 492-493.

13. « [Classicisme et romantisme] », in *Essais et articles*, LAGET T. (éd.), Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1994, p. 313.

14. *Le Rappel à l'ordre*, op. cit., p. 491.

15. *Ibid.*, p. 483.

16. *Ibid.*, p. 537.

17. *Ibid.*, p. 533 et 535.

restaurant Gauclair ou chez Delmas, puis au bar Gaya et enfin au « Bœuf sur le toit » : « *Ouvert la nuit, Fermé la nuit, et Le Diable au corps* sont des ouvrages qui en sortent. » Plus encore, ils constituent, pour lui, « le cœur même et l'esprit de ces dîners admirables¹⁸ ». De même, récusant « l'erreur qui consiste à croire que la vie de Marcel Proust se partage en vie mondaine et vie solitaire, en première période et seconde période », il affirme dans son article d'hommage que « cette vie mondaine à laquelle il tenait plus que tout et que des critiques prirent pour une récréation, était le milieu même de sa rosace¹⁹ ».

Mais simultanément, Cocteau voit dans le poète un « artisan-prêtre²⁰ », dont le rôle est de décalquer l'invisible (invisible aux yeux habitués). En cela il est aussi un héritier du romantisme, moment du sacre de l'écrivain, investi d'une mission de révélation du monde à ses contemporains²¹; ou au moins de dévoilement, « seule création permise à la créature » : « Voilà le rôle de la poésie. Elle dévoile, dans toute la force du terme²². » Cependant il refuse dans cet héritage « l'esprit de destruction » qui le caractérise aussi selon lui (« le goût des ruines, le pessimisme²³ ») et qui le sépare finalement, dès 1920, de Dada et des surréalistes.

Que devient alors l'art de converser avec un interlocuteur ou un lecteur ? Comment Cocteau adapte-t-il les valeurs de clarté, d'esprit et de naturel du classicisme à la conviction qu'un véritable artiste est le médium de ses profondeurs, que son style doit apporter le *merveilleux* d'un angle de vision neuf, ce merveilleux « qui consiste à donner aux objets et aux personnes un insolite qui échappe à l'analyse²⁴ » ?

18. *Ibid.*, p. 534.

19. Cocteau, *Poésie critique*, I, *op. cit.*, p. 128. Dans *Proust : le dossier* (1983, Pocket, coll. « Agora », 1998), J.-Y. TADIÉ fait le point sur cette question et note le ralliement de la critique au jugement de Cocteau.

20. *Le Rappel à l'ordre*, *op. cit.*, p. 515. Cocteau dose souvent ces jugements sur d'autres poètes selon la part faite en eux à « l'artisan » et au « prêtre ». Il distingue d'un côté une lignée de grands artisans, de Malherbe et Racine à Mallarmé et Valéry, de l'autre des poètes « qui jettent leur richesse en désordre et ne savent pas la faire valoir », comme la comtesse de Noailles (« Paul Valéry », (1945), [in] *Cahiers Jean Cocteau*, 9, 1981, p. 165). Voir à ce sujet GULLENTOPS D., « Jean Cocteau critique des poètes », *Revue des lettres modernes*, série Jean Cocteau, 4, « Poésie critique et critique de la poésie », 2003, p. 23-48.

21. Voir BÉNICHOU P., *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973, premier d'une série de cinq volumes, en incluant *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.

22. *Le Rappel à l'ordre*, *op. cit.*, p. 509.

23. *Ibid.*, p. 493.

24. *La Difficulté d'être*, *op. cit.*, p. 891-892.

En somme, cette étude abordera à sa manière l'opposition entre classicisme et romantisme dans l'œuvre de Cocteau, sous l'angle du rapport entre création et conversation. Et de même que le xx^e siècle a substitué à la « guerre toute simple » des classiques contre les romantiques « des guerres plus confuses²⁵ », de même il propose entre littérature et conversation des confrontations plus confuses qu'on ne pense et qui ménagent des surprises, spécialement dans l'œuvre de Cocteau, cet écrivain profondément imprégné des valeurs de la conversation à la française en même temps que dirigé par la conviction d'un fluide créateur qui les transcende.

La première partie dégage le sens de son « rappel à l'ordre » classique, les rapports entre sa conversation et son esthétique littéraire, les caractères de la « chambre française » où il se plaît. Elle montre aussi comment la conversation de Cocteau joue un rôle de « concession inconsciente » de l'œuvre contre sa propre solitude, de charme à tout va opérant l'accroche et le filtre de lecteurs pour permettre à des germes plus secrets de travailler.

Les deux parties suivantes examinent comment opère l'esthétique de la conversation à la française dans l'œuvre de Cocteau. Dans la ligne du *Secret professionnel* affirmant que « le poète ne peut employer un seul langage, ou plutôt un seul degré de cuisson²⁶ », elles s'intéressent aux « degrés de cuisson » de l'écriture selon les genres adoptés et les publics visés, aux décantations variées auxquelles est soumis un esprit de conversation présent dans tous les genres qu'il traverse.

La partie II s'intéresse aux causeries et conférences, aux émissions de radio, aux grands articles de presse (*Portraits-Souvenir*, *Articles de Paris*), qui tous s'adressent à des « grands publics », plus ou moins nombreux, plus ou moins ciblés, en montrant comment, à chaque fois, Cocteau adapte son style de conversation, avec un sens très sûr du public et des règles du jeu propres à chaque genre.

La partie III aborde les grands genres, où il s'agit cette fois d'atteindre simultanément plusieurs publics (théâtre, fiction en prose), ou au contraire un public beaucoup plus réservé (poème), à travers quelques œuvres : *Les Mariés de la Tour Eiffel* et *La Voix humaine*, *Thomas l'imposteur* et *Les Enfants terribles*, *Opéra*.

25. *Le Rappel à l'ordre*, op. cit., p. 482.

26. *Ibid.*, p. 502. D'où résulte un classement sommaire en « ouvrages prospectus, alambic, liqueur » : « Ces trois stades ne peuvent offrir le même aspect. Prenons, comme exemple du premier, un manifeste, une préface ; – du second : un livre de critique ; – du troisième : des poésies, un roman. »