

## COCTEAU OU LE MYSTICISME AMBIGU

«Le Poète croit. Que croit-il? Tout»<sup>1</sup> Cet aphorisme frappant, de tournure presque hugolienne, que l'on trouve dans *Le Rappel à l'ordre*, pose à la fois le problème central de la spiritualité de Cocteau, et en révèle du même coup le caractère indéfinissable et protéiforme. Ses biographes ont déjà balisé l'itinéraire de son christianisme peu orthodoxe: son «retour» au catholicisme entre les deux cures de désintoxication de l'opium, de 1925 à 1928, ses relations avec Jacques et Raïssa Maritain, sa rupture avec les dogmes de l'Église, consommée et explicitée dans la préface à *J'adore* de Jean Desbordes, puis vers la fin de sa vie l'entreprise ambiguë de la décoration des chapelles. En fait, que ce soit à Villefranche-sur-mer ou à Milly-la-Forêt, Cocteau couvre les murs d'emblèmes qui véhiculent toutes ses angoisses et sa mythologie personnelles: cherche-t-il à représenter les formes chrétiennes du divin, ou plutôt ce «Seigneur inconnu» dont la nature échappe à toute formulation dogmatique, et qui n'est peut-être que l'immanence secrète du pouvoir créateur, ce «Moi qui transcende le moi»<sup>2</sup>. Ceux qui veulent voir en Cocteau un chrétien à la ferveur intermittente mais sincère peuvent trouver dans le *Journal* de Julien Green une version qui se veut émouvante de sa mort «chrétienne». Mais le poète qui aurait dit, pendant son agonie: «Je suis chrétien, profondément chrétien, mais malheureusement pas pratiquant»<sup>3</sup>, ne laisse transparaître aucune certitude métaphysique bien définie dans son oeuvre, si ce n'est un antimatérialisme à la fois instinctif et raisonné. Pour le reste, il convient d'admettre, avec

---

*Littératures*, n° 5 (1990)

<sup>1</sup>. *Le Rappel à l'ordre*. Paris, Stock, 1926, p. 220.

<sup>2</sup>. Cf. l'invocation du *Requiem*: «O vous seigneur obscur dont je suis l'habitable...», Paris, Gallimard, 1962, p. 145.

<sup>3</sup>. *Vers l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964, p. 363.

Jean-Marie Magnan, que la «position de Cocteau est bien ambiguë, bien boîteuse —comme l'Ange, comme Jacob»<sup>4</sup>. Cocteau pourrait être une autre variante de ce «mystique à l'état sauvage» que Claudel avait vu en Rimbaud. L'auteur du *Rappel à l'ordre* semble d'ailleurs inviter ce rapprochement entre sa propre démarche et celle du «voyant» des *Illuminations*. Mais c'est certainement dans son oeuvre, non dans sa biographie, qu'il faut chercher les clés de la religion, ou des religions, de Cocteau. S'il est vrai pour n'importe quel auteur que «c'est l'oeuvre qui explique la vie, non l'inverse», selon les termes de Charles Mauron<sup>5</sup>, cela s'applique tout particulièrement à un poète intégral comme celui de *Crucifixion*, qui se crée par la parole et l'aveu: «je n'avais qu'une méthode à prendre», peut-il écrire dans sa *Lettre à Maritain*, «je l'ai prise: la sincérité. Tout s'étaler, tout raconter, vivre nu»<sup>6</sup>. Il confirmera cette attitude beaucoup plus tard dans sa vie, en confiant à André Fraigneau, à propos de *La Difficulté d'être*, «l'impudeur, c'est notre héroïsme à nous»<sup>7</sup>. Laissons-nous donc guider par Cocteau à travers les phases violentes et déroutantes de son combat avec l'Ange.

S'il est un aspect clair et univoque dans la pensée de Cocteau, c'est son rejet total du scepticisme rationaliste hérité des Lumières: «Quoi de plus jobard, de plus flou», écrit-il avec acrimonie dans sa *Lettre à Jacques Maritain*, «que le scepticisme du dix-huitième siècle? On ne le déteste pas, on le goûte comme une attitude de l'esprit, attitude qui devient fort vite le comble de la vulgarité avec la science»<sup>8</sup>. On trouve dans les essais de Maeterlinck, dont la pensée présente de profondes affinités avec celle de Cocteau, des remarques très similaires, par exemple dans *L'autre monde ou le cadran stellaire*<sup>9</sup>. Cette «attitude de

<sup>4</sup>. Cocteau. Paris, Desclée de Brouwer, 1968, p. 29.

<sup>5</sup>. Cité dans J. Bersani. *La littérature française après 1945*. Paris, Bordas, 1974, p. 830.

<sup>6</sup>. *Lettre à Jacques Maritain*. Paris, Stock, 1964, p. 18. Les autres références à ce document capital utilisent l'abréviation LM.

<sup>7</sup>. *Entretiens avec André Fraigneau*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1965, quatorzième entretien, p. 159.

<sup>8</sup>. LM, p. 58.

<sup>9</sup>. «Tout ce que la science a fait jusqu'ici est un petit grattage de l'épiderme universel» (New York, Éditions de la Maison Française, p. 129). Il faudrait remonter en fait jusqu'à un ancêtre qu'ils ont tous deux en commun pour mesurer la profondeur de cette défiance vis-vis

l'esprit» par laquelle l'homme se ferme à toute la dimension de mystère —au sens original du terme— Cocteau ne serait pas loin de l'identifier à une sorte de péché originel, une séquelle de la manducation du fruit de l'arbre de science, que l'homme expie à travers mille vicissitudes. À la fin de son conte célèbre, Madame Leprince de Beaumont expliquait le sortilège qui avait transformé le Prince en Bête comme un châtiment subi pour une faute morale très spécifique (le manque de charité vis-à-vis d'une mendicante). Dans *La Belle et la Bête*, Cocteau, en revanche, fait dire à Jean Marais, juste après le baiser de la Belle qui vient de mettre fin au charme magique: «Mes parents ne croyaient point aux fées. Elles les en ont punis en ma personne.» Le cinéaste, par cette seule réplique, transforme profondément la moralité plus conventionnelle du conte: la faute fatale n'est plus dans un acte, mais dans une attitude générale devant le monde; non plus simplement une faute morale, mais métaphysique. Refuser *a priori* d'accorder au moins le bénéfique du doute au surnaturel, à ce supplément indéfini de sens qu'est le mystère, équivaut selon Cocteau à refuser d'assumer la position de l'être humain, qui se trouve par définition placé sur son seuil, d'où la métamorphose en «bête». Il est vrai que même dans la version cinématographique, les fées ont accordé à la Bête une part de puissance magique; de même, l'homme voué à la Raison raisonneuse dispose de cette magie inférieure que sont la science et la technologie, mais c'est une magie qui a perdu l'esprit d'enfance, et qui de ce fait ne saurait procurer le bonheur. La pauvre Bête s'ennuie ferme dans son merveilleux domaine. En fait, l'être humain, que Cocteau définit dans le *Journal d'un inconnu* comme un «infirmes... limité par des dimensions qui le finissent et l'empêchent de comprendre l'infini où les dimensions n'existent pas», (p. 231) n'a d'autre choix que de rester ouvert. À la résonance pascalienne de sa définition de l'homme se superpose la suggestion que c'est par la «poésie» que la finitude peut être dépassée. Dans sa *Lettre* à Maritain, Cocteau confie que le mystère, dès son enfance, lui était une «idée fixe», et que sa conversion de 1925 lui a permis de voir en

---

de la science moderne: cet autre explorateur de l'invisible que fut Edgar Poe, en effet, en a laissé un témoignage frappant dans son sonnet «To Science».

Dieu un «ordre du mystère»<sup>10</sup>, sens suprême, fût-il impénétrable, au-delà du chaos et du désespoir. Toutefois, rien n'est moins simple que la position philosophique de Cocteau, d'autant plus qu'il a toujours refusé de prendre la pose d'un penseur. Comme Maeterlinck, il rejette le sceptique comme attitude fondamentale, tout en demeurant scepticisme sur de nombreuses questions particulières, relatives notamment aux dogmes, aux articles de foi, à la révélation elle-même. Dans le poème de *Faire-part* intitulé «Biblique», la dernière strophe laisse transparaître un certain doute à propos des Écritures sacrées, sur lesquelles pèse le soupçon implicite, suggéré par le réseau métaphorique du désert et de l'oasis, de n'être qu'un mirage:

La bosse du chameau par de gais alpinistes  
 Gravie on aperçut fort loin cette oasis  
 Mensongère ou du moins qui prouve qu'elle existe  
 Ou peinte seulement sur les voiles d'Isis...

La syntaxe assouplie et l'absence de ponctuation, héritage conjugué de Mallarmé et d'Apollinaire, rendent ces vers délibérément ambigus; cependant les deux derniers doivent probablement se comprendre ainsi: l'oasis a toutes les chances d'être un «mensonge»; qui donc, en fait, serait à même de déterminer si elle existe vraiment, ou si elle n'est qu'un mirage peint, un simulacre? La fascination de Cocteau pour l'Égypte ne suffit pas à expliquer ici la référence au «voile d'Isis». Si l'antique royaume de Pharaon est bien la terre par excellence du mystère, de la sagesse cachée de Toth, il est aussi à ses yeux une terre d'oppression et d'esclavage inhumains, qu'il oppose diamétralement à la liberté grecque, dans *Maalesh*: «C'est pourquoi la Grèce nous parle, et l'Égypte nous oppose un silence mortel. Car rien n'y semble libre»<sup>11</sup> On sait que, paradoxalement, c'est cet amour de la liberté qui a attiré Cocteau

10. *LM*, p. 85.

11. Paris, Gallimard, 1949, pp. 120-121.

vers le catholicisme, puis qui l'en a détourné<sup>12</sup>. Il refuse la soumission aux formes, trop rigides pour lui, du dogme ecclésial, qui figent l'invisible, pareilles aux dieux pétrifiés gardant les temples de Louxor et de Karnak. Au dogme chrétien il préfère le «mystère laïc». De même, il reste curieusement assez fermé à la dimension du miraculeux et du merveilleux catholiques: «Les miracles, je les adore, mais ils me gênent plutôt, comme toute preuve»<sup>13</sup>. Dans un poème de *Vocabulaire* intitulé précisément «Miracles», il prend ainsi ses distances avec la foi populaire:

Dans votre ville d'eaux, est-il vrai, Sainte Vierge,  
Que vous apparaissez aux borgnes, aux boiteux?  
Des matelots bretons vous virent dans les vergues,  
Ce n'est pas moi qui le raconte, *ce sont eux...*

Tous les procédés stylistiques de mise à distance sont si fortement marqués que le poème tout entier, avec son titre, fonctionne à la manière d'une antiphrase.

En fait, les deux figures principales du christianisme, le Christ et la Vierge, apparaissent surtout dans les écrits de Cocteau comme des métaphores. Les Écritures dans leur ensemble y fonctionnent comme un «palimpeste»<sup>14</sup>, qui alimente l'intertextualité omniprésente de sa poésie. C'est ainsi que l'interprète également Clément Borgal:

Si nous nous en tenons à l'étude de son oeuvre, force nous est de reconnaître que Cocteau apparaît non seulement fort peu catholique, mais fort peu chrétien même, contrairement à ses propres affirmations. Sans doute est-il nourri d'images bibliques, empruntées au Nouveau au moins autant qu'à l'Ancien Testament. Chaque fois néanmoins que le Christ est invoqué dans l'une ou l'autre de ses oeuvres, ce n'est

12. Cocteau, en effet, rapporte qu'il avait été très frappé des paroles que le Père Charles, rencontré chez Maritain, et qui fut pour lui un choc comparable à «Strawinski ou Picasso» lui avait adressées en guise d'adieu: «Restez libre!», *LM*, p. 540.

13. *LM*, p. 58.

14. Allusion au livre de Gérard Genette qui porte ce titre, Paris, Seuil, 1983. Pour la critique, le texte gratté sur le parchemin qui transparait sous le nouveau texte est une allégorie du sous-texte qui informe le texte, tout en étant plus ou moins consciemment «effacé» par l'auteur.

précisément qu'à titre d'image. À aucun moment nous n'avons l'impression que ce Christ représente pour lui Quelqu'un, dont l'amour occupe dans sa vie intérieure une place centrale<sup>15</sup>.

C'est ainsi que la Vierge, dans «Prière froide», un poème de *Faire-part*, est une allégorie de la pureté qui hante Cocteau, «arme blanche des lys», et «astre de sel». Dans «Gabriel au village» (*Vocabulaire*), le thème de l'Annonciation, si central dans la foi chrétienne, est traité sur un mode étonnamment léger, surtout dans les deux premières strophes:

Mademoiselle Marie,  
 Vous êtes grosse, dit l'Ange,  
 Vous aurez un fils sans mari;  
 Cette façon d'annoncer  
 Les choses par la fenêtre  
 Étonne un peu la fiancée  
 Qui son amour voudrait connaître.

Ce ton, qui serait assez inattendu dans le cadre d'un art sous-tendu par une mystique «orthodoxe», laisse entrevoir la dimension allégorique que Cocteau prête à l'épisode biblique: tout, dans ce poème, et en particulier le thème de l'ange parlant à travers la fenêtre, seuil de verre entre l'intime et l'infini, véhicule la mythologie personnelle de Cocteau, qui exprime par le motif chrétien de la conception surnaturelle le mystère proprement orphique de la naissance du poème, placé sous le signe de l'Ange vitrier, messager de l'inspiration. Cocteau lui-même, dans le *Journal d'un inconnu*, confirme cette lecture en attribuant le même procédé symbolique à *Orphée*:

Ma pièce *Orphée* devait être primitivement une histoire de la Vierge et de Joseph... de la malveillance de Nazareth en face d'une grossesse inexplicable, de l'obligation où cette malveillance mit le couple de prendre la fuite. L'intrigue se prêtait à de telles méprises que j'y renonçai. Je lui substituai

---

<sup>15</sup> Cocteau, *Dieu, la mort, la poésie*. Paris, Éditions du Centurion/Sciences Humaines, 1968, p. 194.

le thème orphique où la naissance inexplicable des poèmes remplacerait celle de l'enfant divin<sup>16</sup>.

Le Christ se trouve également mêlé, de façon inextricable, à la texture de cette mythologie personnelle, où les anges dépassent en importance le pouvoir dont ils sont les émissaires<sup>17</sup>. Dans un poème fameux d'*Opéra*, l'ange Heurtebise apparaît en tant que l'inspiration qui terrasse le poète avec violence, comme l'Ange de Jacob ou l'esprit d'Apollon qui «possède» la Pythie dans le Chant VI de l'*Énéide*. Cet ange, «garçon bestial, fleur de haute stature», est bien ambigu, et semble venir du côté de Sodome: est-ce un avatar de Dargelos, ou bien une allégorie mystique? Il collabore, en tout cas, avec la personne du Christ à l'élévation difficile du poète au-dessus de l'horizon des choses trop humaines:

L'Ange Heurtebise me pousse;  
Et vous, roi Jésus, miséricorde,  
Me hissez, m'attirez jusqu'à l'angle  
Droit de vos genoux pointus;  
Plaisir sans mélange. Pouce! dénoue  
La corde, je meurs.

Le ton comique, saugrenu, qui se dégage de cette strophe, ne saurait guère incliner vers une lecture «mystique» au premier degré, d'autant plus que la paronomase ange/angle n'est pas un simple jeu phonétique chez Cocteau, qui mentionnait dans *Le Rappel à l'ordre* l'opinion de Bersonne-Fabre selon laquelle «angle et ange sont synonymes en hébreu»<sup>18</sup>. le Christ et sa Passion se trouvent ainsi identifiés chez lui à la condition poétique, c'est-à-dire à la sienne. Jacques Brosse fait observer que dans toute l'oeuvre de Cocteau, «le poète est identifié à Jésus, le Fils qui rend témoignage au Père»<sup>19</sup>. Le poète, en

16. *Journal d'un inconnu, op. cit.*, pp. 48-49.

17. Ce n'est pas sans ironie que de nombreux commentateurs de Cocteau ont pu relever que l'auteur des *Enfants terribles* avait «une foi plus vive dans les anges que dans la Trinité du dogme catholique», J. J. Kihn, E. Sprigge, H. C. Béhar. *Jean Cocteau, L'Homme et les miroirs*, Paris, La Table Ronde, 1968, p. 162.

18. Stock, 1926, p. 201. Cité par Magnan. Cocteau, *op. cit.*, p. 132.

19. *Cocteau*. Paris, Gallimard, 1970, pp. 150-151.

effet, semble identique au Verbe fait chair qui vit sa mission aux limites de l'intensité, jusqu'au martyre et à la mort. Dans la *Lettre* à Maritain, Cocteau voyait d'ailleurs cette divine «passion» (au double sens du terme) comme le substratum de toute activité créatrice:

Mais si (Dieu) nous compte, s'il compte nos cheveux, il compte aussi les syllabes des poèmes. Tout est à lui, tout est de lui. Il est l'audace type. Il a essayé les pires insultes. Il ne demande par d'art religieux ni d'art catholique. Nous sommes ses poètes, ses peintres, ses photographes, ses musiciens.<sup>20</sup>

Au demeurant, si la ferveur créatrice procède de la Grâce (idée mise à la mode par les Romantiques allemands, et dont Huysmans, un autre converti du monde des lettres, s'était fait l'écho dans *En route* <sup>21</sup>), la stérilité symétriquement, est vécue comme une sanction, une suspension de la grâce. Un texte de *Clair-obscur*, «Alchimistes», reprend ce thème mallarméen de la stérilité poétique à travers une image tirée de l'Évangile:

Arrivent là (mais d'où?) sans routes ma fatigue  
Et ma douleur qui pour s'anéantir me tuent,  
Puni figuier du Christ pour n'avoir pas de figes (...)  
Je renonce. Peut-être encore quelques cris  
Pousserai-je silencieusement en robe  
Prétexte-quelques cris ayant forme d'écrit...

Cette tendance générale à identifier sa propre expérience avec les motifs christiques apparaît notamment dans les poèmes de *Crucifixion* <sup>22</sup>. Dans les *Entretiens avec André Fraigneau*, Cocteau évite de répondre directement à la question qui lui est

20. *Op. cit.*

21. «... à défaut de la sainteté, le seul don qui (plaise à Dieu est) le don de l'art, qu'il a lui-même prêté à l'homme, et qui Lui permet... de se réjouir devant l'éclosion de cette flore dont Il a semé les germes dans les âmes triées avec soin.» *En Route*, in *Oeuvres Complètes*, Vol. 13, partie 1, Paris, Éditions Grès et cie, 1934, p. 54.

22. *LM*, p. 163. Connaissant le goût de Cocteau pour les paronomases et le jeu des associations phonétiques (écho, anagrammes, inclusions syllabiques), il n'est sans doute pas excessif de remarquer qu'en dehors de la référence chrétienne évidente, le mot «crucifixion» contient le nom «Ixion», autre archétype de la souffrance et du supplice, cette fois-ci dans la mythologie classique.



posée sur la pertinence d'une telle identification, laquelle semble rendue évidente par le titre même du recueil. Cependant, il donne dans un autre texte un indice capital sur cette identification, en définissant la relation de Picasso avec son art comme «une vraie crucifixion»<sup>23</sup>. La Passion sert de sous-texte aux évocations de la souffrance du Moi créateur, qui s'exprime particulièrement dans le premier poème du recueil, où l'on retrouve tout son champ lexical: les clous, le linge (référence probable à l'icône de Véronique), la «pointe à poutre» (autre référence aux instruments de la Passion, mais aussi jeu de mots par ressemblance avec «Pointe-à-Pitre»), l'entaille, l'époux, le «rosier ignoble» (transposition métonymique de la couronne d'épines). Cette identification se retrouve d'une manière très intéressante, puisqu'elle englobe deux formes d'expression pratiquées par Cocteau, dessin et poésie, dans le poème «La Chapelle de Villefranche» (*Faire-part*). Dans la première strophe, l'auteur peint son propre double sur le mur du sanctuaire:

Blême tel il se veut double et son propre emblème  
 Devenu par cette ombre à peine survivant  
 Au choc d'un mur contre lequel poing du vent  
 S'écrase comme un aigle emporte ce qu'il aime

Comme le peintre du «Portrait ovale» d'Edgar Poe, Cocteau semble ici vider le modèle de sa propre substance pour donner vie à ce «blême emblème» de lui-même qu'il a peint, à tel point qu'il survit «à peine» à cette transfusion spirituelle<sup>24</sup>. Qui a-t-il peint? L'ambiguïté est totale. Il peut s'agir de la grande figure de Christ qui orne le fond de la chapelle, ou bien d'un des nombreux anges qui l'accompagnent, ou encore d'une image de lui-même. Le mur de la chapelle, en tout les cas, devient clairement un miroir, ce qui explique l'inversion du double par rapport au peintre:

Je vous offre l'envers d'un cri que j'avais tu

23. *Poésie critique*, cité par Borgel. Cocteau, *Dieu, la mort, la poésie*, op. cit., p. 192.

24. Extrêmement riche en allusions, cette strophe évoque en filigrane le mythe de Ganymède, enlevé par l'aigle de Zeus, ainsi que le nom «Heurtebise», que l'on pressent derrière le «poing du vent» (qui) s'écrase» contre le mur.

Sous les voûtes jadis de la jungle du rêve  
 Le vacarme à l'envers de la bulle qui crève  
 Et le rire à l'endroit de larmes revêtu...

Mais envers et endroit se fondent dans une «ténébreuse et profonde unité», pour paraphraser Baudelaire. C'est dans la dernière strophe qui se trouve confirmée, de façon voilée, l'identification au Christ; le poète-peintre, en effet, y fait allusion à ses propres initiales, qui forment un monogramme de son nom:

Les pouces réunis emblème de ce nom  
 Que je porte pareil aux seigneurs de l'aurore...

La périphrase des «seigneurs de l'aurore» peut certes convenir à tous les grades de la hiérarchie céleste, mais Cocteau nous rappelle dans ces deux vers, sous la forme d'un clin d'oeil, que les deux pouces réunis dos à dos peuvent figurer ses initiales J.C., qui se trouvent être les mêmes que celles du Fils de l'Homme.

Le rapport de Cocteau aux contenus de la foi chrétienne, et à la Bible elle-même, est donc passablement complexe. A-t-il laissé des indices précis pour nous aider à le définir? Oui, mais des indices contradictoires. Dans *Le Rappel à l'ordre*, il fait quelques remarques au sujet de la Bible. L'une, très banale, se réfère à la théorie des quatre sens de l'exégèse traditionnelle: l'Écriture, rappelle-t-il, est «faite de plusieurs couches de sens qu'on ne peut comprendre sans avoir la grille»<sup>25</sup>.

Une autre remarque, plus originale celle-ci, fait état des silences de la Genèse, de ses ellipses narratives, que sont venues combler les traditions ésotériques de la Kabbale: «Nous gardons tous une nostalgie des pages qui manquent aux Écritures, relatives à la chute des anges, à la naissance des géants leur progéniture, aux crimes de Lucifer, toute une mythologie chrétienne»<sup>26</sup>.

<sup>25</sup>. *Le Rappel à l'ordre*, op. cit., p. 201. Notons au passage qu'il ne va pas jusqu'à revendiquer explicitement la même polysémie et la même grille exégétique pour sa propre poésie, comme le faisait Dante dans la fameuse *Lettre à Can Grande*.

<sup>26</sup>. *Ibidem*.

On sait, en fait, que cette «nostalgie» s'explique chez Cocteau par le fait qu'il caressait l'ambition (sans doute *cum grano salis*) de trouver dans cette tradition occulte l'écho d'une croyance relative à des êtres humains pré-adamiques, autrement dit antérieurs à la différenciation sexuelle. Dans *La Corrida du 1er Mai*, Cocteau, à la suite de l'Aristophane du *Banquet* de Platon, évoque donc un mythe cosmogonique, celui de l'androgyné primordial, pour élaborer une justification métaphysique de l'homosexualité. Ce qui compte pour lui dans l'alchimie amoureuse n'est pas, on s'en souvient, le sexe biologique imposé par la naissance, mais ce qu'il appelle «le sexe surnaturel de la beauté», et qui serait un reflet de cette confusion originelle antérieure à toute polarisation des principes mâle et femelle dans l'univers. Derrière ce plaidoyer *pro domo* qui peut prêter à sourire, se retrouve en fait tout le drame intérieur qui a détaché le poète de l'Église aux alentours de 1928. Si la préface de *J'adore* revendique pour toute forme d'amour une pureté qui provient de sa participation à l'amour divin<sup>27</sup>, c'est que pour Cocteau la religion elle-même n'est qu'amour et rien d'autre. Déjà, en 1925, il écrivait à Maritain, à qui il reprochera plus tard son intellectualisme thomiste: «Ce n'est pas le mysticisme qui m'a convaincu... Ce qui convainc une intelligence indécise, c'est la carcasse de notre religion, ses chiffres, son algèbre d'amour»<sup>28</sup>. On pourrait être étonné par l'association de l'amour avec l'algèbre et les «chiffres», métonymies d'un niveau d'expérience intellectuel et abstrait. En fait, toute la spiritualité de Cocteau, et son art, tiennent dans cette conjonction paradoxale. En osmose avec l'amour et ses puissances, il entre dans son mysticisme un aspect d'intelligence herméneutique du monde; mais il s'agit d'une intelligence de type pré-socratique, pythagoricienne, et non pas aristotélicienne comme celle de Maritain. Cocteau, en effet, n'aborde pas le

---

27. Idée que l'on trouve dès les origines de la poésie provençale au Moyen Âge. Dans le *Bréviaire d'Amour* de Matfre Ermengaut, l'amour divin, désigné comme «amor generalis» emplit tout l'univers, et se trouve hypostasié dans toute manifestation d'amour humain.

28. *LM*, p. 58. Dans la même lettre, il déclare aussi que «la poésie est une machine à fabriquer de l'amour» (p. 47). Il est intéressant de voir que par là même, poésie et religion se trouvent identifiées l'une à l'autre.

divin uniquement avec un cœur qui «adore» (fût-ce d'un amour ambigu), mais aussi avec un esprit en quête d'une mathématique sacrée, d'un «chiffre» qui lui permette de décoder l'univers<sup>29</sup>. Les nombres et les chiffres constituent en effet un *leitmotiv* dans sa «poésie critique» et dans sa poésie tout court. Comme le remarque Borgal, «le pythagorisme (lié d'ailleurs aux cultes orphiques) a séduit Cocteau par sa métaphysique des nombres»<sup>30</sup>. Pour le poète, il ne s'agit pas de connaître l'être à travers la médiation des concepts et de la *logica major*, comme le voudrait l'aristotélisme chrétien des néo-thomistes comme Maritain, mais par une intuition directe, une *simplex apprehensio* à la fois poétique et mystique, qui se base sur ces mêmes rythmes et proportions cosmiques que les architectes des pyramides ou des cathédrales s'efforçaient de capter dans la pierre de leurs édifices. C'est selon cette optique qu'il peut affirmer, dans *Maalesh*, que «l'intuition s'apparente au Nombre d'Or, en ce sens que les poètes rejoignent sans méthode précise l'architecture des nombres...»<sup>31</sup> Un passage souvent cité du *Journal d'un inconnu* opère cette distinction, basée sur l'image des Nombres, entre l'intelligence intuitive ou «orphique» et le rationalisme scientifique;

Le divorce entre la religion et la science est une grande faute. Comme un ricochet de la faute originelle. Nous portons tous le poids de cette faute du dix-neuvième siècle. Nous en sommes responsables. Responsable la science qui n'a pas su voir que les symboles de la religion cachaient des nombres. Responsable la religion qui a oublié les nombres et s'en est tenue aux symboles<sup>32</sup>.

---

29. Rappelons en effet que parmi ses différentes acceptions, le mot «chiffre», d'origine arabe, désigne un code qui permet de rendre un message inintelligible, sauf aux initiés qui en possèdent la clé. On comprend pourquoi ce mot, avec la polysémie dont il est chargé, a pu séduire Cocteau, qui l'emploie à outrance. Quant à l'idée de l'univers comme «cryptogramme», elle remonte aux origines de la métaphysique occidentale, *via* Saint-Augustin.

30. Cité par Borgal, *op. cit.*, p. 196.

31. *Ibidem*, p. 90

32. *Ibid.*, p. 77.

Ce passage semble donc prouver que Cocteau croit en l'exactitude des symboles, ou plutôt en la distinction entre les symboles purement subjectifs (ou rendus tels par une lecture aplatissante et inintelligente des allégories bibliques) et ceux qui portent des «nombres», autrement dit les symboles qui se basent sur une continuité ontologique entre le sensible et le spirituel<sup>33</sup>. La rupture, ou l'éloignement, entre Cocteau et Maritain, se comprend dès lors dans une perspective beaucoup plus vaste; Maritain écrivait à Cocteau, en janvier 1926, en réponse à la *Lettre* de ce dernier:

Votre lettre, mon cher Jean, «ferme une boucle qui commence avec *Le Coq et l'Arlequin*». Pour moi, je retourne à la *Logica Major* et à la *Prima Philosophia*, à la théorie des quatre modes de perséité, à la grande querelle du QUO et du QUOD<sup>34</sup>.

Ce faisant, Maritain s'identifiait à un mouvement philosophique qui constitua, au Moyen Age, une préfiguration lointaine de la cassure rationaliste des dix-huitième et dix-neuvième siècles. Le passage difficile et douloureux de l'augustinisme à l'aristotélisme marque en effet, dans l'intellectualité européenne, un abandon irréversible de cette croyance en la transparence métaphysique des phénomènes, qui permettait aux philosophes mystiques marqués par le pythagorisme et le néoplatonisme de lire le monde comme un cryptogramme divin, à l'aide des signes et des «nombres». L'image du Nombre<sup>35</sup> devient donc, comme celle de l'ange, un accessoire dans la mythologie du poète, une Joconde indispensable dans son musée imaginaire. Toutefois, l'incli-

---

33. Sur cette différence entre les symboles au sens fort (motivation entre signe et référent) et les simples «allégories» dépourvues d'identité avec leurs modèles, voir *Théories du symbole*. Paris, Seuil, 1977, où Tzvetan Todorov replace ce débat dans la perspective d'une réflexion sur la représentation qui remonte aux origines de la pensée européenne.

34. *LM*, p. 130. (*Réponse à Jean Cocteau*).

35. Encore une fois, Cocteau se voulant non pas philosophe mais poète, c'est-à-dire, comme l'énonce Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?*, quelqu'un qui «refuse d'utiliser le langage», en sens purement utilitaire, mais reste toujours sensible à la substance sonore du mot et à sa richesse connotative, il est probable que sa fascination pour le mot *nombre* s'explique en partie par le fait qu'il «contient» le mot ombre et que cette parophonie y ajoute une idée de mystère.

nation du poète vers une philosophie de type néoplatonicien, où le divin peut se lire par transparence dans les phénomènes, n'a pas toujours constitué une certitude dans son esprit. Témoin le poème d'*Opéra* intitulé significativement «Enquête», qui pose ce questionnement philosophique en mode dubitatif:

«Dieu signe-t-il son oeuvre au moyen du lézard?»  
 «L'orage serait-il son autre signature?»  
 «Quel poème le zèbre a-t-il sous ses ratures?»  
 «Faut-il rendre à César ce qui est à César?»

Le derniers vers peut se comprendre dans le cadre du «divorce» entre la foi et la raison qui a marqué l'histoire de la pensée en Occident. «César» est alors l'univers naturel, auquel le poète se demande s'il faut «rendre» le droit d'être interrogé et jugé selon ses propres lois, rationnelles et scientifiques, indépendamment des Idées divines. Malgré ses amitiés dans le monde scientifique, surtout dans les années cinquante, Cocteau ne s'est jamais départi d'une attitude sévère à l'égard d'une «science sans conscience», qui ignore précisément que les «nombres» soutiennent l'architecture de l'univers. On peut le voir dans tel passage du *Requiem*, où il évoque l'invention de la bombe atomique, en des termes qui l'assimilent à la sanction apocalyptique de la curiosité de cet apprenti sorcier qu'est l'homme moderne<sup>36</sup>. On voit donc qu'il n'est pas en simple d'extraire une *weltanschauung* claire et cohérente de cette «oeuvre baroque, hermétique en son fond»<sup>37</sup> qui résiste à toute récupération philosophique ou politique. Comme pour Maeterlinck, Rilke ou Yeats, le «mysticisme» de Cocteau se confond avec son esthétique. Si ce mysticisme est ambigu, c'est en grande partie dû au fait que Cocteau répugnait aux dogmes et que sa nature ne pouvait se laisser embrigader dans une orthodoxie particulière. Comme le dit justement Roland

<sup>36</sup>. Après la mention explicite de la bombe H, «aïeule des explosifs», il continue: «Et soudain alors que nous crûmes/Voir la grande putain assise/Sous l'arbre funèbre nous vîmes/Qu'elle n'était plus que lépreuse/Carcasse là, jadis couverte/De mille joyaux un immense/Champignon vénéneux ayant pris/Racine entre les pétales...» Cité par J.-M. Magnan, *Cocteau, op. cit.*, p. 176.

<sup>37</sup>. Gérard Mourgue. *Cocteau*. Paris, Éditions Universitaires, 1965, p. 47.

Clément, «au-delà de l'hellénisme et du christianisme, Cocteau cherche une Religion des religions»<sup>38</sup>. Mais d'autre part, et c'est peut-être une explication plus essentielle, Cocteau montre, tout au long de son oeuvre, qu'il possède au plus haut degré le sens du mystère. Or, le mystère, contrairement à l'absurde, est une notion foncièrement positive, et connote un supplément indéfini de sens dans l'univers, une richesse par définition inépuisable de l'expérience vécue au contact du monde sensible et intellectuel. En ce sens, l'ambiguïté est un refus de mettre les points sur les i, une précaution qui permet au mystère de se révéler sans se renier.

---

38. «Jean Cocteau sur les parvis du temple», in *Cahiers Jean Cocteau*, 8 (1979): 221.

