

JEAN COCTEAU—RAYMOND RADIGUET: UNE SYMBIOSE LITTÉRAIRE

Jean Cocteau fait la connaissance de Raymond Radiguet au début de l'été 1919. Le poète a presque trente ans alors que celui qui va devenir son ami inséparable (en effet leur entourage les appelle justement «les inséparables») n'en a que seize. Il est probable qu'ils se rencontrent chez Max Jacob, même si on peut dater leur rencontre «officielle» du 8 juin 1919 à la Galerie Léonce Rosenberg lors d'une matinée poétique consacrée à la mémoire d'Apollinaire¹. C'est le début d'une amitié des plus intenses tant littéraire que personnelle à laquelle seule la mort brutale de Radiguet devait mettre fin. Ces quatre années d'amitié constituent, de part et d'autre, une période de création des plus fécondes. Entre juin 1919 et la mort de Radiguet en décembre 1923 Cocteau publiera cinq recueils de poèmes², deux pièces³, deux romans⁴, il créera un ballet⁵ ainsi que ce qu'il appellera une critique-bouffe à laquelle Radiguet collaborera⁶, il écrira de nombreux articles littéraires et critiques⁷. Pendant la même

Littératures, n° 5 (1990)

1. Jean-Jacques Kihm, Élisabeth Sprigge et Henri Béhar. *Jean Cocteau: l'homme et les miroirs*. Paris, Éditions de la Table Ronde, 1968, pp. 115-6.

2. *Escapes*. Paris, Éditions de la Sirène, 1920; *Poésies*. Paris, Éditions de la Sirène, 1920; *Vocabulaire*. Paris, Éditions de la Sirène, 1922; *Plain-Chant*. Paris, Stock, 1923; *La Rose de François*. Paris, François Bernouard, 1923.

3. *Les Mariés de la Tour Eiffel*. (Théâtre des Champs-Élysées, 18 juin 1921), Paris, Gallimard, 1923; *Antigone* (Théâtre de l'Atelier, décembre 1922), Paris, Gallimard, 1927.

4. *Le Grand Écart*. Paris, Stock, 1923; *Thomas l'imposteur*. Paris, Gallimard, 1923.

5. *Le Boeuf sur le toit*, ballet, musique de Darius Milhaud (Comédie des Champs-Élysées, 18 juin 1920).

6. *Le Gendarme incompris* (Théâtre Michel, 24 mai 1921).

7. Notamment dans *Le Coq* et *Le Coq parisien* (avec Raymond Radiguet, 1920); *Carte blanche*. Paris, Éditions de la Sirène, 1920; *La Noce massacrée, I, Visites à Maurice Barrès*. Paris, Éditions de la Sirène, 1921; *Le Secret professionnel*. Paris, Stock, 1922.

période, Radiguet écrit lui aussi de nombreux articles⁸, il compose avec Satie et Cocteau un opéra-comique⁹, publie un recueil de poèmes¹⁰, écrit une pièce¹¹, un conte¹², des essais¹³ et rédige les deux romans qui lui ont valu sa renommée, *Le Diable au corps*¹⁴ et *Le Bal du comte d'Orgel*¹⁵ — production qui n'est guère inférieure à celle de Cocteau en quantité ni, aux dires de certains¹⁶, en qualité. Ce qui est sûr, c'est que cette amitié est déterminante pour les deux écrivains.

A partir de sa rencontre avec Cocteau, Radiguet se lance à corps perdu dans la vie frénétique du Paris d'après-guerre, retourne de moins en moins à la maison paternelle au Parc Saint-Maur, va au-devant de toute expérience nouvelle. Il s'adonne à la boisson, il fume l'opium, il a des liaisons féminines et masculines, mais surtout il se passionne pour sa vocation littéraire, passion que Cocteau va choyer et développer car il y retrouve son propre reflet. Il est fasciné par l'enfant myope aux allures d'un vieillard, fasciné par son assurance, sa façon insolite de s'exprimer, par son irrévérence, par son côté iconoclaste. Il l'amène partout, chez ses amis parisiens, en voyage dans le Midi et en Angleterre, et il fait en sorte qu'ils passent les vacances d'été ensemble au bord de la mer, au Piquey sur le bassin d'Arcachon en 1921 et 1923 et au Lavandou et à Pramouquier en 1922. Ces vacances sont des périodes de création intense. Cocteau et Radiguet travaillent chacun de son côté; le soir ils lisent à haute voix devant l'autre et les amis qui les accompagnent les fruits du travail de la journée.

8. Notamment dans *Littérature*, *Le Coq*, *Le Coq parisien*, *Les Écrits nouveaux*, *Le Gaulois*, *L'Oeuf dur* et *Feuilles libres*.

9. *Paul et Virginie*, oeuvre qui ne sera jamais jouée.

10. *Les Joues en feu*. Paris, François Bernouard, 1920.

11. *Les Pélican* (Théâtre Michel, 23 mai 1921).

12. *Denise*. Paris, Éditions de la Galerie Simon, 1926.

13. *Devoir de vacances*. Paris, Éditions de la Sirène, 1921.

14. *Le Diable au corps*. Paris, Grasset, 1923.

15. *Le Bal du comte d'Orgel*. Paris, Grasset, 1924.

16. Même s'il faut se méfier de la tendance —naturelle— à mythifier les grands, morts jeunes, ainsi que des souvenirs lointains que le temps parfois embellit, il est intéressant de noter que les deux amis de Cocteau et de Radiguet que j'ai pu interviewer avant leur mort, Georges Auric et Jean Hugo, ont insisté sur le génie de Radiguet qui, d'après eux, surclassait celui, non moins certain, de Cocteau.

S'ensuivent des discussions interminables, corsées de suggestions ou de critiques. Parfois, au contraire, Cocteau et Radiguet abandonnent le soir leur travail de la journée et se livrent à une espèce de tournoi de création au cours duquel ils rivalisent d'invention en écrivant, en un minimum de temps, des oeuvres mineures.

Pendant l'été de 1921 Radiguet écrit *Le Diable au corps* (dont le titre lui est fourni par Cocteau, ainsi que le sera celui de son deuxième roman). Cocteau, qui n'a jamais essayé lui-même le genre romanesque, suit de près le progrès de ce texte, encourage Radiguet au travail, l'aide parfois. Au moment des révisions finales, au début de l'été suivant, c'est lui qui se charge du gros du travail¹⁷. Ce deuxième été voit non seulement l'achèvement du *Diable* mais aussi la rédaction du *Fantôme du devoir*, version primitive du *Bal du comte d'Orgel*. Pour sa part Cocteau, encouragé sans doute par le succès de son protégé, tâte lui-même du roman en composant *La Moitié d'ombre*, rebaptisé *Le Grand écart*, suivi quelques mois plus tard par *Thomas l'imposteur*. Le rythme et les habitudes de travail de l'été précédant sont maintenus. Les deux auteurs travaillent seuls ou dans la même chambre, sans se dire un mot, jusqu'au moment de la détente où ils révéleront à l'autre ce qu'ils ont écrit pendant la journée. Une différence majeure subsiste, pourtant, par rapport à l'été précédent. Cette fois ils écrivent *tous les deux* des romans. Cocteau commence par retaper *Le Diable au corps*, passe ensuite à son propre roman, *Le Grand écart*, devient ensuite le témoin éberlué de la naissance du deuxième roman de Radiguet avant de décider d'en écrire un deuxième lui-même. Ces quatre romans s'imbriquent les uns dans les autres dans leur genèse et dans leur composition. Qu'il y ait des influences des uns sur les autres n'a rien de surprenant. D'ailleurs la situation s'embrouillera davantage lorsque, pendant l'été de 1923, Cocteau assumera la tâche de «nettoyer» (le mot est de lui) le manuscrit du *Bal du comte d'Orgel*. L'ampleur des révisions est telle que c'est à peine si une seule phrase de Radiguet demeure intacte. Cocteau change des mots, récrit des phrases, biffe des paragraphes

17. Voir mon introduction à l'édition critique du *Bal du comte d'Orgel*. Paris, Lettres modernes, à paraître, pp. XXXIV-XC.

entiers — ceci pour les deux tiers du texte. En ce qui concerne l'autre tiers, Radiguet lui-même se livre à des révisions tout aussi sévères. Pourtant l'influence de Cocteau sur le texte de Radiguet est partout manifeste. Même ceux qui n'ont jamais vu les manuscrits en sont conscients. Ainsi, lorsqu'enfin *Le Bal du comte d'Orgel* est publié, sept mois après la mort de Radiguet, Eugène Montfort s'exprime en ces termes :

Tout ce qu'on peut dire du *Bal du comte d'Orgel* du feu Raymond Radiguet, c'est que c'est du très bon Cocteau, ce qui justifie à la fois les réserves de M. Jacques Rivière et l'enthousiasme de l'éditeur Grasset. Je ne prétends pas que c'est Jean Cocteau qui a écrit ce livre, je n'en sais rien. Je dis seulement qu'on pourrait s'y tromper comme à un pastiche réussi. Si le dernier livre de Radiguet n'est pas du Cocteau, le dernier livre de Cocteau était alors du Radiguet¹⁸.

Et Louis Doyon écrira à peu près la même chose :

Prenez sur votre table *Thomas l'imposteur*, lisez-en trente pages; mettez à côté *Le Bal*, goûtez-en une égale quantité; reprenez le premier, poursuivez le second; vous ne saurez plus qui a écrit *Thomas l'imposteur* et *Le Bal*, mais plutôt vous trouverez de telles similitudes de conception, de facture, de tournures, de coquetteries et de maladresses que vous mettrez les deux amis sur le même rayon et peut-être les deux ouvrages sur la même fiche¹⁹.

De telles affirmations sont plutôt rares, cependant, ce qui surprend, étant donné les réelles similitudes entre ces romans et l'animosité que les deux auteurs suscitaient toujours chez certains. Cocteau lui-même signale, dans une lettre à Henri Massis, que «*La Princesse de Clèves* et *Thomas* furent les livres que Radiguet aimait le plus au monde». Veut-il dire par là que Radiguet «*pose son cheval*» (expression qu'il utilise pour décrire la manière dont Radiguet se sert du roman de Madame de La Fayette comme modèle) devant *Thomas* aussi bien que devant *La Princesse*? Assurément non, puisque *Thomas* naît après le

¹⁸. *Les Marges*, juillet 1924.

¹⁹. *Les Livrets du Mandarin*, I. Paris, «La Connaissance», s.d., p. 9.

Le Bal. Serait-ce plutôt que Cocteau fait valoir ici ce qu'il considère comme son meilleur ouvrage, et qu'il a réussi d'ailleurs sous l'influence de Radiguet? Le reste de cette même lettre le laisse entendre:

[...] Maritain vous dira ma détresse. Depuis cinq ans je renonçais à moi-même, j'essayais à travers Radiguet une expérience que mes instruments encrassés m'eussent empêché de réussir seul. (Pourtant, dans *Thomas* j'ai fait du blanc. *La Princesse de Clèves* et *Thomas* furent les livres que Radiguet aimait le plus au monde). — Je souffre. Je reste sans force au milieu d'un vide mortel, sur les décombres d'une usine de cristal²⁰.

Telle est aussi l'opinion du biographe de Cocteau, Jean-Jacques Kihm, qui écrit:

Il y avait deux manières d'être anti-romantique: l'une bruyante et scandaleuse, celle de *Parade*, des *Mariés de la Tour Eiffel*, l'autre, hautaine et silencieuse comme *La Princesse de Clèves*. À partir de l'été de 1921, Radiguet enseigna cette seconde manière à Cocteau, il l'exigea de son ami tout en l'exigeant de lui-même²¹.

Cocteau termine *Thomas* et le publie avant que *Le Bal* ait pris sa forme définitive. N'empêche cependant que la méthode est acquise auprès de Radiguet et que *Thomas* est fortement empreint de l'influence du *Bal du comte d'Orgel*. Rien n'est moins étonnant d'ailleurs si l'on se rappelle les conditions dans lesquelles les deux romans sont écrits. Cocteau et Radiguet sont ensemble au Lavandou et à Pramoussquier en 1922, depuis cinq mois et demi, quand *Thomas* voit le jour. Pendant ce temps ils travaillent l'un à côté de l'autre, résolvent ensemble les difficultés qu'ils rencontrent, exercent l'un sur l'autre une influence souvent inconsciente et qui relève presque de l'osmose littéraire. Chacun lit devant l'autre son travail de la journée et des phrases, des locutions, des idées même sont involontairement

²⁰. Dans K. Goesch. *Raymond Radiguet*. Paris, La Palatine, 1955, pp. 144-145.

²¹. *Cocteau*. Paris, Gallimard, 1960, p. 70.

retenues, assimilées et ensuite reproduites dans son propre ouvrage par l'auditeur.

Les parallélismes entre *Thomas* et *Le Bal* sont de trois ordres différents: il y a une certaine parenté de structure, des affinités de pensée et de psychologie, et un langage commun. La critique ne voit généralement aucun rapport entre les deux sujets de ces romans. Ainsi Jean-Jacques Kihm signale certaines ressemblances entre l'oeuvre romanesque de Cocteau et celle de Radiguet, mais ses remarques visent principalement *Le Grand écart* et *Le Diable au corps*:

Il faut remarquer le parallélisme étroit entre les deux romans de Cocteau et les deux romans de Radiguet. *Le Grand Écart* comme *Le Diable au corps* raconte une aventure d'adolescence fondée sur des éléments autobiographiques. L'un et l'autre de ces romans s'ouvre sur une longue présentation du personnage: l'enfance du narrateur pour Radiguet, le voyage de Jacques à Mürren et à Venise pour Cocteau. En ce qui concerne *Thomas l'imposteur* et *Le Bal du comte d'Orgel*, bien que les deux sujets ne présentent aucune analogie, les deux romans ont en commun la légèreté de ton et l'aspect linéaire du récit²².

Je suis parfaitement d'accord sur la linéarité du récit, bien que le ton du *Bal* me semble plus varié que celui de *Thomas*. Il faut avouer aussi que si ce sont là les seules ressemblances, elles sont des plus superficielles. Mais les remarques formulées à propos du *Grand Écart* et du *Diable au corps* peuvent également être appliquées à *Thomas* et au *Bal*, du moins c'est ce que j'espère démontrer dans l'analyse qui suit. Après une brève introduction qui situe le moment de l'action dans *Thomas*, le narrateur évoque le caractère et l'histoire de Madame de Bormes. Radiguet utilise à peu près le même procédé. Dans les deux premiers paragraphes l'attention du lecteur est fixée sur le problème psychologique que doit poser le roman à travers Mahaut, et ensuite la narration retrace les origines historiques de l'héroïne jusqu'à son mariage avec Anne d'Orgel. Dans les deux romans l'introduction est plutôt longue, la partie événementielle

²². J.-J. Kihm, E. Sprigge, H. Béhar, *op. cit.*, pp. 140-141.

ne commençant vraiment dans le roman de Cocteau qu'avec l'arrivée de Guillaume Thomas, et dans celui de Radiguet avec la visite au cirque. Notons en passant que les mêmes précisions généalogiques sont données pour les personnages principaux. Guillaume Thomas «était né à Fontenoy, près d'Auxerre, où des historiens placent la victoire de Fontanet, remportée en 841 par Charles le Chauve» (p. 29)²³ alors que

La Comtesse Anne d'Orgel appartenait par sa naissance à l'illustre maison des Grimoard de la Verberie. Cette maison brilla pendant de nombreux siècles d'un lustre incomparable. Ce n'est point pourtant que les ancêtres de Madame d'Orgel se fussent donné bien du mal. Aucun d'entre eux ne se dérangea pour les Croisades, leur souvenir ne s'attache pas à une seule grande bataille, enfin, toutes les circonstances glorieuses auxquelles les autres familles doivent leur noblesse, la maison Grimoard tire son orgueil d'y être restée étrangère. (p. 9)²⁴

Il existe en plus des ressemblances frappantes entre la Princesse de Bormes et la princesse d'Austerlitz, surtout dans la méthode de présentation de ces personnages, par le rythme des phrases et par le ton de sympathie et de complicité adopté par le narrateur. On pourrait même dire qu'à quelques traits de caractère près, Hortense d'Austerlitz *est* Clémence de Bormes (ou vice versa). Même caractère généreux, même santé robuste, même joie de vivre, même réputation scandaleuse. Hortense d'Austerlitz est «la bonté même» et Clémence de Bormes «la pureté, la noblesse mêmes». La description de la princesse de Bormes rappelle par ailleurs d'autres personnages et d'autres éléments du roman de Radiguet. «Elle était née sous le signe des aventures» et sa mère «était morte de fatigue et de douleur en mettant une fille au monde» (p. 14). Pareillement, dans *Le Bal du comte d'Orgel*, la grossesse et la naissance sont des traumatismes: la mère de Mahaut en voyant sa fille pour la première fois croit «avoir fait un monstre» (p. 13). Lors d'une deuxième grossesse «un affreux tremblement de terre détruisit la ville de Saint-Pierre. La marquise fut sauvée par miracle, mais

²³. Tous les renvois à *Thomas l'imposteur* sont à l'édition du «Livres de poche», 1968.

²⁴. Tous les renvois sont à l'édition critique du *Bal du comte d'Orgel*.

on craignit un moment pour sa raison, et celle de l'enfant qu'elle allait mettre au monde». Quand elle donne le jour à un mort-né, Madame Grimoard est plongée dans un état de prostration permanente. Dans le même roman on lit, à propos de Madame Forbach: «Au bout de quinze ans, un monstre vint consoler la pauvre femme de ce mariage» (p. 38). Bien que l'on ne puisse dire de *Thomas*, comme on le peut du *Bal*, que l'amour et ses fruits sont présentés comme des expériences essentiellement tragiques, on trouve dans le roman de Cocteau un certain pessimisme envers ces mêmes expériences. Ajoutons que Clémence de Bormes et Mahaut connaissent des enfances identiques: toutes deux sont orphelines (Clémence, littéralement; Mahaut, figurativement), toutes deux impressionnent par leur mutisme, toutes deux sont élevées par des étrangers qui ne s'intéressent que peu à elles, mais elles grandissent néanmoins comme des fleurs sauvages. L'enfance de la princesse de Bormes est évoquée en ces termes:

Cette fille, Clémence, avait grandi auprès d'un domestique ivrogne. À la mort de son père, une cousine l'avait élevée. Mais cette enfant muette, farouche, qui se protégeait instinctivement avec son épaule, se développa d'un coup, comme le rosier des fakirs. (p. 14).

Cette description ressemble d'une manière étonnante à celle des premières années de Mahaut: «Mahaut, petite, fut entourée de suspicion. Comme elle ne parla qu'assez tard sa mère avait décidé qu'elle serait muette.» (p. 5) «C'est aux mains d'une vieille fille sans fortune, et d'une excellente famille de province, que passa Mademoiselle Grimoard.» (p. 7) «Mahaut grandissait à la Verberie comme une liane sauvage» (p. 6). Il est vrai que Cocteau aide Radiguet à refaire le début du *Bal* en 1923, et que le rythme des phrases accuse nettement cette influence. Néanmoins la substance du roman de Radiguet, et surtout ses personnages, remontent à 1922, préexistent à *Thomas*. Il semble que le souvenir inconscient de *Thomas*, lui-même inspiré du *Bal*, ait pu affecter cette nouvelle création — le *Bal* se réengendre à partir d'un de ses fils! Quoi qu'il en soit, l'influence de Radiguet sur le roman de Cocteau semble indéniable, surtout

lorsqu'on se rappelle la très grande admiration qu'avait Cocteau pour le roman de son ami²⁵.

Il semblerait que Cocteau se soit nourri du *Bal du comte d'Orgel* pour la création du début de *Thomas*, qu'il ait distillé en un seul personnage des caractéristiques que Radiguet avait réparties entre plusieurs. Ainsi on trouve chez Madame de Bormes des caractéristiques de Monsieur d'Orgel. De part et d'autre même refus de la réalité de la guerre: «Madame de Bormes était, par force, une des seules personnes de son monde restées à Paris, après le départ [du gouvernement] pour Bordeaux. Elle se félicitait secrètement d'avoir un motif qui la retint dans la capitale. Elle ne croyait pas à la prise de Paris.» (*Thomas*, p. 11); «[Monsieur d'Orgel] ne voulut jamais quitter son château de Colomer, en Champagne. "Je ne crois pas aux obus" répondait-il à son cocher, tremblant de peur, auquel il commandait d'atteler pour la promenade quotidienne.» (*Le Bal*, p. 22). Tous les deux sont traités plus ou moins comme des espions: «En l'occurrence, la folie de l'espionnage accusait Madame de Bormes d'être Polonaise, c'est-à-dire espionne.» (*Thomas*, p. 20); «Certains esprits simples [...] ne retenaient qu'une chose: un commerce avec l'ennemi et sans doute n'allaient pas jusqu'à le traiter d'espion mais se disaient: "Toi mon bonhomme"» (*FD*, p. 19). Enfin tous les deux refusent de reconnaître de hiérarchie: «Élevée sans la moindre superstition des castes, des titres, des richesses, Henriette avait toujours vu sa mère juger les hommes d'après leur mérite, et mettre des artistes sur le même rang que des souverains.» (*Thomas*, p. 74); «Incapable de distinguer les grades, il disait "Monsieur l'officier" à tout soldat pourvu de galon, qu'il fut sergent ou colonel.» (*Le Bal*, p. 22). Encore d'autres éléments du personnage de Cocteau semblent avoir été empruntés au *Bal du comte d'Orgel*. La manière dont Madame de Bormes adopte Guillaume Thomas est identique à celle par laquelle François est accueilli par les Orgel. «La princesse entraîna d'office Guillaume dans la ronde. Elle ne quittait plus ce talisman.» (*Thomas*, p. 34); «Très vite l'hôtel d'Orgel ne put se passer de François de

25. Voir les lettres de Cocteau à sa mère pendant l'été de 1922 citées dans A. Oliver, «Cocteau, Radiguet et la genèse du *Bal du comte d'Orgel*», *Cahiers Jean Cocteau*, 4, (1973).

Séryeuse.» (*Le Bal*, p. 60). Et la scène du convoi d'ambulances et de la halte inattendue qui permet à Verne de déposer ses pots de géraniums n'est pas sans rappeler le convoi de voitures se dirigeant vers Robinson et la halte inattendue à la Porte d'Orléans.

On connaît l'importance de l'anecdote pour *Thomas l'imposteur*, et ce n'est pas sous-estimer ce roman que de dire qu'il est une longue anecdote composée de petits faits divers, de petites esquisses exquises, ou, pour employer la terminologie de Cocteau lui-même, que *Thomas* est un long «poème» en prose composé d'anecdotes harmonieusement agencées qui s'évoquent les unes les autres. Et ce caractère anecdotique de l'oeuvre est parfait pour évoquer l'imposteur, celui qui n'a pas d'existence propre et pour lequel il faut créer un passé nécessairement fragmentaire puisqu'il n'existe qu'en fonction des anecdotes dont Guillaume Thomas le pare, et d'un présent lui aussi fragmentaire puisqu'il est faux et vrai en même temps et que la vérité peut à n'importe quel moment détruire l'illusion de la réalité créée dans chaque instant par le personnage principal. L'anecdote n'est pas le fondement même du *Bal du comte d'Orgel*, mais elle joue dans le roman de Radiguet un rôle majeur. Tout comme Guillaume Thomas, Anne d'Orgel crée son existence de toutes pièces. Il n'existe qu'au moment où il parle, et pour lui le langage n'est pas l'expression de sentiments ou d'idées: ce qui fascine Anne d'Orgel et ce qui fascine chez lui c'est le pouvoir d'invention de la parole. Il «invente» un passé d'amitié entre François et lui-même, et voici que ce passé prend forme et détermine non seulement le présent mais aussi l'avenir. Le même processus se répète à Champigny lorsque le comte d'Orgel impose des rapports de cousinage à François et à Mahaut. La réalité invoquée par Madame de Séryeuse n'a plus d'importance puisque Anne a consacré ces rapports par la parole et désormais ils existeront, s'inscriront dans une nouvelle réalité, aux yeux des intéressés. Cette nouvelle découverte prendra son rang parmi les autres inventions d'Anne, telles les anecdotes sur la cave de l'hôtel d'Orgel. Pour le comte d'Orgel «mensonge n'était pas mensonge; il ne s'agissait que de frapper

l'imagination. Mentir c'était parler en images, grossir certaines finesses aux yeux des gens qu'il jugeait moins fins que lui, moins aptes aux nuances.» (p. 45). Comme Guillaume Thomas, Anne d'Orgel tombera victime de cette incapacité de se réconcilier avec la réalité, de cette foi aveugle en son propre verbe, de cet instinct qui le pousse à réduire l'existence humaine à une série de scènes de théâtre ou d'anecdotes qu'il peut ordonner suivant sa propre volonté. Le côté anecdotique du *Bal du comte d'Orgel* ne dépend pas exclusivement d'Anne, cependant. Le narrateur révèle un certain nombre de détails qui n'affectent pas directement le déroulement de l'intrigue et que l'on peut justement qualifier d'anecdotiques. Le récit de la grossesse de Madame Forbach semble à première vue un détail insignifiant qui n'a rien à voir avec l'action. On est tenté de dire même que ce genre de récit ralentit cette action, fait dévier l'attention du lecteur du thème central. Une lecture plus attentive révèle que l'anecdote a exactement la même fonction que les différents «récits» dans *La Princesse de Clèves*. Anecdote et «récit» rappellent dans un autre registre le thème central du roman. Madame Forbach est une sorte de sainte, cependant que la vie l'a affligée d'un mari alcoolique et fou et d'un fils monstrueux. C'est une sorte de réfugiée de la vie qui, quoiqu'elle habite en plein centre de Paris, ne voit littéralement pas tout ce qui se passe autour d'elle et le comprend encore moins. Ajoutons qu'elle est en quelque sorte la mère parisienne de François. Par la sainteté, la pureté et par le fait qu'elle se trouve au centre de la vie mondaine de Paris sans en être touchée, Mahaut d'Orgel s'apparente à Madame Forbach. Sans doute doit-on voir dans l'évocation de la pitoyable existence de Madame Forbach, dont elle ne se rend d'ailleurs pas compte, une préfiguration du destin malheureux qui attend Mahaut dans ses amours. On voit donc que dans le *Bal*, tout comme dans *Thomas*, l'anecdote s'intègre pleinement dans le tissu même du récit, qu'elle en est un élément structural fondamental.

Les ressemblances de psychologie et de philosophie entre *Thomas l'imposteur* et *Le Bal du comte d'Orgel* ne sont pas de celles qui viennent immédiatement à l'esprit, et sans doute ne faut-il pas trop insister là-dessus. Certains rapprochements

semblent s'imposer cependant. Une même réaction psychologique anime Guillaume Thomas et Mahaut lorsqu'ils doivent affronter l'amour. Chez Guillaume cette réaction se traduit par le refus de faire face à la réalité:

L'habitude de ne pas s'analyser et la rêvasserie active de Guillaume ne l'aidaient pas à voir clair. A force d'entretenir du chien-et-loup, il s'encombra de ténèbre. Au lieu de se dire qu'il aimait Henriette, ce qui sortait de son jeu, il s'hypnotisait sur ce jeu et attribuait son malaise à l'inaction, au manque d'aventures. (p. 93)

Pareillement, Mahaut tente de s'hypnotiser et refuse pendant un certain temps d'analyser le mobile de ses actes:

Madame d'Orgel se taisait. Elle se demandait la raison de son acte. Elle le rapprocha de l'autre mensonge. Mais comme elle agissait sur les ordres d'une Mahaut inconnue, elle ne pouvait ni ne voulait y rien comprendre. Elle arrêta net son interrogatoire. Depuis quelques semaines déjà elle avait pris cette habitude. (p. 79)

Et quand enfin Mahaut ne peut échapper à la conclusion qu'elle aime François, cette découverte est évoquée en images de clarté et d'obscurité qu'emploie aussi Cocteau pour décrire l'état d'esprit de Guillaume Thomas:

Aujourd'hui ce sentiment, couvé, nourri, grandi dans l'ombre, venait se faire reconnaître d'elle.

Mahaut dut s'avouer qu'elle aimait François.

Dès qu'elle se fût prononcé le mot terrible, tout lui sembla clair. L'équivoque des derniers mois de dissipa. Mais comme quelqu'un qui s'est habitué au clair obscur, ce grand jour l'aveuglait. Bien entendu, elle ne pensait point à retourner à ses ténèbres. (p. 97)

On pourra objecter que ces images sont des lieux communs pour représenter des états d'esprit lorsque quelqu'un cherche à fuir une réalité, et que Mahaut ne ressemble à rien en Guillaume Thomas, ce qui est parfaitement vrai. Toujours est-il que ce langage est employé dans des contextes semblables, et bien que

Guillaume Thomas ne sort pas de son aveuglement volontaire, le mécanisme psychologique par lequel il refuse d'affronter ses sentiments rappelle celui dont se sert Mahaut. D'ailleurs cette démonstration des affinités entre le roman de Radiguet et celui de Cocteau ne tient pas à l'exacte similitude des exemples, quoique cette similitude soit parfois extraordinaire, mais plutôt à l'ensemble des ressemblances. Ainsi la vision de l'amour dans *Thomas* s'apparente à celle qui se dégage du *Bal du comte d'Orgel*, alors que le thème de l'amour est très mineur chez Cocteau et capital chez Radiguet. On note, par exemple, que les deux oeuvres présentent le thème de l'incommunicabilité des sentiments, de la solitude foncière de l'être qui aime; c'est le thème qui anime tout *Le Bal du comte d'Orgel*. Dans le roman de Cocteau, par contre, il ne sert qu'à renforcer l'isolement du personnage principal de toute vérité émotionnelle et à illustrer la solitude qui caractérise la condition humaine aux yeux de cet auteur. Henriette et Guillaume passent leur vie l'un à côté de l'autre, mais la prise de conscience des sentiments qu'ils se portent ne se fait qu'au moment où ils sont séparés. À ce moment-là Henriette ne s'ouvrira pas de ses sentiments à l'aimé ni même à sa mère, mais au directeur de journal, Pesquel-Dupont. L'aveu se fait ensuite à la mère et finalement à l'intéressé. Le mécanisme des aveux est sensiblement le même dans les deux romans. Madame Valiche annonce à Henriette, sans en être sûre: «Guillaume est fou de vous!»; Madame de Sérèuse, qui n'a pas plus de preuve, dit à Mahaut: «[...] il vous aime». Un autre détail mérite d'être signalé. Lorsque le secret est enfin avoué, Madame de Bormes se rend dans la chambre de sa fille et la scène se termine par des larmes d'émotion. Pareillement Mahaut reçoit Madame de Sérèuse dans sa chambre et la scène se termine de la même manière. Par ailleurs François n'avoue jamais ouvertement son amour à Mahaut. Elle est la dernière à savoir, exception faite de son mari. François se confesse à Paul Robin, cependant, et en dit suffisamment long dans les lettres à sa mère pour que même cette femme inexpérimentée devine les tourments de son fils. Et dans le monde, personne n'a de doutes sur la nature des rapports qui unissent Mahaut et François. Quant à Mahaut, elle obéit à la

même loi: ne jamais communiquer ses véritables sentiments à celui qui en est l'objet. Elle se servira de Madame de Séryeuse comme intermédiaire involontaire.

Autre thème qui sous-tend les deux romans, le duperie est exprimée dans *Thomas* en des termes qui rappellent de manière frappante *Le Bal du comte d'Orgel*. «Guillaume dupait sans malice. La suite montrera qu'il était son propre dupe. Il se croyait ce qu'il n'était pas, comme n'mporte quel enfant, cocher ou cheval.» (*Thomas*, p. 32) «Ils se sentaient complices. Ils étaient d'ailleurs leurs propres dupes, car ayant décidé de faire croire à Robin qu'ils se connaissaient de longue date, ils le croyaient eux-mêmes.» (*Le Bal*, p. 20) Ce thème est d'ailleurs élevé au niveau d'une affirmation universelle dans le roman de Radiguet: «Ne pas vouloir être dupe, voilà de quelle maladie était possédé Paul Robin. C'est la maladie du siècle. Elle peut parfois pousser jusqu'à duper les autres.» (p. 46). Il est intéressant de noter que c'est Cocteau qui renforce ce thème dans le roman de Radiguet. Dans le premier exemple cité, Cocteau, sur le manuscrit, substitue «dupe» à la version de Radiguet: «victime», et dans le second, la généralisation: «C'est la maladie du siècle.» est entièrement de l'invention de l'auteur de *Thomas*. Étant donné l'importance de la duperie dans *Thomas*, il semble évident que ce roman dont Cocteau corrige les épreuves au Piquey a directement affecté *Le Bal*. A nouveau il existe la possibilité d'une influence du *Bal* sur *Thomas* qui est retransmise à sa source. Dans *Thomas*, la duperie est poussée jusqu'au point où la réalité n'existe plus. Guillaume Thomas réussit si bien à imposer ses mensonges à autrui que, lorsque sa tante confronte le docteur Verne avec la vérité, celui-ci craint le bouleversement du nouvel ordre qui s'est instauré autour du neveu du général Fontenoy, ordre fondé sur le sable, il est vrai, mais ordre préférable au chaos qui s'ensuivra si la vérité n'est pas étouffée. Verne prononce alors la phrase dont se servira Anne d'Orgel et qui marque la fin du *Bal*: «Peu s'en fallait qu'il ne s'écriât, en travestissant la phrase des magnétiseurs: — Vous êtes Fontenoy, je le veux.» (*Thomas*, p. 86) «[...] Il employa sans se rendre compte, avec un signe de tête royal, la phrase des hypnotiseurs: — Et maintenant, Mahaut, dormez, je le veux.» (*Le Bal*, p. 126)

Cocteau, dans une lettre à sa mère, révèle qu'il est responsable de la conclusion du roman de Radiguet: «Radiguet a fini son livre hier. C'est-à-dire qu'il le recommence — car il faut le mettre en ordre en copiant. Je lui ai donné le mot de la fin.» écrit-il le 20 octobre 1922, au moment où il est en train de finir *Thomas*²⁶. Cette phrase, est-elle inventée pour *Thomas* ou pour *Le Bal*? Faute d'indications manuscrites on ne peut savoir. Une fois de plus, cependant, on constate la parenté de thème, de situation et d'expression dans les deux textes.

Ce ne sont pas là non plus les seules affinités de langage. L'aphorisme est un trait de style commun aux deux romans, et dans un autre contexte j'ai eu l'occasion de signaler comment Cocteau, dans les corrections qu'il apporte au texte de Radiguet, renforce cet aspect du *Bal*²⁷. Par contre, nombreux sont les exemples où le goût de Radiguet pour le mot peu ordinaire et même recherché semble avoir influencé Cocteau. Quelques illustrations suffiront à le démontrer: «Le fait est que, comme les ours, singes, marmottes, Guillaume devint fétiche» (*Thomas*, p. 123) «Mirza était devenu un tel fétiche, on lui attribuait si bien le pouvoir d'animer une fête, que chacun se forçait à montrer de l'entrain dès qu'il paraissait.» (*Le Bal*, p. 31) Les deux auteurs aiment jouer sur les mots: «Elle se croyait chez un fou. Elle se trompait à peine. Le docteur était fou d'inquiétude.» (*Thomas*, p. 87) «Il la trouvait belle, méprisante et distraite. Distraite, en effet; presque rien n'arrivait à la distraire de son amour pour le comte.» (*Le Bal*, p. 20) Par moments l'influence semble s'exercer par antithèse: «Paris se repeuplait. Un à un revenaient ceux qui l'avaient déserté à toutes jambes. Chacun s'excusait de ce départ auprès de ceux, fort rares, qui n'étaient pas partis.» (*Thomas*, p. 71) «Paris se dépeuplait. L'été était avancé. François de Sérèuse ne songeait nullement à partir, et, chose plus incroyable, Madame d'Orgel non plus. Anne s'en étonnait, qui savait leur goût commun pour la campagne.» (*Le Bal*, p. 80) Ce

26. A. Oliver, *loc. cit.*: 116-7.

27. Voir l'introduction à l'édition critique du *Bal*, p. IXXXIX.

ne sont que détails, il est vrai. Mais il en existe d'autres²⁸, tels les noms donnés aux personnages (Clémence de Bormes, le docteur Gentil dans *Thomas* qui font écho à François de Séryeuse et le Commandant Vigoureux dans *Le Bal*) qui renforcent cette analyse et font aboutir à la conclusion que *Le Bal du comte d'Orgel* et *Thomas l'imposteur* sont de oeuvres soeurs. Comment en serait-il autrement, puisqu'elles se sont côtoyées dans leur composition et que leurs auteurs rivalisaient d'admiration l'un pour l'autre? Et cependant une telle conclusion est quelque peu troublante. Elle est un peu trop facile, parce qu'elle a le grand défaut — inhérent à la méthode d'analyse qui rassemblait uniquement des éléments ressemblants — de négliger l'individualité des deux romans et de la vision du monde qu'ils présentent. En dressant le bilan de cette étude des rapports entre *Thomas* et *Le Bal*, c'est ce qu'il faut souligner. Quelle que soit l'influence de Cocteau sur Radiguet et quel que soit l'apport de Radiguet dans l'élaboration de *Thomas*, on est frappé avant tout, non par les ressemblances entre ces deux romans, mais par tout ce qui les distingue l'un de l'autre. Jean-Jacques Kihm a tout à fait raison de dire que les sujets sont différents et ces différences sont loin d'être négligeables. Le roman de Cocteau est axé sur la vie épisodique et plutôt irréaliste du personnage qui lui donne son titre. Le ton de *Thomas*, comme l'a noté aussi Kihm, est léger. La guerre est privée de ses horreurs et même la mort de Guillaume Thomas rentre dans le cadre des mensonges qu'il tisse autour de lui. La vérité de *Thomas* est poétique, son art est celui de la métaphore. C'est ce qui distingue les romans de Cocteau de ceux de Radiguet. Il s'agit de deux manières différentes de voir et de concevoir. Chez Radiguet la réalité quotidienne est l'essence même de l'oeuvre; l'excès de détails que l'on trouve dans le premier jet du *Bal* fait partie de sa méthode explicative, de son attitude rationnelle, analytique. Sans aucun doute l'univers romanesque évoqué est fermement ancré dans un monde concret. Il est aussi vrai que les événements et les sentiments du *Bal du comte d'Orgel* relèvent du bizarre, du

²⁸. Les similitudes de situation et de langage entre les deux romans sont très nombreuses et méritent une étude en elle-même. Nous signalons des exemples recueillis au hasard, en annexe.

surnaturel même. Mais cette thématique du surnaturel affronte celle du quotidien, de l'ordre social tel qu'il a historiquement évolué, et la structure du roman ne laisse aucun doute sur la force qui finira par triompher. Un Guillaume Thomas plane au-dessus de la réalité. Son existence est mythique. Son départ est aussi brusque, aussi inattendu, aussi irréel que son entrée en scène. On en vient presque à douter qu'il ait jamais existé. Anne d'Orgel, j'ai déjà eu l'occasion de le remarquer, est de la même race. Mais les autres personnages du roman de Radiguet respirent, réfléchissent, souffrent. François aspirera l'odeur de naphthaline qui remplit le wagon dans lequel il monte pour rentrer chez lui. Ses compagnons de voyage incarnent toute une classe sociale et cette rencontre provoquera l'analyse des sentiments de François à l'égard de sa mère et de Madame d'Orgel. La voiture des Orgel s'arrête devant une foule de gens ordinaires qui sortent des cinémas de Montrouge. On pourrait multiplier les exemples. La crise du roman est amorcée par un chapeau. Je ne veux pas dire par là que Radiguet s'intéresse aux seules surfaces. Au contraire, l'objet extérieur est toujours le signe d'une vérité plus profonde, et le plus souvent inquiétante.

J'ai longuement exploré, ici et ailleurs²⁹, le rôle de Cocteau dans l'évolution et la rédaction du *Bal du comte d'Orgel*, rôle beaucoup plus important qu'il ne l'admit. Mais il ne faut pas tomber dans l'erreur contraire en accordant une importance démesurée à sa collaboration et en diminuant ainsi le talent de Radiguet. Il n'y a pas de doute que Cocteau a beaucoup appris à Radiguet et que l'oeuvre de l'auteur du *Bal* est plus mûre, plus riche, en conséquence. Par contre, Cocteau lui-même a puisé une partie de son inspiration de *Thomas* et du *Grand Écart* dans le roman de Radiguet et il a toujours insisté sur l'importance de son ami pour l'évolution de sa propre oeuvre. En fin de compte, cette collaboration mène bien loin mais *Le Bal du comte d'Orgel* demeure fondamentalement l'oeuvre de Radiguet, car si le regard et la vision de Cocteau sont ceux du poète, l'univers du *Bal*, lui,

29. Voir les notes 17 et 25 ainsi que mon article «Information, statistique et textologie: analyse de trois états du *Bal du comte d'Orgel* de Raymond Radiguet», *Texte* 7 (1988): 189-226.

est celui du romancier.

Il y a certes une part, même une large part, de vérité dans les citations tirées des textes d'Eugène Montfort et de René Doyon données plus haut. Il existe en effet d'étonnantes ressemblances de facture et de tournure entre le roman de Radiguet et, notamment, *Thomas l'imposteur*. Les sceptiques et les mauvaises langues mettront ces ressemblances sur le compte de l'imposture, les historiens et les âmes plus généreuses parleront plutôt d'une symbiose où chacun vit en s'épanouissant.

ANNEXE

Similitudes entre *Thomas* et *Le Bal*

Thomas

La victoire de la Marne.

«On ouvrit une caisse, on distribua des bouteilles» (pp. 43-4)

Guillaume «redevint statue» (p. 116)

Guillaume «gravait des coeurs dans des bagues d'aluminium» (p. 118)

«Attentive à prononcer nos R et ne pouvant les prononcer de la gorge, elle les roulait au bout de sa langue.» (p. 163)

«C'est ce qui ne pouvait se faire comprendre aux personnes pour qui noblesse et pureté sont des objets divins dont l'usage est sacrilège» (p. 13)

«un lustre nouveau» (p. 13)

«Ces deux femmes se rencontraient sur le terrain de l'intrigue»

«il possédait un jouet nouveau» (p. 70)

«Son coeur intact comprenait, lui, à des profondeurs où son

esprit ne pouvait descendre.»

«Verne fit un rapide calcul» (p. 86)

«[...] c'est une sainte.» (p. 91)

«Du calme, du calme, lui dit Verne.» (p. 86)

«[...] le désir de s'y baigner ne venait pas plus que de se brûler ou de s'enterrer vif.» (p. 104)

«[...] je suis la seule coupable.» (p. 126)

Le Bal

Monsieur d'Orgel raconte l'anecdote sur Joffre et son rôle dans cette victoire.

«On sortit de sous le siège une bouteille et des gobelets»

Mahaut aussi devient statue (p. 126)

Hester Wayne dessine des cœurs sur la nappe.

«Les Muscadins pour ne pas s'abîmer le galbe, omettaient de prononcer les r» (p. 46)

«C'est ce que nous demanderons aux femmes, qui, les unes, trouveront Madame d'Orgel trop honnête, et les autres trop facile» (p. 9)

«un lustre incomparable» (p. 9) «redonna un lustre» (p. 15)

«Sur ce terrain glissant, comme des patineuses novices, ces deux femmes pures rivalisèrent de maladresses.» (p. 103)

«comme un enfant qui ne veut pas se séparer d'un jouet nouveau»

«L'amour venait de s'installer en lui à une profondeur où lui-même ne pouvait descendre.» (p. 58)

«Paul fit un rapide calcul mental.» (p. 34)

«Allons, Mahaut, calmons-nous.» (p. 126)

«Et puis c'est une sainte» (p. 61)

«Ni l'un ni l'autre n'avait l'envie de s'embrasser plus que d'entrer, vifs, dans le feu.» (p. 70)

«[...] si je n'étais pas la seule coupable, vous comprenez bien [...]» (pp. 101-2)

Il existe aussi d'intéressants parallélismes entre *Le Grand Écart* et *Le Bal*. On sait que la rédaction du roman de Cocteau est contemporaine de celle du *Bal* et les ressemblances renforcent l'idée que les deux auteurs avaient un commun langage et que des idées passaient imperceptiblement de l'un à l'autre.

Le Grand Écart

«Arriver. Jacques se demande à quoi on arrive.» ([Paris, «Livre de poche», 1970], p. 10)

«Maricelles était sixième fils d'une famille de hobereaux chétifs.» (p. 30)

Mme Forestier vit dans le passé, adore son fils et paraît froide. Elle a des craintes pour l'avenir de Jacques.

«Narcisse s'aima. Pour ce crime les dieux le changèrent en fleur. Cette fleur donne la migraine et son oignon ne fait même pas pleurer.» (p. 50)

«Jacques, du fait de la présence de Germaine rue de

l'Estrapade, reconnaissait mal sa maîtresse et ne reconnaissait plus sa chambre.» (p. 67)

«Ses amours avec Jacques lui apparaissaient comme celles du duc de Nemours et de la princesse de Clèves.» (p. 123)

Le Bal

«L'idée fixe de Paul Robin était d'"arriver".» (p. 16)

«Madame Forbach avait été mariée en 1850 au hobereau prussien, von Forbach, un alcoolique, collectionneur de virgules.» (p. 38)

Mme de Séryeuse, elle aussi, vit dans le passé et cache sous des apparences froides son amour pour son fils. Elle a une certaine méfiance à son égard.

«Elle disait qu'elle était comme ces gens qui aiment les fleurs, et que leur parfum entête. Il suffit de ne pas s'endormir avec. [...] Et sa comparaison avec le parfum des fleurs était fausse, car son vague n'était point migraine, mais griserie.» (p. 78)

«La présence de ses amis dans cette pièce qu'il connaissait depuis toujours le surprenait comme une apparition.» (p. 64)

Radiguet se sert du roman de Mme de Lafayette comme modèle du sien.

