

Entre Surréalisme et “rappel à l’ordre”: les romans de Jean Cocteau et Raymond Radiguet

Pierangela Adinolfi

Ce matin je vous parlerai de ce qu’on entend par “roman” selon les surréalistes, mais aussi de la façon très particulière d’envisager le roman qui appartient à Jean Cocteau et à Raymond Radiguet. Je chercherai à vous présenter cette réflexion en suivant quatre lignes différentes. Dans un premier moment, je présenterai les théories surréalistes concernant le roman; ensuite je me focaliserai sur l’attrait avant-gardiste tel qu’il se présente dans l’œuvre de Jean Cocteau; la troisième partie sera consacrée aux figures de Cocteau et de Radiguet et à leur commune expérience avant-gardiste, avec une attention particulière pour les textes *Le Rappel à l’ordre* (1926) et *Le Secret professionnel* (1922); enfin j’observerai comment le passage de la théorie à la pratique se réalise dans *Thomas l’imposteur* (1923) et *Le Diable au corps* (1923), romans conçus comme un mélange de réel et de surréel.

Les théories surréalistes

Selon le lieu commun de la critique, le roman est le genre littéraire condamné par le Surréalisme: les auteurs le fréquentent furtivement, en clandestinité, ou bien en tant qu’écriture finalisée à éluder le romanesque. Le caractère solennel et irréductible de la

critique du roman, énoncée avec force par André Breton, a marqué pendant très longtemps le renversement de perspective opéré par le Surréalisme lui-même. La critique du roman se pose à l'intérieur d'un très long débat qui coïncide avec l'existence et la physiologie du genre dans la littérature moderne occidentale, le même débat qui a garanti la survie du roman à travers les siècles. En France, il suffit de rappeler *Le Berger extravagant* de Charles Sorel (1627) pour aller à la rencontre de Diderot et de son *Neveu de Rameau*, à travers toute la critique cynique du XVIII^e siècle, on écrit le roman en utilisant les procédés contraires au roman lui-même. Après le Romantisme, pendant lequel le roman est envisagé, en général, d'un point de vue historique et sociologique, toutes les écoles ont voulu se battre contre les artifices littéraires. La critique, en tant que dénonciation de la mauvaise conscience narrative, est d'ordre formel mais aussi éthique. L'humour stendhalien, la force créatrice de l'époque balzacienne, l'esprit grave du Naturalisme ont offusqué la question, mais pas fort longtemps. Celle-ci est ressuscitée au lendemain du Naturalisme et l'offensive surréaliste s'est démontrée le dernier des assauts.

Avant les années Vingt on n'était pas encore à même de reconnaître à l'imaginaire un statut d'étrangeté, qui le mette à l'abri d'un classement du côté du vrai ou du côté du faux. Avant la réflexion de Sartre (qui définit tout d'abord le roman comme une chose qui acquiert son existence par la lecture et donc grâce au lecteur), le Surréalisme imposera l'idée d'un imaginaire d'autant plus scandaleux qu'il est présenté enclin au vrai, c'est-à-dire un imaginaire qui doit évoquer, ou présager, le chemin d'une certaine vérité de l'homme. Il se peut, mais il s'agit d'une hypothèse, que la narration surréaliste soit le lieu privilégié de cette expérience.

La complexité de la question peut être analysée de deux points de vue (théorique et pratique) qui dans le mouvement se juxtaposent, tantôt s'entrecroisent, tantôt s'opposent. Elle est également liée à la diversité et à la dynamique du groupe.

Notoirement, c'est dans le premier *Manifeste* (1924) que Breton accuse ouvertement la validité du genre roman et qu'il mêle la question de la valeur à celle de la définition. On peut situer le

début de cette crise, qui se développe de manière d’abord masquée puis de plus en plus évidente, à partir de 1922. Ce qui rend le roman suspect, c’est l’insertion sociale que cette activité littéraire permet à son auteur, insertion plus simple que pour celui qui écrit de la poésie. Néanmoins, confondre fondamentalement l’exclusion du roman avec la définition du Surréalisme serait sans doute excessif. Quelque radicale et dogmatique que soit la formulation de Breton, celle-ci doit être placée dans le contexte qui est celui du moment où le Surréalisme est en train de se construire.

Il serait intéressant d’approfondir les mécanismes qui, au cœur du mouvement qui est en train de se fonder, motivent la diatribe contre le roman, diatribe lancée par Breton, et les conséquences qu’en ont tirées les membres du groupe, quand il s’est traité de pratiquer la prose narrative. Mais en tous cas, bien qu’on ne puisse mettre en discussion la crise et les limites du roman, contesté et déchiré entre deux polarités (celle du merveilleux et celle de la lucidité maximale), nous pensons qu’il faut reconnaître à l’avant-garde surréaliste le fait d’avoir souligné la nécessité de prendre acte que l’on n’a plus le droit de laisser le roman dans le confort d’une nature aristotélicienne¹. Une telle attitude déplace le débat de la question du genre à l’éventualité de formes de dispositions romanesques autant chez l’auteur que chez le lecteur.

Il suffit, pour nous mettre en garde de la condamnation de 1924 (année de la publication du premier *Manifeste* de Breton), de considérer certains éléments fort différents qui sont présents dans l’œuvre même de Breton. Il faudrait également ajouter une observation suscitée par la lecture du *Second Manifeste* (1929), dans lequel sont exposés rapidement, mais intensément, certains procédés de «pur désenchantement» qui, appliqués au roman, permettraient de fixer l’attention non pas sur le réel ou sur l’imaginaire, mais sur le «renversement du réel». Parallèlement à cette réflexion

¹ A tel propos et plus en général pour ce qui concerne l’étude du genre romanesque selon la perspective surréaliste, cf. A. MARCHETTI, *Il Romanzo e il Surrealismo*, «Bibliomanie», 13, aprile-giugno 2008, pp. 1-11.

de Breton, Aragon avait composé l'essai *Une Vague de rêves*, publié dans «Commerce», pendant l'automne 1924.

Quoi qu'il en soit, il faut rappeler que l'attaque de Breton ne semble pas avoir suscité le développement d'une élaboration théorique originale. On peut en trouver des échos chez Limbour, Leiris, Crevel, Soupault, Daumal et quelques autres, bien que ce ne soit qu'après 1930 qu'on trouve des inspirations théorétiques originales chez des auteurs comme Tzara (*Rêve expérimental*, 1933) et Queneau. En outre, la critique de Breton, nœud isolable dans l'histoire du groupe, doit toutefois être juxtaposée à celles qui, à son époque, ne cessent d'attaquer le roman: ce sont les critiques nées au cœur d'un débat apparu au lendemain du Naturalisme et alimentées par le Symbolisme triomphant.

À la relative pauvreté des années 1890-1920, dont parle Michel Raimond dans son essai capital *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années '20*², succède une période fébrile d'inflation, dont un indice éloquent est fourni par la myriade de prix littéraires qui sont institués. Du mépris du roman, on passe à son procès. Le débat entre 1924 et 1925 existe donc. Aragon, dans la préface à *Libertinage* (1924) attaque les symboles de la culture: Anatole France, Paul Bourget, Alphonse Daudet, parmi beaucoup d'autres auteurs. Breton, dans le *Manifeste*, oppose l'attitude réaliste à la puissance imaginative. Son mépris envers la facilité et le caractère arbitraire du genre va de pair avec le jugement implicite de Mallarmé et celui explicite de Valéry, même si ceux-ci sont publiés plus tard.

La critique surréaliste reproche au roman de présenter une copie insipide d'une réalité humaine qu'il faudrait vouloir et oser changer, la réalité dans le sens social du terme. Le roman, toujours selon Breton, transforme en échecs le jeu des relations humaines.

Il est possible de saisir, sur un autre plan, une analogie avec la proposition que nous trouvons dans *Les Faux-Monnayeurs* (1925),

² M. RAIMOND, *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années '20*, Paris, Corti, 1966.

même si Gide choisira un autre chemin. La proposition est de «dépouiller le roman de tous les éléments qui n’appartiennent pas spécifiquement au roman. De même que la photographie, naguère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes»³. À travers ce texte, Gide pourrait avoir suggéré, par analogie avec Breton, de remplacer la description par la photographie, comme dans le cas de *Nadja*: évidemment, la critique du Surréalisme au roman n’est pas l’unique voix du débat.

En outre, une analyse plus approfondie pourrait révéler que le roman n’est pas seulement exclu par Breton en tant que bouc émissaire du péché de la littérature, mais qu’il est le lieu d’une discussion constante, en ceci qu’il comporte la question du jugement de la réalité et celle du jugement de la possibilité, toutes deux au centre de la recherche surréaliste. Comment rendre réels le possible, le rêve, l’inouï? Breton propose l’apparition d’une pensée de la participation ou pensée magique, en revendiquant un modèle proprement intérieur, en pensant renverser le principe de réalisme qui fonde l’art occidental. Dans le texte où il exclut le roman, il crée la notion d’imagination sensible, c’est-à-dire il accorde une grande importance à l’invention du rêve et du merveilleux. Et c’est ici que, dans l’application possible au roman du “sens de l’éventuel” (et nous pensons au caractère arbitraire et à la productivité des *incipit* chez Aragon), s’ouvrent au Surréalisme deux tendances: l’une sensible, celle du hasard objectif et de la stupéfaction; l’autre abstraite, plus érotique, celle de l’arbitraire du langage et du jeu des signifiants (plus strictement avant-gardiste). En réalité, ces deux tendances sont en constante communication et interférence.

Enfin, la prose narrative existe. Seule, elle révèle l’ambiguïté du projet surréaliste puisque les jeux contre le romanesque sont les jeux mêmes du roman, l’exercice automatique et le récit onirique. Ils nous en donnent un exemple *Aurora* de Leiris (roman écrit en

³ A. GIDE, *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, introduction par M. NADEAU, notice et bibliographie par Y. DAVET et J.-J. THIERRY, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1958, p. 990.

1927 et publié chez Gallimard en 1946) et *Deuil pour deuil* de Desnos (Kra, 1924).

Dans l'ambiguïté de l'ailleurs imaginaire établi par les proses narratives se fonde la diversité des surréalistes. Le texte narratif monte en chaire, modulant sa propre énonciation avec des pages théoriques, polémiques (pamphlets, manifestes), politiques ou érotiques.

Somme toute, les fictions surréalistes deviennent de vraies tribunes du haut desquelles l'auteur dispense un savoir et proclame un *credo*. La libération de l'intelligence, la nécessité d'un érotisme audacieux, la recherche d'un nouvel imaginaire trouvent des définitions qui nous semblent d'autant plus impressionnantes qu'elles délimitent des illustrations fournies spontanément par les textes, qui présentent des personnages libres et audacieux.

Le récit de l'insolite et la transcription du hasard objectif représentent une autre fonction du texte narratif. D'autre part, la mauvaise conscience à narrer surgit elle-même au cours du texte et de ces procédures utilisées depuis longtemps par les romanciers. L'attitude de dénégation peut être lue également comme un système d'alibis, ce qui compte c'est qu'un tel refus ait été tout autre que paralysant. Le roman, plus que jamais, s'est trouvé être une rhétorique en action. Il a prétendu cesser de raconter des histoires pour nous montrer qu'il était bien plus libre d'en raconter, et comment et pourquoi il était bien plus libre.

Ainsi *Ulysse* de Joyce est à la fois un roman et une théorie du roman, *Les Faux-Monnayeurs* est un roman, mais plus encore une réflexion sur les liens entre le roman et l'œuvre de Gide lui-même. Le Surréalisme, avec toutes ses contradictions, a été une tentative de réintroduire le sacré dans le langage, suscitant la part obscure et méconnaissable de l'être, favorisant cette résistance naturelle que le langage oppose à la parole échangée. Pour lire un texte dont la violence rappelle celle de Breton, il faudra attendre 1950 et *La Littérature à l'estomac*, pamphlet contre les prix littéraires, dans lequel Julien Gracq critique les us et coutumes du monde littéraire. Mais parallèlement à ces critiques, de nouvelles voies se sont ouvertes pour le roman, dans les reflets desquelles on peut reconnaître le Surréalisme: non des romans du merveilleux, mais

des modèles mythiques de participation au sacré, ce sacré que les trente ans écoulés depuis 1920 ont contribué à faire percevoir dans une dimension plus sociologique.

Le Surréalisme rend hommage de manière plus constante aux moralistes du XVIII^e siècle et, à travers eux, à la liberté d'un érotisme qui a pu conduire à une révolte radicale comme celle de Sade. Il convient de rappeler également la réhabilitation accomplie par le Surréalisme du roman noir anglais et des narrateurs de récits romantiques allemands et français, tel Gérard de Nerval (*Aurélia*).

L'attrait avant-gardiste chez Cocteau

Pendant sa vie, Jean Cocteau touche à un grand nombre de différents courants artistiques. Il fréquente l'avant-garde des poètes et des artistes qui se réunit à Montparnasse, Apollinaire, Blaise Cendrars, Max Jacob, André Salmon, Pierre Reverdy, Modigliani, mais surtout Pablo Picasso (c'est avec Pablo Picasso et Erik Satie qu'il entame l'aventure de *Parade*) et en 1919 il se rapproche des Dadaïstes, tel le peintre Francis Picabia; l'«Anthologie Dadaïste» publie plusieurs de ses poèmes. Pourtant, jamais Cocteau ne se reconnaîtra dans l'esthétique dadaïste ni dans les recherches des surréalistes, avec lesquels il entrera d'ailleurs en conflit. Cependant Cocteau, c'est indéniable, reste marqué par une donnée fondamentale du Surréalisme: la place que ce mouvement accorde à l'inconscient, à la volonté de rendre à la poésie sa force d'expression de l'invisible, du rêve, des hasards qui ponctuent le réel. En fait, toute son œuvre peut être placée sous le signe de la poésie, si l'on définit cet art comme la recherche du mot assez puissant pour transfigurer la réalité, pour y faire apparaître ce que le regard ordinaire, prosaïque, ne sait pas distinguer. Ses romans, aussi bien que ses pièces de théâtre et, plus tard, ses films, sont en effet tous imprégnés de cette atmosphère à la frontière entre le rêve et la réalité, ouvrant sans cesse la porte aux forces invisibles toujours prêtes à se manifester. L'influence du Surréalisme est notamment visible dans le drame *La Machine infernale* (1932), dans lequel il emploie ce qu'il nomme le surnaturel et qui peut être lié aux théories du Surréa-

lisme. Cocteau se réfère également aux théories freudiennes sur le rêve comme expression de l'inconscient, théories qui marqueront également les surréalistes.

Cocteau et Radiguet dans le rappel à l'ordre

En mars 1920, face aux promesses du Dadaïsme, Cocteau et Radiguet décident de lancer la revue «Le Coq». Un tout premier numéro 1, daté du 1^{er} avril 1920, est composé sous l'égide de la SAM ou Société d'Admiration Mutuelle, qui réunit artistes et écrivains autour de Cocteau et du groupe des Six, avec un article de tête de Georges Auric. Faux-départ: Cocteau, qui n'est pas satisfait, l'écarte sur épreuves, de sorte que le vrai numéro 1 est daté du 1^{er} mai. Erik Satie, Georges Auric, Darius Milhaud, Blaise Cendrars, Max Jacob, Lucien Daudet, Paul Morand participent avec Cocteau et Radiguet à cette entreprise "française" et "parisienne" de rappel à l'ordre, qui va durer moins de huit mois.

Plus rigoureux que Cocteau, qui n'ose pas encore tourner complètement la page dada («Le Coq», en effet, imite le style typographique et polémique de «391», la revue de Picabia), Radiguet donne à la revue quelques-uns de ses articles les plus incisifs. Mais où s'arrête la pensée de Cocteau et où commence celle de Radiguet? Dans le numéro 4 du «Coq», les «Conseils aux grands poètes» de Radiguet rappellent fortement un conseil que Cocteau donne dans l'essai *Le Coq et l'Arlequin* (1918): «Un artiste original ne peut pas copier. Il n'a donc qu'à copier pour être original», et aboutissent à l'esthétique de la banalité.

Mais qu'est-ce que le rappel à l'ordre? *Le Rappel à l'ordre: discipline et liberté* est un volume critique qui regroupe, en 1926, divers textes publiés entre 1918 et 1923, pour l'essentiel: *Le Coq et l'Arlequin* (1918), petit essai sur la musique augmenté d'un «Appendice» (1917-1925); *Carte blanche* (1919); *Visites à Maurice Barrès* (1921); *Le Secret professionnel* (1922); *D'un ordre considéré comme une anarchie* (1923); *Autour de «Thomas l'imposteur»* (1923); *Picasso* (1923). Leur point commun se définit par le titre d'ensemble *Discipline et liberté*, éclairé par le titre de la conférence au Collège

de France: *D’un ordre considéré comme une anarchie*. Dans tous ces textes critiques, l’écrivain défend un classicisme vivant, un ordre, mais dans lequel des individualités peuvent s’exprimer sans perdre leur originalité, une «discipline de liberté» sans laquelle l’anarchie individuelle devient néfaste⁴.

Dans ce contexte, *Le Secret professionnel* (préparé durant l’été 1921, en vue d’une conférence prononcée en décembre à Lausanne puis à Genève, publié ensuite chez Stock en 1922, dans une version revue) est un petit essai critique qui forme le centre de gravité du *Rappel à l’ordre*. Au fil de notes allant d’une demi-page à deux ou trois pages, Cocteau y passe en revue les aspects du métier même de poète, cet «artisan-prêtre». L’essai dessine un parcours qui va de l’artisan au prêtre, des questions de style à «l’esprit de poésie», qui est «l’esprit religieux en dehors de toute religion précise»⁵, en passant par des réflexions sur les «ismes» du moment (classicisme, romantisme, modernisme, dadaïsme, arrivisme etc.) et sur les œuvres du poète.

Pièce maîtresse du classicisme anti-académique défendu par Cocteau, *Le Secret professionnel* n’est pas exempt d’arrière-pensées stratégiques: le rappel à l’ordre que formule Cocteau, c’est en effet celui que la «N.R.F.» (fondée, parmi d’autres, par André Gide) ne cesse de lancer depuis sa création en 1909, en appelant à un «classicisme moderne» associant une exigence de discipline, sans laquelle il n’y a pas d’art, à une exigence de modernité sans laquelle il n’y a pas d’authenticité. C’est déjà la ligne de Gide dans *Prétextes* (1903) et puis dans *Nouveaux prétextes* (1911).

Les romans: un mélange de réel et de surréel

À propos de *Thomas l’imposteur*, il faut tout d’abord se poser une question: s’agit-il d’une nouvelle ou bien d’un roman? Coc-

⁴ Cf. le site web <http://cocteau.biu-montpellier.fr/fd.php> du Fonds Cocteau de Montpellier.

⁵ J. COCTEAU, *Le Secret professionnel*, in *Le Rappel à l’ordre*, Paris, Stock, 1926, p. 219.

teau donne une explication en 1923 dans *Autour de "Thomas l'imposteur"*.

Abordant le roman de biais, en poète, et comme un terrain d'exercice à occuper après quelques autres (poésie, critique, théâtre) dans un moment où il s'agit pour lui de marquer sa place dans le champ littéraire de 1920, Cocteau n'éprouve pas le besoin de s'expliquer longuement sur sa pratique du genre. Le texte le plus explicatif, repris dans *Le Rappel à l'ordre* en 1926, paraît dans «Les Nouvelles littéraires» du 27 octobre 1923 et prolonge un entretien avec Frédéric Lefèvre paru le 24 mars précédent dans le même magazine, dans la série déjà fameuse «Une heure avec». Intitulé *Autour de "Thomas l'imposteur"*, l'article propose un parallèle entre *Le Grand Écart*, roman, et *Thomas l'imposteur*, nouvelle, on dirait pour la brièveté du texte, éclairé par des notes sur le rapport entre littérature et conversation.

Dans la présentation d'ensemble de ses œuvres, Cocteau subordonne la mention du genre à la catégorie générale de «poésie». La définition «poésie de roman» explique bien qu'au point de départ de chacun de ces récits, publiés ensuite sous le nom de roman, il y a une intention qui n'est pas d'ordre romanesque au sens ordinaire de ce mot. Ce qui est évident pour le théâtre et pour les essais («poésie de théâtre», «poésie critique») est particulièrement vrai pour le roman. Témoignages de cette vérité sont la minceur des volumes et l'allure de l'écriture: les courts paragraphes de ces textes, dont chacun développe dans l'ambiguïté un aspect du sujet, une idée, très souvent sous forme de métaphore, sont à l'opposé de l'allure que, par habitude, le lecteur attend d'un roman. «Le rythme intime de sa création aurait pu maintenir Cocteau à l'écart du roman»⁶.

⁶ H. GODARD, *Préface*, in J. COCTEAU, *Œuvres romanesques complètes*, éd. S. Linares, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 2006, p. IX. En ce qui concerne le profil de Cocteau romancier, on renvoie à la «Préface» d'Henri Godard, *Œuvres romanesques complètes* cit., pp. IX-XXX. Sur l'œuvre de Cocteau, voir aussi AA. VV., *Jean Cocteau 40 ans après 1963-2003*, Paris, Centre Pompidou, 2005; P. FULACHER et D. MARNY, *Jean*

Pourtant il y parvient, surtout dans les années Vingt, et atteint, avec *Thomas l'imposteur* (1923) et *Les Enfants terribles* (1929), deux des plus belles réussites auxquelles son nom reste associé. En effet, il est arrivé à un moment de l'évolution du genre romanesque où ces caractéristiques personnelles, qui auraient pu être des entraves, deviennent au contraire, mêlées à ses autres dons, des avantages. Nous avons déjà dit que les années Vingt sont celles où se manifeste avec force la contestation du roman traditionnel. Jusqu'à la fin du XX^e siècle, elle sera une des principales lignes de la production romanesque (je vous signale à ce sujet l'essai d'Henri Godard, *Le Roman modes d'emploi*⁷, qui reprend le titre de Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*⁸). C'est avec Paul Morand et Jean Giraudoux que Cocteau soutient une de ces premières formes. Dans ces années, les écrivains surréalistes attaquent le modèle balzacien; ces trois écrivains, au contraire, le subvertissent très subtilement. Les apparences en sont conservées: les personnages sont pourvus d'un nom, d'une identité stable, d'une silhouette reconnaissable, l'histoire se déroule avec continuité. Mais ce qui manque est le principe de cohérence: désormais une faille s'est ouverte et cette mutation confère une unité à la forme inventée par ces auteurs, chacun selon son esprit. C'est justement cette forme très particulière qui vaut à Cocteau d'avoir sa place dans l'histoire du roman au XX^e siècle et dans les questions sous-jacentes.

Le XIX^e siècle avait prodigué l'illusion de la vie prêtée par le romancier à ses personnages: on atteignait le point lorsque le lecteur croyait assez à l'existence du personnage pour être lui-même touché, affectivement, par ce qui lui arrivait dans l'histoire. En lisant, il s'identifiait au personnage. La principale technique narrative consistait en la représentation de la vérité donnée; les réactions du personnage pouvaient être rattachées, explicitement ou

Cocteau le magnifique. Les miroirs d'un poète, préface de G. LHÉRITIER, Paris, Gallimard, 2013; D. MARNY, *Jean Cocteau ou le roman d'un funambule*, Paris, Éditions du Rocher, 2013.

⁷ H. GODARD, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006.

⁸ G. PEREC, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

implicitement, à une “loi” d’ordre psychologique, sociologique ou d’hérédité: ce faisant le personnage devenait un peu plus convaincant, donc “vivant”.

Cocteau pratique un genre de subversion qui consiste à feindre de jouer le jeu de ce roman alors que, en revanche, il en modifie ou en déplace les règles. Il y aura donc le récit d’une histoire, le commentaire, l’analyse des personnages et des actions, mais, ce qui est très important, l’explication, au lieu de confirmer la réalité de l’acte ou de l’événement, la minera, au contraire, en laissant percevoir l’histoire seulement à travers un voile d’irréalisation. Chacune de ces explications pourra bien paraître rationnelle, mais elles ne se combineront pas entre elles: elles ne feront que suggérer une autre interprétation du monde et de la vie, qui d’ailleurs ne se laissera pas saisir dans son ensemble. Pour cela, cette réalité prendra très souvent une forme métaphorique. Substituée à la causalité rationnelle qui fondait le roman mimétique, cette interprétation de la réalité ne se constituera jamais en système consolidé. La croyance aux personnages et l’adhésion à leur histoire seront toujours inévitablement moindres par rapport au roman traditionnel. Le roman ainsi conçu aura, en revanche, d’autres charmes.

La contribution de Cocteau à ce renouveau de la forme romanesque est peu abondante mais singulière. Sa «poésie de roman» se compose essentiellement de six titres, parmi lesquels encore le premier et le dernier, *Le Potomak* et *La Fin du Potomak*, font figure de préambule et, pour citer l’auteur lui-même, de «postambule», tandis qu’un troisième, *Le Livre blanc*, obéit à une motivation d’ordre différent, plus autobiographique. Reste le cœur des trois autres, *Le Grand Écart*, *Thomas l’imposteur* et *Les Enfants terribles*, écrits tous les trois dans la même décennie. L’unité de ton évidente rend perceptible la voix du romancier.

Avec *Thomas l’imposteur* Cocteau atteint le niveau le plus profond d’un autre imaginaire, d’une dimension plus universelle. L’histoire qui en dérive est la parfaite démonstration du renouvellement du genre, vers lequel tendent Cocteau et les écrivains qui lui sont proches. Thomas est un personnage qui vit spontanément en marge du monde réel, c’est-à-dire dans une fiction qui lui est

propre. L’histoire se passe pendant la première guerre mondiale, mais il faut dire tout de suite que la guerre est abordée d’une perspective différente⁹.

Guillaume Thomas est un héros capable de devenir l’artisan de son propre destin. Dans son exigence du dépassement de soi jusqu’aux extrêmes conséquences on retrouve la curiosité puérile de voir la mort de près: en ceci se trouve le sens d’amusement, le plaisir pour le frisson que le rôle faussement acquis lui fait ressentir. Guillaume croit seulement à l’image, au rêve éphémère, précisément comme un enfant croit en ses jeux. Il s’agit d’un personnage pour lequel seulement ce qu’il croit exister existe, seulement ce qui est fruit de sa pensée. Thomas vit spontanément aux frontières du monde réel, c’est-à-dire dans une fiction subjective. Dans le titre du roman, Cocteau représente le Thomas incrédule de l’Évangile, qui devient ici, de façon absurde, à la fois imposteur et chercheur de la vérité. Né Guillaume Thomas et originaire de Fontenoy, il devient Thomas de Fontenoy et passe ainsi pour parent du général homonyme: Guillaume glisse, par conséquent, dans un monde dont les lois ne sont plus celles du monde réel. Il a été disposé à l’irréalité par un «cœur exalté» qui se sent constamment guidé par une étoile, quand bien même mensongère: «[...] Il existe des hommes qui inspirent une confiance aveugle et jouissent de privilèges auxquels ils ne peuvent prétendre. Guillaume Thomas était de cette race bienheureuse. On le croyait. Il n’avait aucune précaution à prendre, aucun calcul à faire. Une étoile de mensonge le menait droit au but»¹⁰. Thomas est naturellement cru par ses compagnons et par ceux qui l’entourent. Ainsi, il se trouve doté d’un «charme surnaturel»¹¹ suffisamment puissant pour entraîner ceux

⁹ Cf. P. ADINOLFI, *La Première Guerre mondiale dans le roman français de l’entre-deux-guerres. Montherlant, Cocteau, Radiguet*, «RiCognizioni. Rivista di lingue, letteratura e cultura moderna», 1, 2014 (1), pp. 29-39.

¹⁰ J. COCTEAU, *Thomas l’imposteur*, in *Œuvres romanesques complètes* cit., pp. 415, 392.

¹¹ *Ivi*, p. 406.

qui l'approchent dans ce monde qui, considéré exclusivement du point de vue du bon sens, est pure fiction.

Dans ce contexte, Cocteau entend "désintoxiquer" le roman de l'illusion de la réalité (roman mimétique). La guerre, par exemple, si on l'observe d'un certain point de vue, perd toute seule ses connotations réelles: ordinairement on est habitué à considérer le bouleversement qu'elle apporte dans les vies et dans le monde normal selon une perspective de l'horreur et du pathétique, mais il est également possible, avec une certaine prédisposition de l'âme et de l'esprit, d'être rapidement touché par l'atmosphère d'irréel que, à force de modifier les apparences, elle répand sur toutes choses. Le mot "inhumanité" est le terme qui stigmatise, d'ordinaire, les souffrances et les violences contre nature que la guerre inflige aux hommes, toutefois il existe déjà une sorte d'inhumanité dans la modification de l'apparence d'un monde qu'on s'était habitué à voir d'une certaine manière, comme s'il avait été "humanisé" par la constance de notre perception. Sous le regard de Thomas, comme il était déjà arrivé sous celui d'Apollinaire, la guerre elle-même se trouve être "déréalisée". Cocteau accomplit une transfiguration du paysage de guerre qui devient ainsi véhicule de ruse et d'illusion:

Le chef-d'œuvre du secteur, c'étaient les dunes. On se trouvait ému devant ce paysage féminin, lisse, cambré, hanché, couché, rempli d'hommes. Car ces dunes n'étaient désertes qu'en apparence. En réalité, elles n'étaient que trucs, décors, trompe-l'œil, trappes et artifices. La fausse dune du colonel Quinton y faisait un vrai mensonge de femme. [...] En somme, ces dunes aux malices inépuisablement renouvelées, côté pile, présentaient, côté face, aux télescopes allemands, un immense tour de cartes, un bonneteur silencieux¹².

Comme il apparaît évident, la terminologie employée ici par Cocteau est fortement révélatrice des idées d'artifice et de simulation présentes dans le paysage de la guerre. Le champ de bataille

¹² *Ivi*, pp. 404-405.

perd la connotation tragique de lieu où s'exerce exclusivement la violence pour acquérir les traits imagiers conférés à l'esprit du protagoniste: les dunes et les étendues de sable évoquent la séduction et la beauté du corps féminin. Tout dans ce paysage induit à l'erreur et à l'aveuglement, tout est illusion, fausseté, apparence. À travers des descriptions de ce genre, Cocteau révèle la complète adhésion de son personnage à l'illusion qu'il s'est créée. L'imposture de la guerre est symbolisée par les tranchées et par les dunes artificielles qui remodelent et façonnent le paysage naturel. Thomas est immergé dans le rêve de l'expérience de la guerre, il trouve sa complète et intime réalisation dans la fusion même avec le rêve. Le monde de la guerre est de par sa nature un monde fictif, destiné à tromper l'ennemi et précisément pour cette raison, dans le contexte de la guerre, il est facile d'échanger l'apparence avec la réalité, comme il arrive en effet à Thomas: les métaphores deviennent la vérité des choses.

Dans le roman de Cocteau on peut saisir l'adéquation du langage à la fiction du sujet, la participation du mot au jeu de l'imposture, avec une évidente linéarité narrative qui comporte l'aplatissement de la description des événements. Les images insoutenables et obsessionnelles comme l'évocation des corps agonisants ou la vision d'un jeune allemand mutilé, privé de mains, servent à exprimer l'absurdité de la guerre sans manifester l'indignation de l'auteur (et là on retrouve le sens de la citation «Être assez aigu, assez rapide, pour traverser d'un seul coup le drôle et le douloureux»¹³, que vous avez déjà lue dans l'affiche de cette leçon). Malgré l'angoissante réalité dans laquelle il est plongé, Thomas manifeste un esprit amusé et surréel, un ton moqueur qui se révèle en conflit avec le tragique des événements dans lesquels il est impliqué.

La consolidation de l'esprit surréel du personnage chez Cocteau est évidente. Fondamentale est la formulation du piège des engrenages de la bataille. Le langage sert à exprimer l'illusion de la

¹³ J. COCTEAU, *Autour de "Thomas l'imposteur"*, in *Œuvres complètes* cit., p. 459.

guerre; néanmoins, dans ce contexte, il n'est pas le seul à être appelé en cause. Un sentiment inattendu, d'une profondeur nouvelle, affleure chez Thomas quand, pour échapper aux inconvénients de sa relation avec Henriette, autre motif de tromperie et d'illusion, il se fait envoyer au front.

La seconde partie du roman est chargée d'un poids nouveau. Thomas n'est plus le bénéficiaire d'une erreur située entre malentendu et imposture, le glissement patronymique qui avait donné vie à cette erreur est pratiquement oublié, le personnage se révèle dans sa vraie dimension. C'est ici que le profil psychologique de Thomas assume originalité et grandeur: on ne vit pas comme lui une vie hors de la vie sans que cela, à la fin, ne mène à la mort. La nouvelle force de Thomas réside dans le fait qu'il en est conscient, du moins intuitivement, et qu'il y consent. Thomas va au-devant d'une mort presque recherchée puisque son destin ne pourrait être différent: le défi à la vie et la correspondance entre vrai et faux ont rejoint, dans sa dimension existentielle, un niveau tel qu'il ne lui permet plus de reconnaître la frontière au-delà de laquelle il ne peut sauvegarder sa propre survie:

Guillaume volait, bondissait, dévalait comme un lièvre. N'entendant pas de fusillade, il s'arrêta, se retourna, hors d'haleine. Alors, il sentit un atroce coup de bâton sur la poitrine. Il tomba. Il devenait sourd, aveugle. «Une balle, se dit-il. Je suis perdu si je ne fais pas semblant d'être mort». Mais en lui, la fiction et la réalité ne formaient qu'un.

Guillaume Thomas était mort¹⁴.

Thomas veut mener le jeu jusqu'au bout, il veut faire semblant d'être mort, mais désormais les deux milieux vitaux, la fiction et la réalité ne font plus qu'un: «Guillaume Thomas était mort». Chez Guillaume, la fiction et la réalité forment un noyau indivisible: il a atteint dans une telle conscience, comme dans la mort, le lieu et le temps de sa vérité. À travers la vérité exprimée par Guillaume,

¹⁴ ID., *Thomas l'imposteur*, in *Ceuvres romanesques complètes* cit., p. 430.

Cocteau entend énoncer sa propre vérité, à savoir l’exigence qui s’impose à lui de fuir l’aliénante médiocrité de la vie. L’instrument d’une telle fugue est la création artistique qui se développe au moyen de multiples métamorphoses: la fiction et l’extravagance sont les façons dont, de manière absurde, il est possible de manifester encore quelque chose d’authentique dans le monde. Le mensonge est donc, dans ce contexte, perçu comme unique révélateur poétique. Le fait d’avancer vers un but tellement contraire au plus naturel instinct de survie est, par conséquent, ce qui fait de *Thomas l’imposteur* le chef d’œuvre narratif de Cocteau, puisque le sens poétique issu du protagoniste y devient palpable. L’imposture proposée par Cocteau semble être un antidote au rien existentiel, une alternative adéquate qui consent de transférer l’essence du personnage sur un niveau différent de la conscience individuelle. La fiction constitue donc, pour Cocteau, la conception même de l’œuvre d’art, à renouveler continuellement au moyen de modalités expressives toujours différentes: œuvre d’art et vie assument, dans ce contexte, la même identité.

Le jeune Thomas vit pour la première fois totalement son expérience amoureuse non pas à côté d’Henriette, mais dans le glacial baiser de la nuit, témoin de la difficile entreprise qui se conclut par sa mort: «La nuit froide était constellée de fusées blanches et d’astres. Guillaume s’y trouvait, pour la première fois, seul. Un dernier rideau se lève. L’enfant et la féerie se confondent. Guillaume connaît enfin l’amour»¹⁵. Complètement seul sur scène, où il se représente la vie comme la fiction, Guillaume récite l’acte ultime de sa propre existence, posant fin à la métaphore théâtrale qui a constellé tout le roman. L’enfant et l’enchantement se confondent en une image unique: tel est l’amour pour Thomas, c’est à travers l’extrême exaltation de soi dans la mort que Guillaume rejoint l’apothéose finale.

Dans un contexte où le sous-entendu et la non compréhension règnent entre les personnages, Henriette est amoureuse d’un “fan-

¹⁵ Ivi, pp. 428-429.

tôme”, la princesse de Bormes, mère d’Henriette, ne voit pas que l’amour manifesté par sa fille n’est pas réciproque, les soldats ne comprennent pas la représentation à laquelle ils assistent, la dimension tragique proche de celle du théâtre est un élément fondamental. L’imposture agit ici comme la faute dans la tragédie: une fois déclenché le mécanisme du piège, le héros est inévitablement entraîné dans un épilogue tragique. Le mensonge phagocyte, par conséquent, celui qui l’a créé. Le jeune Thomas devient l’expression de la réaction humaine à l’absurdité de la vie et le théâtre de la guerre le lieu idéal où libérer la plus enivrante des illusions: «À ce vaste mensonge de sable et de feuilles, il ne manquait que Guillaume de Fontenoy»¹⁶.

Maintenant voyons l’autre moitié du couple, c’est-à-dire Raymond Radiguet.

Entre 1920 et 1921, Cocteau et Radiguet sont ensemble en vacances en Côte d’Azur. L’un écrit *Thomas l’imposteur* et *Le Secret professionnel*, l’autre *Le Diable au corps*. Ils se sont connus en 1919 grâce à un ami en commun, l’écrivain et poète Max Jacob, et leur lien est devenu de plus en plus serré, intime mais aussi fructueux du point de vue artistique: c’est justement Radiguet, âgé de quinze ans, qui se transforme en maître et qui inspire à Cocteau la nécessité du rappel à l’ordre.

Dans le numéro 21 des «Nouvelles Littéraires» du 10 mars 1923, Radiguet insiste sur l’importance de la vraisemblance littéraire. Le roman doit paraître comme une fausse autobiographie qui semble la plus vraie. Il proclame avec force l’esthétique de la banalité. À dix-sept ans, il prend position contre les avant-gardes pour un classicisme nouveau. À dix-huit, il renonce à la poésie et trouve sa voie dans le roman. Pour son premier roman, *Le Diable au corps* (1923), son travail tend vers une œuvre d’art¹⁷. Le romancier

¹⁶ Ivi, p. 406.

¹⁷ Cf. M. DAMBRE, *Préface*, in R. RADIGUET, *Le Diable au corps*, Paris, Presses Pocket, 1990, pp. 5-15. Voir aussi G. MACCHIA, *Radiguet, l’ordine e*

a déformé et créé une vérité d’un ordre autre que celui de la réalité. Surtout, il a déplacé le centre d’intérêt auquel s’attache souvent le public traditionnel: l’intrigue du *Diabole au corps* réside moins dans l’agencement des actes que dans le reflet brillant des réactions des personnages et de leur analyse. C’est un roman où la psychologie révèle sa nature romanesque. Cette histoire d’amour et de mort est réduite à l’essentiel et l’anecdote devient secondaire. Radiguet n’est jamais lourd, il nous fait grâce de détails qui orneraient. Ce qui compte est la guerre sourde engendrée par la passion. Le romancier s’intéresse surtout au rapport d’une femme et d’un garçon vis-à-vis du monde. Une force magnétique s’exerce aussitôt. Radiguet poète de seize ans a déjà une philosophie de la littérature, il écrit en décembre 1919 dans «Les Nouvelles littéraires» que la métaphysique est à la base de la poésie et que le poète s’applique à découvrir des rapports nouveaux. Il nous présente le lien étroit et secret entre poésie et surnaturel. *Le Diabole au corps* manifeste une vision simple et universelle, assez singulière pour s’imposer. C’est le triomphe de l’esthétique de la banalité que Radiguet conseillait aux grands poètes, aboutissement du rappel à l’ordre.

Cette atmosphère magique commence avec le titre, qui n’est pourtant pas une invention de Radiguet. Avant lui, “avoir le diable au corps” ne signifiait pas la passion charnelle. L’expression s’est ainsi spécialisée par lui, même s’il décrit avec une retenue proche de la chasteté. D’ailleurs, il savait sans doute que la Bibliothèque Nationale possédait dans son “enfer” *Le Diabole au corps* d’Andréa de Nerziat, romancier libertin du XVIII^e siècle lu par Baudelaire et étudié dans les années 1910 par Apollinaire. L’auteur du *Diabole au corps* crée un paysage presque glacé sous lequel roule une lave brûlante et voilà la suprême élégance, le cœur et la passion sans complaisance.

Pour Raymond Radiguet, qui entre autres expériences a collaboré aux revues d’avant-garde «Dada» et «Littérature», la guerre

est la toile de fond sur laquelle se découpent les existences d'un adolescent de seize ans, sans nom, et de Marthe, une jeune femme mariée de dix-neuf ans. Dans ce contexte, Radiguet lui-aussi, dans *Le Diable au corps*, ne s'arrête pas sur la sanglante description des faits de guerre, mais avec le même style aride et linéaire que Cocteau, il en saisit les retombées poétiques¹⁸.

L'*incipit* du roman plonge directement le lecteur au moment historique de la première guerre mondiale, mais aussi dans la perspective puérile d'un enfant de douze ans :

Je vais encourir bien des reproches. Mais qu'y puis-je? Est-ce ma faute si j'eus douze ans quelques mois avant la déclaration de la guerre? Sans doute, les troubles qui me vinrent de cette période extraordinaire furent d'une sorte qu'on n'éprouve jamais à cet âge; mais comme il n'existe rien d'assez fort pour nous vieillir malgré les apparences, c'est en enfant que je devais me conduire dans une aventure où déjà un homme eût éprouvé de l'embarras. Je ne suis pas le seul. Et mes camarades garderont de cette époque un souvenir qui n'est pas celui de leurs aînés. Que ceux déjà qui m'en veulent se représentent ce que fut la guerre pour tant de très jeunes garçons: quatre ans de grandes vacances¹⁹.

Comme dans *Thomas l'imposteur*, la vision de la guerre est déformée et adaptée à la perception de l'adolescent. L'intrigue de l'adultère et le conflit intérieur se fondent avec la situation externe de guerre de manière quasi "criminelle": «Je devais à la guerre mon bonheur naissant; j'en attendais l'apothéose. J'espérais qu'elle servirait ma haine comme un anonyme commet le crime à notre place»²⁰. Le jeune protagoniste de Radiguet voit dans la guerre non pas le tourment des vies humaines, mais bien la cause de son bonheur naissant, car c'est la seule motivation qui retient Jacques, mari de Marthe, loin de Marthe. Le protagoniste arrive

¹⁸ Cf. P. ADINOLFI, *La première guerre mondiale dans le roman français de l'entre-deux-guerres*. Montherlant, Cocteau, Radiguet cit., pp. 29-39.

¹⁹ R. RADIGUET, *Le Diable au corps* cit., p. 17.

²⁰ *Ivi*, p. 65.

carrément à envisager le meurtre de Jacques au combat, ce qui favoriserait de façon naturelle l’union des deux amants. L’égoïsme manifesté à travers l’espoir de la mort de Jacques n’est, toutefois, pas dû à un cynisme facile ou à une cruauté gratuite. Il s’agit, en réalité, de la même innocente criminalité des “enfants terribles” de Cocteau, des enfantillages libres et exaspérés par l’intensité de la passion amoureuse d’un garçon qui a douze ans lorsque la guerre éclate et qui en a maintenant seulement seize. Le comportement non conventionnel des deux jeunes comporte le jugement moral de la société des adultes, incapables d’interpréter la transgression adolescente comme expression spontanée de l’enchantement de la vie, comme irréfrenable poésie et non comme perversité. Nous avons ici tous les éléments qui caractérisent les enfants et les romans de Cocteau. L’intrigue du *Diable au corps* est fondée sur les réactions psychologiques des personnages et non sur les actions. Le style de Radiguet est empreint d’essentialité et ne s’attarde ni en sentimentalismes ni en descriptions larmoyantes, mais c’est précisément cette imperturbabilité stylistique qui consent à la narration d’exprimer toute la chaleur et toutes les vibrations de l’amour adolescent. La force narrative réside également dans la capacité de rendre le bouleversement du sens de la guerre dans la perception des enfants: «Tandis que chacun s’étonne, je découvre enfin les mobiles de ce patriotisme: un voyage à bicyclette! Jusqu’à la mer! et une mer plus loin, plus jolie que d’habitude. Ils eussent brûlé Paris pour partir plus vite. Ce qui terrifiait l’Europe était devenu leur unique espoir»²¹. Ce qui bouleverse et terrifie d’entières populations est vécu, au contraire, comme une grande aventure par les plus petits, non par méchanceté, mais à cause de leur propension innée à la rêverie, au jeu et à l’évasion, à l’esprit surréel. Pour les mêmes raisons, le moment de l’armistice, qui coïncide avec le retour de Jacques, prend lui aussi un sens subjectif et ne correspond pas à la «joie des autres»:

²¹ Ivi, p. 21.

Je craignais de paraître un monstre. [...] Je cherchais le patriotisme. Mon injustice, peut-être, ne me montrait que l'allégresse d'un congé inattendu: les cafés ouverts plus tard, le droit pour les militaires d'embrasser les midinettes. Ce spectacle, dont j'avais pensé qu'il m'affligerait, qu'il me rendrait jaloux, ou même qu'il me distrairait par la contagion d'un sentiment sublime, m'ennuya comme une Sainte-Catherine²².

Dans ce contexte, l'amour impossible déchaîné entre le jeune protagoniste et Marthe porte la pagaille comme la guerre, mais bien plus que la guerre dévaste les existences des enfants amants et ici aussi, comme dans *Thomas l'imposteur*, a comme résultat la mort, cette fois-ci de Marthe: «Au bout de cette course d'une année, dans une voiture, follement conduite, il ne pouvait y avoir d'autre issue que la mort»²³.

Une caractéristique de la personnalité du narrateur est la constante fausse interprétation de la réalité. L'idée de conflit interne à la guerre est transférée à l'intérieur des rapports interpersonnels. L'amour, qui dérange l'ordre établi des relations sociales et les arrangements familiaux, contribue, surtout dans la partie finale du roman, à augmenter l'incapacité de jugement, l'analyse critique du monde. Le Moi narrateur devient victime de son éternelle incapacité à discerner la réalité (l'auteur souligne cette incapacité par des phrases comme «Je jugeais de tout si faussement [...]. Je me rendis mal compte [...]. Je ne comprenais plus rien»²⁴) et entraîne avec lui vers la tragédie finale Marthe, seul élément du couple, en opposition à l'élément masculin, capable de déchiffrer chaque aspect du réel: «Marthe, elle, [...] épuisée, atterrée, claquant des dents, comprit tout»²⁵.

²² Ivi, p. 139.

²³ Ivi, p. 135.

²⁴ Ivi, pp. 129-143.

²⁵ *Ibidem*.

Les jeunes de Radiguet comme Thomas de Cocteau, ce sont des «enfants debout sur une chaise»²⁶ qui se mesurent à des réalités existentielles plus grandes qu'eux et qui modifient le sens original du concept de guerre, conférant à celui-ci une valeur symbolique.

Pour conclure, Radiguet et Cocteau, avec des traits d'incontestable originalité qui les rendent non interchangeables, fournissent une interprétation personnelle du conflit et laissent leur marque dans le contexte culturel du premier après-guerre, soit par les thématiques envisagées soit par la façon de les envisager, c'est-à-dire par leur contribution, toute particulière (entre surréalisme et classicisme), au débat sur le roman dans le tourbillon des avant-gardes littéraires.

²⁶ Ivi, p. 130.