

COCTEAU JOURNALISTE: PIÈCE EN TROIS ACTES

Pierre-Marie HÉRON et Marie-Ève THÉRENTY

« J'écrivis un mot très dur et très méprisant à Cocteau ; c'était dans le ton : *Puisque vous voilà devenu journaliste* ; et je le priai de ne plus jamais prononcer mon nom. » On est le 31 mars 1919, jour où commence à paraître dans *Paris-Midi* l'alerte et brillante série *Carte blanche*, première collaboration suivie de Cocteau à la grande presse. Ironie de l'Histoire, l'auteur de ce mot de rupture, Louis Aragon, va lui-même exercer sans discontinuer pendant plus de quarante ans, après un intermède de deux mois en 1923 à *Paris-Journal*, ce métier tant décrié de journaliste, du bas de l'échelle en 1933, comme fait-diversier dans *L'Humanité*, en haut à partir de 1937, comme directeur de *Ce soir* puis en 1953 des *Lettres françaises*¹. Et l'activité de presse, pomme de discorde entre les deux poètes à la fin de la première guerre mondiale, sera à la veille de la seconde le terrain de leur réconciliation, et d'une collaboration extrêmement régulière durant les années Cinquante. À vrai dire, Aragon, mais aussi Soupault, devenu grand reporter dans les années Trente et, n'en déplaise à Breton, d'autres surréalistes (Desnos, Crevel, Artaud, Péret même, un très proche de Breton) ont pour des raisons diverses travaillé pour des journaux dès les années Vingt et Trente. À vrai dire aussi, rares sont au xx^e siècle les écrivains qui, tels Martin du Gard, Breton – qui accepta cependant, de 1942 à 1945, un rôle il est vrai modeste de speaker pour les émissions en français de *Voice of America* –, Céline ou Gracq, n'ont pas exercé une activité de presse : à côté des centaines d'autres dénombrés par Jean Touzot au fil d'un séminaire en Sorbonne qui fit date il y a une quinzaine d'années, dont certains bien connus (Apollinaire,

1. Voir la fine analyse de son « goût passionné de la presse » par BOUGNOUX D., *Aragon, la confusion des genres*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 2012, p. 40-52.

Colette, Cendrars, Mauriac...), cela fait peu². C'est qu'il y a, dans l'attitude d'un Breton ou d'un Gracq, une posture en somme puriste qui, tout en ayant sa grandeur, est devenue à leur époque bien marginale. Une enquête du *Figaro* en témoignait en 1922 (« Les écrivains doivent-ils faire un autre métier? ») : la majorité des réponses voyait une affinité naturelle entre la littérature et le journalisme³. Signe que, un siècle après l'essor industriel fulgurant de la grande presse à partir de 1830, occupant dès lors le premier rôle dans la médiation des idées au sein de l'espace public, la crainte qui saisit alors les milieux littéraires d'être condamnés à écrire pour les journaux est bien loin⁴. Le secteur éditorial a lui aussi fait sa mue industrielle et Grasset, Gallimard, d'autres éditeurs, leur offrent les moyens d'une cohabitation plus harmonieuse entre presse, livres et revues, communication éditoriale et communication médiatique.

Cocteau, lui aussi, connaît cette attraction par le journalisme⁵. La publication posthume de son journal sous l'Occupation puis des tomes du *Passé défini*, journal intime des quinze dernières années, pourrait le faire oublier, tant les déclarations de désintéret pour la presse⁶, les diatribes même, dans les années Cinquante,

2. Il a donné lieu à un numéro de *Littératures contemporaines*, « L'écrivain journaliste », n° 6, Touzot J. (éd.), juin 1999.

3. Enquête citée par TOUZOT J., « Portrait d'un "animal très bizarre" : l'écrivain journaliste », *Littératures contemporaines*, op. cit., p. 11.

4. Voir THÉRENTY M.-È., *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, « Romantisme et Modernités », 2003. Dans les années 1830-1850, la vie littéraire se réorganise autour de la presse, les groupes d'auteurs influents ont tous des intérêts dans la presse. Tous les grands écrivains de cette période sont aussi des journalistes : Gautier, Sue, Sand, Dumas, Balzac.

5. Le premier à avoir abordé le sujet est P. CAIZERGUES, dans « Jean Cocteau, le journal et les journalistes », *Littératures contemporaines*, « L'écrivain journaliste », n° 6, juin 1999, p. 57-68. Il écrivait alors : « Il est proprement impossible dans l'état actuel de la recherche coctalienne, d'établir avec précision le nombre de périodiques auxquels Cocteau a, d'une façon ou d'une autre, apporté sa contribution. Mais on peut affirmer que sa signature a figuré dans presque tous les grands quotidiens parisiens (*Le Figaro*, *Le Gaulois*, *Comœdia*, *Paris-Midi*, *Ce soir*) et dans les revues les plus notoires (*Mercur de France*, *Les Nouvelles littéraires*, *Les Lettres françaises*, *la Table ronde*, *La Parisienne*) [...] Et si j'avais le chiffre d'un millier de titres, j'aurais encore peur d'être en-deçà de la vérité. » David Gullentops a travaillé depuis au dépouillement systématique de certains titres (*Comœdia*, *Les Nouvelles littéraires*, *Les Lettres françaises*).

6. « [...] je me félicite de ne jamais lire un journal. De longue date, je sais à quoi m'en tenir sur les nouvelles que la presse imprime, grandes ou petites. / J'ai cessé de lire les journaux en 1917, après *Parade* » (*Journal (1942-1945)*, Touzot J. [éd.], Gallimard, 1989, p. 24). Ou, en 1954 : « Je ne lis jamais le journal sauf parfois *Nice-Matin* qui m'amuse » (*Le Passé défini*, 29 janvier 1954). Notons cependant qu'il n'y a pas là désintéret ou mépris seulement, mais aussi précaution nourrie d'une longue expérience, comme il en fait « l'aveu » à William Fifield en 1962 : « Je sais que la lecture

contre la « méchante fée : le journalisme » (*Le Passé défini*, 10 septembre 1951), y sont nombreuses, selon une posture certes très répandue depuis le XIX^e siècle chez les écrivains journalistes eux-mêmes, mais que peu d'auteurs ont exercée avec autant d'esprit et de fiel que lui. Il était cependant loin d'ignorer les modes de circulation qui se mettent en place à partir du XIX^e siècle entre journalisme et littérature⁷, avec certes des limites à ses yeux regrettables, si l'on doit penser que « la plupart de ceux qu'on nomme "les grands écrivains français" sont les journalistes d'un journalisme supérieur » : « Malraux, Montherlant, Camus – même Sartre – sont des journalistes » (*Le Passé défini*, 19 décembre 1953). Mais aussi, à ses yeux toujours, la production d'au moins deux chefs-d'œuvre : les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand⁸ et *Choses vues* de Victor Hugo, le « seul classique du grand journalisme » (*Le Passé défini*, 27 juillet 1951).

Rien d'étonnant à ce que, tenté par l'activité journalistique, cet écrivain caméléon ait suivi les évolutions des rapports entre presse et littérature au XX^e siècle. Trois moments d'inégale ampleur et visibilité dessinent les grandes étapes de cette attraction : les années 1914-1920, du *Mot* au *Coq*; les années 1935-1944, de *Portraits-Souvenir* au *Foyer des artistes*; les années Cinquante. Ils montrent comment un écrivain au profil encore largement hérité du XIX^e siècle, d'abord attiré par le genre de la revue mais doué pour le dessin de presse, puis par les vertus stratégiques et publicitaires du média, a pu se transformer durant quelques années en un journaliste quasiment professionnel, pratiquant le reportage, l'écriture en série, la chronique, tout en utilisant la presse comme un média de création, et en jouant sur la périodicité pour développer une poétique du temps. Deux actes d'une pièce dont le dernier acte, après la seconde guerre mondiale, vire au drame : le journal n'est plus un « véhicule » de prédilection, les sorties contre une presse caricaturiste des écrivains s'exagèrent jusqu'à l'hystérie dans le secret du *Passé défini*. Entretien malgré tout, un peu par plaisir, un peu par devoir mais surtout par nécessité, pour ne pas laisser le champ libre aux journalistes, l'écriture de presse

d'un journal risque de me décourager si j'y vois une chose qui m'est désagréable, de provoquer le réflexe d'y répondre – toutes choses que je trouve abjectes ; alors j'essaie de me l'éviter. Ce n'est pas du tout que je méprise la presse, c'est parce que je me mets en garde contre des faiblesses de riposte ou de mauvaise humeur, que je trouve indignes. Voilà. C'est plutôt pour cette raison que je ne lis pas les journaux » (« Un autoportrait », in COCTEAU J., *28 autoportraits écrits et dessinés*, CAIZERGUES P. (éd.), Paris, Écriture, 2003, p. 108 ; premières publications dans *The Paris Review*, n° 32, été-automne 1964 et sur disque Caedmon Records).

7. Voir THÉRENTY M.-É., *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2007.

8. « Quel journaliste ! (mais de rêve comme dirait Mallarmé) » (*Le Passé défini*, 30 août 1954).

est vue comme une collaboration indispensable du poète à sa médiatisation, à la mise en scène et la construction de son personnage public.

Du *Mot* au *Coq*

Avant *Carte blanche* en 1919, les textes destinés à la presse sont peu nombreux : quelques articles de critique ici et là, quelques dialogues et nouvelles dans *Comœdia* (hebdomadaire parisien des spectacles et mondanités), auxquels s'ajoutent des poèmes versifiés en pré-originale. Rien que de très banal pour un écrivain, dont Olivier Bara étudie « la naissance médiatique et poétique » dans ce périodique et son complément illustré entre 1909, année de *La Lampe d'Aladin*, le premier recueil de poèmes, et 1912, année de *La Danse de Sophocle* (le troisième recueil), et du ballet *Le Dieu bleu*, « ouvrage né en quelque sorte des comptes rendus des Ballets russes donnés par Cocteau dans *Comœdia* et *Comœdia illustré* ». Plus original est le fait que ce poète dessine, et qu'il donne aux journaux, à ses débuts, plus de dessins que de textes : treize dessins dans *Le Témoin* en 1909-1910 (revue fondée par le dessinateur Paul Iribe), trente dans *Comœdia* entre 1909 et 1914. Même si, commentant deux affiches réalisées pour les Ballets russes, il se déclare « poète et non dessinateur⁹ », c'est là peut-être, dans ces caricatures de presse, que se donnent à saisir des dispositions pour une forme alors très vivante de journalisme, à l'école de Sem et de Cappiello. Cependant Cocteau, dont la posture de départ est celle d'un esthète symboliste, admirateur délicat de Mallarmé¹⁰, reste moins intéressé par le monde de la grande presse et son lectorat que par les milieux artistiques et mondains. À un moment où la petite revue est encore l'instance de création principale pour les écrivains¹¹, le distingué sous-titre de *Schérerazade* en témoigne : la revue très fin-de-siècle qu'il fonde à vingt ans, en novembre 1909, avec Maurice Rostand et François Bernouard, et accompagne jusqu'à son numéro 5 (15 septembre 1910), sera un « album mensuel d'œuvres

9. « Avant que Nijinski ne danse *Le Dieu bleu*, M. Jean Cocteau nous dit des vers », *Comœdia*, 6 mai 1911, interview reproduite en annexe de GULLENTOPS D., « Cocteau dans les périodiques *Comœdia* et *Comœdia illustré* », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 6, 2008, p. 89.

10. Voir son article « Une répétition du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* », *Comœdia*, 28 mai 1912, *ibid.*, p. 97-99.

11. Voir notamment à ce sujet STEAD E. et VÉDRINE H. (éd.), *L'Europe des revues (1880-1920) : Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2008 ; VÉRILHAC Y., *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2010.

d'art et de littérature », cultivant le luxe et le raffinement dans les textes, les dessins, la maquette, l'impression¹².

La guerre de 1914 contribue à faire évoluer cette posture : si Cocteau retrouve Iribe et Bernouard dans la brève aventure des vingt numéros du *Mot* (28 novembre 1914-1^{er} juillet 1915), cette fois la formule se cherche, hésite entre revue (typographie soignée, textes littéraires) et journal (rythme hebdomadaire jusqu'au numéro 17, actualités de guerre). Comme le soulignent ici Éléonore Antzenberger et Yoan Vérilhac, *Le Mot* veut être lu comme un « hebdomadaire illustré », « un journal né et nourri de la guerre¹³ », tout en ressemblant à « une hybridation du journal satirique et de la revue d'art dont toutes les matières prennent sens dans leur rapport à l'actualité ». Signe d'une continuité avec *Schéhérazade*, ce « journal » veut interpréter le patriotisme cocardier de rigueur dans la presse de l'époque selon une élégance toute française, faite de « décence dans la polémique » et de « politesse dans la haine », et se donner comme mot d'ordre : « Le tact de comprendre jusqu'où on peut aller trop loin¹⁴. » Mais d'autre part Cocteau, qui n'avait voulu publier dans *Schéhérazade* que des textes, laisse dorénavant libre cours – sous pseudonyme certes (Jim) – à sa verve de caricaturiste. Principal rédacteur¹⁵ mais aussi dessinateur (quarante-cinq dessins, dont la série des vingt-quatre « Atrocités »)¹⁶ de cet hebdomadaire de guerre, il y fait, par la diversité des genres et des rôles pratiqués (rédacteur en chef, éditorialiste, courriériste, chroniqueur, échetier, reporter, illustrateur...), son premier vrai apprentissage du métier de journaliste.

12. Voir STEAD E., « *Schéhérazade* de Jean Cocteau et François Bernouard. Revue, figure mythique, esthétique », *Figures de la narration*, Paris, Éditions Minard/Lettres modernes, *Revue des lettres modernes*, Série Cocteau, n° 6, 2011, p. 225-247.

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

14. *Ibid.* Où l'on voit que la ligne du journal coïncide avec celle de Cocteau lui-même, premier destinataire d'une formule due à Charles Péguy (voir MUGNIER A. [abbé], *Journal (1879-1939)*, Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé », 1985, p. 462 : « Cocteau me citait ce mot que lui avait dit Péguy : "Ce que j'aime chez vous, c'est que vous savez jusqu'où on va trop loin." »).

15. Rédacteur largement anonyme, puisqu'on ne compte que cinq textes sous son nom ou son pseudonyme. Pour des détails, voir BRIEND C., « *Le Mot* et *Le Coq*, deux revues pendant et après la Grande Guerre », in *Musée Jean Cocteau : Collection Severin Wundermann*, BERNASCONI C. (dir.), [Gand], Snoeck éditeur, 2011, p. 188-200.

16. Iribe se réservait la plupart des couvertures. Sem, Léon Bakst, Raoul Dufy, Albert Gleizes et André Lhote donnent aussi quelques illustrations. C'est sans doute par l'innovation colorée de l'image que *Le Mot* arrivera à rendre compte de la violence du conflit alors que les textes, fortement censurés, exhalent la propagande.

Quelques années plus tard, et après quelques articles ponctuels dans *Excelsior* (filiale du *Petit Parisien*) et ailleurs¹⁷, la collaboration à *Paris-Midi* (et *Le Siècle*), quotidien parisien de gauche modérée, parachève ce passage très progressif de la revue d'art à la presse généraliste, auquel les années Trente et les fabuleux tirages de *Paris-soir* ou *Ce soir* apporteront un changement d'échelle. Dans ces articles de *Carte blanche* Cocteau, qui s'est fait la main dans *Le Mot*, montre son habileté comme échetier, chroniqueur et même comme reporter. Le style est bref, clair, nerveux, loin du « style rococo » du *Potomak* et de ses débuts littéraires. Non sans malice, l'auteur, qui moquera dans *Le Secret professionnel* en 1922 l'influence du style de Mallarmé sur le journalisme contemporain (« Stéphane Mallarmé influence, sans qu'ils s'en doutent, à l'heure actuelle, le style des journaux quotidiens »), déclarera aussi bien plus tard que celui de *Carte blanche* a de l'avis des journalistes « influencé celui de la presse moderne¹⁸ ». Mais simultanément, cette collaboration à la grande presse, que l'auteur était prêt à continuer, fixe la posture générale qu'il adoptera désormais dans ses collaborations ultérieures, et qui est au fond celle du « grand écrivain ». La guerre n'a pas été seulement le temps d'un apprentissage du journalisme : préparé par le « voyage vers la gauche » raconté dans *Le Potomak*, elle a aussi été celui des rencontres artistiques décisives (Apollinaire, Picasso, Satie). Cocteau se voit désormais en héritier d'Apollinaire, en acteur majeur de cet Esprit nouveau qui « pousse dans toutes les branches de l'art » (31 mars 1919), et *Carte blanche* répond à un « programme de journalisme » précis qui est aussi un programme de *leadership* artistique : « mettre chaque semaine le lecteur au courant des valeurs nouvelles », mais aussi « mettre un peu d'ordre à l'âge du malentendu » (11 août) – mettre de l'ordre : un vœu déjà du *Mot*, qui parlait en 1915 de « remettre les choses en ordre¹⁹ ». Entre les lignes mais « à bon entendeur salut », comme s'attache à le montrer l'étude de Pierre-Marie Héron, *Carte blanche* entre donc aussi très nettement dans une stratégie personnelle de conquête et de défense de position dans le champ littéraire de l'immédiat après-guerre.

Ce champ se trouve considérablement réduit pour lui, au tout début des années Vingt, par la polémique avec Gide étalée au grand jour de quelques lettres ouvertes de juin à octobre 1919, et par ses mauvaises relations avec Breton. Elles lui ferment provisoirement les portes de *La NRF* et durablement celles de *Littérature*, les deux revues qui comptent. Dès lors, pour lui qui cherche à exister

17. En 1917, Cocteau publie plusieurs articles-manifestes sur *Parade*, dont un dans *Excelsior* (18 mai 1917), inaugurant l'habitude de défendre sur la scène médiatique ses propres œuvres et de les expliciter parfois à outrance.

18. Préface à la réédition du volume en 1953, Lausanne, Mermod, « collection du Bouquet ».

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

et à faire exister à sa manière, face au mouvement dada, la ligne esthétique du « rappel à l'ordre » qu'il partage avec *La NRF*, le bon média n'est plus la grande presse, mais la petite revue de choc, manifestaire et combative. Feuille éphémère, et irrégulière (quatre numéros en sept mois, de mai à novembre 1920), publiée par les Éditions de la Sirène, *Le Coq* est délibérément « anti-dada par son contenu mais dadaïste en diable dans sa forme et sa présentation²⁰ » (le style typographique et polémique est celui de *391*, la revue de Picabia). La revue en effet, écrit ici Patrick Suter, « utilise certes la grande typographie des affiches et des journaux, mais pas du tout pour remettre en cause l'idéologie des journaux : simplement pour proclamer la nécessité d'un classicisme français », loin donc de « l'esprit dada », qui « consiste à mettre en pièces la culture occidentale ayant mené à la guerre pour la refonder à partir d'une élémentarité ». *Le Coq* a les apparences d'une revue de groupe : c'est officiellement la revue du Groupe des Six et de leurs amis, la revue de la SAM (« Société d'admiration mutuelle »), comme les appelle Paul Morand. Mais c'est surtout la revue de Cocteau, son animateur principal, qui y trouve la liberté d'imposer de A à Z son style et ses choix de maquette²¹, de contenus et de collaborateurs (musiciens : Satie, Auric, Milhaud ; écrivains : Radiguet, Cendrars, Max Jacob, Lucien Daudet, Morand).

L'intermède des années Vingt

Après deux expériences de journalisme plutôt brèves (sept mois pour *Le Mot*, cinq mois pour *Paris-Midi*), Cocteau se détourne du métier pendant de nombreuses années. On peut comprendre pourquoi : au fond, sauf durant la guerre qui mobilise toutes les consciences et devient « le » sujet d'actualité, l'actualité qui l'intéresse est presque exclusivement celle des arts et des lettres et surtout de sa propre situation dans ce monde des arts et des lettres. Or, au tournant des années Dix et Vingt, il ne fait pas encore figure par ses œuvres, peu nombreuses : il cherche donc à s'imposer par ses idées, et multiplie les « tracts » critiques – « Tracts » étant le titre de la collection fondée par lui aux Éditions de la Sirène qui accueille *Le Coq* et *l'Arlequin* en 1918 mais aussi *Carte blanche* en 1920. Les articles parus dans *Paris-Midi*, d'ailleurs sous-titrés en volume « Portrait de journalisme », comme pour mieux marquer leur valeur d'*exercice de style* plutôt que de vocation, entrent dans la série des prospectus multipliés après 1918 par le poète en mal de recon-

20. CAIZERGUES P., « Jean Cocteau, le journal et les journalistes », *op. cit.*, p. 58.

21. Il écarte ainsi sur épreuves une première maquette du numéro 1, datée du 1^{er} avril 1920. Ce premier numéro « raté » a été réédité en fac-similé en 1990 avec les quatre numéros diffusés.

naissance et que termine *Le Secret professionnel* publié à l'été 1922, avec en épilogue la conférence au Collège de France de mai 1923 :

Après *Le Secret professionnel*, je m'étais promis de me taire. Car je n'appelle pas parler, écrire des poèmes et des romans. Je me sentais à bout d'un certain nombre de pancartes que je promène de préfaces en brochures, et que des résultats chaque jour plus nombreux (permettez-moi d'y joindre votre invitation) me conseillent de laisser agir seules²².

Fin 1922 en effet, les choses changent. Cocteau peut annoncer à sa mère « un livre de vers : *Discours du Grand Sommeil – Cap – Poésies – Vocabulaire* » ; « un livre de critique : *Coq et A. – Carte blanche – Visites à Barrès – Secret prof, Le Potomak* (préface à ces livres) » ; « sans doute bientôt un livre de théâtre avec : *Les Mariés – Antigone* – pièce annamite [*L'Épouse injustement soupçonnée*] – *Roméo et Paul et Virginie* » ; « le livre de dessins » (l'album *Dessins*, finalement paru en 1924) et un livre de prose à venir : *Le Grand Écart* et *Thomas l'imposteur* publiés à quelques mois de distance l'année suivante (lettre à sa mère, 6 octobre 1922). Bref, les années Vingt sont pour l'écrivain celles du feu d'artifice littéraire, celles des grandes œuvres et des grands succès ; des succès non plus par les idées mais par les œuvres, qu'il devient dès lors naturel, moins « de laisser agir seules » en réalité que de mettre dès lors au centre de sa « publicité », car Cocteau n'aime pas laisser une de ses œuvres courir sa chance toute seule. C'est un aspect de la leçon qu'il veut retenir du « système Cadum » appliqué par Radiguet et son éditeur Grasset au lancement du *Diable au corps* en 1923 :

On se souvient que jusqu'à Radiguet, la publicité se maniait en sourdine, l'auteur feignant de ne pas s'en apercevoir. Radiguet eut, le premier, le courage d'un vacarme propre à reculer les chances d'une œuvre qui risque de plaire trop vite et lui permettant en quinze jours d'atteindre des lecteurs dont une telle œuvre, jadis, mettait plusieurs années à se faire connaître. Il appelait cela le système Cadum. « Je vous demande, disait-il à Grasset, une réclame odieuse, une réclame qui ne laisse le livre qu'entre les mains de ceux qui l'aimeront assez pour résister à leur humeur. Jadis, une œuvre devait être classée, filtrée, maudite par le rare. Aujourd'hui, elle doit l'être par la réclame²³. »

Dans les années Vingt, un « Cocteau publiciste » promis à un bel avenir prend donc la suite du « Cocteau journaliste » né pendant la guerre et devenu

22. COCTEAU J., « D'un ordre considéré comme une anarchie » (1923), in *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, Livre de poche, « La Pochothèque », BENECH B. (éd.), 1995, p. 526.

23. COCTEAU J., *Une entrevue sur la critique avec Maurice Rouzaud* (1929), in *Œuvres complètes*, Lausanne, Marguerat, vol. IX, 1950, p. 352.

passagèrement inutile, après *Carte blanche*, à la promotion de sa figure d'artiste²⁴. Cocteau écrit dans les journaux pour se montrer sous son vrai jour, détruire les rumeurs, les canards, rectifier le tir des échos de Paris qui le mettent en scène. La presse (re)devient pour lui, assez banalement sans doute mais avec un brio et un activisme rarement atteints au xx^e siècle, l'auxiliaire d'une communication auctoriale explicative, autojustificatrice, polémique, d'emblée dopée par son sentiment d'être un méconnu puis un persécuté de Lettres : « Selon moi la préface est la preuve que l'auteur tenait à son œuvre et n'arrive plus à se détacher d'elle lorsqu'il lui devient impossible d'y ajouter une ligne. J'y trouve encore l'orgueil écorché du plus solitaire des hommes : le poète²⁵. » Gide est de ceux qui le lui reprochent avec constance, critiquant en 1919 sa défense de *Parade* dans la presse, en 1924 la longue « préface de 1922 » ajoutée en volume au court texte des *Mariés de la tour Eiffel* : « Je peste contre votre préface qui attache si court cette chose ailée qui ne demande qu'à voler²⁶. » Édouard, dans *Les Faux-Monnayeurs*, épingle en 1925 ce Passavant alias Cocteau qui, non content des articles louangeurs suscités par son dernier roman *La Barre fixe* [*Le Grand Écart*], réagit au moindre article « un peu moins louangeur que les autres ». Même critique de Gide et même défense de Cocteau en 1931 encore : « Seriez-vous modeste!? Pour reconnaître si peu que vos œuvres se moquent d'un défenseur, ce défenseur fût-il vous-même », écrit le premier. « Lorsque je ne suis pas poussé par une force qui me domine et me dicte », répond le second, « j'avoue aimer bien ce bavardage avec des amis inconnus, avec l'avenir. Bref, laisser des livres comme je souhaite en découvrir des poètes qui m'émeuvent²⁷ ». Jean Touzot étudie ici ce rôle d'attaché de presse brillamment assumé par le poète avant, pendant, après la création d'un spectacle, la sortie d'un livre ou d'un film, la reprise d'une pièce ou la réédition d'un texte, à coups

24. Ses dernières manifestations dans les années Vingt sont éditoriales et non médiatiques et concernent le dessinateur de presse, avec d'une part l'insertion dans l'album des « Eugènes de la guerre » annexé au *Potomak* en 1919 d'un choix de dessins de la série « Atrocités » parus dans *Le Mot*, d'autre part la publication de l'album *Dessins* (Stock, 1924) qui, tout en étant placé sous le signe de Picasso, renvoie à la tradition des albums de caricaturistes de presse (Sem, Capiello, Forain, Caran d'Ache, etc.).

25. COCTEAU J., préface de 1920 au *Baron Lazare*, in *Théâtre complet*, DÉCAUDIN M. (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 243.

26. Phrase consignée sur un des autoportraits du *Mystère de Jean l'Oiseleur* (1925).

27. COCTEAU J., *Lettres à André Gide. Réponses d'André Gide*, Paris, La Table Ronde, 1970, p. 165 et 167.

d'articles, d'hommages aux collaborateurs, d'interviews, de préfaces, de prières d'insérer... et même de textes sous prête-noms²⁸.

Rien d'étonnant sans doute à ce qu'un auteur aussi profondément « faire-pariste » et sensible à son image, dessinateur de surcroît, ait aussi brillé dans l'art de la publicité commerciale, où l'on croise Cendrars, Colette, Desnos ou Mac Orlan, et même Paul Valéry. Myriam Boucharenc, qui propose la première synthèse sur le sujet, souligne aussi ce qui sépare la « Défense et Illustration de la publicité selon Cocteau du manifeste moderniste façon Cendrars » : pas de fracassante équation Publicité = Poésie chez le premier, sinon sur le mode mineur, eu égard à sa conception de la poésie comme dénominateur commun de toutes les activités d'un poète, mais une pratique efficace de « la publicité-parade, "théâtre de la rue" ». *Soignez la gloire de votre firme et l'excellence de vos marchandises*, texte de Cocteau, illustrations de Charles Martin : cette « fameuse plaquette à la gloire de l'industrie publicitaire, éditée en 1924 par les frères Draeger, imprimeurs renommés devenus au lendemain de la guerre, agents de publicité » (Myriam Boucharenc), pourrait servir de référence à l'ensemble des activités publicitaires de l'auteur.

De *Portraits-Souvenir* au *Foyer des artistes*

Au milieu des années Trente, tout en devenant « à la faveur du lancement de ses pièces les plus ambitieuses », « un attaché de presse efficace et chevronné » (Jean Touzot), Cocteau revient aussi au journalisme, pour des reportages et chroniques dans la presse écrite, auxquelles s'ajoutent des causeries à la radio : « Billet parisien » sur Radio Cité en 1938, « Le Théâtre de la rue » sur Radio Luxembourg en 1938-1939. Le poète doit « être capable de tout », y compris de « changer de véhicule » et de « [s]'acharn[er] dans son emploi jusqu'à l'épuisement²⁹ », et ce ralliement au journalisme vient à son heure : la figure de l'écrivain-chroniqueur attire toujours³⁰, celle du grand reporter connaît un fabuleux succès³¹. Il est presque irrésistible que Cocteau veuille, à ce moment-là précisément, s'y essayer.

28. D'après l'essai d'inventaire de Pierre CAIZERGUES, Cocteau a rédigé quatre-vingt-dix préfaces ou textes en position de préface pour ses œuvres imprimées, cinq pour ses films, plus d'une dizaine pour des radiodiffusions de ses pièces ou adaptations de ses romans (*Jean Cocteau, paratournerres et ascenseurs*, Montpellier, PULM, 2006).

29. *Le Passé défini*, CHANEL P. (éd.), Paris, Gallimard, tome III, 1989, p. 33.

30. Voir CURATOLO B., SCHAFFNER A. (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010.

31. Voir BOUCHARÉNC M., *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Lille, Presses du Septentrion, 2004.

On le voit ainsi enchaîner durant presque dix ans les petites ou grandes séries d'articles dans des quotidiens de couleur politique variée : « Portraits-Souvenir » dans *Le Figaro* (19 janvier-14 mai 1935, avec des dessins), « Retrouvons notre enfance » (6-16 août 1935, dix articles) puis « Mon tour du monde en 80 jours » dans *Paris-soir* (1^{er} août-3 septembre 1936), une longue chronique dans *Ce soir* (2 mars 1937-4 août 1938, soixante-treize articles). Durant cette période, le « rythme périodique » et ses contraintes s'inscrivent de façon massive dans les rythmes de travail de l'écrivain. Il fallait sans doute, pour que le journaliste surgisse vraiment en lui, l'installation dans le contrat et la sérialité. On le voit en tout cas, entre 1935 et 1938, adopter de façon ostensible une posture d'écrivain journaliste et faire de l'écriture de presse, non seulement un gagne-pain, mais une stratégie majeure de conquête de publics ciblés, notamment populaires. Stratégie malmenée par la guerre, durant laquelle il s'efforce de garder une visibilité dans la presse en proposant dans *Comœdia* « Le Foyer des artistes » (4 octobre 1941-1^{er} avril 1944, quatorze articles).

Première de ces séries d'articles, « Portraits-Souvenir », « souvenirs en surface » de la Belle Époque, est sans doute celle qui se rattache le moins aisément à un genre bien identifié d'écriture journalistique, même aussi souple que la chronique. La première ligne du premier article nous le dit (« Il me semble impossible d'écrire des Mémoires ») : tout un revendiquant un écart, ces pages existent bien par référence au genre des Mémoires, genre littéraire et non médiatique. Elles n'en suivent pas la règle chronologique, mais en respectent par exemple la règle plus subtile de perspective, à savoir ce « dosage judicieux du vaste et du petit » par lequel « le mémorialiste obtiendra la ressemblance », rappelle l'auteur dans son dernier article. On comprend pourquoi le programme annoncé (« collectionner des portraits-souvenir à bâtons rompus », des « portraits-souvenir de grand format ») aboutit si vite à un livre dont l'édition, d'emblée prévue semble-t-il, intervient chez Grasset à peine un mois après la fin de la série (achevé d'imprimer du 25 juin 1935). La communication éditoriale suit de très peu la communication médiatique d'une œuvre qui, tout en portant l'empreinte rédactionnelle du journalisme, est aussi pensée comme livre. De là sans doute, dans l'article inaugural, l'attachement au statut de poète : « Un article pour *Le Figaro* du samedi, un article de poète qui se souvient, je me le représente... » C'est à l'abri de ce statut que Cocteau peut se livrer à un défi nouveau pour lui : écrire un livre dans « le style léger » du journalisme, c'est-à-dire aussi dans ce style détendu de la conversation (rapidité, vivacité, légèreté, esprit, relief... et lieux communs) avec lequel il jouait déjà dans ses

fiction des années Vingt³². Comme l'analyse Serge Linarès dans sa contribution, c'est en tirant profit, pour s'organiser en suite de portraits, des « qualités requises par le format et la destination des articles de presse », que *Portraits-Souvenir* atteint à cette *détente* de style à laquelle Gide et Chardonne l'avaient encouragé une ou deux décennies plus tôt. Mais si le style devient cursif et vélocé et son allure endiablée et jubilatoire, Serge Linarès montre aussi que « la jubilation tourne volontiers à la mélancolie, et le spectacle d'une époque au deuil personnel », comme s'il n'était pas « dupe d'une futilité qu'il a vécue en acteur et en spectateur ».

C'est donc par le reportage que Cocteau bascule à nouveau vraiment dans l'écriture de presse : le petit reportage d'abord, avec « Retrouvons notre enfance » en août 1935, le grand reportage l'année suivante avec « Mon Tour du Monde en 80 jours », tous les deux dans le quotidien *Paris-soir*. *Paris-soir*, c'est un des plus forts tirages de l'époque ; c'est un lectorat populaire ; c'est, pour Cocteau, le défi du contact avec ce « vrai public » qu'est pour lui le « gros public » des salles de sport ou de cinéma. De *La Voix humaine* créé exprès à la Comédie-Française en 1930 pour rejoindre ce public « avide de sentiments » plus que de sensations d'art (préface de *La Voix humaine*), et véritable « tube » du disque et des ondes durant toutes les années Trente, au vaudeville des *Parents terribles* en 1938, son plus grand succès de scène, en passant par *L'École des veuves* écrit pour Arletty et joué dans un music-hall en 1936, toute une part importante de son théâtre de la décennie regarde vers ce public. La posture de l'écrivain journaliste, dans la presse écrite et à la radio, obéit aussi à cette attraction quasi irrésistible de l'auteur pour un public réputé sans préjugés et orné de toutes les qualités dont « l'élite » lui semble depuis bien longtemps dépourvue ; et encore plus en ces temps de Front populaire.

Le premier reportage (un cabotage de Villefranche-sur-Mer à Toulon) ressemble à un ballon d'essai ; l'auteur le déclare d'ailleurs ouvertement raté à la fin, et ne le reprendra pas en volume. Mais on y trouve, mêlé à des sorties contre le « snobisme des distances » qui travaille les « dilettantes de l'univers » (curieux dénigrement par anticipation de son tour du monde l'année suivante...), un effort touchant pour « entrer en contact intime avec le lecteur du journal », constamment et explicitement présent à l'horizon de ses « bavardages ». En quelques jours, les « lecteurs anonymes » dont il évoque le 10 août « la masse innombrable » sont devenus des « amis » (dernier article), à qui les thèmes récurrents du reportage ont cherché à plaire (« Un fil court à travers ces articles et c'est leur excuse ») : le

32. Voir HÉRON P.-M., *Cocteau. Entre écriture et conversation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

bienfait des sports de grand air, la navigation de plaisance à la portée du premier venu, la plaie de l'administration, les beautés de la « petite zone » où vit chacun.

Ce mini reportage donne l'impulsion à une expérience maximale, celle du tour du monde raconté dans le même journal du 1^{er} août au 3 septembre 1936. Le petit reporter devenu grand entraîne les mêmes lecteurs de *Paris-soir* de la « petite zone » à la surface du globe tout entier, et sur un tout autre rythme : après la promenade et le charme de la lenteur, pimentée d'un peu d'aventure et de vaudeville, le défi d'un pari de vitesse et d'exactitude (80 jours, ni plus ni moins) plein de suspense et de dangers : « Le projet changeait donc du tout au tout. Ce n'était plus une promenade sur les traces des héros qui nous firent supporter les rougeoles et les scarlatines, cela devenait un record, une performance délicate » (premier article de la série). Des photographies et un dessin (portrait de Charlie Chaplin rencontré en route) accompagnent les articles, eux aussi pensés comme livre à venir. Contrairement aux dessins qui ornaient la série du *Figaro*, ces illustrations ne figurent pas dans le volume édité quelques mois plus tard chez Gallimard³³, qui accueille les « notes de voyage » du poète dans sa collection littéraire par excellence, la collection Blanche – celle où Gide, à qui Cocteau les dédie, a publié *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad* quelques années plus tôt³⁴. Peu étudié jusqu'à présent (un article de Jean Touzot, quelques pages de Myriam Boucharenc³⁵), ce reportage pourtant classé au premier rang des réussites du genre dans l'entre-deux-guerres, fait ici l'objet de deux études. Marie-Ève Thérénty, qui analyse les lieux communs d'un sous-genre (le tour du monde) devenu au milieu des années Trente « un grand classique du reportage », souligne la « sorte de jouissance » de l'auteur à « pratiquer le cliché » comme à donner un air d'originalité à « des recettes éprouvées du reportage », à l'appui d'une « ostentation autobiographique » qui réactive dans ces articles la posture du poète persécuté, avide de « gagner son procès devant le public ». De son côté Michel Collomb, dans une étude de la séquence asiatique du reportage (Birmanie, île de Penang, Malaisie, Singapour), celle où Cocteau « se confronte véritablement à l'étranger et ne dispose plus de ses repères culturels habituels », nous apprend que la fiction se loge au cœur du reportage, dans l'article

33. Achevé d'imprimer du 20 février 1937.

34. Comme *Portraits-Souvenir*, *Mon premier voyage* s'écrit sous le regard d'un certain Gide, le Gide de la polémique de 1919 contre *Le Coq* et de *l'Arlequin*, reprochant à l'auteur son style tendu et l'encourageant à plus de laisser-aller : Cocteau, décidément, n'oublie jamais rien !

35. TOUZOT J., « De la poésie de reportage au journalisme confidentiel : l'étape de *Mon premier voyage* », in *Le Siècle de Jean Cocteau*, CAIZERGUES P. et HÉRON P.-M. (éd.), Montpellier/Toronto, Publications de Montpellier 3, 2000, p. 121-131 ; BOUCHAREN M., *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit.

du 13 août racontant un voyage en taxi pour « Big City » : la ville est en réalité imaginaire, « fantasmagorie générée par son angoisse d'Occidental parvenu au seuil de l'altérité radicale ». Cocteau renoue ainsi, pour d'autres raisons, avec les petits mélanges de réalité et de fiction pratiqués par lui dans certains articles du *Mot* (voir l'étude d'Éléonore Antzenberger et Yoan Vérilhac).

Ce genre du reportage, Cocteau va le décliner de nombreuses années encore, mais sous d'autres formes, souvent plus modestes et sans ambition de publication (comment rivaliser avec un tour du monde ?) quoique toujours sur des médias de grande diffusion. La radio notamment devient dès l'année suivante le vecteur d'un petit reportage sonore dérivé de ce voyage planétaire, plus spécialement de la halte à New York (l'ambiance du Savoy, le Lindy-Hop, « le tumulte du dancing où la race blanche s'encanaille ») : *L'Amour à Harlem* (Radio Cité, 14 octobre 1937)³⁶. Deux ans plus tard, autres reportages « dans le temps », sur les Ballets de Diaghilev : *À propos des Ballets de Monte-Carlo* (Radio 37, 30 mai 1939), *Scènes des Ballets russes* (Paris PTT, 17 juin 1939). En 1948, retour au Tour du monde dans une production radiophonique où Cocteau dans son propre rôle, Roland Toutain dans celui de Passe-partout, et quelques autres, proposent un « Tour du monde en 80 jours » inspiré du roman de Jules Verne, de la pièce de Verne et d'Emmery et du reportage de 1936 (Poste Parisien, 29 septembre 1948). Le reportage inclut des scènes jouées et des parties monologuées : « Pour que la différence soit plus sensible, Jean Cocteau a adopté le faux accent anglais du Châtelet au cours des passages dramatiques et il a gardé sa voix normale en ce qui concerne ses souvenirs³⁷. » En 1952, un reportage plus classique sur son troisième et dernier voyage en Grèce (13-26 juin 1952) : *Voyage de l'Orphée II* (Radio Nice – Côte d'Azur, 10 juillet)... Surtout, la force d'égotisme toujours à l'œuvre au cœur de toutes les activités du poète l'amène après la deuxième guerre à appliquer le principe du reportage à ses propres œuvres, pour raconter la genèse d'un film ou une tournée de théâtre : *La Belle et la Bête : Journal d'un film* (1946) ; *Maalesh : Journal d'une tournée de théâtre* (1949) ; le travail de décoration de la Chapelle de Villefranche en 1956-1957 devait aussi avoir son reportage au jour le jour, finalement absorbé dans *Le Passé défini*, tandis que le dernier film suscite un *Journal du Testament d'Orphée*, reportage de Roger Pillaudin bénéficiant de l'étroite coopération de Cocteau, diffusé en six épisodes hebdomadaires du 6 janvier au 10 février 1960.

36. Un article dans *Ce soir* (« Naissance d'un documentaire », 19 octobre 1937) et une chronique radio (« La chambre des illusions », 30 octobre 1937) évoquent avec enthousiasme, à l'occasion de *L'Amour à Harlem*, les surprises et l'avenir que la radio réserve au « dramaturge du micro ».

37. *Radio 48*, n° 205, 26 septembre 1948, p. 4.

Mais dans l'immédiat avant-guerre et dans la presse écrite comme parlée, c'est surtout dans le genre de la chronique que Cocteau, après le reportage, va s'illustrer, avec la série la plus longue qu'il ait jamais acceptée de tenir : soixante-treize articles à peu près hebdomadaires dans *Ce soir*, le quotidien d'obédience communiste (2 mars 1937 – 4 août 1938).

L'auteur peut y parler de tout ce qu'il veut, mais à des « camarades » : pas question de plonger dans les souvenirs d'un fils de grande bourgeoisie, ni d'évoquer les salons mondains de la Belle Époque comme dans les articles du *Figaro*. Il choisit donc de faire l'article du Paris grand public, ses salles, leurs spectacles, les vedettes de la chanson, des planches, du cinéma. Le trait d'union entre lui et les classes populaires, c'est « le talent des arts mineurs dont Paris borde sa robe nocturne », évoqués dès le premier article (2 mars 1937) : spectacles du cabaret, du ring, du cinématographe, de la rue, de la Comédie-Française (que fréquente le public populaire). Comme auteur, Cocteau écrit dans le même temps et produit des spectacles pour ce public-là et se sert très habilement de sa tribune pour en parler : son reportage sur *L'Amour à Harlem*, ses imitations de personnalités des arts et des lettres dans *Dîner de têtes* (Radio Luxembourg, 29 novembre 1937) – avec jeu-concours annoncé dans *Ce soir* pour deviner les vraies et les fausses imitations! –, et surtout l'épopée Al Brown, ce boxeur déchu que le poète coache victorieusement à la reconquête de son titre de champion du monde, au fil de péripéties dont la série fournit un reportage-feuilleton assez haletant. Car « à qui raconterai-je mes succès de travail sinon aux innombrables camarades qui lisent *Ce soir*³⁸? » Seul échec personnel : la tentative pour faire venir ce public à la création d'*Edipe-Roi* en juillet 1937, pièce montée avec une troupe de jeunes dont il raconte les répétitions et décrit les choix déroutants de mise en scène sur trois ou quatre articles. Sobre bilan dans l'article du 20 juillet : un spectacle « trop long et trop difficile à notre époque » (« Encore une aventure »).

« À qui raconterai-je mes succès de travail sinon aux innombrables camarades qui lisent *Ce soir*? Peut-être que j'innove une forme de journalisme, le “journalisme confidentiel”. Il amincirait le mur absurde élevé à la longue entre le public et nous. Il élargirait des âmes. Il rapprocherait beaucoup d'ouvriers qui s'ignorent. » Déjà dans « Retrouvons notre enfance », Cocteau essayait ce ton de conversation entre amis, censé concilier le grand public et ses soucis égotistes. Il en fait à nouveau l'essai dans *Ce soir*, mais pas tout de suite : ses premiers articles, en mars 1937, le montrent très sur ses gardes, délimitant le terrain et les règles du jeu ; Aragon et Bloch lui donnent une tribune libre mais il lui reste à préciser « qui va là » et sur

38. *Ce soir*, 23 novembre 1937.

quelle entente peut se faire cette collaboration. Il faut en fait attendre quelque huit mois (novembre) pour que, la confiance venant, le poète parle de « camarades » en un sens amical et non militant, traite ses lecteurs en « amis intimes », et multiplie les gentilleses à l'adresse de ce public populaire qu'il aime. Peu après la fin de la série dans *Ce soir*, c'est aussi le ton qu'il adopte dans les brèves causeries du « Théâtre de la rue » sur Radio-Luxembourg (24 octobre 1938-6 janvier 1939, dix émissions), « série d'histoires » à écouter à l'heure du repas, au titre emprunté à un de ses articles (« Le Théâtre de la rue », 23 mars 1937) ; et peut-être dans le « Billet parisien » assuré simultanément sur les ondes de Radio-Cité (21 octobre-30 décembre 1938), mais aucune archive n'est là pour nous le dire. Quant à inventer avec ce « journalisme confidentiel » une formule nouvelle... Le ton de conversation en tout cas, avec son présupposé de relation amicale au lecteur, est présent dans la poétique de l'article d'écrivain depuis le siècle précédent, dans sa version « salon » puis « café »³⁹. Mais c'est le charme de Cocteau de dépatiner les lieux communs en leur redonnant une sorte de fraîcheur excitante.

Ce deuxième acte du Cocteau journaliste prend fin avec une série de portraits publiés du 4 octobre 1941 au 1^{er} avril 1944, sous le titre « Le Foyer des artistes », dans *Comœdia*, « hebdomadaire des spectacles des lettres et des arts » paru du 21 juin 1941 au 5 août 1944 sous le titre du quotidien né en 1907 et disparu en 1937 auquel Cocteau avait donné textes et dessins au début des années Dix. L'article inaugural annonce des portraits, non des souvenirs ; des portraits, non des comptes rendus de spectacles :

C'est donc mon amour des acteurs, des chanteurs, des danseurs, des mimes qui me pousse à commencer, la semaine prochaine, sous le titre : *Le Foyer des artistes*, une suite de portraits. Je ne compte empiéter d'aucune manière sur d'autres rubriques, ni me substituer au journaliste chargé des spectacles. Je me propose, chaque semaine, de parler ici de quelqu'un qui m'a frappé, soit au théâtre, soit au cinéma, soit à l'opéra, soit au music-hall.

Cependant, note Philippe Baudorre, « ce programme initial cède sous les assauts des souvenirs qui en permanence remontent à [l]a mémoire » de l'auteur, ou s'interrompt en 1943 pour faire place, dans le même hebdomadaire mais hors-série, à des articles sur *Renaud et Armide* et *L'Éternel Retour* (les deux grands succès de Cocteau sous l'Occupation), sur Apollinaire ou sur Radiguet. Au fond, interrompue au bout de trois mois après son dixième article, reprise, arrêtée à nouveau,

39. Voir THÉRENTY M.-È., *La Littérature au quotidien*, op. cit., notamment p. 174-184 ; et dans *Presse et plumes*, Paris, Nouveau Monde éditions, THÉRENTY M.-È. et VAILLANT A. (éd.), 2004, les parties I et IV.

à nouveau reprise, péniblement poussée jusqu'à quatorze articles, le chroniqueur aura cherché « son ton, sa place, sa formule » sans vraiment y parvenir. Dans sa préface au volume publié chez Plon sous le même titre en 1947, Cocteau invoque la « propagande » très dure entretenue contre lui par la presse de la collaboration, qui le conduit, après plusieurs longues interruptions, à jeter l'éponge. En 1941, il a dû faire face en effet à une violente campagne suscitée par les représentations de *La Machine à écrire* au théâtre des Arts (avril-octobre) et par la reprise des *Parents terribles* fin octobre au Gymnase. Les attaques venimeuses de journalistes collabos, dont Laubreaux et Rebatet dans *Je suis partout*, se poursuivent jusqu'en 1942, et sans doute est-ce aussi pour se protéger de leurs menaces qu'il publie dans *Comœdia* du 23 mai 1942, après une deuxième interruption du « Foyer des artistes » le 4 avril précédent, son fameux salut à l'artiste allemand Arno Breker, à l'occasion d'une exposition qui lui est consacrée à Paris⁴⁰. Ils s'étaient connus en 1925, retrouvés en 1940 et Breker, devenu entretemps le sculpteur favori de Hitler, avait offert à Cocteau ainsi qu'à Picasso sa protection en cas de péril grave. Ainsi se trouve enterrée, de toute façon, son ambition de s'imposer après son retour à Paris en septembre 1940 comme le *leader* d'une réaction artistique à l'occupation allemande, dont « Le Foyer des artistes » devait à l'origine être un des moyens⁴¹.

De ces chroniques, que garder, quoi élever à la dignité du livre ? L'étude de Philippe Baudorre étudie les choix d'édition de Cocteau dans le volume publié après la guerre chez Plon, pour conclure que « la reprise en volume donne l'illusion de lire des articles de 1937, 1938 ou 1942 alors qu'elle propose la lecture d'un livre dont le projet s'ancre en 1947 et prend sens par rapport au contexte politique de la Libération. » Une recomposition dont a surtout souffert la série donnée dans le quotidien d'Aragon *Ce soir*, « symbole du Front populaire », mutilée de trente de ses chroniques : « Renommée à tort "Articles de Paris", déformée, morcelée, peu accessible, la collaboration de Cocteau à *Ce soir* n'est plus aujourd'hui lisible. » Ce qui peut sembler curieux si l'on considère le soutien apporté à l'écrivain par Eluard

40. « Malgré une prétention affichée à l'indépendance, *Comœdia* est contrôlé en sous-main par les autorités allemandes » mais « une ligne éditoriale clairement collaborationniste est introuvable » (GOURANTON O., « *Comœdia*, un journal sous influences », *La Revue des revues*, n° 24, 1997, p. 111-117).

41. Voir ses textes : « Adresse aux jeunes écrivains » dans *La Gerbe* du 5 décembre 1940, ou « Le théâtre est mort ! Vive le théâtre » dans *Patrie*, « revue mensuelle de l'Empire », n° 3, 1941. C. ARNAUD situe cette attitude de Cocteau dans le contexte des débuts de l'Occupation : « De Charles Dullin aux patrons de cabaret, de Sacha Guitry au directeur du concert Mayol, ce fut un réflexe dominant : il fallait rouvrir théâtre et lieux de nuit, afin de montrer aux Allemands la persistance, sinon la supériorité de l'art de vivre français... » (*Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 541.)

et Aragon lorsqu'il est inquiété à la Libération par le Comité de libération du cinéma français et le comité d'épuration du Comité national des écrivains. C'est en tout cas ce livre, tel que voulu par l'auteur, qui sert de corpus de référence à Adeline Wrona pour étudier l'empreinte de la presse (formats, critères de sélection des artistes, public visé) dans l'écriture des portraits du recueil, un recueil inscrit « dans la grande tradition du portrait publié en support périodique, qui a fait les beaux jours des écrivains journalistes depuis la monarchie de Juillet ».

Les années Cinquante

Troisième acte: les années Cinquante. L'époque qui voit son vieil ami et rival Mauriac triompher dans ses « Bloc-notes » à *L'Express* entre 1954 et 1961, peut sembler celle d'un désengagement de Cocteau du rôle de journaliste. Mais peut-être vaut-il mieux parler d'une atomisation: en effet, s'il ne donne plus de séries d'articles ou de causeries dans la grande presse ou à la radio, il continue à écrire très régulièrement pour les médias. *Le Passé défini* évoque même à plusieurs reprises la rédaction d'articles pour une agence chargée de les placer dans divers journaux et revues, signe que, ne serait-ce que pour des raisons financières, Cocteau reste bel et bien lié au métier de journaliste⁴². Mais la dissémination de ces petits travaux médiatiques empêche d'en percevoir l'étendue, faute de la visibilité que donne l'effet de série, et l'on peut estimer qu'il reste encore beaucoup à découvrir des multiples articles et interventions semés par le poète dans les médias durant les années Cinquante, dans les programmes de radio et de télévision et dans la presse écrite, de *Carrefour*, *Opéra*, *Le Figaro littéraire* ou *Arts* à *France-Soir*, *Paris-Match* ou *Jours de France*.

L'abandon du principe des séries signe le retour au tout premier plan du publiciste Cocteau, spécialiste du *buzz* multi-titres et multi-supports de ses œuvres et entreprises. Mais il n'exclut pas l'existence d'habitudes de publication dans certains titres. Ainsi, le premier apport de l'étude de David Gullentops est de montrer la présence journalistique très régulière du poète dans *Les Lettres françaises* de 1952 à sa mort en 1963. Avec deux ou trois articles en moyenne par an, en plus des textes littéraires, interviews et propos en qualité d'auteur, Cocteau fait véritablement figure d'abonné à la rédaction de textes pour le périodique dirigé par Aragon à partir de février 1953. « La raison de cette fidélité est bien simple:

42. Par exemple *Le Passé défini*, CAIZERGUES P., RAMIREZ F. et ROLOT C. (éd.), Paris, Gallimard, VI (1958-1959), 2011, p. 585: « Fini l'article qu'Aragon m'a demandé ce matin par téléphone. [...] Il m'a dit être jaloux des articles qui passent à droite et à gauche (travail Monsoï). Je le lui ai fait comprendre, mais il voulait un article en marge des documents de l'agence. »

figurant à l'origine sur la célèbre liste noire établie à la Libération, Cocteau en a vu son nom supprimé grâce à l'intervention d'Eluard : « On avait décidé ma perte. J'ai été sauvé par Eluard et par Aragon » (*PD I*, p. 55) » (David Gullentops).

L'installation de Cocteau sur la Côte d'Azur dans les quinze dernières années de sa vie (1950-1963) fait aussi de lui un contributeur régulier de Radio Nice - Côte d'Azur et de *Nice-Matin*. Non seulement il collabore régulièrement avec Mario Brun, journaliste à *Nice-Matin*, mais il lui arrive, quand il s'agit de parler de lui ou de son œuvre, de faire le travail à sa place ou de le guider de diverses notes préparatoires⁴³.

Cependant, le « journalisme confidentiel » imaginé par le poète dans ses grandes années de journalisme, lui, a vécu. Comme si l'imaginaire du lecteur amical avait été submergé par « un mépris des journalistes » et même une « haine du journalisme » qui viennent de loin mais ne se sont jamais exprimés avec autant de force et de constance que dans ces années Cinquante, du moins dans le secret de son journal intime. Guy Ducrey, à qui l'on doit ces formules, voit même dans « le réquisitoire contre le journalisme » « une sorte de sous-genre à part » du *Passé défini*. Il est clair cependant que Cocteau ne reproche pas aux journalistes d'exister : il leur reproche seulement de mal faire leur métier, « un métier très dur », d'autant plus dur qu'il « dirige le nôtre », écrit-il dans une note révélatrice⁴⁴. Leur bêtise, leur inculture, leur frivolité, mais surtout leur *inexactitude*, en font de piètres médiateurs des écrivains. Ainsi même la « conspiration du bruit⁴⁵ » que font régner les médias des temps modernes n'est pas un moyen sûr pour un poète d'atteindre ses vrais lecteurs :

C'est à double tranchant, c'est-à-dire que jadis on mettait très longtemps à rencontrer certaines âmes et que grâce au cinématographe, grâce à la radio, grâce à la conspiration du bruit qui succède à la conspiration du silence, il y a plus de contacts. Mais aussi il y a plus de brouillamini, il y a plus de désordre. Alors on gagne d'un côté on perd de l'autre⁴⁶...

L'inexactitude des journalistes surtout est leur grande faute, comme le relève très justement Guy Ducrey. Elle contredit en effet de front la raison d'être même

43. Voir COCTEAU J., *Lettres à Mario Brun, journaliste*, Antibes, Éditions Vaillant, 2010.

44. « Recevoir le journaliste » note publiée au début des *Lettres à Mario Brun, journaliste*, op. cit., p. 29. Fait intéressant, à l'orée de cette période, dans le premier chapitre du *Journal d'un inconnu* (1951) intitulé « De l'invisibilité », Cocteau choisit de réfléchir à sa part de responsabilité dans le bruit médiatique qui entoure son œuvre et construirait de lui un personnage visible sans rapport ni avec son œuvre ni avec sa personne.

45. COCTEAU J., « La conspiration du bruit » (1963), repris dans *28 autoportraits écrits et dessinés*, op. cit.

46. Interview radio de Cocteau par André Parinaud (1952), in *Cahiers Jean Cocteau 8* (« Jean Cocteau et la radio »), HÉRON P.-M. (éd.), 2010, p. 28-29.

du poète, soigneusement rappelée aux lecteurs du *Figaro* au début de « Portraits-Souvenir » : « Le poète est exact. La poésie est exactitude. Depuis Baudelaire, le public a, peu à peu, compris que la poésie était un des moyens les plus insolents de dire la vérité. » Insolents – insolites (« La poésie est le règne de l'insolite ») – car cette exactitude est celle « des éclairages révélateurs », précisait-il à la suite.

C'est pourquoi, à tout prendre, Cocteau n'est peut-être pas si éloigné qu'il y paraît de ces aristocrates des Lettres (un Breton, un Gracq) qui voient dans la littérature une vocation exclusive et méprisent les écrivains journalistes. Du *Secret professionnel* (1922) déclarant la poésie un mystère et une religion sans espoir à l'utopie du « Discours sur la poésie » (1958) imaginant les vrais lecteurs des poètes en « indigènes d'une île heureuse que notre âge explosif a détruite, disloquée, projetée un peu partout dans le temps et dans l'espace⁴⁷ », toute son œuvre est sous-tendue par une conception pessimiste de l'art⁴⁸ : une œuvre, c'est « une solitude [qui] cherche des solitudes⁴⁹ », poussée par une « étrange nécessité de contacts ». De là des distances impossibles à supprimer complètement, des malentendus inévitables entre un auteur et ses lecteurs, conduisant au mieux à une « entente apparente, sur toute la ligne ». Mais elle est à tout prendre, cette « entente apparente », « celle qui nous permet de vivre⁵⁰ ». Elle est ce que Cocteau, partagé entre faire-parisme et àquoibonisme, ne cesse de rechercher à travers des modes d'écriture et de communication divers, dont le journalisme de grande diffusion fait partie. Cocteau l'a pratiqué en poète à qui aucun art d'écrire n'est étranger, dans la ligne du *Secret professionnel* affirmant que « le poète ne peut employer un seul langage, ou plutôt un seul degré de cuisson » – à condition de ne pas se limiter au journalisme⁵¹. Mais il l'a aussi pratiqué pour tenter d'atteindre plus vite ses vrais lecteurs, à la manière dont Radiguet entendait la publicité outrancière qu'il exigeait de son éditeur pour faire la promotion de son premier roman : « Il voyait en elle une manière neuve de mettre en mauvaise posture des œuvres risquant de plaire trop vite » (*Lettre à Jacques Maritain*, 1925). Posture aristocratique s'il en est, sous ses dehors démocratiques.

47. COCTEAU J., « Discours sur la poésie », repris dans *Poésie critique*, II (*Monologues*), Paris, Gallimard, 1960, p. 219.

48. « Aveugle : voici l'optimiste. Amer : voici le pessimiste. Ni aveugle ni amer, voilà le pessimiste dionysien » (*Le Secret professionnel*).

49. Interview de Cocteau par André Parinaud, *op. cit.*, p. 29.

50. Citations de *La Difficulté d'être* (1947), chapitre « De la beauté ».

51. Reproche du *Passé défini* cité *supra* : « La plupart de ce qu'on nomme "les grands écrivains français" sont les journalistes d'un journalisme supérieur. Malraux, Montherlant, Camus – même Sartre – sont des journalistes » (19 décembre 1953).