

Le cas Cocteau : réorchestration du mineur et du majeur au service d'une posture

AUDREY GARCIA

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY, MONTPELLIER

Artiste aux multiples talents, Jean Cocteau a marqué son siècle. Cet acteur et témoin des diverses révolutions artistiques du premier XX^e siècle peut être considéré comme un « homme époque ». De plus, ayant su tirer profit de la nouvelle donne médiatique, il jouit d'un important capital de visibilité, qui touche aussi bien l'homme et son caractère dandy que l'artiste qui, en multipliant les supports de création, accroît d'autant plus sa notoriété et touche des publics divers. Le poète ne se réduit cependant pas à une figure médiatique comme l'indiquent les différentes marques de reconnaissance institutionnelle qui sanctionnent son appartenance au canon. Que l'on pense à sa participation à l'Académie Mallarmé, à son siège à l'Académie française ou encore à la présidence du Festival de Cannes, il faut reconnaître à Cocteau le statut d'artiste majeur.

Néanmoins, l'œuvre foisonnante du poète connaît une fortune diverse selon la composante que l'on examine. Aujourd'hui, c'est surtout le cinéaste que l'on retient tandis que l'œuvre graphique fait l'objet de quelques études et que certaines pièces continuent d'être montées. C'est finalement le Cocteau poète qui s'avère le moins « envisagé » par le public et l'œuvre poétique semble largement méconnue voire confidentielle. Ce constat ne manque pourtant pas de surprendre, si l'on se souvient que le statut de poète constitue l'épicentre de l'œuvre coctalienne, qui se décline d'ailleurs sous son patronage (« poésie critique », « poésie de théâtre », etc.). Malgré son hypermédiatisation et une large reconnaissance, le poète Cocteau serait méconnu.

Il serait donc facile de conclure à l'échec de la stratégie coctalienne, si ce scénario n'avait pas déjà été explicité par l'écrivain lui-même à diverses occasions. Ce paradoxe du poète connu / inconnu est déjà intégré par Cocteau, qui adapte ainsi le scénario du poète maudit. Sans renier les honneurs dont il fait l'objet, il se présente comme la victime d'une « conspiration du bruit », qui empêcherait le public d'accéder à l'œuvre véritable. Combinant les pôles du « majeur » et du « mineur », Cocteau serait donc un Janus : à la fois majeur du fait de son prestige et mineur, ou tout du moins méconnu, pour ce qui devrait être le cœur même de son œuvre : la poésie.

Ainsi, il ne s'agira pas ici de statuer sur Cocteau en termes d'auteur majeur ou mineur mais, bien davantage, d'étudier comment le poète fait jouer ces deux pôles antagonistes. Nous

verrons dans quelle mesure le cas particulier de cet auteur transmédiatique met à l'épreuve les notions de majeur et de mineur.

Après une caractérisation de Cocteau selon les catégories majeur / mineur, il s'agira d'analyser la place qu'occupent ces catégories dans le discours esthétique et critique du poète, dont l'œuvre se voulait « difficile à ramasser ». Enfin la troisième partie étudiera comment Cocteau orchestre lui-même le mineur et le majeur au service d'une posture de poète.

Cocteau majeur et / ou Cocteau mineur ?

Les termes majeur et mineur, du comparatif latin *major* et *minor*, sont des adjectifs qui induisent une idée de hiérarchie. « Majeur » peut ainsi être entendu comme « d'importance », « supérieur à la moyenne » ; tandis que « mineur » indiquerait « de moindre importance », « inférieur à la moyenne ».

Le monde des lettres ne se prive pas d'appliquer ces catégories. On désigne tout d'abord avec le terme *Majores* les Anciens, c'est-à-dire les auteurs antiques de référence. Puis, par extension l'antériorité chronologique se trouve mêlée au critère d'excellence et l'adjectif majeur s'applique alors aux auteurs dignes d'être retenus par le canon littéraire. À l'opposé, les auteurs dits mineurs seraient ceux qu'il n'est pas nécessaire de fréquenter dans le cadre des humanités. Le caractère mineur est alors attribué en fonction de deux caractéristiques : soit l'œuvre n'est pas d'une qualité suffisante par rapport au reste de la production, soit elle relève d'un genre ou d'un média considéré comme mineur (roman policier, science-fiction, etc.). Comme la forme comparative latine l'indique, le couple majeur / mineur implique un jugement de valeur. Dès lors, ce jugement peut évoluer à l'aune de la mode, d'un changement de paradigme normatif ou encore du public concerné.

Dans *Les Règles de l'art*¹, Pierre Bourdieu identifie deux pôles antagonistes au sein du champ littéraire : l'art pur et l'art dit « commercial ». La hiérarchie majeur/mineur peut alors être appliquée différemment selon le pôle concerné. L'art pur repose sur des principes tels que la dénégarion de tout profit économique ou succès commercial immédiats au profit d'une conception élitiste d'un art affranchi des contraintes matérielles. À l'inverse, l'art dit commercial se fonde sur une vision à court terme des profits et se caractérise par un succès populaire rapide. Il y aurait donc au bout du compte une tension entre un prestige symbolique, résultant d'une reconnaissance par les pairs ainsi que d'un succès acquis sur le temps long, et un prestige temporel, résultant d'un succès économique et grand public immédiat mais, la plupart du temps, tributaire d'une mode éphémère.

Bourdieu recourt au couple externe / interne pour distinguer ces deux principes de hiérarchisation des œuvres. L'externe étant le lieu du temporel alors que l'interne correspond aux tenants de l'art pur.

Voici tout d'abord sa définition de la hiérarchisation externe :

¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

Selon le principe de hiérarchisation externe, qui est en vigueur dans les régions temporellement dominantes du champ du pouvoir (et aussi dans le champ économique), c'est-à-dire selon les critères de la réussite temporelle mesurée à des indices de succès commercial (tel que le tirage des livres, le nombre de représentations des pièces de théâtre, etc.) ou de notoriété sociale (comme les décorations, les charges etc.), la primauté revient aux artistes (etc.) connus et reconnus par le « grand public »².

Cocteau semble répondre à ce descriptif : il fait figure d'auteur à succès qui publie sans difficultés. Certains de ses romans font d'ailleurs l'objet de nombreuses rééditions à l'instar des *Enfants terribles*, repris douze fois du vivant de l'auteur. L'engouement du public est tel que l'éditeur Grasset propose un album³ de soixante dessins en complément du roman.

La production théâtrale est également florissante : entre les créations et les multiples reprises, le nom du dramaturge est présent sur les scènes, ce qui atteste une certaine viabilité commerciale. Un tel succès n'est pas sans rapport avec l'intérêt marqué de Cocteau pour le public populaire. En effet, à partir des années trente, ce dernier multiplie les textes consacrés au public théâtral et amorce un tournant générique. Le choix du boulevard comme référence des *Parents terribles* participe de cette volonté de toucher un auditoire plus large et diversifié. La reprise et l'adaptation des mythes, avec notamment *La Machine infernale*, permettent une variation sur la mémoire collective et remplissent cette même fonction. Une telle observation s'applique d'ailleurs au domaine cinématographique avec *l'Éternel Retour*, adaptation du célèbre mythe d'amour et *La Belle et la Bête*, qui reprend le conte.

Par le biais d'une œuvre multiple et bien médiatisée, le poète possède une certaine aura qu'il ne manque pas d'exploiter dans ses chroniques et reportages. En inaugurant le « journalisme confidentiel⁴ », celui que les interviewers appellent parfois « maître », développe une relation amicale de conseiller avec son lectorat.

Toutefois, cette célébrité ne doit pas occulter les diverses marques de reconnaissance sociale et temporelle de l'artiste qui, selon ses propres mots, reçoit une « raclée d'honneurs » à la fin de sa vie. Élu à l'Académie française ainsi qu'à l'Académie royale de Belgique en 1955, reçu *doctor honoris causa* à l'université d'Oxford en 1956, il sera Chevalier de la Légion d'honneur en 1949 puis élevé au grade de Commandeur de la Légion d'honneur en 1961. Ses multiples présidences du Festival de Cannes viennent également sanctionner une certaine influence auprès des cinéastes.

De telles marques de considération peuvent toutefois nous orienter sur la piste de la hiérarchie interne, dans la mesure où l'Académie française repose sur l'élection des Immortels par cooptation des pairs. Cela nous permet d'envisager à présent la définition bourdieusienne du principe de hiérarchisation interne :

Le principe de hiérarchisation interne, c'est-à-dire le degré de consécration spécifique, favorise les artistes (etc.) qui sont connus et reconnus de leurs pairs et d'eux seuls (au moins dans la phase initiale de leur entreprise) et qui doivent, au moins négativement, leur prestige au fait qu'ils ne concèdent rien à la demande du « grand public ».

² *Ibidem*, p. 356-357.

³ Jean Cocteau, *Soixante dessins pour Les Enfants terribles*, Paris, Grasset, 1935.

⁴ Jean Cocteau, « Journalisme confidentiel », *Ce Soir*, 23 novembre 1937.

Du point de vue interne, Cocteau bénéficie également d'une certaine reconnaissance. De fait, il appartient aux divers réseaux intellectuels et littéraires de son temps et est considéré comme partie intégrante du champ par un grand nombre de ses pairs. L'élection à l'Académie française confirme d'ailleurs cet adoubement par le canon littéraire.

Une des principales divergences entre les deux pôles de hiérarchisation repose sur la constitution du public. La catégorie qui nous intéresse ici repose sur un public spécifique d'artistes ou d'initiés que Cocteau ne néglige pas. En effet, on relève un pan plus exigeant et expérimental de son œuvre que la visibilité du personnage coctalien ne doit pas occulter.

Si l'on considère l'œuvre poétique tout d'abord, on recense, au-delà de la diversité formelle, un attrait certain pour l'expérimentation et l'avant-garde. La période 1910-1920 est à cet égard emblématique de l'influence des avant-gardes sur le contenu comme sur la forme. On peut penser au recueil *Le Cap de Bonne-Espérance* (1918), motivé par les exploits aéronautiques de Roland Garros. La numérogie et la cabale sont par exemple au cœur du *Chiffre sept* (1952) et on remarque une tendance à l'hermétisme vers la fin de la vie du poète. L'œuvre poétique peut également se faire confidentielle par le biais d'un tirage limité, ce qui est le cas pour le poème « Énigme » qui est publié en 1939 à 130 exemplaires hors commerce et sept exemplaires de luxe.

L'œuvre romanesque ne se réduit pas non plus aux plébiscités *Enfants terribles*. Avec *Le Potomak* (1914) et *La Fin du Potomak* (1939), Cocteau sort des cadres du roman traditionnel pour offrir des objets hybrides, « difficile[s] à ramasser » selon sa propre expression. Avec *Le Livre blanc* publié de manière anonyme et à la diffusion restreinte, Cocteau traite du sujet tabou de l'homosexualité, s'éloignant résolument de la diffusion *mainstream*.

En ce qui concerne l'activité cinématographique, elle découle largement d'une esthétique expérimentale et *Le Sang d'un poète* (1931) constitue un blason qu'il n'est pas aisé de déchiffrer. Un tel poème en images n'était d'ailleurs pas destiné à une large diffusion mais au petit public d'initiés et de privilégiés gravitant autour du mécène, Charles de Noailles. Enfin, le succès populaire de *La Belle et la bête* ne doit pas occulter non plus *Le Testament d'Orphée* (1961) qui participe de cette même veine. Cocteau se montre très attaché à une vision du cinéma comme artisanat poétique, aux antipodes de l'industrie hollywoodienne qu'il connaît pourtant bien. Sa participation à la création du Festival du film maudit de Biarritz (1949) est emblématique de son positionnement en faveur d'un cinéma d'auteur, qui ne doit pas se simplifier pour toucher le public mais, bien au contraire, amener le public à la sensibilité souhaitée.

Après ce bref tour d'horizon, il apparaît que l'œuvre coctalienne peut être qualifiée de majeure et cela au niveau des deux pôles, pourtant antagonistes, de l'art « pur » et de l'art dit « commercial ». Si jusqu'ici nous avons centré notre observation sur l'œuvre coctalienne et les diverses marques de reconnaissance qui en découlaient, il s'agit à présent d'appréhender en quoi le personnage Cocteau peut, lui aussi, être majeur.

*

En effet, Cocteau s'impose comme une figure artistique marquante du XX^e siècle, qui a su composer avec la nouvelle donne médiatique de la période. On constate en effet un changement de paradigme ainsi qu'une nouvelle hiérarchie basée sur la visibilité.

Comme l'analyse Nathalie Heinich dans *De la visibilité*⁵, l'élite mondaine du XIX^e siècle se basait sur un capital social : il s'agissait d'appartenir à une grande famille ou d'avoir des relations. Au XX^e siècle, ce critère de la mondanité se voit peu à peu supplanté par celui de la visibilité. On obtient alors une élite médiatique dont le critère d'appartenance est la détention d'un certain capital de visibilité, qu'il soit personnel ou délégué. La force de Cocteau est de parvenir à jouer aussi bien sur les deux plans. En effet, le jeune poète bourgeois qui fréquentait le salon d'Anna de Noailles ne rompt jamais avec une certaine élite sociale et se fait le continuateur d'un remarquable système de mécénat jusqu'à sa disparition. Pour autant, Cocteau comprend l'importance des médias et entretient remarquablement son capital de visibilité.

Tout d'abord, son statut de personnalité publique lui assure une présence régulière dans les rubriques mondaines. Nous l'avons vu, Cocteau est au cœur d'un réseau d'artistes et de vedettes en vue. Sa relation avec Marais contribue également à sa popularité, en lui ouvrant les portes du monde des stars et des paillettes, bien loin du sérieux traditionnellement associé à la figure de l'écrivain. Sortant du rôle d'écrivain représenté en saint Jérôme à sa table de travail, Cocteau accède au vedettariat et voit ses photographies reproduites dans les magazines. Ce premier niveau de visibilité, qui n'est pas contrôlé par l'artiste, découle de son statut de célébrité et contribue à l'entretenir.

Mais il existe une modalité de présence médiatique nettement plus maîtrisée, relative à la promotion que le poète fait de son œuvre. En effet, pour chaque production (littéraire, cinématographique ou autre...) Cocteau se livre à une activité de « faireparisme » consistant à diffuser le plus largement possible des textes de présentation, des interviews relatives aussi bien à l'œuvre dans sa globalité qu'à un point de détail. Bien souvent, le titre des articles en question témoigne d'une mise en scène soignée : Cocteau donne ses impressions depuis le plateau même où se répète la pièce, il reçoit les journalistes chez lui ou dans sa chambre d'hôtel, ce qui ne manque pas de susciter quelques lignes descriptives favorisant une certaine intimité avec le lecteur. L'artiste ne se contente pas de présenter son œuvre, il crée un lien spécial avec le lecteur, qu'il se permet parfois même de conseiller voire de guider. C'est cette posture toute particulière qui nous amène au troisième cas de présence médiatique.

En effet, Cocteau multiplie les interventions dans les médias qui ne relèvent pas spécifiquement d'une stratégie promotionnelle. Il tient par exemple des rubriques : la série des « Portraits-souvenir » pour *Le Figaro* (janvier-mai 1935), le lundi dans *Ce Soir* (mars 1937-août 1938) ou encore « Le Foyer des artistes » dans *Comœdia* (octobre 1941-septembre 1943). Ces tribunes sont autant d'occasions pour le poète de s'exprimer sur des sujets artistiques divers, de donner son avis sur telle ou telle création voire même de présenter des artistes inconnus du grand public. Ce faisant, et par le biais d'un style qui emprunte au ton léger de la conversation, le poète acquiert le statut d'interlocuteur privilégié. On observe d'ailleurs cette même dynamique dans les diverses causeries radiophoniques qu'il donne.

Ainsi, Cocteau devient un personnage au potentiel médiatique important que Jean Prouvost ne manque pas d'exploiter lorsqu'il lui propose la suite de reportages du tour du monde en 80

⁵ Nathalie Heinich, *De la visibilité, excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.

jours pour *Paris-Soir* (mars-juin 1936), qui sera éditée chez Gallimard dès l'année suivante. Une telle proposition repose à la fois sur le potentiel médiatique du personnage et sur la vogue de l'écrivain reporter. On voit donc qu'il est impossible de séparer le personnage public de son statut d'auteur d'une œuvre elle-même soumise à jugement et à médiatisation.

L'activité publicitaire de Cocteau est à la fois le symptôme et la conséquence de cette visibilité. Le visage du poète est suffisamment familier pour qu'il soit sollicité dans le cadre de publicités, comme pour les téléviseurs Ribet-Desjardins, et la réalisation de dessins publicitaires est ici moins éloquente que l'emploi du nom et de la signature de l'artiste comme une véritable griffe. Le personnage dandy incarné par Cocteau constitue une valeur ajoutée, une garantie d'élégance et de raffinement et le milieu du luxe le comprend rapidement. On trouve ainsi des menus de restaurants prestigieux comme Maxim's ou Le Grand Véfour, des étiquettes de vins réputés comme le Mouton-Rothschild, signés par le poète. Enfin, dernière preuve, s'il en est besoin, de la place occupée par le poète dans le paysage médiatique quotidien des Français : c'est une Marianne coctalienne qui est choisie pour la série de timbre de 1961.

Ainsi, du point de vue de la médiatisation et de la visibilité, Cocteau peut être considéré comme majeur. C'est pourtant cette même caractéristique que les tenants de l'art « pur » condamnent. Il y aurait donc pour le poète ce que l'on pourrait qualifier de revers de la médaille médiatique.

*

En effet, il est possible de dresser un portrait de Cocteau et de son œuvre sur le mode mineur.

Les contemporains tout d'abord n'hésitent pas à stigmatiser la « superficialité » du poète. Gide comme Claudel multiplient les jugements sans appel, qui reflètent bien la mauvaise image du poète. Ces critiques touchent tout d'abord l'homme Cocteau, qui est décidément bien trop mondain pour appartenir à la race sérieuse des écrivains.

Ce dandy des salons qui multiplie les apparitions dans le beau monde et baigne dans un luxe apparent, en fréquentant les lieux chics comme Maxim's ou le Grand Véfour, ne peut afficher la gravité nécessaire à la fonction d'écrivain. Dans la même logique, l'origine bourgeoise de l'artiste nanti tranche fortement avec le scénario du poète maudit et désargenté.

L'homosexualité constitue également un grief potentiel. Ce qui pouvait constituer une marque d'appartenance à l'élite intellectuelle dans la plus pure tradition wildienne est parfois appréhendé comme le symptôme d'un manque de sérieux. Si l'homosexualité pouvait constituer l'apanage d'une communauté restreinte d'artistes, l'affirmation décomplexée qu'en fait Cocteau, le fait sortir d'un tel schéma et l'expose à une forte hostilité homophobe. Celui qui, d'après certains articles collaborationnistes, est une « tante », ne peut donc pas prétendre au sérieux et à la respectabilité du cliché de l'écrivain classique.

Du point de vue de l'œuvre maintenant, il faut bien avouer qu'elle est un « objet difficile à ramasser ». On distingue en effet plusieurs « mues⁶ » dans la trajectoire coctalienne. Du poète

⁶ Voir Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003.

suranné des premiers recueils auprès d'Anna de Noailles, aux créations avant-gardistes, en passant par le « Rappel à l'Ordre », Cocteau multiplie les volte-face. Cette dynamique de création, basée sur le principe de contradiction qui consiste à chercher une place fraîche sur l'oreiller, selon une formule empruntée à Stravinsky, finit par rendre le poète inclassable.

En proposant des œuvres toujours nouvelles qui exploitent des genres et des supports divers, Cocteau dérouté les attentes du public qui, s'il peut apprécier cette surprise perpétuelle, connaît cependant quelques difficultés à cerner la cohérence de l'œuvre. En outre, si Cocteau se montre particulièrement sensible aux modes, il n'appartient à aucun mouvement artistique défini et cultive donc ce caractère inclassable. Néanmoins, sur le plan de la hiérarchie une telle configuration pose problème. Le public, de même que les diverses instances de légitimation, ont besoin de catégories stabilisées pour évaluer et accepter tel ou tel écrivain dans ses rangs. En rendant une telle classification impossible, Cocteau prend le risque de s'exclure des normes du canon littéraire et donc de perdre toute prétention au statut d'auteur majeur.

Le choix de produire une œuvre extrêmement diversifiée suscite également son lot de jugements de valeur. En effet, s'adonner à différentes pratiques artistiques semble avoir pour corollaire le manque de maîtrise et d'expertise dans chacun des domaines concernés. L'adage « on ne peut pas être bon en tout » jouerait alors en défaveur du poète souvent désigné par l'expression « touche à tout ». C'est alors un constat d'éparpillement et de superficialité qui domine au détriment de la richesse d'une œuvre diverse. Cocteau ne serait pas un créateur multimédia mais plutôt un artiste indécis qui tente sa chance dans tous les domaines selon un certain opportunisme mêlé d'un attrait pour la mode. On voit donc comment le statut d'auteur majeur peut être dénié au poète sans pour autant qu'il se trouve caractérisé comme mineur. En un mot, Cocteau ne saurait être un auteur sérieux.

Parmi les divers choix génériques et médiatiques opérés par le poète, on dénombre un certain nombre d'œuvres relevant du mineur. Ainsi, Cocteau se plaît à investir des sujets populaires comme le conte *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont et s'essaie même au genre de la chanson réaliste avec *Anna la bonne*, qu'il écrit pour Marianne Oswald. De même, il opte pour des formats courts au théâtre avec *La Voix humaine* et *Le Bel Indifférent*, dont le rôle principal est interprété par Edith Piaf, célèbre pour sa gouaille.

Le cas Cocteau s'avère ainsi difficile à embrasser. Il est impossible de prononcer un verdict univoque sur son statut. Si Cocteau a tout pour être une figure artistique majeure, il semble que ce soit surtout en vertu d'une présence médiatique importante et non grâce à une œuvre faisant l'unanimité. Bien que la tradition critique distingue des œuvres mineures (souvent les œuvres dites de jeunesse) chez tout auteur majeur, il en va différemment ici. L'extrême diversité des formes adoptées permet d'appliquer les deux prismes dans leur intégralité. Pour autant qu'en est-il de ces catégories dans le discours et l'esthétique coctaliens ?

Cocteau Janus

Une telle coexistence d'un Cocteau majeur et d'un Cocteau mineur ne semble pourtant pas gêner le poète. Bien au contraire, il appelle de ses vœux une certaine complexité, censée assurer les conditions de survie de son œuvre. Selon lui, il ne faut pas viser une trop grande accessibilité sous peine de voir le texte s'annihiler dès les premières interprétations. Dans ses *Entretiens sur le cinématographe* Cocteau donne la définition suivante :

Il y a fort longtemps, j'ai vu, dans un catalogue d'attrapes pour noces et banquets : « Objet difficile à ramasser ». J'ignore quel est cet objet et comment il se présente mais j'aime qu'il existe et rêver dessus.

Une œuvre doit être un « objet difficile à ramasser ». Elle doit se défendre contre les atouchements vulgaires, les tripotages qui la ternissent et qui la déforment. Il faut ne pas savoir par quel bout la prendre, ce qui gêne les critiques, les agace, les pousse à l'insulte, mais préserve sa fraîcheur. Moins elle est comprise, moins vite elle ouvre ses pétales et moins vite elle se fane. Une œuvre doit prendre contact fût-ce par malentendu, et cacher ses richesses qui se livreront peu à peu et à la longue. Une œuvre qui ne garde pas de secret et se donne trop vite, risque fort de s'éteindre et de ne laisser d'elle qu'une tige morte⁷.

Le parallèle avec un produit de farces et attrapes nous permet tout d'abord de voir dans ce parti-pris de complexité non pas une politique d'hermétisme mais bel et bien la volonté de maintenir une part de mystère. Toutefois, ce choix ne se limite pas à une orchestration de la réception ; l'œuvre doit être pleinement paradoxale en englobant des pôles normalement incompatibles.

Cocteau élève cet attrait pour l'insoluble au rang d'une esthétique qui s'applique non seulement à l'œuvre mais aussi à la posture de poète qu'il développe. Un tel travail sur le paradoxe ne manque pas de désarçonner le lecteur, comme en témoigne Vincent Nemer dans son article intitulé « L'Image Cocteau » :

Défenses, évitements, masques recouvrant d'autres masques, noria d'images, de réflexions et de reflets, certains brillants d'autres bouleversants. Voilà l'œuvre. Difficile à ramasser, en effet, difficile à comprendre et à embrasser. [...] À la vérité, il n'y a pas d'objet à ramasser ; du moins rien qu'on ne puisse analyser, désosser, épuiser. Rien dont on puisse examiner les entrailles. L'œuvre a une étendue, mais elle n'a pas de profondeur commensurable. Elle accepte toutes les juxtapositions, toutes les contradictions, les paralogismes, les *grands écarts*⁸...

Le jeu sur les reflets d'un miroir éminemment trompeur permet au poète de souligner l'ambivalence du réel et donc de révéler la dimension poétique du monde. Cocteau revêt sans problème les atours d'un auteur majeur / mineur et manifeste une certaine jubilation à être double et antithétique selon la formule volontiers provocatrice : « Je suis un mensonge qui dit la vérité⁹. »

⁷ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 25.

⁸ Vincent Nemer, « L'image Cocteau » in *Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle »*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, p. 24.

⁹ Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 15.

Toutefois, cette question des paradoxes ne doit pas être réduite à un simple esprit de contradiction : on décèle chez Cocteau une véritable esthétique reposant sur la mise en présence d'antagonismes. Ann Van Sevenant et David Gullentops ont forgé le terme de « dialectique » pour décrire ce phénomène :

Et si les passions contradictoires étaient irréconciliables ? Et si le déchirement intérieur était le moteur de la création artistique ? [...]

Ainsi se fait-il le porte-parole d'une esthétique dialectique, comme alternative valable à la dialectique platonicienne et hégélienne. Ce n'est pas la synthèse ou l'élimination d'un élément en faveur de l'autre qui emporte son intérêt, mais la tentative de les faire subsister ensemble¹⁰.

Ainsi pas de synthèse ni de voie moyenne à espérer : Cocteau « déroute l'exégèse¹¹ » en incarnant les incompatibles. Toutefois, l'optique de classement et de hiérarchie inhérente à la caractérisation d'un auteur comme majeur ou mineur ne peut composer avec cette dialectique. Comment construire un jugement éclairé sans élément stabilisé et unificateur sur lequel se fonder ?

*

Il existe un élément sur lequel bâtir une caractérisation de cet artiste : son statut de poète. En effet, en dépit d'une œuvre diverse et, pour certains, éclatée, Cocteau est avant tout un poète. Toutefois ce qualificatif ne doit pas être envisagé dans son acception restreinte. C'est bien l'étymologie grecque et le terme *poiein* qui sont mobilisés ici. Le poète n'est donc pas un versificateur mais un créateur à part entière ; la Poésie est ici synonyme d'acte créateur.

Il est d'ailleurs significatif que Cocteau subsume son œuvre entière sous le terme de poésie, établissant alors une taxinomie inédite. Pas d'organisation générique mais bien une répartition sous le patronage poétique : poésie de cinéma, poésie critique, poésie de théâtre, etc. Ainsi l'œuvre coctalienne découlerait d'un seul geste créateur, qui trouverait à s'incarner dans différents véhicules selon le besoin.

La figure du Poète (avec majuscule) pourrait ainsi constituer le point unificateur d'une œuvre « difficile à ramasser ». Dans la droite ligne des conceptions romantiques, cette figure est privilégiée car on lui attribue une supériorité de fait. Le poète est un être qui se montre sensible à la véritable beauté du monde et qui, par son art, est capable de provoquer chez son lecteur une conversion du regard. Toutefois, Cocteau ne souscrit pas à la hiérarchie des genres opérée par les Romantiques. Si la poésie est bien le genre noble par excellence, l'écrivain ne dénigre pas les autres genres et souhaite plutôt en exploiter les potentialités poétiques.

Ce n'est donc pas le genre poétique qui importe mais la personne du poète qui, du fait de sa sensibilité particulière, n'est pas un individu lambda. On rejoint alors le schéma baudelairien de l'Albatros, partagé entre le monde des hommes et l'idéal. Cependant Cocteau rompt avec cet héritage en substituant au principe de l'inspiration celui d'une expiration des

¹⁰ David Gullentops, Ann Van Sevenant, *Les Mondes de Jean Cocteau. Poétique et esthétique*, Paris, Non Lieu, 2012, p. 55.

¹¹ Jean Cocteau, « Gide vivant », *Poésie critique*, Paris, Gallimard, 1983, p.232.

forces internes au poète et sur lesquelles il n'a pas de prise. L'artiste fait alors office de véhicule de ces forces, il est un médium.

Cette figure de poète hors-norme se voit complétée par un certain nombre de caractéristiques du « grand homme » tel que le XIX^e siècle le conçoit. En effet, à la suite de Hegel, l'histoire est considérée comme jalonnée de grands hommes qui, du fait de leur parcours ou de leur personnalité remarquables sont emblématiques de leur siècle. Le frontispice du Panthéon, « Aux grands hommes la patrie reconnaissante », explicite d'ailleurs cette dynamique de consécration des artistes et des figures d'exception. L'entrée de Victor Hugo au Panthéon en 1885 constitue sans nul doute un événement marquant pour Cocteau. Hugo, grand poète consacré aussi bien par l'institution scolaire que le canon littéraire, incarne une référence importante pour Cocteau qui se rêve volontiers le Poète du XX^e siècle.

Être un grand homme ou dans ce cas précis le Poète du XX^e siècle fait jouer deux plans distincts : il s'agit d'occuper le sommet de la hiérarchie littéraire et donc d'être un artiste majeur mais il faut également endosser le rôle de précurseur éclairé. Ainsi, Cocteau s'attache régulièrement à prendre la défense de l'art et des artistes au sein de tribunes dans la presse. De même, il adopte une posture de guide et de conseiller auprès du public comme nous l'avons vu précédemment au sujet des rubriques de presse.

Dès lors, la figure centrale du poète semble devoir être appréhendée selon les critères du « majeur ». Cependant, une certaine tension se révèle entre cette figure normalement stable et rassurante d'un poète national à la Victor Hugo et l'esthétique coctalienne du paradoxe.

*

Une autre tension provient également de la mise en présence d'un tel scénario avec la nouvelle donne médiatique du XX^e siècle. En effet, Cocteau se trouve à la charnière de deux périodes mais surtout de deux systèmes de valeurs et de représentations. Né en 1889 et ayant fréquenté l'élite du XIX^e siècle finissant, Cocteau est tributaire d'une conception beuvienne de l'écrivain et lie étroitement l'artiste et son œuvre. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, à l'heure de la photographie, l'écrivain est classiquement représenté à sa table de travail. Nadar est coutumier du genre et photographie Zola, Hugo puis Mallarmé qui pose, la plume à la main, devant sa feuille et son encrier, en 1896. La respectabilité de l'homme offre alors la garantie d'une certaine qualité et fiabilité de l'œuvre.

Néanmoins, en dépit de cet héritage, Cocteau est résolument tourné vers la modernité offerte par le XX^e siècle et en comprend d'ailleurs très rapidement les modalités médiatiques. Dans son ouvrage *De la visibilité*, Nathalie Heinich rend bien compte de la rupture qui s'opère entre la renommée du grand auteur et le règne de la visibilité :

À la renommée dans le temps, qui faisait la postérité des grands hommes bien au-delà de leur vie terrestre, s'est substituée en quelques générations la visibilité dans l'espace, qui fait la médiatisation des vedettes bien au-delà du lieu de leur présence. Corrélativement, ce basculement conjoint du temps à l'espace et de l'ancien au nouveau se double d'un renversement hiérarchique entre le bas et le haut, le vulgaire et le noble, en matière de valeur affectée à la représentation publique¹².

¹² Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 123.

Il y a donc passage de la renommée des grands hommes, qui se basait sur une certaine réputation acquise sur le long terme, au régime de la visibilité, qui dépend de l'ici et maintenant. La célébrité d'un nom n'est donc plus gage d'excellence, elle sanctionne simplement une bonne gestion des médias. On aboutit alors à un divorce des pôles de l'œuvre et de la reconnaissance. Le capital de visibilité s'avère circulaire et autoconstituant ; ce qui, poussé à l'extrême, aboutit aux *peoples* actuels, dont la célébrité est complètement autonome, dispensée de toute production venant motiver et légitimer ce capital.

Cocteau se trouve donc à la charnière de ces deux systèmes. D'une part, il comprend la nécessité de bénéficier d'une certaine visibilité, qui permet au créateur et à son œuvre de ne pas tomber dans l'oubli. Il est donc plus que tentant de figurer dans les pages d'un journal ou d'un magazine. Mais, d'autre part, ce circuit de reconnaissance n'est pas en conformité avec la hiérarchie interne esquissée par Bourdieu. En effet, traditionnellement, la reconnaissance littéraire doit reposer sur l'approbation des pairs au sein d'un cercle restreint. Un tel jugement repose alors sur des critères, se voulant objectifs, de qualité de l'œuvre proprement dite, indépendamment des modes ou de l'air du temps. De ce point de vue, être un auteur à la mode ou populaire est mal vu, voire indigne de la distinction d'un grand écrivain.

Ainsi, Cocteau doit évoluer entre ces deux systèmes qui recourent les deux pôles de hiérarchie précédemment étudiés. Toutefois, le parti pris du poète ne manque pas d'originalité : il refuse de choisir et mène donc de front ces deux dynamiques de reconnaissance, au prix d'un certain brouillage. La principale difficulté du poète repose en fait sur son attachement indéfectible à la primauté de l'œuvre, à un moment où la personne de l'artiste tend à s'affranchir de sa production. Cocteau en reste donc à une tension de ces deux pôles sans aller jusqu'à la résoudre contrairement à ce qu'a pu faire Salvador Dali.

En effet, ce dernier n'hésite pas à placer la personne de l'artiste au centre même de l'œuvre. Sans pour autant abolir l'œuvre, il esquisse un personnage qui est partie prenante de sa méthode paranoïa-critique et va même jusqu'à transgresser le présupposé classique de l'intégrité du sujet en se déclarant fou. Cocteau refuse une telle extrémité : le poète est certes le médium de forces inconnues mais cela constitue une marque d'élection et en aucun cas un symptôme de démence.

Classique, le poète tient à la primauté de l'œuvre et refuse de la réduire à la figure du poète. Tirailé entre deux partis pris, il ne choisit pas et développe un scénario inédit qu'il s'agit désormais d'étudier.

Réorchestration du majeur et du mineur au service du posthume

Cocteau parvient, pendant un temps, à maintenir les deux pôles de reconnaissance de manière relativement stable. Il essuie alors, sans trop de dommages, les diverses critiques qui viennent, pour la plupart, stigmatiser la facette mondaine et populaire du poète en l'assimilant à de la superficialité. On pense bien-sûr à la campagne haineuse des Surréalistes ou aux reproches adressés par Gide dans son *Journal*.

Dans la mesure où le champ littéraire est avant tout un espace concurrentiel, une telle opposition n'était pas surprenante et ses conséquences étaient minimes. Toutefois, la période

de l'Occupation constitue un bouleversement de taille, qui pousse Cocteau à revoir l'équilibre qu'il avait bâti. Dès 1940, l'écriture est soumise à contraintes et toute entreprise de publication est subordonnée aux attentes nazies. S'ajoute à cette hétéronomie du champ, la position précaire du poète homosexuel et opiomane. En dépit d'une réputation bien établie et de ses relations avec l'*intelligentsia* allemande et le sérail mondain, Cocteau doit faire face aux campagnes de haine orchestrées notamment par *Je suis partout*. Les divers chahuts organisés pendant les spectacles tout comme la diffamation systématique avaient alors un impact plus considérable qu'avant-guerre sur le poète, qui se trouvait en outre privé de droit de réponse.

En conséquence, Cocteau opère un repli sur lui-même et entame l'écriture d'un journal intime. Le journal n'est alors plus un simple lieu d'expression, il constitue une tribune pour le poète. Support du témoignage autant que refuge pour la vérité, l'écriture diaristique coctalienne instaure une dynamique judiciaire caractéristique :

L'écriture se met alors en scène dans un dispositif singulier où l'on reconnaît un avatar de la situation judiciaire. Voici en effet que se constitue et se reconstitue au fil des pages de l'autobiographie un tribunal imaginaire devant lequel vient solennellement déposer un inculpé ; voici que se figure le lieu idéal d'un interminable procès, où des juges, un (petit) juge, ou le (grand) Juge, ont à entendre un accusé, accompagné de ses témoins, flanqué de ses avocats, puis à rendre sentence. Voici que s'impose la scène judiciaire¹³.

Faisant l'objet d'un procès inique, Cocteau crée les conditions de possibilité d'un jugement ultérieur dont le journal intime sera partie prenante. Au fil des pages, il verse des pièces au dossier en insérant des lettres ainsi que des documents divers. La posture adoptée découle largement de celle adoptée par Rousseau auquel Cocteau consacre un essai en 1939¹⁴. Il est particulièrement sensible au portrait du diariste en homme persécuté, victime d'un complot ourdi par les Encyclopédistes.

Les Confessions constituent une justification pour l'écrivain, qui se projette lui-même au jour du Jugement dernier, son livre à la main. Procédant de cette logique, le *Journal* peut être considéré comme la clef de voûte d'une reconnaissance posthume. Une telle tribune d'innocence est d'abord censée montrer le véritable visage du poète mais, très vite, un glissement s'opère jusqu'à l'œuvre. Dépasant la tentative de réhabilitation, Cocteau met en place un scénario préparant la reconnaissance posthume de l'homme et de l'œuvre. Et, tandis que Rousseau s'appuyait sur le motif christique de l'innocent persécuté par les hommes, il lui ajoute le scénario du poète maudit tel que le XIX^e siècle l'a popularisé.

Cocteau serait donc un artiste maudit dont le génie, incompris de son vivant, sera révélé de manière posthume. S'il est facile de comprendre l'émergence de ce scénario chez Cocteau, il paraît toutefois difficile d'y souscrire. Notre dandy mondain n'a rien d'un auteur pauvre qui rencontrerait des difficultés à se faire publier, à exposer ou à jouer. Son œuvre et son nom sont loin d'être confidentiels et d'aucuns diraient que les fées se sont penchées sur son berceau. Néanmoins, le poète réussit le tour de force d'imposer ce scénario en le développant dans l'ensemble de ses écrits intimes et critiques. Cocteau se veut donc l'illustration du mythe

¹³ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996, p. 14.

¹⁴ Jean Cocteau, « Jean-Jacques Rousseau », *Poésie critique, op. cit.*, p. 273-334.

du poète qu'il a forgé ; mythe qui met l'accent sur une légende noire et repose avant tout sur les obstacles et les dénigrement

Un renversement s'opère alors et l'interdiscours négatif est récupéré par Cocteau, qui le recycle en en faisant un élément nécessaire au destin du poète. Il donne ainsi l'impression de maîtriser un discours qui lui échappait pourtant, mettant en application cette phrase des *Mariés de la tour Eiffel* : « Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur¹⁵. »

*

Qu'en est-il du scénario ? On l'a vu, être majeur du point de vue interne exclut la possibilité d'être majeur du point de vue externe dans la mesure où les tenants de l'art pur déconsidèrent le succès commercial. La solution coctalienne refuse pourtant de renoncer à la dualité : puisque la coexistence des contraires (dans la lignée dialectique) n'est pas satisfaisante, il faut alors postuler une succession des deux facettes dans le temps. Ainsi, après une vie marquée par le succès temporel, l'œuvre véritable (et son potentiel artistique majeur) serait dévoilée de manière posthume.

Toutefois il ne s'agit pas seulement de faire cohabiter les deux pôles de réussite, le scénario vient justifier le capital médiatique en lui attribuant un rôle de protection de l'œuvre. En effet, le poète serait victime d'une légende noire, qui vient occulter la vérité tout en faisant office de carapace. Cocteau explicite ce phénomène dans *Le Journal d'un inconnu*

Je suis sans doute le poète le plus inconnu et le plus célèbre. Il m'arrive d'en être triste, parce que la célébrité m'intimide et que je n'aime susciter que l'amour. Cette tristesse doit venir de la boue qui nous imprègne et contre laquelle je m'insurge. Mais, si j'y réfléchis, je moque ma tristesse. Et je pense que ma visibilité, construite de légendes ridicules, protège mon invisibilité, l'enveloppe d'une cuirasse épaisse, étincelante, capable de recevoir impunément les coups.

Lorsqu'on croit qu'on me blesse, on blesse une personne étrangère que je ne voudrais pas connaître, et lorsqu'on pique des épingles dans une statuette de cire qui me représente, cette statuette me figure si mal, que la sorcellerie se trompe d'adresse et ne m'atteint pas. Non point que je me vante d'être hors d'atteinte, mais qu'une destinée curieuse ait trouvé le moyen de mettre hors d'atteinte le véhicule que je suis¹⁶.

Le poète demeure bien le lieu du paradoxe, exacerbé par l'emploi du superlatif, en étant inconnu et célèbre à la fois. L'adjectif « célèbre » qui renvoie au domaine de la visibilité n'est d'ailleurs pas anodin. Cependant, après deux phrases relevant de l'affectif, la situation malheureuse est arraisonnée par le poète. La visibilité médiatique ainsi que l'interdiscours négatif, qualifié ici de boue, sont mobilisés en tant qu'éléments constitutifs du destin du poète. Le motif de la poupée vaudou permet d'intégrer une dimension magique voire mystique qui était déjà au fondement de la scission identitaire : un tel clivage se comprend en effet comme la conséquence de la dimension surnaturelle du poète, qui appartient simultanément à l'ici et l'ailleurs.

¹⁵ Jean Cocteau, *Antigone, Les Mariés de la tour Eiffel*, Paris, Gallimard, p. 64.

¹⁶ Jean Cocteau, *Le Journal d'un inconnu, op. cit.*, pp. 20-21.

Il n'est plus question de coexistence mais de scission du sujet entre un moi médiatique et un moi créateur. Tout en s'inscrivant dans la lignée proustienne, qui invitait les critiques à distinguer le moi social de l'écrivain de son moi créateur, Cocteau s'en émancipe pourtant vite. Pour lui, le moi médiatique est assimilé à une figure de paille censée essuyer les attaques des détracteurs, afin de protéger le moi authentique qu'elle recouvre. Cette figure de paille est la facette visible de Cocteau, elle capitalise donc à la fois la figure d'auteur majeur (du point de vue interne) et la représentation diffamante du poète formulé par ses détracteurs. À l'opposé, le moi qu'on pourrait qualifier d'authentique répond, quant à lui, aux critères de hiérarchisation interne et correspond à la figure du poète maudit voire même du génie incompris.

La révélation de la seconde facette est alors corrélée à la disparition de la première : ce n'est qu'à la mort du poète, quand le public sera prêt, que l'œuvre devient visible. La trop grande visibilité du poète constituant à la fois une défense et une entrave ; Cocteau l'associe étroitement à sa faculté de dérangement :

Si j'écris, je dérange. Si je tourne un film, je dérange. Si je peins, je dérange. Si je montre ma peinture, je dérange et je dérange si je ne la montre pas. J'ai la faculté de dérangement. Je m'y résigne, car j'aimerais convaincre. Je dérangerai après ma mort. Il faudra que mon œuvre attende l'autre mort lente de cette faculté de dérangement. Peut-être en sortira-t-elle victorieuse, débarrassée de moi, désinvolte, jeune et criant : Ouf¹⁷!

L'issue esquissée ici vient conforter l'hypothèse selon laquelle c'est bien l'œuvre et non la figure de l'artiste qui prévaut pour Cocteau. C'est donc l'œuvre qui assure la postérité du nom de l'artiste tandis que les jeux avec les médias ne seraient qu'affaire d'images et d'illusions d'optique.

Il semble pourtant difficile de souscrire à cette explication si l'on considère les modalités d'élaboration de ce scénario. Peut-être serait-il plus juste de conclure à un remarquable sens de l'adaptation. Le poète parvient en effet à faire tenir ensemble deux façons d'être majeur : la célébrité médiatique et la figure du grand écrivain maudit. Ainsi, tout en occupant le devant de la scène, Cocteau pose les jalons d'une réception posthume, qui verra la disparition de la figure médiatique au profit d'une œuvre majeure.

*

Si le scénario coctalien semble tout à fait convaincant et fonctionnel, il est tentant de se demander ce qu'il en reste en 2016.

Afin de poser les jalons de sa (re)découverte, le poète a laissé quelques traces dont, notamment, un testament vidéo intitulé *Jean Cocteau s'adresse à l'an 2000*. Dans ce document de vingt-quatre minutes, le poète parle à la jeunesse future, non pas depuis son bureau d'écrivain mais depuis la villa Santo Sospir. D'une voix qui se veut d'outre-tombe, il mêle considérations actuelles et souvenirs à ses hypothèses sur la vie du nouveau millénaire. Tel Orphée, le poète parvient, grâce à la technologie, à revenir des enfers pour retrouver le public : « Mais enfin j'espère être tout de même devant vous à l'état de fantôme. Mais je ne crois pas à la mort parce que la mort est une des formes de la vie... »

¹⁷ *Ibidem*, p. 116-117.

Le contenu de la vidéo peut toutefois paraître surprenant dans la mesure où il n'a aucune valeur prescriptive ni même justificative. Ce qu'on a appelé le testament du poète n'en est pas un : aux traditionnelles dernières volontés du défunt se substitue une conversation plaisante traitant de sujets aussi divers que la technologie ou le twist. Si Cocteau ne s'adonne pas au « faireparisme » c'est peut-être parce que, selon ses prévisions, il n'en a plus besoin. En l'an 2000, l'homme est censé s'être effacé devant l'œuvre et ce petit message ne fait que poursuivre la mission de passeur de mémoire déjà endossée par le poète, lorsqu'il avait raconté le mouvementé XX^e siècle dans l'émission *Portrait-Souvenir*¹⁸.

À l'opposé de ce bref message, il faut évoquer l'ensemble diaristique intitulé *Le Passé défini*. En effet, Cocteau s'adonne, après l'Occupation, à l'écriture régulière d'un journal. Une publication anthume n'a jamais vraiment été envisagée malgré quelques tentatives de relecture et de transcription. On doit l'exhumation de cette masse documentaire au travail minutieux des éditeurs scientifiques¹⁹, qui ont publié pas moins de huit tomes NRF. Cocteau espérait probablement une publication posthume ; il faut dire que le genre du journal d'écrivain était vivace et qu'il était fréquent de voir les notes et écrits personnels des grands écrivains révélés après leur mort. Il semblait donc incroyable qu'un auteur majeur (de quelque point de vue que l'on se place) comme Cocteau n'ait pas droit à l'édition de son journal.

La publication de l'archipel du *Passé défini* chez Gallimard nous confirme que l'artiste continue d'intéresser lecteurs et scientifiques. Un certain nombre de travaux et colloques universitaires permettent d'attester une certaine vitalité de l'œuvre coctalienne. Elle est d'ailleurs étudiée à tous niveaux, de l'université en passant par le secondaire qui montre un attachement tout particulier aux pièces *Antigone* et *La Machine infernale*. Néanmoins, Cocteau n'a pas été élevé au rang de classique incontesté du XX^e siècle et cède la place à un Marcel Proust ou un Céline. Mais, si le programme de l'agrégation n'a pas encore ouvert ses portes au poète, il ne faut pas occulter le grand succès du cinéaste. L'ensemble de la production cinématographique est régulièrement diffusé dans le cadre d'événements dédiés ou dans des ciné-clubs et de nombreux réalisateurs, dont le jeune Xavier Dolan, lui rendent un hommage appuyé. Enfin, pour en revenir au constat initial d'un poète qui n'est plus envisagé, il semble important d'insérer cette réception dans un contexte général où le genre poétique n'est plus majeur et incontesté.

Dès lors, faut-il conclure ici à un échec du scénario ? Comme toujours avec Cocteau, les choses sont plus complexes. Il apparaît en fait que, si le poète n'a pas été découvert après sa mort c'est avant tout parce qu'il n'a jamais vraiment disparu du paysage littéraire et artistique. Le théorème coctalien reposait sur un axiome faux : il n'était pas maudit. L'astuce consistant à intégrer l'interdiscours négatif à une légende noire a finalement poussé le poète à forcer le trait et à opérer un décrochage par rapport à la réalité.

¹⁸ Entretien avec Roger Stéphane enregistré en avril 1963 et diffusé à la RTF en janvier 1964.

¹⁹ Pierre Chanel, Pierre Caizergues, Francis Ramirez et Christian Rolot avec l'aide et le soutien d'Édouard Dermit et de Pierre Bergé.

Il n'est pas aisé d'apporter une conclusion à cette étude de cas, dans la mesure où Cocteau semble se dérober à toute catégorisation. Néanmoins, ce prisme des catégories de majeur et de mineur nous a permis de mieux cerner le statut complexe de Cocteau. C'est bien son aspiration à devenir un auteur majeur qui l'a poussé à élaborer un scénario unique, combinant bonne et mauvaise presse au service d'un véritable mythe du poète. Mais pour autant, il faut bien reconnaître l'échec de cette entreprise, qui atteste de l'importance des normes et des catégories dans la réception d'une œuvre.

Il est ainsi possible d'esquisser quelques causes d'un tel échec. Tout d'abord, l'œuvre coctailienne semble trop diverse pour permettre une appréhension globale. Ce principe de l'œuvre difficile à ramasser en vient effectivement à compliquer la réception et la classification. À cela s'ajoute le goût du paradoxe et des antonymes (majeur / mineur, visible / invisible, actuel / inactuel) qui finissent par perdre le public. Enfin, il faut mentionner la tendance coctailienne au verrouillage des seuils de chaque œuvre. En multipliant les paratextes et les discours explicatifs voire justificatifs, Cocteau a pu enfouir l'œuvre proprement dite sous les strates discursives.

Paradoxalement, c'est un élément qui n'était pas prévu par le poète qui semble la clef de sa redécouverte. Si Cocteau nous intrigue aujourd'hui, c'est par son travail sur les médias : l'intermédialité de l'œuvre tout comme sa gestion de son « image » de poète sont remarquables. Dès lors, si Cocteau n'est pas un grand homme dans la pure tradition dix-neuviémiste, c'est parce qu'il est avant tout un artiste de son siècle. Il ne faut donc plus opérer de scission entre la facette médiatique et l'artiste authentique mais, bien davantage, étudier l'articulation entre ces deux pôles constitutifs de celui que l'on pourrait qualifier avec Dominique Noguez de « grantécrivain » :

Non, je veux parler du « grand écrivain » en un seul mot, si je puis dire, et ce que cet artifice typographique, ce syntagme figé, veut désigner, c'est un individu dont la « grandeur » a été reconnue – et non seulement reconnue, mais utilisée et même *mythifiée*, au sens de Barthes – de son vivant même. *Le grantécrivain*, c'est cet acteur non seulement de la scène littéraire, mais de la scène culturelle et de la scène publique en général, qui se promène sur terre non seulement – comme tout écrivain – en représentant de commerce de lui-même, mais aussi en incarnation de la conscience universelle, non seulement en élégant phénomène de foire invité dans les dîners en ville, mais en sombre demi-dieu tombé du ciel des idées, préposé tout aussi bien aux « J'accuse » solennels qu'aux interviews dans *Marie-Claire*, aux éloges funèbres sur la place Rouge qu'aux prises de parole sur vieux tonneaux de fuel à la sortie des usines Renault²⁰.

²⁰ Dominique Noguez, *Le Grantécrivain et autres textes*, Paris, Gallimard, 2000, p. 13.