Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 21 (1947-1949)

Heft: 4

Artikel: Jean Cocteau : témoin d'une époque musicale

Autor: Meylan, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869998

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

21e tome N° 4 Juillet 1948

ÉTUDES DE LETTRES

Bulletin de la Société des Etudes de Lettres N° 71

JEAN COCTEAU
TÉMOIN D'UNE ÉPOQUE MUSICALE

Les deux ouvrages publiés récemment sur Cocteau, celui de Roger Lannes comme celui de Claude Mauriac, si documentés qu'ils soient au point de vue littéraire, n'ont pu que décevoir les musiciens. Ceux-ci ont pu remarquer que l'influence de l'art auquel ils sacrifient y avait été cruellement sous-estimée, dans certaines circonstances même passée sous silence. Manque de curiosité de ces censeurs? Nous croyons plutôt qu'il faut en incriminer les méthodes générales de la critique littéraire actuelle qui en est arrivée à compartimenter les arts, à prôner une spécialisation contraire à la vie. Le résultat, absurde, est d'expliquer les mille nuances de la création d'une manière tout unilatérale.

Si nous sentons aujourd'hui avec plus d'acuité ce que les essais pour pénétrer dans la psychologie d'un auteur et dans les conceptions de son art peuvent révéler d'insuffisances, c'est que la plupart des écrivains, depuis le romantisme, ont franchi délibérément les bornes de la littérature. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, les cloisons étaient étanches, ou à peu près. Dans la première moitié du XIXe siècle, poètes et romanciers parlent beaucoup de musique et de peinture, mais il leur manque les connaissances techniques nécessaires, et aussi la culture indispensable, pour saisir dans toute leur plénitude les messages des chefs-d'œuvre. Certes, Stendhal, Nerval, même Balzac, dont les investigations dans le domaine sonore mériteraient d'être mieux connues, sont de glorieuses exceptions à une époque où la romance de salon et l'opéra italien, le pire comme le meilleur, faisaient la pluie et

le beau temps. A eux seuls, ils ne réussissent pas à contrebalancer le mauvais goût général, la sottise des chroniqueurs qui, loin de chercher à éduquer le public, ne pensaient qu'à flatter ses penchants — nous avons les exemples de Castil-Blaze et Fétis — et, il faut le dire, l'incompétence de certains écrivains dont le premier souci était de faire des mots d'esprit sur des œuvres qu'ils ne comprenaient point.

Depuis Baudelaire et le symbolisme, la critique littéraire doit résoudre des problèmes auxquels elle n'est pas habituée ni préparée. Les relations entre les arts se sont considérablement resserrées et, pour prendre quelques exemples, on ne saurait comprendre les vibrations intimes des œuvres de Proust et Claudel sans être un familier du cycle wagnérien, de même que l'œuvre de Gide ne dévoile pas ses derniers secrets à qui reste fermé aux muses de Chopin et de Schumann.

Mais, à notre sens, le cas de Jean Cocteau est encore plus impératif. L'ascendant musical d'un Gide ou d'un Proust est limité par l'ascendant de leurs œuvres, alors que Cocteau a été l'animateur et l'inspirateur d'une école de compositeurs. Il est vrai que tout prédisposait le poète au compagnonnage des musiciens. Il vient d'une famille sensible à l'art des sons. Très répandu dans les milieux d'avant-garde, il partage avec eux leur admiration sans feinte pour l'impressionnisme de Debussy. C'est alors qu'en 1913 le *Sacre du Printemps* ouvre une ère toute nouvelle dans l'histoire de la musique. L'œuvre de Strawinsky détermine chez l'adolescent déjà connu par quelques poèmes une crise qui l'achemine à la publication du *Potomak* dont il ne faut pas oublier qu'il l'a écrit à Leysin, chez Strawinsky, qui en est le dédicataire.

Cocteau est ainsi un des premiers en France à se séparer de Debussy, idolâtré pourtant des cercles avancés, et à poursuivre de ses ironies les intransigeants disciples de Wagner. Mais Strawinsky est Russe et son tempérament semble au jeune poète incompatible avec les traditions et la sensibilité de la France. Tout en tenant compte de la révolution strawinskyste, il veut trouver une voie nouvelle à un art qui doit se dépouiller des boursouflures romantiques comme des excès d'un impressionnisme décidément amoureux des cheveux coupés en quatre. Seul Erik Satie et ses disciples défendent, à Paris, le même idéal. Ils vont accueillir Cocteau les bras ouverts. D'ailleurs, l'amitié

des *Six* — Satie restant en dehors du minuscule cénacle — n'est pas totalement désintéressée. Ces jeunes compositeurs révolutionnaires pressentent que Cocteau sera pour eux l'intermédiaire rêvé qui expliquera leurs œuvres à un public rebuté par leurs recherches instrumentales et harmoniques. Ils se servent avec habileté de l'autorité que le poète avait réussi à obtenir sur l'élite de cette époque grâce à son incroyable fantaisie, son amour du burlesque et de la mystification.

Mais il ne faut pas croire que Cocteau n'est qu'un théoricien lointain et fabuleux de cette bohème turbulente. Il prend une part active aux manifestations du petit clan. On le voit encourager les débuts du *Bœuf sur le toit*. Il assiste aux étranges réunions de la rue Huygens où, dans une cave, on entend les derniers poèmes de Guillaume Apollinaire et de Max Jacob, ou quelque quatuor de Honegger ou de Poulenc. De toutes les astuces de sa fantaisie, il glorifie par la plume les représentations des Ballets russes de Diaghilew. A l'occasion, il joue à six mains avec Auric et Arthur Rubinstein, ou encore s'empare de la batterie d'un jazz, se faisant accompagner d'un nègre saxophoniste et du pianiste Wiéner. Il symbolise admirablement l'esprit de cette époque brillante et désordonnée.

Il collabore aux œuvres de ses amis musiciens. En 1919, il écrit l'argument de *Parade*, ballet de Satie, décors de Picasso. En 1920, on lui confie le texte du *Bœuf sur le toit*, musique de Darius Milhaud, décors de Raoul Dufy. Quatre ans plus tard, il publie le livret de trois nouveaux ouvrages : *Les Biches*, de Poulenc et Milhaud, les *Mariés de la Tour Eiffel*, et *Les Fâcheux* de Georges Auric et Louis Laloy.

Cependant, plus encore que par ces textes de second plan dont les innovations se trouvaient masquées par les audaces de la musique, c'est par la publication d'un ouvrage plus important, *Le Coq et l'Arlequin*, que le poète marque le mieux les principes révolutionnaires de son esthétique. *Le Coq et l'Arlequin*, c'est une véritable profession de foi, une source unique pour qui veut approfondir les aspirations du clan dont Satie et Cocteau constituent les vedettes. Il ne s'agit pas d'ailleurs d'un ouvrage doctrinal, mais d'un recueil de maximes, de mots d'esprit, d'anecdotes, de portraits, analogues un peu aux *Caractères* de La Bruyère et où les saillies d'un tempérament capricant et paradoxal

compensent parfois les contradictions du jugement. Au total, une défense de la musique d'avant-garde avec tout ce qu'elle comporte de fantaisie et de sincérité. Trop théoricien, Schönberg est un maître à ne pas suivre. Corrompu par le théâtre — son œuvre créant une sorte d'hypnotisme, une ferveur religieuse qui fait trop penser au mysticisme colossal de Bayreuth — Strawinsky n'emporte plus l'enthousiasme. Il n'est pas assez de la race des architectes. Le grand modèle, inattaquable, reste toujours Erik Satie.

Alors que la volte-face par laquelle Cocteau tourne le dos à Strawinsky répond plus à des motifs personnels qu'à des raisons profondes — on sait qu'à la suite du *Coq et l'Arlequin*, les deux artistes se brouilleront pendant plusieurs années — il est hors de doute que l'admiration du poète pour l'auteur de *Socrate* correspond à des aspirations encore plus légitimes. Il est significatif de constater que les sympathies de Cocteau, souvent paradoxales, ont varié au gré des saisons. Mais son amitié pour Satie est durable. Quelque vingt-cinq ans plus tard, dans *Difficulté d'être*, Cocteau s'exprime péremptoirement : les deux maîtres de sa jeunesse ont été Radiguet et Satie, et depuis lors, proclame-t-il, son inclination pour eux n'a guère faibli.

Il y a beaucoup de raisons à l'attachement de Cocteau pour un musicien plutôt décrié et que d'aucuns considéraient comme un farceur. Ce n'est pas que le poète méconnaisse l'apport de Debussy et de Strawinsky. Mais il reproche au premier d'abuser des subtilités de l'orchestre, d'affubler ses œuvres de titres sentant à dix lieues la littérature, de noyer la substance musicale dans une sauce où il est difficile de séparer l'ivraie du bon grain. Quant au second, il a laissé subsister en lui, outre les excès du théâtre wagnérien, un romantisme sous-jacent dont le *Sacre du Printemps* et, à plus forte raison, *Pétrouchka* sont imprégnés.

En regard de l'impressionnisme désormais incapable de pousser de nouveaux surgeons, de l'orientalisme romantique du premier Strawinsky, des outrances de Wagner, le message de Satie est un message de pureté et de dépouillement : « Satie, écrit Cocteau, enseigne la plus grande audace à notre époque : être simple. N'a-t-il pas donné la preuve qu'il pourrait raffiner plus que personne ? Or il déblaie, il dégage, il dépouille le rythme. » Il ajoute : « Wagner, Strawinsky et même Debussy sont de belles

pieuvres. Qui s'approche d'eux a du mal à se dépêtrer de leurs tentacules ; Satie montre une route blanche où chacun marque librement ses empreintes. »

Il ne faut surtout pas s'embarrasser d'un maître trop exigeant. Or Satie n'a pas de doctrine proprement dite, il s'accommode fort bien de l'anarchie, il laisse à chacun sa personnalité propre, et c'est ce qui plaît à Cocteau. Les deux artistes ont ceci de commun qu'ils ont un égal amour de la liberté. Qu'on y ajoute un penchant réciproque pour la mystification, l'humour, le pittoresque, un enthousiasme partagé pour le music-hall et le cirque, modes d'expression trop souvent séparés des autres langages émotifs, et l'on comprend que de telles affinités résistent à toutes les épreuves. Cocteau aime que Satie « venu au monde très jeune dans un temps très vieux » ait écrit des œuvres faites entièrement à la main, comme le douanier Rousseau. Il aime que Satie dessine au lieu de peindre, qu'il suggère avec une candide simplicité : des qualités bien françaises.

Certes, on sent dans la musique du maître d'Arcueil les traces des raffinements harmoniques de Debussy, mais on se rend compte que ces subtilités sont comme purifiées, allégées par l'esprit de dépouillement animant les lignes grêles et parfois arides de la mélodie. Voilà enfin un musicien créant sans se soucier de la mode, ou de l'opinion des pontifes de conservatoire, se moquant éperdument des éloges ou des éreintements. Satie apprend au poète les perspectives du temps. Il lui conseille de se méfier de la musique entachée de littérature, des lourdes instrumentations masquant l'indigence de la pensée, surtout il lui enseigne à être lui-même [1].

On conçoit qu'une telle doctrine pousse le poète aux antipodes des romantiques. Dans *Le Coq et l'Arlequin,* Cocteau ne ménage pas ses pointes à Wagner dont l'œuvre suant l'ennui est, dit-il, une drogue pour obtenir l'hébétement des fidèles, à Beethoven, toujours fastidieux « lorsqu'il développe, parce qu'il fait du

---

[1] Les titres baroques dont Satie affublait ses œuvres ont leur origine, si on en croit ses amis, dans la malice d'un éditeur qui y trouvait son compte. Mais Cocteau n'a-t-il pas raison d'y voir une réaction concertée contre les *Cathédrales englouties,* les *Terrasses des audiences du clair de lune,* etc., dont l'énoncé était tout un programme et dont le gongorisme ne manquait pas à la longue de lasser ?

développement de forme». Cela lui attire les foudres d'André Gide. Celui-ci, pianiste à ses heures et même fort bon exécutant capable de jouer les œuvres les plus ardues de Chopin, Franck et Schumann, se demande si *Parade*, présenté par Cocteau comme un des plus grands chefs-d'œuvre de tous les temps, répond à cette définition. L'accueil défavorable fait à *Parade* est-il vraiment dû à la sottise du public? « Les commentaires que vous en donnez, écrit-il à Cocteau, me paraissent justifier moins votre pièce, que leur incompréhension. Pouviez-vous raisonnablement espérer qu'ils comprissent, ces spectateurs, que le « vrai spectacle » n'était point celui que vous leur présentiez? Et même il me paraît que votre erreur n'est point seulement dans la mise en valeur d'une donnée, mais dans cette donnée même : le vrai spectacle est à l'intérieur. » A quoi Cocteau rétorque que *Le Coq et l'Arlequin* dérange un ordre de choses auquel Gide participe. Il ne s'étonne point que cet admirateur de Chopin et Schumann se cabre contre une esthétique basée sur la simplicité de l'expression et sur l'anéantissement des positions acquises par le romantisme.

Il y a vraisemblablement une autre cause à l'attitude un peu ambiguë de Gide. Celui-ci n'avait pas été le dernier à remarquer que Cocteau, qui se posait en toute occasion en défenseur du dépouillement et de la sincérité, était souvent, dans ses œuvres, fort peu dépouillé et sincère. Il n'était pas dupe de l'affectation de ses sentiments ni des virtuosités de son style. Dans le caractère de Cocteau, il décelait déjà une contradiction interne qui deviendra encore plus patente par la suite. Car Cocteau n'arrivera pas à concilier son désir de briller et d'étonner avec le sentiment qu'il éprouve que la simplicité de Satie est une chose miraculeuse qui lui manque au plus haut point et dont l'absence contrarie son génie. Peut-être aussi pourrait-on trouver dans l'équivoque de cette attitude une pointe de ce snobisme dont il est friand lorsqu'il s'agit de jouer les premiers rôles.

Il n'en reste pas moins que *Le Coq et l'Arlequin* est une pierre de touche pour qui veut comprendre les sources psychologiques de la musique du temps. Ce petit ouvrage spirituel et sarcastique, paradoxal et animé, fit plus pour la connaissance des œuvres de Satie et de ses disciples que beaucoup de concerts. Par contre, il nous semble que les initiatives réalisées par Cocteau dans ses livrets ne rencontrèrent pas le même écho. Son

originalité consiste à moderniser des thèmes anciens, comme dans les *Malheurs d'Orphée,* où la transposition d'un mythe antique pouvait intriguer le spectateur avide de nouveauté. Mais il n'y réussit pas toujours. Dans le *Pauvre Matelot,* à aucun moment il n'a pu s'approcher d'un art que le sujet même désignait pour être assez concret. L'argument de *Parade,* d'une meilleure veine, se hausse au niveau d'une musique dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle révolutionnait la musique autant que le *Sacre.* Satie disait volontiers, avec la malice dont il était coutumier : « J'ai composé un fond sonore avec certains bruits que Cocteau juge indispensables pour préciser le caractère des personnages. » Boutade qu'il ne faut pas prendre au pied de la lettre : on sait que la partition de Satie, substantielle et d'une inspiration authentique, compte parmi les plus belles pages de la musique moderne.

Le retentissement du *Coq et l'Arlequin,* les discussions passionnées qu'il souleva, ne doivent pas reléguer dans l'oubli que les *Six* n'avaient, au fond, de commun que leur jeunesse et un grand désir de simplicité. Leur admiration pour Satie ne va heureusement pas jusqu'à l'imiter. Mais, s'ils sont les uns et les autres unanimes à prôner le dépouillement de l'expression, tout en satisfaisant aux constantes de la musique française, il s'en faut de beaucoup que leurs intimes aspirations, leur tempérament, leur méthode de composition se réduisent à une commune mesure. Leur union est précaire. Elle doit passablement aux circonstances, aux remous soulevés par la guerre, elle est un épisode, mais capital, de la bataille que les artistes d'avant-garde livrent une nouvelle fois aux forces du passé. Il y a un abîme entre Poulenc et Honegger, entre Milhaud et Auric, et chaque jour cet abîme se creuse toujours plus. Ce n'est pas sans mélancolie que Cocteau constate l'effritement du petit clan, tandis que Satie, se tournant, à son habitude, vers de plus jeunes et de plus osés, aggrave cet éparpillement en fondant l'école d'Arcueil avec Sauguet et Désormières. Dans cette époque confuse, la voix du poète, longtemps prédominante, va perdre de son autorité :

Auric, Milhaud, Tailleferre, Honegger,
J'ai mis votre bouquet dans l'eau du même vase,
Et vous ai chèrement tortillés par la base,
Tous libres de choisir votre chemin en l'air.

Or chacun étoilant d'autres feux sa fusée,
Qui laisse choir ailleurs son musical arceau,
Me sera quelque jour la gloire refusée
D'être le gardien nocturne du faisceau.

Je n'imite la rose et sa dure lancette,
Aspirant goulûment le sang du rossignol,
Et montre de mon cœur la profonde recette,
Pour que ces amis-là puissent prendre leur vol.

* * *

Dès 1924, si Cocteau n'est plus le héraut haut en couleurs du groupe des « Six », il n'en sera pas moins lié aux événements importants de la musique. En 1927, il collabore avec Honegger *(Antigone)* et Strawinsky *(Oedipus Rex)*. Dans les deux cas, il s'agit d'une adaptation d'un texte de Sophocle, extrêmement libre dans *Antigone* où Honegger insiste sur le lyrisme du drame, sur la plastique de la mélodie créée par la plastique du mot, plus retenue dans *Oedipus Rex* puisque le compositeur avait décidé que la langue la plus appropriée au sujet serait le latin. Aussi bien Strawinsky que Honegger se sont félicités de la collaboration du poète. Leurs témoignages en disent long sur l'étonnante souplesse du librettiste, capable de satisfaire, dans le même temps, aux exigences de deux musiciens aussi opposés. L'éloge de Strawinsky est particulièrement caractéristique : « Cocteau est un très bon metteur en scène. Il sait intervertir les valeurs, voir et sentir le détail qui, chez lui, prend toujours une importance capitale. Ceci se rapporte aussi bien à la manière de régler le jeu des acteurs qu'aux décors, aux costumes et jusqu'au moindre accessoire. » Quant au livret, « je n'aurais pu, dit-il, souhaiter un texte aussi parfait, et répondant mieux à tous mes désirs... Quelle joie de composer de la musique sur un langage conventionnel, presque rituel, d'une haute tenue s'imposant d'elle-même ! On se sent plus dominé par la phrase, par le mot au sens propre. Coulés dans un moule immuable qui assure suffisamment leur valeur expressive, ils ne réclament plus aucun commentaire... Ainsi le texte devient pour le compositeur une matière uniquement phonétique. Il pourra le décomposer à volonté et porter toute son attention sur l'élément primitif qui le compose, c'est-à-dire la syllabe... » (Strawinsky, *Chroniques de ma vie*,

II, p. 88-89). Il est curieux de rapprocher cette profession de foi des desseins d'Honegger, dans *Antigone*, où le compositeur voulait également quêter une ligne mélodique qui fût créée par le mot lui-même. Ainsi, sur la question de la concordance du texte et de la musique, Strawinsky et Honegger sont unanimes, rejoignant l'esthétique du *Socrate* de Satie. Il n'y a qu'à étudier leurs partitions pour constater que, à part quelques passages mineurs, ils ont voulu un art simple. Aussi étrange que cela paraisse, les livrets de Cocteau ne déparent pas ce nouvel humanisme purifié de tout romantisme déclamatoire, ils appellent la musique par leur perfection formelle.

Pourtant, il existe chez Cocteau un besoin de briller et de parader qui ne pouvait s'accommoder des tendances toujours plus sobres de l'école des « Six ». Sa collaboration avec Honegger et Milhaud, si féconde fût-elle, ne pouvait avoir de lendemain, ne recevant pas le consentement intime de tout son être. Elle cesse presque complètement. Le seul du petit groupe auquel il continue à faire appel, Georges Auric, est le type du compositeur le plus décevant qui soit, par l'inégalité et la facilité de son inspiration. Mais, si Cocteau lui demande sa collaboration à diverses reprises (pour *Les Fâcheux* en 1924, pour les films *Le sang d'un poète*, en 1932, et *L'Eternel Retour*, en 1944, entre autres), c'est parce qu'il retrouve en lui cet esprit primesautier, fantaisiste, léger et mystificateur qui reste un des côtés essentiels de sa nature.

Peut-être est-ce aussi les conquêtes du rêve qui l'attirent chez Ravel auquel le lie une longue amitié. Il fait la connaissance de l'auteur des *Histoires naturelles* à Paris, à l'époque du grand emballement pour Satie. Cocteau essaie de convaincre Ravel que l'idole du clan est un génie et réussit à l'entraîner à une répétition de *Parade*. Ravel avoue qu'il n'y comprend rien. A la longue, il se rend aux arguments du poète et ne ménage pas ses éloges. Cocteau apprécie, chez Ravel, ces mélanges subtils, ces virtuosités instrumentales, ces dosages de timbres, ces épices savantes dont le compositeur sait pimenter son inspiration. Au point de vue des exigences du style, il suit une voie parallèle à celle des « Six » pour qui l'orchestration n'a plus de mystère. Mais Cocteau nie qu'il y ait une substance authentique sous ce gongorisme. Ce n'est que longtemps après 1924 qu'il avoue s'être familiarisé avec une œuvre qui l'enchante. Décevante à

l'époque de l'engouement pour Satie, elle lui paraît être, vingt ans plus tard, celle d'un maître. Injustice de jeunesse ? Plutôt incompréhension envers ce souci du détail qu'on retrouve à chaque pas dans l'écriture de Ravel et qui l'agaçait tant chez Strawinsky, disposant son arsenal de compositeur, ses règles et ses encres à la manière d'un artisan du moyen âge. L'absence de cette méticulosité presque maniaque chez Satie, auquel il arrivait d'écrire « avec les gros bâtons de l'enfance » et d'oublier la ponctuation, le réconfortait. Mais, quand il est inspiré, Ravel remporte son adhésion par la fermeté de son style, alors qu'à son gré celui de Debussy est exagérément féminin et mou. Cet attachement va croissant et, s'il n'atteint pas à l'enthousiasme éprouvé en tous temps pour Satie, il n'en est pas moins sincère et durable. Dans l'hommage qu'il rend à Ravel en 1938 (dans *Revue musicale*, déc.), il retient de cette œuvre les investigations dans le monde de la fantaisie et du songe. C'est surtout *Daphnis et Chloé* qui l'émeut, car c'est « le type d'un de ces ouvrages qui ne peuvent prendre place dans aucune école, un de ces ouvrages tombés dans nos cœurs comme un aérolithe, et venant d'une planète dont les lois nous resteront toujours mystérieuses et interdites ». Là encore nous retrouvons ce souci de l'antiméthode qui est une des constantes de Cocteau et cet espoir de voir surgir, une fois de plus, de nouveaux horizons chimériques.

Les détracteurs de Cocteau ont eu beau jeu à relever dans les paradoxes du poète de nombreuses contradictions [1]. Certes, l'auteur du *Coq et l'Arlequin* a éprouvé, pour beaucoup de musiciens de son temps, les inclinations les plus vives et les plus éphémères. Après Ravel, ne peut-on pas prétendre que son admiration pour l'œuvre d'Igor Markévitch est assez surprenante ? (On sait qu'il écrivit le texte d'une cantate pour ce jeune compositeur). Et maintenant, comment expliquer son intérêt pour Olivier Messiaen dont les desseins semblent aux antipodes de ceux de Strawinsky ou de Ravel ? Faut-il y voir une manifestation de cette nostalgie du divin qui paraît avoir joué, dans ses préoccupations spirituelles, un rôle plus essentiel que ses censeurs

---

[1] Surtout Claude Mauriac, dans *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge* (1945) et Maurice Sachs, dans le *Sabbat*, auxquels la passion de dénigrement enlève toute objectivité.

ne l'ont marqué ? Cocteau prodigue trop largement ses richesses. Ses enthousiasmes, tout passagers qu'ils sont, témoignent d'une nature authentique d'artiste auquel il a manqué, pour s'imposer, l'autorité d'un caractère plus stable que venait contrarier un tempérament aux réactions imprévisibles. Ce qu'il faut mettre en évidence, c'est que, d'instinct — car Cocteau est aussi un instinctif — le poète va vers les musiciens qui ont quelque chose à dire. Mais peut-être s'en désintéresse-t-il une fois qu'il a pénétré leurs secrets : ne lui faut-il pas toujours de nouveaux cœurs à découvrir, de nouveaux mondes à explorer ? Peut-être aussi y a-t-il chez cet être énigmatique que certains nous dépeignent monstrueux et cupide une large part d'égoïsme ? Certes, on peut reprocher à Cocteau d'avoir trop rarement cédé à des attachements durables. Dans ses quêtes de pureté, trop souvent il a laissé entrevoir les faiblesses et les compromissions de l'âme humaine. Mais comme l'abeille butinante, avec laquelle un critique le comparait assez justement, il a rapporté une substance précieuse de ses voyages spirituels. Car, quels que soient les reproches qu'on peut adresser à l'auteur du *Coq et l'Arlequin*, son apport dans l'histoire de la musique, surtout à l'époque révolutionnaire des années autour de 1920, est positif.

Grâce à la fougue avec laquelle il a défendu Strawinsky et Honegger dans un temps où tant de forces traditionnelles se liguaient pour étouffer l'essor de la musique moderne, grâce à l'insistance par laquelle il a exalté l'œuvre de Satie qui, sans lui, aurait vraisemblablement sombré dans l'oubli, grâce aux justifications exquises qu'il a données de l'art de Ravel, il a marqué plus que tout autre écrivain la musique de cette période. Gide, Duhamel, ou Claudel, agissent sur nos esprits par les témoignages qu'ils ont rendus à leurs admirations musicales. Mais nul autre que Cocteau, sauf Ramuz pendant les années où il collaborait avec Strawinsky, n'a agi aussi directement sur l'esthétique des compositeurs. Aussi bien a-t-il été mieux qu'un animateur désireux avant tout de rapprocher ces poètes expressionnistes ou dadaïstes dont pullulait l'après-guerre, des musiciens cherchant à se libérer de certaines chaînes du passé. Il a été ce découvreur de vérités jusqu'alors interdites, ce prospecteur infaillible de beautés inconnues qui ne révèlent leurs secrets qu'à ceux qui veulent bien les chercher sous toutes les expressions.

Curieux infatigablement de poésie, le poète Cocteau a interrogé les forces de séduction et de spiritualité qui jaillissent de l'incantation des sons. Avec cet humour qui cache de si profondes certitudes, il les a reconnues dans toutes leurs audaces et leurs puissances magiques : « Prenez garde à la musique ! nous répète-t-il, soyez sur vos gardes, car seule parmi tous les arts, la musique vous tourne autour » [1]

PIERRE MEYLAN.

---

[1] *Bibliographie.* — Outre les partitions d'*Antigone* et d'*Œdipus Rex*, *Le Coq et l'Arlequin* (1918, Paris, Ed. La Sirène), nous avons consulté les ouvrages suivants : JEAN COCTEAU, *La difficulté d'être*, Editions Morihien, Paris, 1947 ; CLAUDE MAURIAC, *Jean Cocteau ou La vérité du mensonge*, Editions Odette Lieutier, Paris, 1945 ; ROGER LANNES, *Jean Cocteau*, Editions Seghers, Paris, 1945. MAURICE SACHS, *Le Sabbat*, Editions Corréa, Paris 1946. Pour la polémique entre Gide et Cocteau, les documents capitaux sont : ANDRÉ GIDE, *Lettre ouverte à Jean Cocteau*, dans N. R. F., 1924, pp. 66-69, et JEAN COCTEAU, *La nouvelle musique en France*, dans la « Revue de Genève », mars 1922. L'hommage à Ravel, de Jean Cocteau, a paru sous le titre de *Ravel et nous*, dans la « Revue musicale de Paris », en décembre 1938.

L'ouvrage d'ALFRED CORTOT, *La musique française de piano*, t. III, Presses Universitaires, Paris, 1944, apporte, dans ses chapitres sur « Les Six et le piano » et « Erik Satie », des jugements sévères sur l'influence de Cocteau et de Satie, auxquels nous reprocherons un manque d'objectivité qui n'est pas dans la manière habituelle du grand pianiste. Citons enfin DARIUS MILHAUD, *Etudes*, Editions Claude Aveline, Paris, 1927, où tout ce qui concerne Cocteau et Satie bénéficie d'une naturelle indulgence.