Document generated on 07/18/2025 6:25 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

Jean Cocteau
Montrer la réalité en la dépaysant

Charles-Henri Ramond

Number 294, January–February 2015

URI: https://id.erudit.org/iderudit/73425ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Ramond, C.-H. (2015). Jean Cocteau : montrer la réalité en la dépaysant. *Séquences*, (294), 55–60.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Jean Cocteau

MONTRER LA RÉALITÉ EN LA DÉPAYSANT

Notre confrère Gilles Blain s'est éteint en juillet dernier à l'âge de 85 ans. Critique de cinéma à la revue Séquences *dès ses premières parutions et grand spécialiste de Jean Cocteau, il avait eu la chance de rencontrer Cocteau afin de préparer une thèse de doctorat portant sur l'œuvre du maître. Réalisé quelques mois avant la mort du cinéaste français (survenue en octobre 1963), cet échange cinéphile exceptionnel avait été publié dans le numéro 32 de* Séquences *(Février 1963). Il est retranscrit ici dans son intégralité.*

Charles-Henri Ramond

PARU DANS LE N° 32 (1963)

RENCONTRE AVEC JEAN COCTEAU

GILLES BLAIN : ***Monsieur Cocteau, vous m'avez parlé depuis une heure de votre poésie, de votre théâtre, de vos fresques à Villefranche-sur-Mer et à Menton, et de cette admirable tapisserie d'Aubusson devant laquelle nous sommes assis. Mais vous avez poussé votre travail artisanal jusque dans le monde fascinant du cinéma. Dites-moi, pourquoi êtes-vous venu au cinéma ?***

JEAN COCTEAU : Cher ami, je n'ai pas fait de cinéma. Je me suis servi du cinématographe. J'use exprès du terme cinématographe pour ne pas confondre le véhicule qu'il représente avec ce que l'on a coutume d'appeler le cinéma, sorte de Muse assez suspecte, en ce sens qu'il lui est impossible d'attendre alors que toutes les autres attendent et devraient être peintes ou sculptées dans l'attitude de l'attente. Le cinématographe peut-il se ranger parmi les Muses ? Toute Muse est pauvre. Son argent est placé. La Muse cinéma est trop riche, trop facile à ruiner d'un seul coup... Et pourtant, quelle arme puissante que le cinématographe pour projeter la pensée, même dans une foule qui s'y refuse ! C'est pourquoi j'ai fait des films. L'appareil cinématographique m'a permis de m'exprimer d'une manière nouvelle et, en somme, on cherche toujours de la fraîcheur. Stravinsky disait : « On se retourne et on cherche une place fraîche sur l'oreiller. » Il est de toute évidence que si je fais un film, cette œuvre ne pourrait pas être une pièce ou un poème. Elle ne pourrait pas être autre chose qu'un film. Puisque je ne suis pas cinéaste, que je suis presque un amateur, je peux me payer le luxe d'attendre la minute où une œuvre se présente à moi sous une forme cinématographique. Le drame des hommes du métier vient de ce qu'ils doivent faire film sur film et ne peuvent attendre.

Vous ne faites donc pas des films à l'enfilade, pour distraire les gens, mais bien parce que le « septième art », pour vous, répond à une nécessité interne...

C'est exact ! Le cinématographe s'est avéré pour moi un admirable moyen de donner corps à mes rêves personnels, de permettre à un grand nombre de personnes de participer à des choses secrètes, d'expulser et d'orchestrer de la solitude. Il est bien entendu que, par rêves, je n'entends pas rêves du sommeil, mais spectacles qui s'organisent dans la nuit de l'homme et que le cinématographe projette en pleine lumière. La nuit des salles devient alors semblable à celle du corps humain où une foule d'individus rêveraient ensemble le même rêve.

Je vais vous donner un exemple avec un film qui a provoqué des scandales au début, chez « l'élite », bien entendu, ce public trop raisonneur qui ne comprend rien à l'état poétique. Dans ***Le Sang d'un poète***, j'ai essayé de tourner la poésie, comme les frères Williamson tournaient le fond de la mer. Il s'agissait de surprendre l'état poétique. Beaucoup de gens s'imaginent que l'état poétique n'existe pas, que c'est une sorte d'excitation volontaire. Or, même les personnes qui se croient le plus loin de l'état poétique le connaissent. Qu'elles se souviennent d'un grand deuil, d'une grande fatigue. Elles se courbent devant le feu, elles somnolent, mais elles ne dorment pas. Aussitôt, commencent en elles des associations qui ne sont pas des associations d'idées, ni d'images, ni de souvenirs. Ce sont plutôt des monstres qui s'accouplent, des secrets qui passent dans la lumière, tout un monde équivoque, énigmatique, très capable de donner une idée du cauchemar dans lequel vivent

PHOTO : Édouard Dermit (à gauche), Gilles Blain (au centre) et Jean Cocteau (à droite)

les poètes, qui fait leur vie très émouvante, et que le public a tort de prendre souvent pour une griserie exceptionnelle. Naturellement, rien n'est plus difficile que d'approcher la poésie. Je ne vous cacherai pas que j'ai employé des trucs pour rendre la poésie visible et audible.

Vous vous rappelez la scène du poète qui traverse la glace et qui marche très difficilement dans le couloir ? Il me fallait imaginer avec réalisme cette démarche singulière dans un monde différent du nôtre, cette démarche de somnambule qui n'est ni la nage, ni le vol. Le ralenti eût été vulgaire. J'ai donc fait clouer les décors sur le sol et tourner la scène à plat. Le personnage se traîne au lieu de marcher et, quand on redresse la scène, l'on voit un homme qui marche de façon très pénible et très étrange, et dont la musculature mouvante ne correspond pas à l'effort de sa promenade. Je pourrais vous citer bien d'autres exemples de ces trucages dans ***La Belle et la Bête*** et dans mon dernier film, ***Le Testament d'Orphée***, comme...

Excusez-moi de vous interrompre, monsieur Cocteau, mais nous aurons l'occasion de reparler de ces films. Je me permets de vous demander quelques éclaircissements sur une notion qui revient constamment dans vos écrits, et qui revient précisément parce que vous essayez d'en cerner la réalité dans tous vos films, en particulier dans *La Belle et la Bête****. Il s'agit du « merveilleux ».***

Ah ! Ce « merveilleux » que les cinéastes recherchent sans toujours le trouver et que le public d'élite, dont je parlais tout à l'heure, confond avec le style « féerique » ! S'il me fallait le définir, je dirais que c'est ce qui nous éloigne des limites dans lesquelles il nous faut vivre et comme une fatigue qui s'étire extérieurement à notre lit de naissance et de mort. C'est une erreur de croire que le cinématographe est un art propre à mettre en œuvre cette faculté de l'âme. L'erreur provient d'une hâte à confondre le merveilleux et la prestidigitation. Ce n'est pas grande merveille, vous savez, que de sortir une colombe d'un chapeau. La preuve en est que cette sorte de tour s'achète, s'enseigne et que ces miracles d'un sou suivent des modes. Est-ce à dire que le cinématographe ne peut mettre en la main une arme capable de dépasser la cible ? Non. Mais s'il en est capable, il l'est au même titre que les autres arts dont on tâche de l'exclure.

Rien de moins propre que la France à l'exercice de cette faculté qui n'a recours ni à la raison ni aux symboles. Peu de Français veulent jouir d'un événement exceptionnel sans en connaître la source, le but, ni le mettre à l'étude. Ils préfèrent en rire et le traiter par l'insulte. À mon estime, le merveilleux serait, puisqu'un prodige ne saurait être un prodige que dans la mesure où un phénomène naturel nous échappe encore, non pas le miracle, écœurant par le désordre qu'il détermine, mais le simple miracle humain et fort terre à terre qui consiste à donner aux objets et aux personnages un insolite qui échappe à l'analyse. Comme chez Vermeer de Delft.

Si je comprends bien, c'est cette sorte de merveilleux que vous voulez voir à l'écran. Mais comment peut-il y apparaître ?

Il n'y a pas de technique concertée, comme le pensent faussement certains magiciens. Le cinématographe devrait se contenter d'en être le véhicule et ne pas chercher à le produire. L'espèce de ravissement qui nous transporte au contact de certaines œuvres provient rarement d'un appel aux larmes, d'un effet de surprise. Il est plutôt provoqué de manière inexplicable par une brèche qui s'ouvre à l'improviste. Cette brèche se produira dans un film au même titre que dans une tragédie, un roman ou un poème. Le ravissement ne viendra pas des facilités qu'il offre aux stratagèmes. Il viendra de quelque faute, de quelque syncope, de quelque rencontre fortuite entre l'attention et l'inattention de son auteur, et aussi la faculté d'émerveillement du spectateur.

PHOTO : ***Le Testament d'Orphée*** (1960)

Ce que vous venez de me dire me semble extrêmement profond et d'une réponse décisive à vos juges qui traînent encore sur votre dos les clichés de «funambule», de «prestidigitateur». Car il y a chez vous, d'une part la syntaxe ou, comme vous le dites souvent, la «visibilité» des mots et des images, et d'autre part, le style à la pointe duquel surgit le merveilleux, votre «invisibilité», qui résulte de cette plongée dans votre monde intérieur. Et c'est bien cela que j'ai découvert dans *La Belle et la Bête****, dans*** *L'Éternel Retour****.***

Voyez, les personnages de ***La Belle et la Bête*** obéissent à la règle des féeries, certes. Rien ne les étonne dans un monde où sont admises comme normales des choses dont la moindre fausserait les mécanismes du nôtre. Mais s'il se trouve du merveilleux dans ce film, comme vous l'y trouvez si gentiment, il se montre plutôt dans les yeux de la Bête lorsqu'elle dit à Belle: «Vous me flattez comme on flatte un animal» et qu'elle lui répond: «Mais vous êtes un animal». Nos juges condamnent dans nos entreprises de poésie ce qu'ils estiment n'être pas poétique, se basant, pour leur verdict, sur cette apparence de merveilleux dont je parle, et ils restent sourds au véritable merveilleux s'il ne porte pas les attributs de ce qu'ils attendent.

Lorsqu'on voit les fées, elles disparaissent. Elles ne nous assistent que sous un aspect qui nous les rend illisibles et seulement présentes par la soudaine grâce insolite d'objets familiers en quoi elles se déguisent pour nous tenir compagnie. C'est alors que leur aide devient efficace et non lorsqu'elles apparaissent et nous étourdissent de lumière. Il en va de même pour toutes choses.

Je m'obstine à le redire: Merveilleux et Poésie ne me concernent pas. Ils doivent m'attaquer par embuscade. Mon itinéraire ne doit pas les prévoir. Si j'estime que tel terrain d'ombre est plus favorable qu'un autre à les abriter, je triche. Car il advient qu'une route découverte et au grand soleil les abrite mieux. C'est pourquoi je m'attache autant à vivre dans la famille de Belle que dans le château de la Bête. C'est pourquoi l'allure féerique m'importe davantage que la féerie en soi. C'est pourquoi l'épisode, entre autres, des chaises à porteurs dans la basse-cour, épisode qui ne relève d'aucun phantasme est, à mon gré, plus significatif de cette allure que tel artifice du château.

L'étrange sottise de mes juges éclate encore quand ils se penchent sur ***L'Éternel Retour***. Le château des amants leur semble propre à la poésie, mais le garage du frère et de la sœur leur semble impropre à la poésie. Et pourquoi? J'estime que c'est justement dans ce garage que la poésie fonctionne le mieux. En effet, à comprendre l'abandon du frère et de la sœur, à leur méconnaissance innée et comme organique de la grâce, on la touche du doigt et j'approche des terribles mystères de l'amour.

Vous avez l'habitude, monsieur Cocteau, de distinguer nettement le réalisme de la réalité. N'avez-vous pas écrit quelque part: «Le réalisme consiste à copier avec exactitude les objets d'un monde propre à l'artiste et sans le moindre rapport avec ce qu'on a coutume de prendre pour la réalité.»?

Mon cher Blain, ceci est d'une extrême importance pour moi. Le vrai réalisme consiste à montrer les choses surprenantes que l'habitude cache sous une housse et nous empêche de voir. Notre nom n'a plus forme humaine. Aucun de nous ne l'entend. Il arrive qu'un facteur qui nous réveille en le criant dans un couloir d'hôtel, une caissière qui nous le demande, des élèves qui s'en moquent en classe arrachent la housse et découvrent brusquement ce nom, détaché de nous, solitaire et singulier comme un objet inconnu. Un fauteuil Louis XVI, enchaîné sur le trottoir, nous frappe devant le magasin de l'antiquaire. Quel drôle de chien! C'est un fauteuil Louis XVI. Dans un salon, on ne l'aurait pas vu. Un film doit nous montrer la réalité en la dépaysant.

La justesse de rapports, voire les plus saugrenus, fait toute la différence avec le saugrenu décoratif. Tout ce qui est beau est vrai, d'une réalité qui dénonce un autre monde. Nous constatons le poids de cette vérité sans autre contrôle que le sentiment qu'elle existe, sentiment de confort moral. Il est même rare que cette vérité ne trouve pas un jour une réponse familière dans notre monde et perde ainsi son merveilleux. Je ne parle pas des symboles. Les esprits simples en affublent tout ce qui les gêne; c'est pour eux une manière de se rassurer. Allégorie plutôt, contraire du symbole!

J'ai toujours été frappé, monsieur Cocteau, par l'horreur que vous inspire le public «d'élite», celui qui voit les films du coin de l'œil, les goûte du bout de la cuillère, et par la confiance que vous mettez dans le public populaire...

Ah! Mon ami, ce sont les «élites» qui barrent notre chemin. Le peuple est sensible à la beauté, même si elle le déroute.

Le Sang d'un poète (1930)

Et nos films qu'on accuse d'être faits par une minorité doivent en sauter l'obstacle et tomber dans cette majorité qui juge de plus en plus instinctivement et n'est pas encore fermée au neuf par la routine des modes. Mon *anticartésianisme* est si vif que j'en arrive à en être le Descartes. Autant je respecte le cercle entrouvert de Pascal où le hasard peut pénétrer par surprise, autant je déteste le cercle fermé d'un savant contredit par les progrès de la science et qui symbolise l'horrible manie de tout vouloir comprendre du peuple français. Pourquoi ? C'est le leitmotiv de la France. « Expliquez-moi ce que vous avez voulu peindre. » Pour un peu, il faudrait expliquer ce que la musique veut dire. Comme pour la *Symphonie Pastorale* où la salle se délecte en reconnaissant le coucou et les rondes paysannes. Or, tout ce qui s'explique, tout ce qui se prouve est vulgaire. Il faudra bien que les hommes admettent qu'ils habitent une planète incompréhensible où ils marchent la tête en bas par rapport aux indigènes des antipodes et que l'infini, l'éternité, l'espace-temps et autres phantasmes resteront toujours incompréhensibles à notre intelligence infirme, réduite à trois dimensions, même si le pauvre terrien s'arrache péniblement de la Terre et visite la lune...

C'est, je pense, votre dernier film* Le Testament d'Orphée *qui pose le plus de problèmes à la critique. Même l'attention intérieure que vous exigez achoppe quelquefois à des obscurités. Me permettrez-vous de vous poser quelques questions à ce sujet ? Bien entendu, il ne s'agit pas d'expliquer l'inexplicable mais de me tendre un fil d'Ariane. Et d'abord, estimez-vous que* Le Testament d'Orphée *donne une image exacte de vous ?

En effet, ce film est une espèce d'ombre chinoise de ma vie. Bien des fois, on m'avait sollicité pour un de ces films qu'on tourne sur la vie d'un poète ou d'un peintre. La mienne, hélas !, ne pouvait se raconter ni prendre, sous aucune forme, allure anecdotique. Elle est un long drame, une longue lutte contre les habitudes, contre les autres, contre moi-même, un terrible mélange de conscience et d'inconscience, de désordre et de rigueur. J'ai croisé en chemin un si grand nombre d'individus et d'événements qu'on ne pourrait le croire et, en outre, je reste seul survivant d'un équipage qui se partageait la besogne. C'est pourquoi il m'arrive, sur le tard, d'accomplir le travail du capitaine et celui du mousse. Ce qu'on a pris pour ma dispersion est une méthode sévère qui m'oblige à ne pas fatiguer les véhicules, à changer de véhicule aussitôt que celui que j'employais s'encrasse. À mon estime, le génie d'un poète ne se trouve limité que dans la mesure où le talent est incapable de lui venir en aide et de changer la foudre en force motrice. Il ne fallait pas me raconter. Il fallait, par allusions et par la fable quotidienne, montrer à ceux qui m'estiment une silhouette pareille à celles découpées par le 18e siècle dans le papier noir.

Ne craignez-vous pas que cette silhouette si singulière que vous avez proposée au public ne passe pour mensongère ?

Vérité, mensonge. Voilà, cher ami, des mots employés à la légère et auxquels chacun donne un sens favorable ou défavorable selon la pente de son esprit. Sartre traite les poètes de menteurs, de faux-monnayeurs. Il estime sans doute que frapper une médaille à son effigie correspond à la fausse monnaie et confond le mensonge avec la vérité propre à chacun de nous et qui ressemble mal à la vérité conventionnelle.

Je vais vous raconter l'histoire de la petite fille aux cerises, histoire que je raconte souvent à mes amis. Une dame a volé des cerises quand elle était petite fille. Toute sa vie se passe à essayer de se punir du vol. Le tribunal divin la juge et elle

PHOTO : ***La Belle et la Bête*** (1946)

apprend qu'elle est sauvée parce qu'elle a volé des cerises. La morale de cet apologue n'est-elle pas admirable (il est de Maritain)? Je pense que si le tribunal divin existe, il ne saurait juger comme les nôtres et selon notre code. En outre, il est probable que le vol était le seul geste vrai, le seul désir vrai, le seul mouvement spontané et passionné de la pauvre dame. Mon film peut passer pour être le comble du mensonge puisque c'est ainsi que les intellectuels baptisent nos vérités profondes.

Je suppose que le titre signifie que c'est votre testament de poète ?

Ce titre n'a aucun rapport direct avec mon film. Il signifie que je lègue ce dernier poème visuel à tous les jeunes qui m'ont fait confiance malgré l'incompréhension totale dont mes contemporains m'entourent. Et je répète que ce film est le contraire d'un film « artiste » et intellectuel.

J'admire beaucoup les plans de la mort et de la résurrection du poète. Quel sens leur accordez-vous ?

Dali a inventé un très beau terme : la *phoenixologie*. C'est la science de mourir plusieurs fois pour renaître. La légende du Phénix veut que celui-ci meure et renaisse sans cesse. C'est aussi le rôle du poète. Souffrir sans cesse, mourir un grand nombre de fois pour renaître. Le poète brûle pour se changer en cendres. Et, à leur tour, les cendres le changent en lui-même, grâce à ce phénomène de phoenixologie.

Pourquoi la présence de vos amis qui continuent de vous voir mort pendant que vous ressuscitez ?

Oui, j'ai pensé qu'il serait bon d'avoir, dans cette scène, ce que nous appelons au cinématographe des « plans de coupe » avec mes amis qui me regardent mourir, mourir pour renaître. Vous vous rappelez bien cette scène : Aznavour passe la tête derrière un mur, Lifar passe la sienne derrière un autre mur, et dans une sorte de loge faite de vieilles pierres et de fil de fer barbelé, Picasso, Jacqueline Roque, Dominguin et sa femme, comme dans une loge de corrida espagnole. Il y a aussi un autre endroit où Jean Marais passe en Œdipe. Je le croise sans le voir parce que c'est un moment du film où je ne vois plus rien, même pas les choses et les êtres auxquels je tiens le plus. Si ce n'est pas Jean Marais que je croise en Œdipe, eh bien, la rencontre est moitié moins émouvante. Les grands acteurs qui jouent des rôles minuscules donnent tout de suite le relief. Un acteur ordinaire ne peut donner le relief dans des rôles si courts et il passe inaperçu. C'est le système des films américains qui ont tous leurs petits rôles bien joués. Chez nous, les grands acteurs ne veulent pas jouer de petits rôles : ils ont tort. On les remplace par des figurants et le rôle s'efface. La minute devient considérable quand des Brynner et des Marais jouent un tout petit rôle.

Mais Jean Marais a eu la part belle dans la plupart de vos films et de vos pièces de théâtre ?

Oui, vous avez raison car c'est un grand comédien. Je n'aime que les artistes sachant fondre en eux le matériel et le spirituel, s'organiser un temple d'Éleusis dans une époque inculte qui se démasque lorsque son ignorance des mesures prend forme de meubles ou d'immeubles. Jean Marais me représente l'athlète du temple interne. Il se fait de son métier une religion et une science, les réconcilie dans sa sphère, et sur la vie duquel on pourrait appliquer les règles vérificatrices du Nombre d'Or. On a fait courir, hélas !, des anecdotes sur mes relations avec Jean Marais. Cher ami, on ne comprend plus rien au culte de l'amitié et on salit le commerce des âmes !

L'Éternel Retour (1943)

J'ai lu quelque part que vous aviez eu l'idée d'intituler votre film La Résurrection d'une fleur***. La fleur d'hibiscus, en effet, me semble jouer un rôle important dans votre film. Pouvez-vous vous expliquer là-dessus ?***

J'ai choisi la fleur d'hibiscus tout simplement parce qu'il y en a beaucoup dans le jardin de la villa *Santo Sospir*, où j'ai tourné quelques scènes de mon film. C'est une fleur magnifique, rouge et sombre, avec un pistil vigoureux. Une fleur bizarre, inquiétante, moins prétentieuse que l'orchidée. C'est aussi la fleur de Cagliostro. Dans mon film, la fleur joue un rôle parallèle au mien. Un rôle résurrectionnel. Elle meurt. Je la ressuscite sur l'ordre de Cégeste. Mais, ressuscitée, elle ne plaît pas à la déesse de la Raison, Minerve, à qui je l'offre. Et c'est pourquoi Minerve me transperce de sa lance. Et là, pour moi, c'est encore une fausse mort puisque, entouré par les gitans qui font semblant de pleurer, je dis : « Faites semblant de pleurer, mes amis, comme je fais semblant d'être mort. » C'est alors que je repars définitivement sur les routes, et là, une voiture *nouvelle vague* balaie sur son passage la fleur en quoi mes papiers d'identité se sont changés. Et Cégeste m'emporte en disant cette phrase très importante : « La terre, après tout, n'est pas votre patrie. »

Et peut-être aussi, monsieur Cocteau, la « reconnaissance » de votre œuvre (non la célébrité qui vous met les nerfs en boule) ne sera pas votre lot durant votre vie. Car, vous le répétez souvent, l'œuvre et son auteur ne peuvent vivre ensemble, l'œuvre étant recouverte du bruit qu'on fait autour de son auteur. Mais il y a les âmes attentives, en trop petit nombre peut-être, qui se laissent envoûter par les secrets de vos rêves et les équilibres nouveaux que vous avez su leur donner dans vos nombreux films. Je souhaite qu'elles se multiplient pour que votre solitude, partagée, vous soit moins pénible à supporter.