

## JEAN COCTEAU ET LA JEUNESSE SOUS LE GOUVERNEMENT DE VICHY

-À *Jean Marais*

Avant d'évoquer ces souvenirs de la France de Vichy, j'aimerais vous inciter à une certaine démarche d'empathie pour rejoindre les adolescents que nous étions en cet automne 1940: nous venions d'accéder aux études collégiales. Nous avions vu la fin de notre enfance saccagée par le cataclysme et nous allions sur nos treize ans dans une France en état de choc: à l'indolence de l'avant-guerre, à la torpeur de la «drôle de guerre» avait succédé l'hébétude de l'invasion du territoire et le réveil brutal de l'occupation nazie.

Vichy était promue capitale administrative de la France. Nous avions toujours un peu froid et un peu faim, les vêtements, les souliers devenaient de plus en plus rares et le marché noir s'organisait allègrement. Mais la «Révolution Nationale» était en marche, grâce à laquelle la France, «dévoyée par le bolchevisme et la judéo-maçonnerie, devait renaître de ses décombres pour accéder à l'Ordre Nouveau». C'était le style de l'époque, avec tout ce que ce style sous-entend: les camarades qui se présentent au collège un beau matin, une étoile jaune cousue à leur veste. Puis, peu à peu, disparaissent...

Cette «Révolution Nationale», par une ironie du sort, préconisait des valeurs que, vingt-cinq ans plus tard, le mouvement hippie allait revendiquer: la remise en question des élites précédentes, le dédain des biens matériels au bénéfice de l'entraide et de la vie communautaire et — par-dessus tout — le retour à une société rurale. Les différences — importantes! — se situaient au niveau des vertus sacro-saintes de la famille et de la rédemption par le travail: «Travail Famille Patrie».

Cette dernière notion de patrie se nuançant du devoir de collaborer avec une Allemagne forte et généreuse. Malheureusement, cette soi-disant «Révolution Nationale» nous était parachutée et nous n'avions pas —notable différence avec la génération de Woodstock eu l'heur de décider nous-mêmes de nos orientations. Le moins que l'on puisse dire, pour la plupart d'entre nous, est que nous étions réticents. À l'idéologie agraire nous opposions des comportements résolument urbains. Nous enviions ouvertement ceux de nos aînés qui pouvaient se permettre d'afficher leur contestation à travers un accoutrement «décadent»: première offensive des cheveux sur la nuque, des vestes jusqu'aux genoux et des pantalons à mi-mollet. Avec, signe de ralliement, un parapluie quelle que soit la saison. C'était le style «swing».

Chaque jour, pour me rendre au Collège Chaptal où mes parents m'avaient inscrit demi-pensionnaire, je longeais le boulevard des Batignolles et passais devant le théâtre Hébertot dont, au printemps 1941, l'affiche me fit rêver: *La Machine à écrire*. Le nom de Jean Cocteau, sans m'être inconnu, ne me disait pas grand-chose. Cependant, bientôt, un certain remue-ménage autour de ces représentations bizarrement interrompues nous intrigua. La presse de la collaboration, dans *Au pilori* ou *Je suis partout*, traînait l'auteur dans la boue, l'accusant volontiers —avec André Gide et quelques autres— d'être responsable de la défaite de la France: intéressant!... Pendant les récréations, on se communiquait des potins juteux: le jeune premier, un certain Jean Marais, aurait, dit-on, cassé la figure du critique ultra-collaborateur Alain Laubreaux. Bien fait. Mais quelle audace: un homme qui a ses entrées à la gestapo!...

On se racontait des histoires horribles sur la gestapo, même si la plupart des sales besognes de l'occupant étaient effectuées par une minorité de Français qui avaient compris de quel côté se beurrerait leur tartine: les «miliciens» de Jacques Doriot, horde de délinquants de tout poil en uniforme d'opérette; plus tard, les «volontaires de la ligue anti-bolchévique» eux, carrément sous l'uniforme allemand et, en tout temps, hélas, la police française, aux ordres du Gouvernement de Vichy.

Et c'était ces mêmes mercenaires qui prétendaient, dans le cadre de l'Ordre Nouveau, établir le paradis écolo-granola dont rêvait le Maréchal Pétain! Je sais que tout cela a déjà été amplement raconté, mais je voudrais cependant attirer votre attention sur une conséquence souvent sous-évaluée de cette réalité quasi insoutenable: le besoin viscéral d'évasion. Par l'intérieur. Nous n'avions pas le choix: échapper au quotidien était un problème de survie —et plus aigu, peut-être, pour nous qui arrivions à l'âge où le goût des jeux se nuance des premières émotions adultes. Notre besoin d'autre chose débordait la séance de cinéma hebdomadaire pour explorer goulûment toutes les activités de création. Chaque semaine le journal *Comoedia* nous apportait notre ration de mirages dont nous faisons des gorges chaudes aux récréations: les moindres faits et gestes des artistes nous fascinaient. Nous fûmes rapidement au courant, cela va de soi, des liens unissant le poète Jean Cocteau au jeune acteur Jean Marais. En dépit des préjugés très forts de l'époque, nous y vîmes d'abord un pied-de-nez aux valeurs officielles du régime de Vichy. Par conséquent un comportement méritoire. Et d'une certaine manière exemplaire: contre vents et marées —et à la grande fureur de la presse collaborationniste— l'étoile de Jean Marais ne cessait de monter, en dépit des insultes proférées à l'égard de son protecteur. Et en partie, sans doute, à cause de ces insultes. À titre d'échantillon, je vous livre un extrait d'un article paru dans: *Au pilori* en mars 42, tout à fait caractéristique d'une certaine presse:

Toujours pour épater les mignons du Faubourg Saint-Germain, Monsieur Cocteau se complaît dans de douteuses lessives de linge sale. Il nage là dans son élément, comme une lotte dans le pantalon d'un noyé... La créature, hélas, est encombrante...

Indignés, les «grands» de philo I du lycée Condorcet, où Cocteau fut élève, lui manifestent collectivement leur attachement et lui remettent une «Ode à Jean Cocteau». Le lycée Condorcet n'est pas très loin du Collège Chaptal. L'information nous parvint sous le manteau et la petite bande d'intellectuels en herbe à laquelle j'appartenais en conçut un certain dépit... C'est

néanmoins à travers ces rivalités estudiantines que peu à peu notre contestation s'organisait à s'orientait, inconsciemment, vers le poète honni par le régime en place.

Et voilà que quelques semaines plus tard, très exactement le 23 mai 1942, paraît en première page de *Comoedia* un «Salut» au sculpteur allemand Arno Breker, signé Jean Cocteau:

Je vous salue Breker,  
je vous salue de la haute Patrie des poètes,  
Patrie où les Patries n'existent pas,  
sauf dans la mesure où chacun y apporte  
le trésor du travail national...

Ainsi la collaboration était de mise dans la haute patrie des poètes. L'élan, toutefois, tournait court et se terminait, avouons-le, assez platement:

Parce que dans la haute Patrie où nous sommes  
compatriotes, vous me parlez de la France.

L'émoi fut considérable: rappelons qu'Arno Breker, sculpteur officiel du régime nazi, était non seulement le protégé d'Adolf Hitler, mais l'un des amis personnels du Führer.

Contrairement à ce qu'a prétendu Simone de Beauvoir —et les photographies d'époque le prouvent abondamment— nombre d'artistes et d'intellectuels se pressèrent, de plus ou moins bonne grâce, au musée de l'Orangerie, en ce mois de mai 1942, pour l'exposition «kolossale» des académies gigantesques proposées par le sculpteur allemand. Circonspect dans son admiration, Sacha Guitry ne put retenir un de ses «mots»: «Si ces statues entraient en érection, on ne pourrait plus circuler...» On sait le blâme que ce salut assez médiocre valut à Jean Cocteau: sommé de se disculper à la Libération, il fit valoir que par l'entremise d'Arno Breker, un certain nombre de techniciens du cinéma furent dispensés du travail obligatoire en Allemagne. Que certains prisonniers de guerre, tel Patrice de la Tour du Pin, furent libérés... Peut-être!... Ce que nous perçûmes à l'époque, au-delà d'un geste de défi, fut un camouflet grandiose aux plumitifs en place qui l'insultaient à longueur de copie. En

sablant le champagne avec les amis du Prince, il renvoyait la valetaille aboyer dans la cour. De quelque bord qu'elle fût, la valetaille n'était pas près de lui pardonner.

Nous nous devons encore de préciser qu'Arno Breker, disciple de Maillol, avait, à ce titre, passé de longues années à Paris où il fut présenté à Jean Cocteau vers 1920. Il l'avait fréquenté jusqu'en 1933, date à laquelle Hitler, porté au pouvoir, a rappelé le sculpteur en Allemagne.

Près d'un demi-siècle s'est écoulé et les passions sont sensées être calmées. Je demeure de ceux qui croient profondément que Jean Cocteau n'a jamais été plus sincère que lorsqu'il note dans son journal de l'époque:

N'ayant jamais renié une amitié anglaise, américaine ou juive, pourquoi renierais-je une amitié allemande? Je me refuserai toujours à ces bassesses. Les hommes vous le reprochent. Dieu m'en saura gré.

«Les hommes vous le reprochent. Dieu m'en saura gré»: à un pluriel près, c'est l'argumentation même d'Antigone. Antigone dont le message ambigu a plané sur toute l'époque: dans la célèbre version de Jean Anouilh, on crut d'abord entendre un encouragement pragmatique à l'acceptation de la loi du vainqueur. Puis, la Libération venue, un vibrant appel à la résistance... C'est dans ce climat particulier que Jean Cocteau décore et met en scène, pour l'Opéra de Paris, sa propre version d'*Antigone*, sur une partition d'Arthur Honegger.

Nous avons à présent quatorze ans et l'auréole du «plus subtil de nos esthètes», dixit *Comoedia*, excitait notre intérêt. Ce même hebdomadaire citait des répliques-clés: «Le temps où je dois plaire aux morts est plus considérable que celui où il me faut plaire aux vivants». Et le fameux: «Qui sait si vos frontières ont un sens chez les morts?» Un tel texte s'avérait d'une actualité brûlante et je mourais de voir ce spectacle dont on parlait comme d'un événement majeur. Malheureusement le prix d'une place à l'Opéra était très au-dessus des moyens dont disposait un adolescent de l'époque. C'est alors que le miracle se produisit: l'armée allemande capitula devant Stalingrad. Hitler, ulcéré par ce désastre militaire —qui coïncidait avec le dixième anniversaire

de son accession au pouvoir— décréta trois jours de deuil national. Cela signifiait six cent places rendues à l'Académie Nationale de Musique. L'Organisation des Jeunesses Musicales dont j'étais membre, en hérita un bon nombre et c'est ainsi qu'avec quelques camarades, nous avons eu le privilège d'assister à une représentation d'*Antigone*.

Premier véritable contact avec l'univers de Cocteau. Premier choc: l'interminable écharpe sanglante de la reine Eurydice, la grande silhouette noire de José Beckmans, qui interprétait Créon, affublé de longs gants rouges, s'écriant, après l'annonce du double suicide d'Antigone et d'Hémon: «Ah, Pluton, tu manges tout!...» Souvenirs précieux que je dois essentiellement à l'infériorité militaire des armées du maréchal Von Paulus. À partir de cette soirée, Cocteau représenta beaucoup plus pour nous qu'un homme à la mode: nous nous sentions en prise directe avec sa sensibilité.

À quelques jours de là, paraissait sur les écrans parisiens *Le Baron fantôme* dont notre poète avait signé les dialogues et jouait —avec pittoresque— le personnage désigné par le titre. L'histoire, qui n'était pas de lui, s'avérait plus bizarre qu'étrange: s'y mêlaient un château hanté, des amours ancillaires et un faux prétendant au trône de France... Même si les dialogues demeurent efficaces et l'interprétation brillante, le film n'a plus grand sens aujourd'hui. À l'instar d'autres productions de l'époque, il était essentiellement destiné à «distraire», à procurer au public des salles obscures ce dépaysement dans le temps et l'espace, ces avenues sur le rêve qui lui étaient indispensables.

Il est vraisemblable que l'intérêt qu'il portait à Jean Marais a rapproché Cocteau des milieux de cinéma, lesquels furent heureux de l'accueillir et lui permirent d'accéder à une notoriété que les seules voies du théâtre et de la poésie eussent rendue moins universelle: le cinéma avait à cette époque au moins autant d'importance et d'influence sur la société que put en revendiquer la télévision par la suite. Ce *Baron fantôme* fut accueilli comme un hors-d'oeuvre destiné —notre intérêt ne cessait de croître— à nous faire patienter jusqu'à la tragédie en vers classique «pour

quatuor à cordes vocales» que tout le monde attendait: *Renaud et Armide*.

À quelques jours de la générale, *Comoedia* publiait les stances de Renaud:

Beaux jardins, arbres verts vous me tuez la vie.  
De parler, de crier n'avez-vous pas envie?  
Pourquoi vous taisez-vous en écoutant mes pleurs?

Je crains fort que les jardins d'Armide n'eussent que peu de rapport avec ce «retour à la terre» dont on nous rebattait les oreilles!...

À l'époque, la Comédie Française était le premier théâtre de Paris. Nous grimpons au poulailler, les matinées classiques, applaudir Jean-Louis Barrault dans *le Cid* ou *Hamlet*, Marie Bell dans *Phèdre*, Madeleine Renaud dans *la Reine Morte*. À la scène, l'illusion avait une qualité quasiment palpable, plus concrète que celle que nous apportait le cinéma: les acteurs étaient les dieux du jour et les salles toujours bondées. Pendant les années d'occupation, années d'angoisses et de déchirements s'il en fut, le théâtre à Paris, semblait avoir retrouvé l'importance quasi sacerdotale qu'il connaissait au tournant du siècle, sous le double règne de Sarah Bernhart et d'Edmond Rostand. Serait-ce une illusion liée à mes premières émotions de jeunesse? Il ne me semble plus avoir ressenti, par la suite, cette intensité de recueillement, de ferveur, du public de l'époque. Particulièrement à la Comédie-Française.

Je revois de *Renaud et Armide* le décor onirique de Christian Bérard, cette lumière d'aquarium, d'où nous parvenait, portée par la voix lourde et sensuelle de Marie Bell, la prosodie coctélienne:

Renaud, goûtons d'abord ce vertige en parlant.  
Ne sens-tu pas, vers toi, que mon désir s'élance?  
N'entends-tu pas les cris que je pousse en silence?

La filiation à Edmond Rostand est évidente. Renaud et Armide connut un triomphe et je vous ferai grâce de

l'éreintement inévitable de l'inévitable Alain Laubreaux!... Au demeurant cette rage était impuissante: l'esthète d'une certaine élite, le dilettante désinvolte du monde des lettres assumait pleinement, en même temps qu'une gravité nouvelle, la responsabilité de sa dissidence. N'écrira-t-il pas, quelques années plus tard: «Je n'ai jamais eu de prudence et n'en puis tirer gloire parce que je ne sais pas ce que c'est. Je pique une tête dans les actes. Advienne que pourra.» Il n'empêche que cette solitude au grand jour rendait sa personne de plus en plus visible: on commençait à le reconnaître dans la rue au même titre que Jean Marais.

Nous avions quinze ans. Nous venions d'être bouleversés par *Les Visiteurs du soir* et nous échangeions des informations sur le projet d'un autre film d'inspiration médiévale: *Tristan et Yseut*. Nous apprîmes bientôt que, renonçant au dessein original, Cocteau s'orientait vers une transposition moderne du vieux mythe. Lui qui hésitait souvent longuement avant de se décider pour un titre, avait d'emblée trouvé dans Nietzsche celui de *L'Éternel Retour*. Réalisé par Jean Delannoy, *L'Éternel Retour* fut montré aux Parisiens à partir du 13 octobre 1943.

Je crois qu'il est impossible de se faire, aujourd'hui, une idée de la commotion que provoqua ce film. Ce fut beaucoup plus qu'un triomphe. Ce fut une espèce de revanche nationale sur la guerre, sur la défaite, sur les humiliations, sur la méchanceté et la bêtise qui semblaient l'emporter partout. Roger Lannes signale qu'à la première projection publique toute la salle, à la fin, s'est mise à hurler «comme les chiens hurlent à la lune ou à la mort». Il n'était pas rare, en tout cas, de voir des spectateurs sortir en larmes du cinéma et, incapables de réintégrer l'univers de leur quotidien, se remettre à la queue afin de rentrer dans le film une seconde fois. *L'Éternel Retour* répondait tellement à nos attentes, satisfaisait tellement nos aspirations les plus violentes que je ne résiste pas au plaisir de vous lire la lettre de la poétesse Yanette Delétang-Tardif. Amie de Jean Cocteau, elle résume admirablement le sentiment unanime envers le film:

Mercredi, minuit

Jean chéri,

Je sors en larmes de l'Aubert\* . Raymond pleurait à côté de moi. Toute la salle était terrassée et soulevée par la beauté. Vous nous avez donné le chef-d'oeuvre grâce auquel on va pouvoir se remettre à croire qu'il y a une vie et une mort. Je ne peux pas écrire, une telle émotion me rend malade. À la sortie, les hommes allumaient leurs cigarettes pour que leurs larmes soient cachées par le feu, les femmes ne se repoudraient pas. Je ne savais plus où j'étais. Avec eux. Avec vous.

Comme c'est bon de sentir qu'on vous aime depuis toujours. Vous êtes le plus grand de tous, le plus pur.

Jean chéri, excusez-moi de ce petit mot en pleine émotion, en plein bonheur. *C'est un très grand jour*. Je ne veux pas me coucher sans vous le dire, du plus profond du coeur.

Merci d'être vous, merci du destin.

Je vais vous téléphoner. J'aurais préféré être au Colisée pour vous embrasser ce soir.

Je vous embrasse tendrement.

Yanette

C'est peu dire que Jean Marais est admirable. Il est *tout*. Je répète, c'est un chef-d'oeuvre absolu, souverain, et déjà inépuisable. Nous ne pensons qu'à le revoir. Comment quitter nos larmes! Comment quitter les héros du coeur.

Il n'est pas un mot de cette lettre que nous ne fissions nôtre. Cependant, cette fois, l'engouement des collégiens et de toute la jeunesse se fondait dans une unanimité nationale. Même la presse hostile dut mettre bas les armes. Pour se rattraper sur les insultes habituelles. On pouvait lire dans *Je suis partout*:

Dès les premières scènes du film, le critique en embuscade, s'il est de bonne foi, a reconnu qu'il lui faut déposer son arsenal des grands jours. Ce n'est pas qu'il se soit découvert un penchant subit pour ce pitre morbide et aujourd'hui fripé qui se nomme Jean Cocteau, pour les grimaces de cette intelligence perpétuellement invertie, pour cette vieille girouette du troisième sexe qui virevolte, dans ses caprices femelles, du surréalisme aux pires poncifs d'Henry Bataille...

J'ai retrouvé cette «critique» récemment. L'avions-nous seulement lue à l'époque? Nous n'en avons gardé aucun

---

\*. Le cinéma Aubert-Palace. Une des trois salles où était présenté le film.

souvenir. Nous étions bien trop enivrés de ce *Tristan et Yseut*, si proche de nous et pourtant situé dans un univers hors d'atteinte. Nous nous sommes gorgés de ce film. Nous finissions par en connaître les dialogues par coeur. Plus ou moins consciemment, nous nous identifions au Patrice-Tristan de Jean Marais. On copiait sa coupe de cheveux à défaut —audace plus difficile à satisfaire à l'époque— d'en pouvoir arborer la nuance blond platine. On enviait ceux d'entre nous qui parvenaient à se procurer un chandail semblable au sien. Nous croisions dans la rue des bataillons de copies conformes de l'*Yseut-Nathalie* du film. Michèle Morgan, dont Cocteau rêvait pour le personnage, étant en Amérique, une comédienne de second plan, Madeleine Sologne, fut propulsée au zénith par *L'Éternel Retour*. Contrairement à Jean Marais, définitivement consacré grande vedette par le film, elle ne parvint pas à s'y maintenir. Nous reste d'elle le souvenir de sa mince silhouette d'*Yseut* moderne et surtout ses longs cheveux blonds, très pâles —décolorés car elle était brune— s'enroulant sur ses épaules.

*L'Éternel retour* fut une véritable messe pour notre génération. Rituel enraciné dans la détresse de ce temps au point que, bien des années plus tard, alors qu'une projection du ciné-club de l'Université Concordia me ramenait vers ces moments privilégiés de mon adolescence, le sortilège s'opéra en ce sens contraire: ce n'était plus l'évasion d'un quotidien hostile mais le retour aigu, palpable, à cette ambiance de l'occupation, au point que rendu à la rue Sherbrooke, le film terminé, j'ai pendant un grand quart de seconde frémi au réflexe: «Il faut me dépêcher de rentrer avant le couvre-feu». Et je vous jure avoir perçu dans la nuit montréalaise comme un écho du bruit des bottes de la patrouille allemande...

Avec *L'Éternel retour*, l'emprise de Jean Cocteau sur la jeunesse s'avérait irréversible. Le style «swing», le genre «zazou» se trouvaient, du même coup, complètement démodés: en 1943, nous étions «Marais-Cocteau». Je me souviens d'un article, que je n'ai malheureusement pu retrouver, décrivant le concours d'entrée au Conservatoire d'Art dramatique durant ce même automne. Après avoir déploré le genre réactionnaire des candidats, l'auteur concluait avec amertume: «Ils sont «Marais-

Cocteau» tout comme le fils de votre crémère». Consécration! La crémère, ne l'oublions pas, était un personnage considérable, sous l'occupation (je vous renvoie *Au bon beurre* de Jean Dutourd). Eh bien le fils de la crémère était «Marais-Cocteau» et non pas «Révolution Nationale»! En toute ingénuité, l'auteur des *Enfants terribles* avait désamorcé l'appareil vichyssois. Et je reste convaincu que bien des Français de l'époque, désabusés, «attentistes» comme on disait alors, ont retrouvé leur ressort naturel et l'instinctif sursaut libérateur dans cette victoire du singulier sur le pluriel.

Ces années noires, on le sait, furent particulièrement riches sur le plan de la création: que l'on songe qu'en trois saisons la dramaturgie du XXe siècle s'est enrichie, entre autres, de *La Reine morte*, de *Renaud et Armide*, du *Soulier de satin*, de *Sodome et Gomorrhe*, de l'*Antigone* d'Anouilh, du *Huis clos* de Jean-Paul Sartre et de *L'Étranger* d'Albert Camus.

Le cinéma, art plus éphémère, s'est haussé à des hauteurs de qualité et d'éthique qui nous laissent rêveurs: personne ne songeait alors à détourner la paternité de l'auteur d'un scénario. Le réalisateur, fut-il Robert Bresson, savait s'effacer derrière le dialoguiste Jean Giraudoux. Les films qui valurent tant de gloire à Jean Cocteau sous le Gouvernement de Vichy, furent, techniquement, réalisés par d'autres.

Durant les derniers mois de l'occupation allemande, Cocteau a encore écrit *L'Aigle à deux têtes*, composé les dialogues des *Dames du bois de Boulogne*, conçu le projet de *La Belle et la Bête* et complété les poèmes de *Leone* et de *La Crucifixion*. Tout cela dans un concert de plus en plus exacerbé de louanges et d'insultes. Que ce travailleur acharné ait accusé par la suite quelques traumatismes, une certaine amertume et, admettons-le, des pointes de mégalomanie et de paranoïa, n'a rien pour nous surprendre. Mais il s'agit là d'une autre histoire: celle de ses rapports avec le public —et les jeunesses successives de l'après-guerre. Pour ce qui est de notre jeunesse à nous j'aimerais terminer l'évocation de ces souvenirs sur le commentaire que Cocteau lui-même donnait volontiers à propos d'Edmond Rostand, lequel, à une époque d'humiliations nationales — l'Affaire Dreyfus, Fachoda— faisait triompher *Cyrano de*

*Bergerac*: «Il a sauvé la France!» Je tiens à témoigner ici d'une autre génération pour laquelle Jean Cocteau, à sa manière —et peut-être sans l'avoir vraiment su— a lui aussi «sauvé la France!».