



**HAL**  
open science

## Morand et Cocteau : une amitié moderniste à l'épreuve dans leurs Journaux de guerre

Gil Charbonnier

► **To cite this version:**

Gil Charbonnier. Morand et Cocteau : une amitié moderniste à l'épreuve dans leurs Journaux de guerre. Les Cahiers Jean Cocteau, 2022, Les Cahiers Jean Cocteau n° 20, 20. hal-03959216

**HAL Id: hal-03959216**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-03959216>**

Submitted on 27 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

## Morand et Cocteau : une amitié moderniste à l'épreuve dans leurs *Journaux de guerre*.

Gil Charbonnier  
Aix-Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France

La récente parution du *Journal de Guerre* de Paul Morand, dans lequel il est question à plusieurs reprises de Jean Cocteau, permet de réévaluer la relation entre les deux écrivains, surtout si l'on se réfère au propre *Journal de guerre* de Cocteau, publié en 1989. Cette relation, qui a déjà fait l'objet de plusieurs études, compte dans la mesure où elle est liée à l'histoire du modernisme européen. Cocteau a toujours été très présent dans la vie de Morand. Ce dernier, dans sa correspondance avec Jacques Chardonne, par exemple, lui rend constamment hommage. La lettre du 11 octobre 1963 à Chardonne, après la mort du poète, est ainsi l'occasion d'un bilan d'une expérience commune de création : le modernisme. Ce courant, auquel ils ont travaillé de concert, naît en 1917 et se poursuit durant les Années folles, au sein de ce que Morand nomme la Société d'admiration mutuelle<sup>1</sup>, appellation ô combien significative. Comment ce modernisme, porteur d'un message esthétique et moral (la France de la Grande Guerre et des années vingt était du bon côté), a-t-il pu résister à la brutalisation des sociétés européennes qui fit rage en 1940 ? C'est la question que pose la lecture croisée de ces deux *Journaux de guerre*, sous l'angle de l'amitié. Comment les deux écrivains pouvaient-ils encore communiquer, alors que l'un, tenant à distance la politique, poursuivait son aventure poétique, et que l'autre se mettait au service de Pierre Laval ? « Les diverses fortunes de la vie n'ont rien déplacé entre nous. Je lui touche de naissance. Nous nous sommes toujours retrouvés, du même âge, du même village, du même bâtiment<sup>2</sup> », ce sentiment d'étroite proximité, exprimé par Morand, fut-il assez fort pour surmonter les épreuves de la guerre et de l'Occupation ? L'amitié est un fil conducteur sûr, elle révèle, en la circonstance, les tensions entre l'art et la politique au cours des années quarante, avec toute la force de ces documents privés que sont les *Journaux d'écrivains*. Avant d'aborder ce point, il nous faut revenir sur les éléments fondateurs du modernisme, selon Cocteau et Morand.

### La fabrique commune du modernisme (1917-1930)

#### *1917 et la renaissance culturelle*

Le modernisme est un courant de la modernité apparu avant le premier conflit mondial. Tous les arts sont concernés, en particulier la peinture, la poésie et le roman. Le cubisme des peintres de Montparnasse, Picasso en premier lieu, eut une certaine influence sur la poésie, en témoigne l'œuvre d'Apollinaire. De son côté, Valéry Larbaud, que Morand a beaucoup lu, déstructure l'ancien canon romanesque dans *Le Journal intime de Barnabooth* publié en 1913, la même année qu'*Alcools* d'Apollinaire. Contrairement au dadaïsme, la volonté de rupture n'est pas totale. Ces poètes de « l'accent nouveau », selon l'expression de Michel Décaudin<sup>3</sup>, tiennent en effet l'héritage classique comme une source continue d'inspiration, qu'ils partagent avec la jeune équipe de la NRF.

<sup>1</sup> Dans les années vingt, Cocteau réunit chaque samedi une société composée de musiciens (le fameux groupe des Six), de peintres, comme Marie Laurencin, et de poètes. Dans sa récente biographie, Pauline Dreyfus décrit cette société emblématique du courant créateur des Années folles, *Paul Morand, Biographies/Gallimard*, 2020, p. 104.

<sup>2</sup> « Permanence du poète », *Mon plaisir... en littérature*, Gallimard/Folio, 1967, p. 324.

<sup>3</sup> *La Crise des valeurs symbolistes, 1895-1914*, Genève, Slatkine, 1981 (1960), p. 352.

Les bouleversements de la Grande Guerre intensifient la dynamique moderniste que Morand compare, en 1917, à une renaissance culturelle. En pleine guerre, Cocteau fut pour lui une figure tutélaire, il incarnait le symbole du renouveau, avec les Ballets russes et *Le Sacre du printemps* de Stravinsky. Selon le jeune attaché d'ambassade du cabinet de Philippe Berthelot, l'année 1917 coïncide avec la plus grande phase de renaissance jamais accomplie en Europe. Cocteau est ambulancier sur le front belge et ses permissions à Paris sont célébrées dans ce sens. Il représentait « un Nijinski qui sautait plus haut que lui<sup>4</sup> » affirme Morand, à la mort de Cocteau, dans son article d'hommage, « Permanence du poète ». Son modernisme était profond et inédit dès lors qu'il venait de l'expérience de la Grande Guerre. Tout naturellement, c'est à lui que Morand adresse ses premiers poèmes, en particulier *Éloge de l'Angleterre*, première version du *Chant de Charing Cross (Lampes à arc)*. Michel Collomb a retrouvé la réponse de Cocteau qui était alors directeur de la revue *Le Mot*. Le poète ambulancier ne put accueillir ces vers jugés trop modernistes, la revue étant une publication de « mobilisation artistique et non d'avant-garde<sup>5</sup> ». Néanmoins, il découvre un créateur original doté d'un « don encore peu encombré par les lectures. » Sa lettre précise : « J'aime la moisson des phrases, les *bank-notes*, les câbles, le bois rose des crosses, les orgues des moteurs. » Le poète de *Parade* reconnaît l'audace des images, même s'il conseille la modération : « Évitez les mitrailleuses de métaphores. *On ne voit plus passer les balles*<sup>6</sup>. » On apprend dans cette lettre que Cocteau, lui aussi, retarde la publication d'un « immense poème que les jeunes gens de votre âge et votre culture aimeront. » Il s'agit du *Cap de-Bonne-Espérance* que Cocteau lira pour la première fois en public en 1917 dans l'appartement parisien de Morand, le fait est suffisamment significatif pour être rappelé, d'autant que l'attaché se montre un excellent lecteur de l'ultra modernisme du texte<sup>7</sup>. En voyant dans certains passages « très raccourcis, sans métaphores, des silences qui sont comme des trous d'air<sup>8</sup> », il saisit d'emblée l'enjeu mimétique du poème dédié à un vol avec Roland Garros.

Écrit par Cocteau, décoré par Picasso, mis en musique par Éric Satie et produit par Serge Diaghilev, *Parade* vient couronner cette phase de renaissance qui propulse le poète du *Cap* au firmament de l'avant-garde artistique en France. Dans son *Journal d'attaché d'ambassade*, Morand évoque ce ballet et pose les premiers jalons de son histoire artistique. Si *Parade* et l'ensemble de ce modernisme vécu en commun insistent sur l'originalité absolue de la création, ils mettent également en évidence la figure du créateur. Après la guerre, cette figure revêt une dimension mythique.

### *Le mythe du créateur dans les Années folles*

On ne reviendra pas en détail sur la période des Années folles et de l'ère du *Bœuf sur le toit*, tant ces pages d'histoire culturelle sont connues. On se limitera, à travers des portraits croisés, à la mise en scène de l'acte créateur parce qu'il définit un trait essentiel du modernisme. Durant ces années, les deux hommes ne cessent de se fréquenter et se retrouvent régulièrement dans les salons de Florence Gould et de Philippe Berthelot. Ils sont unis par l'intensité de leurs débuts, « il s'adressait à moi, par-dessus la table, parce que j'étais seul à avoir en commun avec

<sup>4</sup> « Permanence du poète », *Mon plaisir... en littérature*, op. cit., p. 325.

<sup>5</sup> Selon l'expression de Michel Collomb qui commente cette lettre inédite dans son article « Cocteau et Morand : une amitié en temps de guerre » in *Cocteau d'une guerre à l'autre* (Michel Collomb, David Gullentops, Pierre Marie Héron dir.), PUR, collection « interférences », Rennes, 2019, p. 29.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 30. Michel Collomb cite également une lettre de remerciements que Morand adresse à Cocteau après son intervention auprès de l'éditeur Au Sans Pareil, op.cit., p. 39.

<sup>7</sup> On lira avec intérêt les pages que Pauline Dreyfus consacre à l'événement, *Paul Morand*, op. cit., p. 104.

<sup>8</sup> Voir la note du 13 juin 1917 du *Journal d'attaché d'ambassade 1916-1917*, nouvelle édition avec un complément établi, présenté et annoté par Michel Collomb, Gallimard, 1996, p. 267.

lui des milliers de souvenirs<sup>9</sup> » rappelle Morand dans sa lettre à Chardonne, après la mort de Cocteau. Mais dans ces années-là, le plus important réside dans la volonté de faire connaître Cocteau à l'étranger. Morand collaborait à la revue américaine d'avant-garde, *The Dial*, où il présentait dans des *lettres de Paris* l'actualité artistique. Il introduit l'art de Cocteau dans le grand courant mondial de la modernité en précisant que la valeur de son esthétique repose sur des forces contraires. Cocteau « appartient à ce point précis où l'extrême droite et l'extrême gauche se rencontrent. Après avoir connu l'extrême gauche en art, la première personne d'extrême droite qu'il rencontra fut le philosophe Jacques Maritain, théoricien catholique antimoderne<sup>10</sup>. » Morand livre de très belles pages sur *Orphée*. Sa collaboration avec les Ballets russes fait de Cocteau un Européen, il est un de ces « terrains d'entente<sup>11</sup> » entre la France et les influences étrangères. Cette synthèse d'ouverture au monde est transposée sur la Côte d'Azur. Villefranche-sur-Mer, où Morand possédait une villa, « L'Orangerie », devient dès lors un lieu mythique. La vie au *Welcome hôtel*, l'hôtel de Cocteau, correspond à un moment d'inspiration commune, favorisé par l'opium :

À Villefranche, vers 1928-30, il habitait l'hôtel Welcome et montait dîner à l'Orangerie, ma villa, puis redescendait fumer ; je fumais parfois un peu, dans sa chambre, m'étendais sur le lit voisin et l'écoutais parler jusqu'au jour.<sup>12</sup>

Face à la Méditerranée, le *Welcome Hôtel*, équivalent solaire du *Bœuf sur le toit*, fait mieux ressortir aux yeux de Morand, le mythe du créateur qu'il voit en son ami et qu'il décrit, à l'adresse de son lectorat américain du *Dial*, dans une ambiance cosmopolite :

C'est l'automne au petit village de Villefranche-sur-Mer, sur la Riviera française, et j'entends monter à mes fenêtres le bruit de bien des porte-plume. Les écrivains travaillent dur ; comme aux paysans, la campagne n'est pas pour eux synonyme de repos. [...] C'est ainsi qu'allongé sur le bord de l'eau, entouré de tous les garnements ébahis du village, Jean Cocteau écrit des vers ou répond à Maritain. Au-dessus sur la corniche, Glenway Wescott travaille à un nouveau roman, avec cette technique infailible qui, malgré sa précision, n'ôte rien de son éclat à *Appel of the Eye*<sup>13</sup>.

« Cocteau le pointu », ce portrait que Morand peint plus tard dans *Venises* en 1971 condense tous les traits de ce mythe :

Il était partout à la fois ; il ne pouvait manquer le train puisqu'il courait devant la locomotive ; à la pointe de tout, du piquant des métaphores au bec de la plume, grâce à ses formules-flèches il s'installait dans l'aigu ; son menton interrogant, son regard en tournevis, les doigts en vrille, il vivait « au bout de lui-même ». Se reposer eût été s'émousser. De Cocteau-le-Pointu, l'électricité sortait partout les angles<sup>14</sup>.

Dans ce portrait, Cocteau est notre contemporain. En 2021, « Cocteau-le-Pointu » continue d'incarner le poète de la performance, cet Orphée hyper artiste qui plaît tant aux nouvelles générations. Morand a su capter « une frivolité d'âme qui se cache sous un masque grave », une

<sup>9</sup> Lettre du 11 octobre 1963, *Correspondance Morand-Chardonne II*, édition établie et annotée par Philippe Delpuech, Gallimard, 2015, p. 997.

<sup>10</sup> *Lettres de Paris*, articles pour la revue américaine *The Dial* traduit de l'anglais par Bernard Delvaille, Paris, Salvy éditeur, 1996. Réédition, Arléa, 2008. Lettre d'août 1926, *ibidem*, p. 140.

<sup>11</sup> « Un de ses rares points de contact est les Ballets russes, où le nouveau ballet de Georges Auric fait des merveilles. La musique en est habile et subtile, tout à fait dans la tradition française [...]. » *L'Orphée* de Jean Cocteau est un autre de ces « terrains d'entente » entre la France et les influences étrangères. Lettre d'octobre 1926, *ibid.*, p. 149.

<sup>12</sup> Lettre à Chardonne du 11 octobre 1963, *Correspondance Morand-Chardonne II*, *op. cit.*, p. 997.

<sup>13</sup> Lettre de décembre 1928-janvier 1929, *Lettres de Paris*, *op.cit.*, p. 221.

<sup>14</sup> *Venises*, L'Imaginaire Gallimard, 1971, p. 93.

« gravité cachée » qui, ne se laisse voir, selon Cocteau lui-même, qu'après l'an 2000<sup>15</sup> », ainsi qu'il le dit dans son *Journal* de guerre. Ajoutons que ce portrait, désormais culte, répond tardivement au célèbre dessin de Cocteau représentant un Morand stylisé à l'extrême. À la fois Bouddha par la rondeur du visage, Sphinx par la froideur du regard, Morand, alors prince des *Nuits* dans les années vingt, apparaît sous des traits qui actualisent le mythe fondamental du créateur.

De tels regards croisés expriment un élément-clef du modernisme, à savoir que la mise en scène de l'acte créateur demeure le principal sujet de la poésie. Gide, l'écrivain classique moderne par excellence, parlait à juste titre dans son *Journal* de « rétroaction du sujet sur lui-même<sup>16</sup>. » Qui de Morand ou de Cocteau représente le mieux dans leurs œuvres respectives cette dimension autoréflexive ? La réponse obligerait à une trop longue digression. Néanmoins, on peut dire que la montée des périls durant les années trente, la défaite de juin 40, l'Occupation et les injonctions esthétiques du régime de Pétain vont changer les rapports entre les deux écrivains et les obliger à une révision des valeurs artistiques et morales élaborées en commun depuis 1917. Tel est le principal enseignement d'une lecture croisée des deux *Journaux* de guerre.

### Destins contraires dans les *Journaux* de guerre (1940-1945)

« *Voyage vers la gauche, voyage vers la droite* »

Au cours des années trente, la modernité artistique en Europe est perçue dans les milieux réactionnaires comme un signe de décadence. Jean Cocteau poursuit sa voie entre modernisme et classicisme et précise dans sa préface des *Parents terribles* en 1938 : « Dans une pièce moderne le casse-tête me semble de faire un grand jeu et de rester un peintre fidèle d'une société à la dérive<sup>17</sup>. » Ses détracteurs, issus de l'extrême droite, tel Robert Brasillach, accuseront le poète d'être un chantre de la décadence française mais le mot a un sens différent pour Cocteau. En baudelairien, il considère que la décadence est « la pointe la plus extrême d'une civilisation. » Les critiques et les procès d'intention stimulent, au fond, son imagination. Sous l'Occupation, dans son quartier du Palais-Royal, il reste le créateur hyper artiste, au théâtre avec *Renaud et Armide* comme au cinéma avec *L'Éternel retour*. Son *Journal* de guerre est un panorama de la vie culturelle parisienne qui continue malgré la dureté des temps. « Hier à l'exposition des aquarelles de Michaux, les élèves de l'École des Beaux-Arts ont cassé des vitrines et donné des coups de poing<sup>18</sup> » note-t-il le samedi 13 juin 1942. On lui doit, dans ces années-là, la découverte de Jean Genet, dans une version décalée du mythe du créateur. Cocteau poursuit son « voyage vers la gauche » tel que Morand l'avait perçu en 1919 : « Jean Cocteau a fait ce qu'il nomme 'un voyage vers la gauche'. Il a réparti sa fortune entre les pauvres, et sous l'influence d'Apollinaire, Rimbaud et Picasso, il s'est consacré à prédire la bonne nouvelle<sup>19</sup>. »

En revanche, le nouvelliste des *Nuits* s'embarque à partir du milieu des années trente dans un voyage, très mouvementé, vers la droite et, qui plus est, vers la droite la plus dure. Son

<sup>15</sup> Note du vendredi 26 novembre 1943, *Journal 1942-1945*, édition présentée et annotée par Jean Touzot, Gallimard, 1989, p. 413.

<sup>16</sup> Note du 9 septembre 1893, *Journal*, T. I, 1887-1925, édition d'Éric Marty, « Bibliothèque de la Pléiade », NRF/Gallimard, 1996, p. 171.

<sup>17</sup> *Les Parents terribles*, dans *Théâtre complet*, édition publiée sous la direction de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 675.

<sup>18</sup> *Journal 1942-1945, op.cit.*, p. 151.

<sup>19</sup> « De jeunes écrivains français », article publié dans *Cervantès* (août 1919). L'article, traduit de l'espagnol par Brigitte Borsaro, est reproduit dans les actes du colloque, *Paul Morand écrivain*, textes réunis par Michel Collomb, Centre d'études littéraires françaises du XX<sup>e</sup> siècle, Université Paul-Valéry, 1993, p. 224.

pamphlet antisémite, *France-la-Doulce* (1934) et ses chroniques nationalistes (réunies dans le recueil *Rond-point des Champs-Élysées*, un an plus tard), combattent en lui l'ancienne ferveur cosmopolite et renient l'engagement briandiste des débuts. En 1936, la nouvelle *Milady* marque un tournant. Le classicisme de son écriture et son contenu réactionnaire, à travers le personnage du commandant Gardafort, désignent Morand comme un écrivain du rappel à l'ordre. Soutenu par l'antisémitisme de son épouse, Hélène, influencé par le milieu aristocratique de sa maîtresse, May de Cossé-Brissac, il devient ce que Antoine Compagnon appelle un « antimoderne. » Sa préférence pour un gouvernement autoritaire lui fera accepter sans réserve le régime de Pétain. La première tranche de son volumineux *Journal de guerre* atteste de son action auprès de Laval, en qualité de conseiller diplomatique et culturel. Son antisémitisme est violent et au côté de Darquier de Pellepoix, il approuve la haine de la démocratie et la destruction de l'État de droit qu'on encourage à Vichy. Avant d'être nommé en 1943 ambassadeur du Maréchal Pétain à Bucarest, où le personnel diplomatique le surnomme *Von Paulus*, puis à Berne en 1944, il occupera diverses fonctions au service de la censure, en direction de la presse et du cinéma. Il s'en prendra notamment aux comédies de Marcel Pagnol et aux films joués par Fernandel, responsables à ses yeux d'une partie de la décadence française.

Malgré leurs divergences sur les questions politiques, l'amitié entre les deux hommes n'est pas entamée. Cocteau est invité, de temps à autre, dans le grand salon des Morand, 5 av. Charles-Floquet, l'un des plus importants du collaborationnisme littéraire. Quand il reçoit Jean, il se réjouit de le voir discourir en compagnie de Rudolf Rahn, conseiller à l'ambassade d'Allemagne et d'Abel Bonnard, le ministre pétainiste de l'Éducation nationale qui était proche des autorités d'occupation. Le 23 septembre 1942, il consigne dans son *Journal* :

Hier, déjeuner à la maison. Bonnard, Cocteau, les Rahn, l'abbé Renaud et May. Mettre côte à côte Bonnard et Jean Cocteau, c'est affronter deux canons gueule à gueule et tirer en même temps. C'est d'un tel esprit qu'on croit que tout va sauter<sup>20</sup>.

Morand devait connaître la détestation de Cocteau envers Bonnard, détestation exprimée à plusieurs reprises. Dans une note du 19 avril 1942, qui réagit à la nomination de Bonnard au rang de ministre, Cocteau écrit : « Réussite d'Abel Bonnard. Il s'est fait nommer ministre. Il parle mieux que les autres. Il est ivre de pouvoir, de dictature de vengeance<sup>21</sup>. » La note de Morand, dont on n'a aucune trace dans le *Journal* de Jean, prouve que nous sommes loin des brillants échanges, lors de la première Guerre, autour du modernisme de *Parade*, par exemple. Pour autant, doit-on accrédi-ter la thèse des *Lettres françaises*, l'organe littéraire de la presse clandestine, qui publiait en octobre 1942 : « Morand avait pris langue avec les occupants, leur ouvrant sa maison et les mêlant à ses invités français qu'il s'efforçait de compromettre<sup>22</sup>. » Sur ce point, la relation avec l'occupant est plus complexe et les catégories historiques sont difficiles à dégager parce qu'elles sont liées au « petit cercle intellectuel allemand » que Cocteau définit avec lucidité dans son *Journal* en avril 1942 : « Le petit cercle intellectuel allemand à Paris. Nous regardons ce bocal de poissons rouges et le prenons pour la mer<sup>23</sup>. » Dans ce « petit cercle », Cocteau et Morand formèrent l'espoir (vite déçu) de maintenir les anciennes valeurs. Ils crurent même possible de maintenir une forme de transcendance, par la création, capable de vaincre l'Histoire, comme ils avaient pu le faire, à l'heure du modernisme triomphant.

### *Le « petit cercle franco-allemand »*

<sup>20</sup> *Journal de guerre, Londres-Paris-Vichy 1939-1943*, édition de Bénédicte Vergez-Chaignon, novembre 2020, « Les cahiers de la NRF », Gallimard, p.530.

<sup>21</sup> *Journal 1942-1945, op. cit.*, p. 90.

<sup>22</sup> *Les Lettres françaises*, n°2, octobre 1942, extrait cité par Jean Touzot dans sa préface du *Journal 1942-1945* de Cocteau, *ibid.*, p. 324.

<sup>23</sup> 11 avril 1942, *ibid.*, p. 78.

Les deux écrivains parlent régulièrement de Gerhard Heller, l'officier allemand chargé des questions littéraires au service de la Propaganda-Staffel. Leurs portraits respectifs<sup>24</sup> s'accordent sur la qualité d'écoute de ce francophile qu'ils rencontrent régulièrement chez Maxim's. La figure de proue de ce cercle demeure néanmoins l'écrivain Ernst Jünger. Les circonstances de la rencontre ne sont pas complètement établies. En s'appuyant sur le *Journal* de Jünger, Jean Touzot a raison de signaler que Cocteau lie connaissance avec Jünger dans le salon des Morand le 23 novembre 1941. Cependant, Morand n'apporte aucune confirmation, les mois de novembre et décembre 1941 étant peu décrits. On a plus de précision dans une lettre à Chardonne datée du 7 janvier 1963 :

J'ai relu le *Journal* de Jünger. En 42 et 43, les Français qu'il voyait le plus, c'étaient Cocteau, Jouhandeau, Giraudoux, Marie-Louise Beugnot et « Armance » (Florence Gould), avec qui il était bien. Je l'invite à déjeuner le 17 juin 1942, chez Maxim's, le jour où les Allemands entrent en Russie ; il déjeune deux fois chez moi (une fois avec Cocteau, mais il ne le dit pas), une fois avec B. Méchin, une autre fois avec Bonnard et Louise de Vilmorin (23 avril 1943, 27 avril 1943 ; 30 avril 1944, il note qu'il a reçu une lettre d'Hélène pour son livre *L'Ouvrier*<sup>25</sup>.

La place nous manque pour mener une enquête exhaustive sur les circonstances exactes des rencontres. On s'en tiendra au fait que Cocteau, selon Morand, occupe la première place dans les relations françaises de Jünger. Il faut dire que son *Journal* en date du dimanche 29 mars 1942 livre un excellent commentaire des *Falaises de marbre*<sup>26</sup>. Néanmoins, Cocteau se fait beaucoup d'illusions sur un retour possible du cosmopolitisme littéraire à l'intérieur du « petit cercle ». « La patrie, c'est la rencontre d'hommes qui se trouvent instantanément au même niveau<sup>27</sup> », sa définition ne convainc pas car les Allemands dont il s'agit sont, malgré leur francophilie, trop tributaires de l'idéologie du complexe militaro-industriel nazi. De son côté, Morand reste fidèle à son tempérament romanesque, c'est-à-dire qu'il défend une cause qu'il sait perdue d'avance. C'est pourquoi la vie littéraire qu'il mène avec Cocteau compte finalement assez peu, au regard de l'élan moderniste de 1917. Morand semble le reconnaître dans sa lettre à Chardonne du 11 octobre 1963 :

Il y avait entre nous, parfois, des années d'absence, mais nous nous retrouvions comme de la veille. Pendant la dernière guerre, il venait déjeuner avec Ernst Jünger, et alors je le revoyais, dans la guerre précédente, 30 ans avant, dans son uniforme de l'ambulance Étienne de Beaumont (uniforme porté aussi par Mauriac et même Daudet), bleu marine à boutons de métal blanc<sup>28</sup>.

Au moment de la mort de son ami, Morand constate la persistance des années modernistes dans sa mémoire d'écrivain. Elle lui permet de comprendre que l'Histoire, qui bégaie plus qu'elle ne se répète, est tragique. Cocteau s'en apercevra, lui aussi, à ses dépens, en manifestant un peu trop d'engouement pour Arno Breker et ses sculptures. Il est évident que le télescopage des époques n'est pas en faveur de l'Occupation.

L'échange intellectuel s'est dégradé en raison du climat de guerre civile. L'atmosphère cosmopolite de Montparnasse est désormais empoisonnée et on ne peut réinterpréter impunément le mythe du créateur, à propos d'un artiste, Breker, voué à la gloire du régime nazi. Sur ce dossier le *Journal de guerre* de Morand apporte du neuf.

<sup>24</sup> On lira avec intérêt le portrait de l'officier par Morand, *Journal de guerre, Londres-Paris-Vichy 1939-1943*, note du 9 juin 1941, *op.cit.*, p. 315.

<sup>25</sup> Lettre du 7 janvier 1963, *Correspondance Morand-Chardonne II, op. cit.*, p. 627.

<sup>26</sup> Note du 29 mars 1942, *Journal 1942-1945, op. cit.*, p. 61.

<sup>27</sup> Note du 12 mars 1942, *Ibidem*, p. 31.

<sup>28</sup> Lettre du 11 octobre 1963, *Correspondance Morand-Chardonne II, op. cit.*, p. 997.

*Du nouveau sur le « Salut à Breker »*

À l'époque du *Bœuf sur le toit*, Breker fréquentait le milieu des « Montparnos ». Dans les années quarante, il est un habitué du grand salon de l'avenue Charles-Floquet, en qualité d'artiste préféré du *Führer*. Morand encourage officiellement les relations culturelles franco-allemandes. De Vichy il se rend à Paris pour assister à l'inauguration de l'exposition Breker, le 15 mai 1942 à l'orangerie des Tuileries. Programmée par Benoist-Méchin et Chardonne, cette exposition a un but politique. Les Allemands veulent faire triompher à Paris, capitale mondiale des arts et des lettres, la supériorité de l'art nazi et démontrer en même temps que le régime d'Hitler est un régime ouvert à l'art et à la culture. Le symbolisme est massif. Les statues de Breker, à la plastique néo-classique démesurée, sont le reflet de l'idée d'Europe vue par les nazis, idée de domination d'un peuple sur les autres, grâce à la puissance du corps aryen. Le 18 mai 1942, Morand donne en l'honneur de Breker un dîner dans son salon, auquel assiste Cocteau, admirateur et ami du sculpteur. Morand sert la politique des nazis en rédigeant un discours pour Laval que ce dernier prononce lors d'un grand déjeuner à l'hôtel de Matignon, servi en hommage à l'artiste. Des extraits du discours furent transmis à la presse *via* un communiqué à l'Office Français d'Information. Dans *Le Matin* du 20 mai 1942, on pouvait lire :

C'est au nom de tous les artistes français qui vous ont accueilli, au nom des foules qui vont apprendre à vous connaître, c'est au nom du Maréchal et du gouvernement que je vous salue, Cher Monsieur Breker, et que je vous remercie d'être venu à Paris.

Ami d'Hitler, Breker est un point de rupture dans la guerre des écrivains. Cocteau en fait sa louange dans un article de *Comœdia*, « Salut à Breker », publié en première page le 23 mai. Ses amis, dont Paul Éluard, le lui reprocheront vivement. On sait que ce signe d'amitié envers Breker fut un « élément à charge<sup>29</sup> » qui poursuivit Cocteau à la Libération et même après. Le *Journal* de Morand ajoute au dossier une pièce nouvelle. Le discours de Laval, rédigé par Morand et diffusé par la presse, paraît constituer l'un des éléments déclencheurs du « Salut à Breker. » En lisant la presse, qui cite de larges extraits du discours, Cocteau voulut exprimer une autre forme de « salut », ainsi qu'il le note dans son *Journal*, en date du samedi 23 mai :

Très significatif. Laval à Breker (discours) : « Nous vous remercions d'être venu à Paris. » Gaffe sur gaffe. C'était si simple de recevoir Breker comme un artiste et non pas comme l'ami du chef. C'est pourquoi j'ai publié le texte ci-contre<sup>30</sup>. [le « Salut à Breker »]

Certes, le discours mentionne l'accueil des « artistes français » mais Cocteau ne retient que la dimension politique, celle qui comptait le plus aux yeux de Laval. Lorsque ce dernier complimente Morand, après la rédaction, il veillera à la note juste en matière d'exercice du pouvoir :

« Il est bien votre papier », dit Laval. Il n'a changé que mon expression « le gouvernement du Maréchal ». « N'employez jamais cette formule, a-t-il ajouté. Dites 'le Maréchal et le gouvernement' »<sup>31</sup>.

Cocteau ignorait-il que le texte était de son ami ? La question est cet élément neuf à inscrire au dossier, même si, pour l'instant, on ne peut apporter de réponse définitive. Morand n'en parle

<sup>29</sup> Voir sur ce point le travail très complet réalisé par Audrey Garcia, « Le «Salut à Breker», un élément à charge » in *Jean Cocteau sous l'Occupation*, Cahiers Jean Cocteau 14 sous la direction de Audrey Garcia et David Gullentops, Éditions Non-Lieu, 2016, p.7-43.

<sup>30</sup> *Journal 1942-1945*, note du samedi 23 mai 1942, *op. cit.*, p. 132.

<sup>31</sup> 20 mai 1942, *ibidem*, p. 376.



pas mais tout laisse à croire que le discours fut décidé dans l'urgence, au moment où Laval s'aperçoit de l'importance de Breker, non pas au plan artistique (son inculture est notoire) mais au plan politique, Breker étant l'ami d'Hitler. Dès lors, l'urgence et l'improvisation ont peut-être masqué le rôle de Morand. D'un autre côté, l'information a dû se répandre dans le « petit cercle intellectuel allemand » et on voit mal comment elle a pu échapper à Cocteau.

Le dossier Breker pourrait faire oublier la problématique du modernisme, avec en particulier les références à l'art antique qu'affectionne le sculpteur allemand et que Cocteau commente dans son « Salut » : « vous douez vos bronzes et vos plâtres d'une sève délicate qui tourmente le bouclier d'Achille<sup>32</sup>. » Cependant, l'art de Breker à cette époque est trop imprégné de propagande pour engager une discussion d'ordre esthétique sur l'actualité du classicisme et du retour à l'antique.

La production théâtrale de Cocteau, que Morand suit dans son *Journal*, se prête bien davantage à ce type de débats. C'est en effet par le texte, c'est-à-dire par une vision interne de l'écriture qu'on peut réellement évaluer la survivance du modernisme fondateur, notamment dans l'une des pièces les plus emblématiques de l'époque : *Renaud et Armide*.

### *Le modernisme à l'épreuve de Renaud et Armide*

En dépit de son activité de Conseiller auprès de Laval et de censeur, Morand fréquente les théâtres et assiste aux pièces de ses amis, Claudel et Cocteau en premier lieu. Il note l'accueil violent que subit *La Machine à écrire* au printemps 41 par les plumes de l'extrême droite qui sévissent dans *Je suis partout*, à commencer par Lucien Rebatet et Alain Laubreaux. Centrée sur la délation par lettres anonymes, la pièce est perçue comme une attaque contre le régime de Pétain. Laubreaux se montre virulent avec des accents d'homophobie à l'adresse de Cocteau et de Marais, lequel, l'affaire est connue, ira « casser la figure » au critique. Dans son *Journal*, Morand résume les faits en une phrase :

Jean Marais a été casser la figure d'Alain Laubreaux pour son article de *Je suis partout* sur lui et Jean, à propos de *La Machine infernale*<sup>33</sup>.

Le lapsus qu'il commet en confondant les titres du répertoire de Cocteau trahit une forme de rejet à l'égard de la pièce, rejet confirmé (avec le même lapsus) au moment où il s'enthousiasme pour *Renaud et Armide*. Morand est en effet invité à la répétition générale du 13 avril 1943 et, par son avis, il complète la liste des grands écrivains (Giraudoux ou Céline) qui ont commenté la pièce. Les impressions sont enregistrées le jour même, après un déjeuner avec Cocteau et des membres de son théâtre :

Répétition générale d'*Armide et Renaud* [sic] de Cocteau, au Français. Salle d'amis, cependant très chaude. Décor de Bérard, où les jardins d'Armide sont trop relégués au second plan. Nous avons déjeuné avant avec les Bourdet à l'hôtel du Louvre, où Bérard, Boris et Cocteau étaient. La presse parlée d'avant-générale était bonne. Marie Belle et Mary Marquet ont eu beaucoup de succès, Escande qui dit si bien les vers aussi. La pièce est le comble du bien faire, avec vers de Racine, de Mallarmé, de Malherbe et d'Hugo, d'un goût et d'un art parfaits, sans une faute. C'est un exercice de grand style classique. Il n'y a pas une ligne de Cocteau. Mais j'aime mieux cela que *La Machine infernale*<sup>34</sup>.

Du côté de la mise en scène, Morand confirme que l'équilibre entre la beauté des décors de Bérard et la poésie du texte fut difficile à atteindre. Ce fut l'un des soucis de Cocteau, « le

<sup>32</sup> *Journal 1942-1945*, note du samedi 23 mai 1942, *op. cit.*, p. 133.

<sup>33</sup> Note du 9 juin 1942, *Journal de Guerre, Londres-Paris-Vichy 1939-1943*, *op. cit.*, p. 317.

<sup>34</sup> Note du 13 avril 1943, *ibidem*, p. 785-786.

spectacle de Bérard est d'une magnificence qui dévorait le texte<sup>35</sup> » écrit-il dans son *Journal*. La partie la plus intéressante du commentaire porte sur la pratique du vers qualifiée d'« exercice de grand style classique ». L'éloge de « l'exercice » est à double entente, avec des connotations qui échappent sans doute à Morand lui-même. Il voit peut-être la pièce en fonction du retour au classicisme, en vogue dans les années quarante ; Marais, par exemple, montait *Britannicus*. Vu la teneur de son *Journal de guerre*, on ne peut exclure également l'argument politique, tant le régime de Pétain encourageait le retour au classicisme. Mais *Renaud et Armide* n'est classique qu'en apparence<sup>36</sup>. Son alexandrin et son respect du canon racinien ne doivent pas masquer les véritables intentions de Cocteau qui sont dans la créativité des jeux de scène et dans l'intrusion du merveilleux. Son modernisme tranche avec l'esthétique classique car il repose sur un besoin fondamental de discordance. L'alexandrin de *Renaud et Armide* est parfois au bord de la rupture, notamment quand il exprime l'élément essentiel à toute tragédie, à savoir le destin, comme dans cette parole d'Armide adressée à Renaud :

Écoute le destin

Battre la peau sans cœur des tambours du matin<sup>37</sup>.

La connotation décalée de « tambour » et le rythme irrégulier de l'enjambement excèdent la bienséance classique. Comme Picasso l'avait fait avec le portrait en sa « période duchesse », Cocteau réaffirme ici son art novateur dans le vers classique. C'est justement l'autre sens du mot « exercice ». Selon Morand, Jean ne ferait que reprendre les grands auteurs. Il est vrai que les réminiscences sont évidentes, celles de Racine en premier lieu. De même, les allusions à *La jeune Parque* sont nombreuses. Valéry, si présent dans le *Journal* de Cocteau, les a-t-il reconnues ? Ces reprises sont signifiantes, elles renvoient à une pratique du vers qui réfléchit à l'idée de poésie et à l'acte créateur, en même temps qu'elle orchestre l'action. Cocteau reste donc fidèle à son inspiration moderniste si l'on tient le vers de *Renaud et Armide* tel un laboratoire d'autoréflexivité poétique. Peu de critiques à l'époque saluèrent l'effort qui fut caricaturé en « œuvre d'intelligence », le trait s'accompagnant d'un déluge de négativité et d'insultes homophobes. Morand en témoigne dans son *Journal* avec sa défense un peu aigre-douce, même si elle est sincère :

Cocteau (*Renaud et Armide*) a une presse épouvantable. « Œuvre d'intelligence, sans aucune sensibilité, etc. » Personne n'est plus haï que ce malheureux. C'est injuste. Cocteau est ridicule et m'as-tu-vu, mais ce sont de petits défauts<sup>38</sup>.

À l'époque, Kléber Haedens a perçu l'intérêt autoréflexif de la pièce, « c'est, peut-être, surtout l'exploit d'un merveilleux critique littéraire. Car, *Renaud et Armide*, c'est aussi un manifeste sur le théâtre [...]»<sup>39</sup>. Ce manifeste, dont parle le critique, pose finalement la question de la production théâtrale en temps de guerre civile, entre frères européens et entre nationaux eux-mêmes. La mort de Giraudoux avive ce moment de crise entre écrivains. Cocteau constate « que la perte de Jean est irréparable dans une France qui couvre ses gloires d'insultes et ne respire plus que par elles<sup>40</sup>. » *Le Soulier de satin* de Claudel reflète également cette crise. Contrarié par sa rivalité avec Claudel, Cocteau n'apprécie guère la pièce, jouée à la Comédie-Française dès novembre 43, et ne semble pas mécontent de son retrait en avril 44, au profit du *Bourgeois*

<sup>35</sup> *Journal 1942-1945, op. cit.*, p. 294.

<sup>36</sup> Voir sur ce point l'article de Danielle Chaperon, « *Renaud et Armide*, 'Un bloc de lune dans un aquarium, un scorpion dans un cercle de flammes', une tragédie de Jean Cocteau », dans le n° de la revue *Europe* consacré à Jean Cocteau, n°894, octobre 2003, p. 124-137.

<sup>37</sup> *Renaud et Armide*, (Acte III, scène VIII), *Théâtre complet, op. cit.*, p. 1051.

<sup>38</sup> Note du 18 avril 1943, *Journal de Guerre, Londres-Paris-Vichy 1939-1943, op. cit.*, p. 790.

<sup>39</sup> Article paru dans *Présent*, 17 mai 1943, et cité en annexe dans l'édition du *Journal 1942-1945* de Cocteau, *op. cit.*, p. 692.

<sup>40</sup> Note du mardi 1<sup>er</sup> février 1944, *ibidem*, p. 455.

*gentilhomme* (avec Raimu dans le rôle principal) qu'il goûte davantage. Un après-midi passé avec Claudel et Morand dit beaucoup de cette crise des valeurs théâtrales, entre classicisme et modernisme et sur fond de division politique :

J'étais à la répétition du *Bourgeois* le mardi après-midi dans la salle vide, avec Claudel et Morand. Claudel était furieux que *Le Bourgeois* prît la place du *Soulier de satin*. Morand repartait pour Bucarest<sup>41</sup>.

## Conclusion

Le théâtre, et plus particulièrement *Renaud et Armide*, a contribué ainsi à maintenir l'amitié entre les deux poètes. De son côté, Cocteau lit avec plaisir les nouvelles de Morand. Il note en mai 42 : « *Feu Monsieur le duc*, de Morand. Très joli conte. L'autre conte [*Bug O'Shea*], c'est la veine d'*Ouvert la nuit*<sup>42</sup>. » On ne sait s'il a décelé dans la première nouvelle le lien avec des idées politiques nocives<sup>43</sup>. Quoi qu'il en soit, il se fie au prestige littéraire de son ami, croyant à tort qu'il pourra se tirer d'affaire à la Libération. Quand il apprend la nomination à Bucarest, en qualité d'ambassadeur, il écrit : « Sans doute nomme-t-on Morand à Vichy, parce qu'il a donné des gages. Mais je devine qu'à sa porte il tournera casaque et réussira par le prestige de ses livres<sup>44</sup>. » Morand restera fidèle à Pétain et s'exilera en Suisse. Cocteau lui conservera son amitié, au point de refermer son propre *Journal* sur deux lettres, la première de Paul, la seconde d'Hélène. Peut-être a-t-il voulu mettre en exergue une phrase de la première, en pensant à sa propre relation avec Breker : « L'amitié est plus importante que la forme d'un gouvernement<sup>45</sup>. »

Mais cette amitié va au-delà qu'une relation entre deux poètes. Elle est d'abord le symbole de la résilience des artistes face aux tourments de l'Histoire. Elle rejoint en cela ce que Cocteau nomme dans son *Journal* « l'inactualité », avec l'idée que la création artistique transcende la question politique. Elle donne ensuite à réfléchir sur la notion de durée en matière d'histoire littéraire, laquelle n'a pas le caractère figé des manuels et des anthologies. On l'a vu, Morand, dans ses réceptions controversées des années quarante, mélange les époques et ne peut oublier le poète de *Parade*. Cocteau est envahi de même par la nostalgie lors d'une soirée *au Bœuf sur le toit* en février 43 :

Dîner incroyable dans ce Bœuf de cauchemar. Programme de cauchemar.

À ce point de désordre et de chute, Bérard dit que la beauté va renaître en cachette et contre tous, comme en 1912 et en 1916. Peuple vaincu, sans aucun style<sup>46</sup>.

L'espoir de renaissance artistique explique la constance du modernisme des débuts. Son ancrage dans la modernité fut si fort qu'il n'a pu vraiment disparaître. Vivant et actif pendant la Grande Guerre puis les Années folles, il s'adapte aux périodes suivantes pour exister sous une forme désactualisée. Morand en fait l'expérience dans *Venises* à la fin de sa vie. Les œuvres de Cocteau, même les plus tardives, portent également l'empreinte de ce modernisme long, que Morand qualifie, à la mort de Jean, de « Permanence du poète ».

<sup>41</sup> Note du 24 mars 1944, *ibid.*, p. 493.

<sup>42</sup> 1<sup>er</sup> mai 1942, *ibid.*, p. 105.

<sup>43</sup> « *Feu Monsieur le duc* » est publié dans un journal proche du régime de Pétain, *Candide*, durant l'été 1941, à un moment où les idéologies raciales deviennent officielles. Le syndrome du Petit Poucet ou la névrose du rétrécissement, dont souffre le duc, programme la dégénérescence d'une lignée aristocratique et fait écho au sentiment de décadence dénoncé par le régime.

<sup>44</sup> Note du 21 juillet 1943, *Journal 1942-1945*, *op. cit.*, p. 324.

<sup>45</sup> Lettre citée dans la note du 3 avril 1945, *ibidem*, p. 644.

<sup>46</sup> Note du 7 février 1943, *ibid.*, p. 268.