

Première partie

LA CRITIQUE ARTISTIQUE
DE JEAN COCTEAU

Introduction

L'intérêt de Jean Cocteau pour les arts se manifeste d'abord par son activité dans le domaine de la critique artistique. Pour analyser ses ouvrages critiques essentiels et montrer la manière dont il commente les œuvres plastiques, nous divisons cette partie en quatre chapitres consacrés respectivement à Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Amadeo Modigliani et El Greco, en y insérant les opinions sur quelques autres peintres. Ces chapitres analytiques sont précédés par des remarques plus générales concernant le style des essais critiques du poète.

Le corpus des textes qui nous intéressent de près comprend tout d'abord son *Essai de critique indirecte*, publié en 1932 et contenant deux études distinctes: *Le Mystère laïc* et *Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat*¹. Ensuite des textes qu'il a donnés après la guerre: *Modigliani*² (1950) et *La Corrida du 1^{er} mai*³ (1957). Cette liste contient également le volume intitulé *Poésie critique I*⁴, publié en 1959, qui rassemble des études données auparavant, entre autres dans *Le Rappel à l'ordre* (1926)⁵, et de nombreuses réflexions propagées par l'auteur dans les catalogues d'exposition ou dans la presse, notamment dans une série d'articles parus dans *Paris-Midi* entre mars et août 1919 avant d'être insérés dans *Carte Blanche* (1920)⁶. Enfin, nous allons nous référer à l'ouvrage posthume, *Cortège de la désobéissance* (2001)⁷, ramassant les opinions que le poète donne de plusieurs artistes.

¹ Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1932.

² Jean Cocteau, *Modigliani*, Paris, Fernand Hazan, 1950.

³ Jean Cocteau, *La corrida du 1^{er} mai*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1957.

⁴ Jean Cocteau, *Poésie critique I*, Paris, Gallimard, 1959.

⁵ Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Librairie Stock, 1926.

⁶ Jean Cocteau, *Carte blanche. Articles parus dans Paris-Midi du 31 mars au 11 août 1919*, Paris, Éditions de La Sirène, 1920.

⁷ Jean Cocteau, *Cortège de la désobéissance*, textes et documents réunis et présentés par Pierre Caizergues, Fata Morgana, 2001.

Chapitre I

Le critique d'art

Georges-Paul Collet, dans son article «Jean Cocteau, poète, critique d'art»¹, évoque les textes où Cocteau se rapporte aux arts: à la musique et à la peinture. Ce sont des fragments de sa correspondance, des pages de son journal et des textes critiques par excellence. Avant de les analyser, l'auteur présente ainsi l'attitude de Cocteau envers le métier de critique:

Pour Cocteau, le métier de critique est «intenable» à cause de la surproduction. Et puis, il oblige de parler de tout, il sacrifie l'amour à la vitesse. Il faudrait pouvoir ne traiter que les œuvres que l'on aime ou que l'on déteste. L'auteur de *l'Essai de critique indirecte* choisit d'écrire presque toujours sur des compositeurs et des peintres qu'il admire. Et il privilégie la critique des poètes.²

Il s'agit donc d'à peine quelques artistes, auxquels Cocteau consacre des textes critiques considérables en entier. L'on retrouve parmi eux Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Amadeo Modigliani. Cocteau, fasciné par l'art moderne, vantait le cubisme et le surréalisme, mais il faut préciser qu'il fut également très sensible à l'art ancien et soulignait l'importance de la tradition dans les recherches artistiques. Et c'est ce qui explique pourquoi il situe son essai sur El Greco parmi les textes concernant les artistes modernes. Les autres, qui attirent l'attention du poète-critique, ne sont souvent que mentionnés dans ses articles ou livres, et les propos au sujet de leurs œuvres font alors plutôt penser à des esquisses qu'à des études plus détaillées.

¹ Georges-Paul Collet, «Jean Cocteau, poète, critique d'art», *Jean Cocteau aujourd'hui*, Actes du colloque de Montpellier, mai 1989, textes réunis par Pierre Caizergues avec des inédits de Jean Cocteau, Paris, 1992, pp. 93–103.

² *Ibid.*, p. 93.

Jean Cocteau, artiste lui-même, s'essayant dans des domaines très différents, est connu comme celui qui qualifie chaque activité artistique de «poésie». Il n'est donc pas étonnant qu'il considère ses ouvrages critiques comme une sorte de poésie critique. Sa conviction que les poètes ont le droit, ou l'obligation même, de commenter tout ce qui se passe dans le domaine des arts plastiques est d'ailleurs la marque de l'époque qui l'a formé. Il est évident que c'est surtout Apollinaire et son intérêt pour la peinture de l'avant-garde des débuts du siècle qui ont influencé le jeune poète. Dans un de ses essais critiques qui font date, *Le Mythe du Greco* (1943), Cocteau explique son opinion concernant le phénomène de la critique artistique pratiquée par les poètes:

L'expertise du poète n'est pas mauvaise, en ce sens qu'il ne peut se tromper sur la vie des lignes et distingue instantanément celles qui vivent (et sont en danger de mort) sur tous les points de leur parcours, et celles qui ne vivent pas et sont mortes bien qu'elles aboutissent à la représentation d'une figure vivante, et, par ce subterfuge, semblent vivre.

Mon expertise est faite au stéthoscope. J'ausculte ma poitrine et celle de la toile. Si mon cœur bat plus vite, il y a bien des chances pour que j'entende la toile produire un semblable battement.³

Cette image métaphorique contient beaucoup d'informations sur sa vision de l'art, son idée de l'œuvre et le rôle qu'exerce le critique. Tout d'abord, le poète est toujours sensible à une œuvre d'art, quelle que soit la technique dans laquelle elle a été réalisée. Il est donc non seulement capable de mieux comprendre la peinture, mais également de présenter ses observations le plus précisément possible, puisque la verbalisation de ses impressions est de son «métier». Il s'impose ainsi comme le meilleur intermédiaire entre le tableau et le spectateur. Il va de soi que le rôle de la critique ne consiste pas seulement dans l'évaluation de l'œuvre, mais également dans l'explication de ses aspects les plus importants. Dans le cas de la critique effectuée par le poète, on peut même parler d'une sorte de traduction ou de transposition. Lors de cette opération, une œuvre plastique se transforme en œuvre littéraire. Le motif qui attire notre attention dans le passage cité ci-dessus, c'est le stéthoscope. Le fait d'ausculter par le poète-critique la toile et sa poitrine suggère une subjectivité très forte et un lien émotionnel qui s'instaure entre le poète et l'objet d'art analysé.

Jean Cocteau s'inscrit ainsi dans une longue tradition de critique artistique exercée par les poètes, ou bien dans «la critique des maîtres»,

³ Jean Cocteau, *Poésie critique I*, Paris, Gallimard, 1983, p. 197.

pour se servir du terme un peu plus vaste introduit par Albert Thibaudet⁴. Ayant ses sources dans les *Salons* de Diderot, ce genre spécifique de critique a été développé notamment par Charles Baudelaire⁵ et Théophile Gautier⁶, pour être ensuite continué, à l'époque de Jean Cocteau, par un nombre considérable d'écrivains de renom, entre autres Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, André Salmon, Blaise Cendrars, Tristan Tzara, André Breton, Paul Éluard ou Henri Michaux. Le trait dominant de la critique des poètes et celui qui la différencie de la critique professionnelle, est premièrement une forte subjectivité. Ainsi ce genre de critique n'a pas d'invariant et il faut toujours prendre en considération la spécificité de l'auteur. Le fait que tant de poètes avant-gardistes pratiquait ce genre résulte d'une des idées-clés de la modernité : l'intériorisation. Le poète-critique moderne, ainsi que l'artiste moderne, se défait de toute vérité objective, donc extérieure, et ne nous renvoie qu'à la vérité subjective et intérieure de l'œuvre. L'œuvre d'art et le texte critique qui la concerne sont ainsi libérés de tout système de référence, ce que André Breton nomme «l'hermétisme immédiat de l'œuvre»⁷. Le poète-critique qui se concentre sur sa perception personnelle d'une œuvre peut associer librement les artistes d'époques différentes sans respecter les règles de la chronologie et de l'histoire de l'art.

Il faut remarquer que Jean Cocteau avait de l'estime pour les inventions de l'avant-garde dans la même mesure que pour l'art ancien. Selon Pierre Caizergues, cette ampleur des prédilections esthétiques du poète résulte de sa biographie⁸. Le chercheur constate que c'est Eugène Lecomte, le grand-père maternel de Cocteau, qui a exercé une influence prépondé-

⁴ Albert Thibaudet dans son fameux ouvrage *Physiologie de la critique*, publié pour la première fois en 1930, distingue trois types de la critique: la critique spontanée (pratiquée par le public et les journalistes), la critique professionnelle (pratiquée par les professeurs) et la critique des maîtres (pratiquée par les écrivains, ou en général par les créateurs).

⁵ Charles Baudelaire a été l'auteur entre autres des *Salons* (1845, 1846 et 1859), du fameux essai *Le peintre de la vie moderne* (1863) et des nombreuses poésies inspirées d'art dont le plus connu est le poème *Les Phares* (*Les Fleurs du Mal*, 1857).

⁶ Théophile Gautier a laissé beaucoup d'écrits sur l'art, entre autres les *Salons* (1833, 1834, 1839, 1845, 1847, 1848 et 1869), ainsi que de nombreux articles de presse et préfaces aux catalogues de la vente.

⁷ Cf. André Breton, *Genèse et perspectives artistiques du surréalisme*, dans *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1928–1965.

⁸ Pierre Caizergues, *Pour un „réalisme de l'irréel”*, dans Jean Cocteau, *Cortège de la désobéissance*, textes est documents réunis et présentés par Pierre Caizergues, Fata Morgana, 2001, pp. 10–11.

rante sur la formation de ses goûts artistiques. Dans *Portraits-souvenirs*⁹, Cocteau évoque son appartement parisien où il avait passé une grande partie de l'enfance, et surtout sa collection importante d'œuvres d'art comprenant des objets numismatiques, des instruments de musique, des autographes et de la peinture valable, entre autres des toiles de Camille Corot, d'Eugène Delacroix ou de Jean-Auguste-Dominique Ingres. La collection de Lecomte s'est gravée dans la mémoire du jeune poète et l'on retrouve dans ses textes, critiques et autres, plusieurs allusions à tous ces peintres. Ainsi, si l'on connaît le «milieu esthétique» dans lequel Jean Cocteau grandissait, on comprend mieux l'importance de cette subversion qu'ont été pour lui l'avant-garde et l'entrée dans les cercles du Montparnasse de l'époque de Modigliani, Kisling et Picasso. Il serait pourtant erroné d'admettre qu'au niveau des tendances esthétiques la vie de Cocteau est divisée en deux étapes: classique et avant-gardiste. Certes, une forte fascination pour l'avant-garde se manifeste dans ses textes critiques publiés dans les années 1920 et 1930 (entre autres *Carte blanche*, *Le Coq et l'Arlequin*, *Picasso*), mais il est également visible que le poète ne cesse de respecter les artistes créant dans des époques précédentes.

La Beauté est une dame en marche. Elle déplace les lignes. Ce que Baudelaire appelle *son expression la plus récente* révolte ceux qui la croient une idole assise et cette expression est inévitable pour un jeune artiste.

Toute époque d'art est une époque de transition. Les uns pleurent la précédente, les autres souhaitent «qu'il en sorte quelque chose», peu comprennent qu'il y pousse des œuvres accomplies. [...] Donc, ne dites pas: ce peintre est-il un bon ou un mauvais cubiste ? mais: ce cubiste est-il un bon ou un mauvais peintre ?¹⁰

La notion de beauté est sans doute l'une des plus importantes pour Cocteau dans le domaine esthétique. Il est évident qu'il la considère comme un élément stable, qui ne change pas, ce n'est que son aspect extérieur qui évolue. Il en résulte donc que la beauté a pour le poète un caractère intérieur. Ce ne sont que les formes qui évoluent selon les modes des époques qui se suivent – alors que l'esprit de l'art, donc sa quintessence, demeure intact. Une telle attitude se rapporte aussi à la modernité. Car la beauté, ou autrement dit le beau moderne, ne s'associe plus aux notions platoniciennes du bien et du vrai. Le caractère relatif et dynamique de la

⁹ Jean Cocteau, *Portraits-souvenirs*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1935.

¹⁰ Jean Cocteau, *Carte Blanche*, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Librairie Stock, 1926, pp. 88–89.

beauté est strictement lié à l'intériorisation et, en tant que tel, résulte du romantisme¹¹. Une œuvre d'art, tout comme son créateur et son critique, s'individualise.

La question qui s'impose donc et qui semble essentielle est de savoir ce qui est le plus valable dans le domaine de l'art pour Jean Cocteau ? Ou encore qu'est-ce que la notion de la beauté englobe ? Dans la plupart de ses textes critiques, Cocteau introduit des réflexions sur le problème de la vie. Les phénomènes de vie lui semblent indispensables pour qu'une œuvre d'art puisse exercer de l'influence sur celui qui la regarde. Ajoutons que la vie pour le poète réside dans ce qu'il appelle «la ligne». Il importe de noter que la ligne n'est pas considérée seulement comme une des composantes de l'œuvre plastique, mais comme la manière individuelle de chaque artiste et sa capacité de créer une valeur nouvelle:

Qu'est-ce que la ligne ? C'est la vie. Une ligne doit vivre sur chaque point de son parcours de telle sorte que la présence de l'artiste s'impose davantage que celle du modèle. La foule juge d'après la ligne du modèle sans comprendre qu'elle peut disparaître au bénéfice de celle du peintre, pourvu que sa ligne vive d'une vie propre. Par ligne j'entends la permanence de la personnalité. Car la ligne existe au même titre chez Renoir, chez Seurat, chez Bonnard, chez ceux où elle semble se dissoudre dans la touche et la tache, que chez Matisse ou que chez Picasso.¹²

La création consisterait donc dans l'extériorisation de la ligne interne de l'artiste. Nous reviendrons à ce problème dans le chapitre consacré à Modigliani, puisque Cocteau explique amplement la question du dualisme de la ligne (interne et externe) dans l'analyse de l'œuvre de ce peintre. L'importance de la ligne dans les réflexions esthétiques de Cocteau est soulignée par plusieurs commentateurs, entre autres par Georges-Paul Collet¹³ et Danielle Chaperon¹⁴:

Et c'est pourquoi peut-être, la ligne, le fil, dans l'œuvre de Cocteau, n'existent pas uniquement en tant que traces du stylographe sur la feuille;

¹¹ Cette question a été abordée par Michel Guérin selon lequel la sensibilité moderne a sa source dans la crise des valeurs transcendantes et dans le nihilisme (cf. Michel Guérin, *Nihilisme et modernité: essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003).

¹² Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, Monaco, Éditions du Rocher, 1983, p. 188.

¹³ Georges-Paul Collet, «Jean Cocteau, poète, critique d'art», *op. cit.*, p. 93.

¹⁴ Danielle Chaperon, «Valeur et métaphore dans la poésie critique de Jean Cocteau. Figures de la ligne», *op. cit.*, pp. 105-115.

ils règnent surtout, dans un redoublement ou une mise au carré, sous la forme de comparants ou de symbolisant infiniment ouverts, infiniment accueillants. La ligne peut métaphoriquement tout représenter...¹⁵

La notion de la ligne renvoie à la question de ressemblance, d'analogie et d'identité¹⁶. Selon Cocteau, la ressemblance de l'œuvre à son créateur concerne chaque domaine de l'art et peut être considérée comme un trait obligatoire des œuvres de qualité. Le poète le répète dans la plupart de ses essais critiques: une œuvre d'art, même si elle représente un objet ou une personne, ne peut pas manquer de révéler la similitude par rapport à celui qui l'a créée:

Toute œuvre d'art est abstraite en ce sens qu'elle n'emploie le modèle que comme prétexte et qu'elle finit toujours, quoi qu'elle représente, par un autoportrait du peintre. Si le peintre n'est pas reconnu, c'est que l'œuvre n'est pas valable et ne relève que d'un dogme.¹⁷

La ressemblance dont il est question peut être par conséquent considérée comme une marque de la vérité. Une œuvre reflète l'image interne de l'artiste au lieu de représenter – à l'encontre de ce que l'on pensait pendant des siècles – le monde qui nous entoure. Le sujet du tableau ne sert ainsi que de prétexte à peindre. Et toutes les dissonances entre la réalité et sa représentation picturale, jadis considérées comme erronées, ne sont pour Cocteau que des manifestations des traits individuels de l'artiste. C'est exactement pour cette raison qu'il les valorise au lieu de les dépriser:

Goethe est un des premiers qui parla d'une vérité de l'art obtenue par le contraire de la réalité (à propos d'une gravure de Rembrandt). Aujourd'hui toute recherche est admise en tant que recherche. On imagine mal la solitude d'Uccello. «Ce pauvre Paolo, dit Vasari, peu versé dans la science de l'équitation, aurait fait un chef-d'œuvre s'il n'avait représenté son cheval levant les deux pattes du même côté, ce qui est impossible.» Or, toute la noblesse de l'œuvre dont parle Vasari vient de ce contre-ample, de cet acte de présence de l'artiste par lequel il s'affirme et s'écrie au travers des siècles: *Ce cheval est un prétexte. Il m'empêche de mourir. Je suis là !*¹⁸

¹⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹⁶ Cf. Georges-Paul Collet, «Jean Cocteau, poète, critique d'art», *op. cit.*, p. 96.

¹⁷ Jean Cocteau, *Prenez garde à la peinture*, dans *Cortège de la désobéissance*, *op. cit.*, pp. 22–23.

¹⁸ Jean Cocteau, *Opium. Journal d'une désintoxication*, Paris, Librairie Stock, 1931, p. 73.

Le fait d'évoquer Giorgio Vasari (1511–1574) n'est pas sans importance. Ce peintre, architecte et écrivain italien de l'époque maniériste est considéré comme le précurseur de l'histoire de l'art en tant qu'auteur des *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* (1550). Déjà le titre de l'ouvrage suggère un certain lien entre la vie des saints et les biographies des artistes, et cette association est encore renforcée par son style hagiographique. Vasari vante les artistes de l'époque de la Renaissance en tant que continuateurs de l'art antique, en dépréciant les créateurs médiévaux. Ce qui compte pour cet auteur, c'est la perfection dans l'imitation de la réalité. En s'opposant sur ce point à Vasari, Jean Cocteau apprécie plutôt l'invention et l'intuition que les règles sévères du métier artistique. Cette association, même si elle semble involontaire, est donc très significative.

Danielle Chaperon, en réfléchissant sur les traits généraux de la critique de Jean Cocteau, observe le manque d'objectivité et la volonté de trouver un dénominateur commun dans la présentation d'artistes très différents:

Comme si, surtout, faisait problème pour Cocteau, le plan neutre du jugement esthétique. Son regard s'installe sur une aire métaphorique, pour que, pris dans un voisinage forcé, intégrés dans un réseau de ressemblances et de différences, les créateurs deviennent classables, évaluables [...]. Cocteau s'approprie par machine, machine rhétorique, n'importe quel producteur artistique – écrivain, peintre ou musicien – en le projetant dans une zone où auteurs, œuvres, personnages et visages interfèrent, tout comme se croisent les rêves, les souvenirs et les mythes dans les paysages d'outre-monde d'*Orphée* ou de *Léone*.¹⁹

Cette observation caractérise bien la critique artistique de Cocteau. Il semble soumettre tous les artistes qu'il apprécie à sa vision individuelle. Ce manque d'objectivité, propre d'ailleurs à ce que l'on appelle la critique des poètes, est également souligné par Georges-Paul Collet:

Il n'a d'ailleurs jamais prétendu au rôle combien ingrat, pour lui, de critique professionnel. Encore moins ne s'est-il à aucun moment de sa fulgurante carrière littéraire astreint à une objectivité contraire à son tempérament.²⁰

Le critique professionnel doit plus insister sur l'évaluation froide et il doit baser ses opinions sur ses connaissances. Pour Cocteau le phéno-

¹⁹ Danielle Chaperon, «Valeur et métaphore dans la poésie critique de Jean Cocteau. Figures de la ligne», *op. cit.*, p. 106.

²⁰ Georges-Paul Collet, «Jean Cocteau, poète, critique d'art», *op. cit.*, p. 102.

mène de la bonne critique réside plutôt dans la capacité de transmettre ses propres impressions. C'est dans ce contexte qu'il faut situer son effort de promoteur de l'art de l'avant-garde:

Cocteau trouvait ainsi sa véritable vocation qui fut celle d'un intermédiaire, très capable de distinguer ce qui est assimilable et solide dans le bric-à-brac de l'avant-garde, toujours prêt à communiquer intelligemment aux autres les influences qu'il avait eu lui-même l'intelligence de subir.²¹

André Fermigier, en parlant de la vocation d'un intermédiaire, pense à la médiation entre les artistes et les différents domaines artistiques (exemple de *Parade*, spectacle préparé par Cocteau, Picasso, Satie et Massine)²², mais également entre les créateurs et les spectateurs. Dans ses écrits sur l'art, Cocteau explique l'essentiel de la peinture et met en lumière les idées des peintres. Comme le note Georges-Paul Collet, son point de vue est global dans la mesure où il fait partie du milieu et il est en même temps le commentateur pertinent de ce qui se passe:

Cocteau, lui, ne s'est pas contenté de musarder sur les bords du grand fleuve parisien. Il a vécu avec une rare intensité au milieu des artistes de son époque dont il fut le témoin, le porte-parole et le poète critique à la fois passionné, tendre, amusé et clairvoyant.²³

Dans ses essais, il prend donc au sérieux toutes les questions liées à l'art, son style, riche en métaphores, se caractérise par le pathétique et même l'emphase, que certains lui reprochent, en la considérant comme excessive. Certes, mais dans ses réflexions esthétiques, il introduit parfois des observations très pertinentes, où il ne présente plus ses opinions, mais montre le quotidien du milieu des artistes et des critiques:

Je ne connais rien de plus triste qu'un vernissage. Des groupes chuchotent. Le peintre a mis son costume neuf. Tout le monde reste debout et semble attendre quelque chose. On dirait une noce où la mariée n'arrive pas.²⁴

²¹ André Fermigier, *Introduction*, dans Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet*, textes réunis et présentés par André Fermigier, Paris, Hermann, 1967, p. 13.

²² *Parade* est un ballet en un acte avec la musique par Éric Satie, la chorégraphie par Léonide Massine, les décors et costumes par Pablo Picasso et le libretto par Jean Cocteau. Sa première a eu lieu le 18 mai 1917 au Théâtre du Châtelet à Paris. Voir aussi: Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet*, op. cit., pp. 63–71.

²³ Georges-Paul Collet, «Jean Cocteau, poète, critique d'art», op. cit., p. 103.

²⁴ Jean Cocteau, *Carte Blanche, Le Rappel à l'ordre*, op. cit., pp. 99.

Les textes critiques de Cocteau ont d'habitude une forme d'essai où l'auteur joint ses observations esthétiques raffinées à des souvenirs de la vie quotidienne. Il importe de noter que la plupart des peintres présentés furent ses amis. Comme il arrive souvent à Cocteau de présenter plusieurs artistes dans le même texte (même si dans le titre figure un seul nom, comme dans *Modigliani*), notre choix nous oblige à revenir plusieurs fois au même livre ou essai pour en tirer des observations différentes. Il s'agira donc plutôt de mettre en valeur les impressions et les remarques de l'auteur suscitées par la manière de peindre ou la personnalité de l'artiste étudié, ce qui nous permettra de montrer comment le poète «voyait» un peintre concret, pourquoi il décida de le présenter au public et de comprendre pourquoi il l'admirait. Ceci dit, il ne faut pas oublier qu'une telle manière d'écrire, pleine de digressions et d'allusions aux autres artistes, reflète bien les fonctions de la critique de Cocteau. André Fermigier en parle dans l'introduction à *Entre Picasso et Radiguet*:

L'histoire de Jean Cocteau critique d'art est un peu celle de ses rencontres avec Éric Satie et Picasso, rencontres qu'il sut provoquer et, rapprochant des milieux jusque-là ignorés les uns des autres ou réputés inconciliables, organiser. [...] Tous ces essais, si disparates, elliptiques ou pointus qu'ils puissent aujourd'hui paraître, représentent peut-être ce que l'après-guerre nous a laissé heureusement ou malheureusement de plus évocateur dans le domaine critique. Non que celui qui les rédigea fût un grand créateur, mais, remarquable témoin, exceptionnellement doué en ce qui concerne l'œil, l'oreille et plus encore l'écho, il sut presque convaincre ses amies et ses contemporains que, renvoyant dos à dos les pâmoisons impressionnistes, orientalisme «fauve» et passéiste du *Sacre*, l'austérité démocratique et terroriste du cubisme de 1914, il allait créer pour eux les conditions d'une esthétique d'après-guerre et victoire, nouvelle mais raisonnable, moderne mais sans modernisme traumatisant ou sottement révolutionnaire, parisienne en tout cas, rapide et essentiellement française.²⁵

D'un côté, la mise en parallèle de quelques artistes dans le même fragment sert simplement à rapprocher ou opposer des tendances dans l'art, à montrer la diversité des manières artistiques, et de l'autre, l'on y voit des échos des idées dont parle Fermigier: le rapprochement des esthétiques différentes pour en créer une sorte de synthèse.

²⁵ André Fermigier, *Introduction*, dans Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet*, *op. cit.*, p. 9.