

Les vitraux de Jean Cocteau à Metz :

Une œuvre exceptionnelle à découvrir !(*)



Artiste de la métamorphose, de la lumière, des osmose, du mouvement et du rythme, Jean Cocteau va réaliser aux cours des deux dernières années de sa vie (1962-1963) des vitraux d'une exceptionnelle qualité pour l'église Saint-Maximin de Metz.

Ce sont 14 baies vitrées représentant 24 fenêtres qui sont toutes inspirées d'une rare intensité poétique et d'une vision prophétique hallucinante en matière artistique.

Certes Cocteau n'est pas totalement un néophyte dans la décoration d'églises. Déjà en 1957, ce sera la Chapelle de Saint-Pierre de Villefranche-sur-Mer où il mit en scène les événements de la vie de Saint Pierre. En 1959, il va s'investir dans deux nouvelles chapelles, l'une à Londres (chapelle Notre Dame de France) et l'autre à Milly la Forêt avec la chapelle Saint-Blaise.

Mais étrangement cette petite église paroissiale de Metz va dépasser toutes les autres et devenir pour ce créateur un écrin de choix lui permettant d'expérimenter, plus qu'ailleurs, les évolutions de l'art contemporain. Grâce à des créations fulgurantes, il va pouvoir concilier par l'art de son temps les cultures les plus anciennes avec celles les plus éloignées.

En effet l'un des caractères essentiels de l'art moderne au cours du XX^e siècle est d'avoir cherché un rapprochement avec les œuvres produites sur d'autres continents, par d'autres cultures et d'autres imaginaires. L'influence décisive de l'Afrique, de l'Océanie et des Amériques sur la transformation des formes et des langages occidentaux n'est, de ce fait, plus à prouver.

Le mouvement a été amorcé au début du siècle précédent par les poètes et peintres européens – parmi lesquels on peut citer Pablo Picasso, André Breton ou Apollinaire. Jean Cocteau lui aussi a contribué à l'émergence de ce courant novateur rendant possible un dialogue réel entre le vieux monde et le nouveau monde.

Son amitié notamment avec Picasso va le conduire très tôt à s'intéresser à l'art ancestral et à l'art imaginaire.

Sa marque personnelle dans les vitraux de Saint-Maximin c'est d'avoir fait surgir des frémissements végétaux, minéraux et charnels, jusqu'à ce que naisse une sorte d'hymne poétique exprimant la communion entre la nature et l'homme en puisant dans les coutumes et traditions de tout horizon.

Par l'étrangeté des associations mémorielles qu'elles suggèrent, les formes apparaissent comme évoquant souvent le mystère de cérémonies rituelles qui ne sont pas nécessairement chrétiennes. Fidèle en cela à l'esprit de l'art contemporain, Jean Cocteau considère en effet que l'espace concret de la perception n'est jamais homogène, il est toujours ouvert et pluriel.

Le vitrail comme la « porte » du sacré.

Mais avant d'aborder l'aspect purement artistique de certains vitraux, il y a lieu préalablement de parler de l'homme Cocteau en tant que profondément ancré dans le phénomène mythico-religieux et dans sa façon toute particulière d'aborder le vitrail comme la « *porte* » du sacré.

Jean Cocteau est un homme profondément religieux mais dans le sens où l'entend Mircea Eliade (*Le Sacré et le profane*, Ed.Gallimard, 1965). Il perçoit la manifestation du sacré (hiérophanie) dans tous les éléments du cosmos aussi bien dans un objet quelconque (arbre, fleur, pierre...), que dans un être vivant (homme ou animal) ou dans la personne du Christ elle-même.

Bien entendu, il n'adore pas les substances du cosmos, en tant que telles, car pour lui elles ne sont sacrées que dans la mesure où elles participent à la présence de la transcendance.

C'est pourquoi d'ailleurs ce besoin de surnaturel l'amène à se passionner pour la mythologie et les contes. Son attachement est tel qu'il n'a cessé sa vie durant de réactualiser certains mythes et légendes pour les rendre accessibles au plus grand nombre (Orphée entre autres mais aussi la Belle et la Bête, Tristan et Yseult, Renaud et Armide). Lui seul et mieux que quiconque a su rajeunir et tirer sa peau à la fable.

Mais la théophanie coctalienne a besoin aussi et en permanence de signes, de points de repères permettant au poète orphique de situer son espace, son centre, le seuil qui sépare le monde sacré du profane. En réalité il ne peut vivre sans ce contact avec le sacré.

Comme lieu privilégié, il choisira souvent un sanctuaire chrétien : une chapelle ou une église.

C'est selon lui l'endroit par excellence où le monde profane peut se transcender. Sa dépouille mortelle repose d'ailleurs dans la chapelle Saint-Blaise des Simples de Milly la Forêt et cela n'est nullement le fruit du hasard. En fait il a sciemment choisi ce lieu cultuel pour communiquer avec les dieux et pouvoir vibrer à l'unisson de leur onde immortelle.

Pour lui la transcendance peut se manifester librement par toutes les formes d'ouverture et tout particulièrement par ces fenêtres que sont les vitraux de l'église. C'est là plus précisément qu'il trouvera « le » passage privilégié entre le Ciel et la Terre.

En considérant les vitraux comme une porte ouverte aux dieux et à l'au-delà, il faut donc interpréter les signes et symboles apparaissant dans ces fenêtres, résultat du travail de l'artiste, comme la traduction graphique de cette communication et ce dialogue.

A la fois « *imago mundi* » et lieu de l'au-delà, les vitraux de Saint-Maximin vont pouvoir nous révéler l'univers de cet artiste génial, un monde fait de mystères et de symboles mis en scène grâce à une écriture picturale et un chromatisme exceptionnels.

Finalement tout l'art de Jean Cocteau ne sert qu'à matérialiser l'invisible... et « *flasher les mystères...pour en faire une illumination* » (Catalogue de l'exposition « Jean Cocteau, sur le fil du siècle » Centre Pompidou, 2004, Jean Cocteau, le poète par Noël Simsolo p.137)

Le vitrail central de l'abside



Le chromatisme du vitrail central confère à cette œuvre une grande force visuelle faisant éclater un bleu dominant ainsi que d'autres nuances issues principalement de l'ocre et de l'orange. D'ailleurs ce fond bleu qu'utilise Cocteau pour l'ensemble des vitraux est la couleur adéquate lui permettant d'exalter l'infini, le rêve, le passage vers l'imaginaire.

Les formes sont toutes géométriques et les lignes qui parcourent et traversent ce vitrail permettent des relations rythmiques inouïes.

Plus étonnante est en réalité la figuration elle-même. Ce vitrail nous montre un homme aux bras levés qui apparaît dans le premier compartiment à partir du bas. Ce motif n'est pas insignifiant ou banal car il se réfère à une thématique d'une grande portée.

Il existe en effet dans l'humanité deux pulsions, la première est la connaissance, la deuxième est l'immortalité et celle-ci s'exprime souvent par cet homme aux bras levés. Mircea Eliade nous dit que lorsque le chaman adopte cette position pendant les cérémonies, il s'exclame : « *J'ai atteint le ciel. Je suis immortel.* » (Mircea Eliade, *Shamanism Archaic Techniques of Ecstasy, Bollingen Series, New-York, 1974.*)



Ce motif est universel, traverse les âges, les latitudes, les mythes et les religions (Inscription rupestre V-VI s. av. J.-C, Foppe di Nadro, Valcamonica en Italie ; Orante/Quimbaya, Colombie ; Figure priant, VIII^{es}. av. J.C./Luristan, Perse ; Le chaman à Angra en Sibérie ; Ancêtre mythique au Mali (les Dogons) et en Nouvelle Guinée. On le retrouve également dans l'Egypte ancienne dans le hiéroglyphe Kha. (Keith Haring, Musée d'art contemporain de Lyon, Skira, 2008, p.58)

Et c'est aussi le motif qu'utilisent certains peintres contemporains comme Keith Haring qui réalisera en 1981 une œuvre de grande dimension (243,8 x 243,8 cm) avec de l'encre vinyle sur bâche vinyle représentant une effigie humaine les bras levés au ciel.

L'artiste a peint ce personnage avec les jambes écartées, en rouge, hachuré de traits noirs, un trou béant au niveau de son abdomen et quatre croix autour de lui. En 1984 avec le même motif de l'orant, il créera également une encre noire sur papier et la même année encore une autre encre sur terre cuite.

En la matière Jean Cocteau apparaît comme un précurseur, annonçant les tendances les plus actuelles de l'art contemporain (le Street Art ou le graffiti notamment) puisqu'il utilise un langage pictural fait de symboles qui viennent des civilisations anciennes.

Le message le plus probant signifié par ce vitrail central semble bien être celui lié à l'immortalité.

D'ailleurs c'est cette même immortalité que recherche tout artiste à travers son travail dont le but ultime serait de créer une œuvre qui lui succède.

Jean Cocteau lui-même en réalisant cette dernière création la plus importante avant sa mort a dû y songer en permanence. Il n'a cessé sa vie durant d'utiliser la mythologie et notamment le personnage d'Orphée pour faire revenir à la vie les êtres chers et les rendre même immortels.

S'agissant du film Orphée de 1950, il est dit notamment dans le blog « *l'Oeil sur l'Ecran* » :

« Jean Cocteau transpose le mythe d'Orphée à l'époque actuelle, ... L'homme est sauvé, La Mort meurt, c'est le mythe de l'immortalité. » (Films.blog.lemonde.fr du 27 février 2010).

Les autres vitraux de l'abside



Le vitrail central avec l'image de l'homme aux bras levés, symbolise cette élévation de l'axis mundi, le centre du monde. Ainsi à travers le prisme du message d'immortalité véhiculé par cet axe cosmique, il est possible de mieux comprendre et interpréter les autres fenêtres de l'abside.

Tout d'abord cette fenêtre médiane, au cœur de la verrière absidiale, a la particularité d'être située juste derrière l'autel et au-dessus du crucifix. Tout concourt à célébrer en ce lieu un temps d'achèvement, d'éternité et d'unité primordiale. Ensuite cela va permettre également de déclencher, comme par effet de répétition, le scénario d'un retour grandiose au commencement du monde.

Cette réactualisation symbolique des débuts originaires va concerner les quatre autres vitraux de l'abside situés, par groupe de deux, de part et d'autre de cette baie: deux du côté nord (à gauche) et deux autres du côté sud (à droite). On y découvre la thématique d'un processus comparable à une sortie du temps, un retour aux origines.

Permettre l'immortalité c'est toujours revenir en arrière pour rejoindre les débuts du grand Tout, au commencement du Temps.

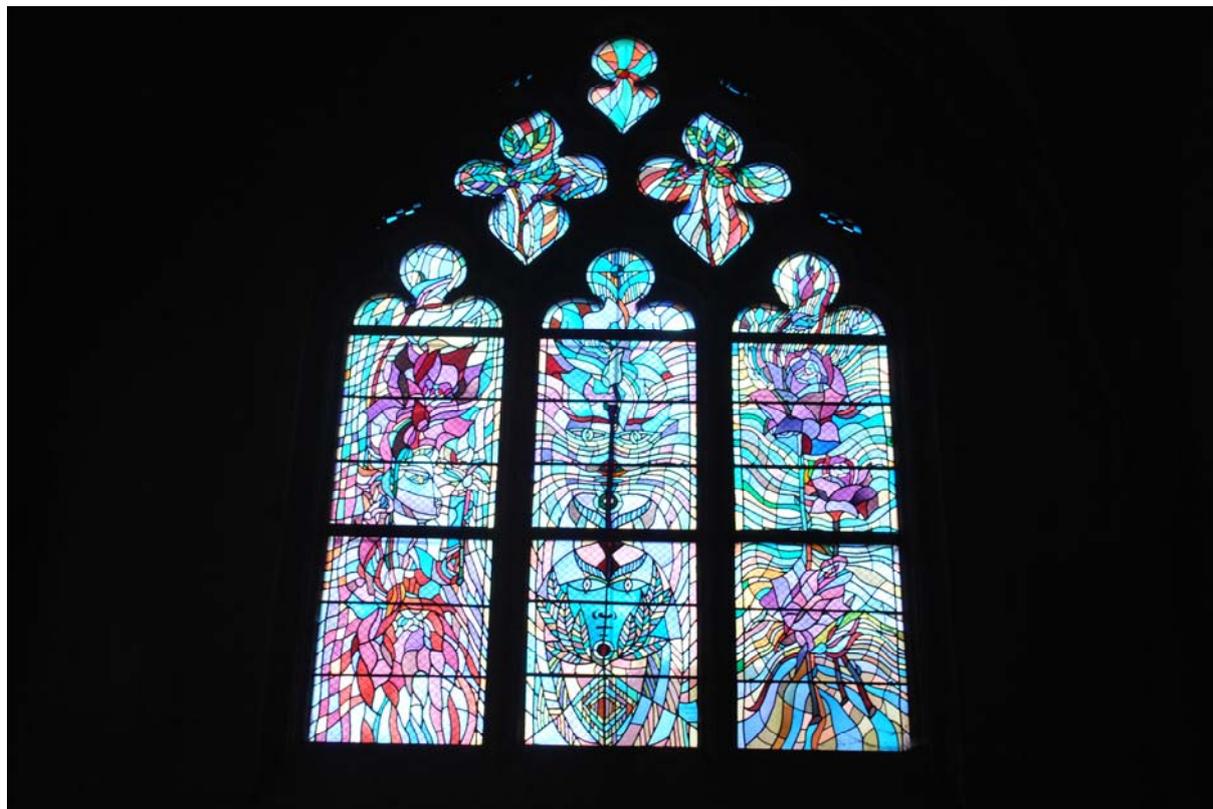
C'est d'une certaine façon réitérer la création, retrouver l'état qui précède la cosmogonie, le « *chaos* » initial. Revivre aussi l'état paradisiaque du monde non encore créé.

Cette situation chaotique avant la création elle-même, conduit à différentes représentations symboliques apparaissant dans les quatre fenêtres de l'abside: l'œuf, l'embryon, les différentes phases lunaires... Et également cette végétation exubérante et luxuriante qui occupe avantageusement l'espace du deuxième vitrail à droite comme pour signifier une nouvelle naissance du monde naturel.

Il s'agit de retrouver le moment où le temps n'existe pas à l'image de ce temps de l'immortalité. C'est pourquoi pour accéder à ce « *Non-Temps* », il faut opérer un retour en arrière : faire tourner le film à l'envers. Cocteau avait l'habitude dans ses films d'utiliser fréquemment cette technique.

Ce retour aux origines est nécessaire et primordial pour comprendre et revivre les mêmes moments d'éternité et d'immortalité que ceux évoqués dans le vitrail central. Il s'agit d'une re-célébration par la réactualisation des mythes de l'origine des choses.

La triple baie du transept nord



La beauté végétale que Jean Cocteau réussit à restituer dans cette verrière relève aussi de sa fécondité poétique. Lui le disciple d'Orphée est sensible jusqu'à l'émotion comme son illustre modèle thrace. Cela se vérifie dans son œuvre où il fait naître avec beaucoup de compassion et d'éclat la métamorphose du jeune et séduisant Hyacinthe. Il érige cette métamorphose en véritable symbole d'éternité.

Jean Cocteau réussit une création à la fois étonnante et superbe. Il restitue de manière incomparable la volupté de cette plante ou plutôt de cette fleur envahissante avec quelque chose d'érotique, de sombre voire d'inquiétant.

Le corps d'Hyacinthe, dans la première fenêtre à gauche, disparaît pratiquement à nos yeux, puisque presque totalement englué dans les formes végétales. Il est recouvert par une profusion de pétales, feuilles ou lianes qui s'agglutinent et s'agrègent à lui, ne laissant apparaître plus aucun détail de son anatomie.

Dans la fenêtre centrale surgissent un masque et une tête d'animal. Les lignes qui oscillent et masquent le visage de la Bête c'est comme pour marquer le côté fantastique, féérique, entre l'étrange et le merveilleux. Le côté repoussant et horrible de la Bête s'estompe par l'échange de ces fluides magiques qui circulent librement dans tout l'espace.

Sur sa tête fleurit également comme pour Hyacinthe une fleur protubérante.

En fait Cocteau s'abandonne librement dans cette verrière à la fulgurance de son inspiration ce qui le conduit à épouser un style mi-figuratif et mi-abstrait avec une forte connotation surréaliste. Il nous donne à voir un monde kafkaïen avec en plus « *Les Fleurs du Mal* » de Baudelaire. Son univers paraît d'autant plus insolite que des êtres fantomatiques, notamment des êtres humains zoomorphes, peuplent son univers (*Le Minotaure, la Bête notamment*).

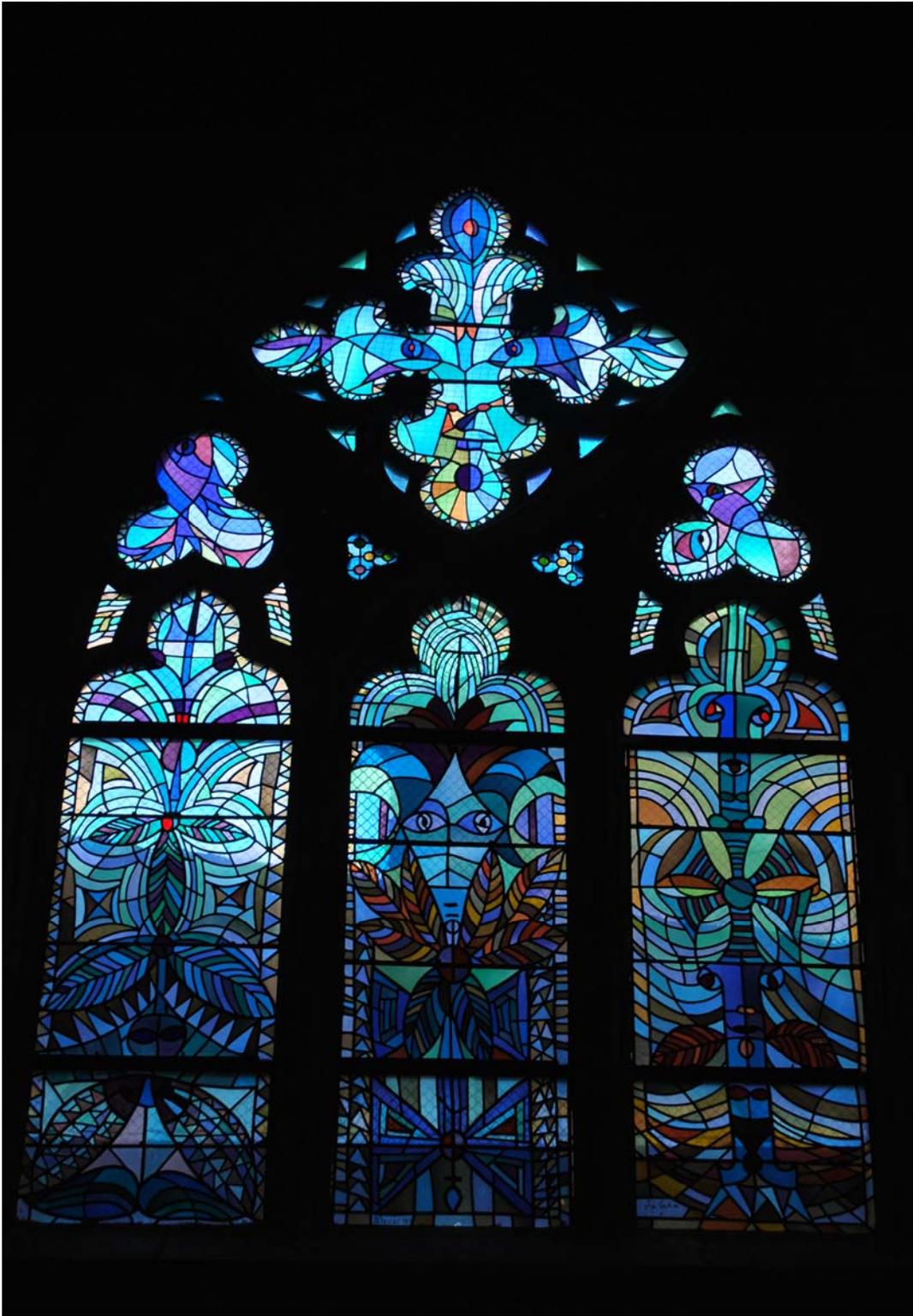
Son écriture est par ailleurs servie par une ligne pure et nerveuse dans un chromatisme dominé par les tons bleus clairs.

Les sillons creusés à la surface par les mouvements oscillatoires du trait sont comme des cicatrices révélant des mondes intérieurs étranges.

Dans la troisième lancette, si les mêmes vibrations produisent toujours des formes harmoniques horizontales elles permettent aussi de mettre en valeur deux magnifiques roses

Cette présence florale n'est d'ailleurs pas anodine car la rose joue un rôle essentiel dans les contes et notamment dans *La Belle et la Bête*. Selon Jean-Pascal Pillot, la rose a déclenché une série d'événements qui ont touché les quatre éléments (la terre, l'eau, l'air et le feu). C'est la rose notamment qui a conduit à la transformation du récit et a provoqué l'irruption du sacré. Bien entendu cela n'a pas échappé à Jean Cocteau.

La triple baie de la face est



Ce visage au milieu de la fenêtre centrale (probablement celui de Jean Cocteau) avec en parallèle les différentes représentations dans les deux autres lancettes renvoie à un symbolisme qui est celui du « *centre* » dont parle abondamment Mircéa Eliade dans son ouvrage *Images et symboles* (Editions Gallimard 1952).

On voit effectivement apparaître au même niveau que la tête le centre d'une fleur avec ses trois pétales dans la lancette de gauche et celui d'une autre fleur avec six pétales au milieu d'un arbre « *vivant* » dans la lancette de droite.

Tout cela rappelle l'image des trois régions cosmiques (Ciel, Terre et Enfer) reliées, dans un « *Centre* », par un axe.

La symbolique du « *lien entre le Ciel et la terre* » avait été abondamment reprise dans les civilisations paléo-orientales. Mais l'arbre qui apparaît dans la lancette de droite peut aussi évoquer l'arbre de Jessé qui fleurit et donne naissance à des êtres vivants (*la lignée de David jusqu'à Jésus*). Ceux-ci empruntent une forme étrange à la fois mi-humaine et mi-végétale, avec des yeux exorbités et un corps prenant la forme d'un phallus ?

Mais cela peut signifier aussi la fonction d'engendrement (*par le phallus*) qui est attachée au symbole de l'Arbre:

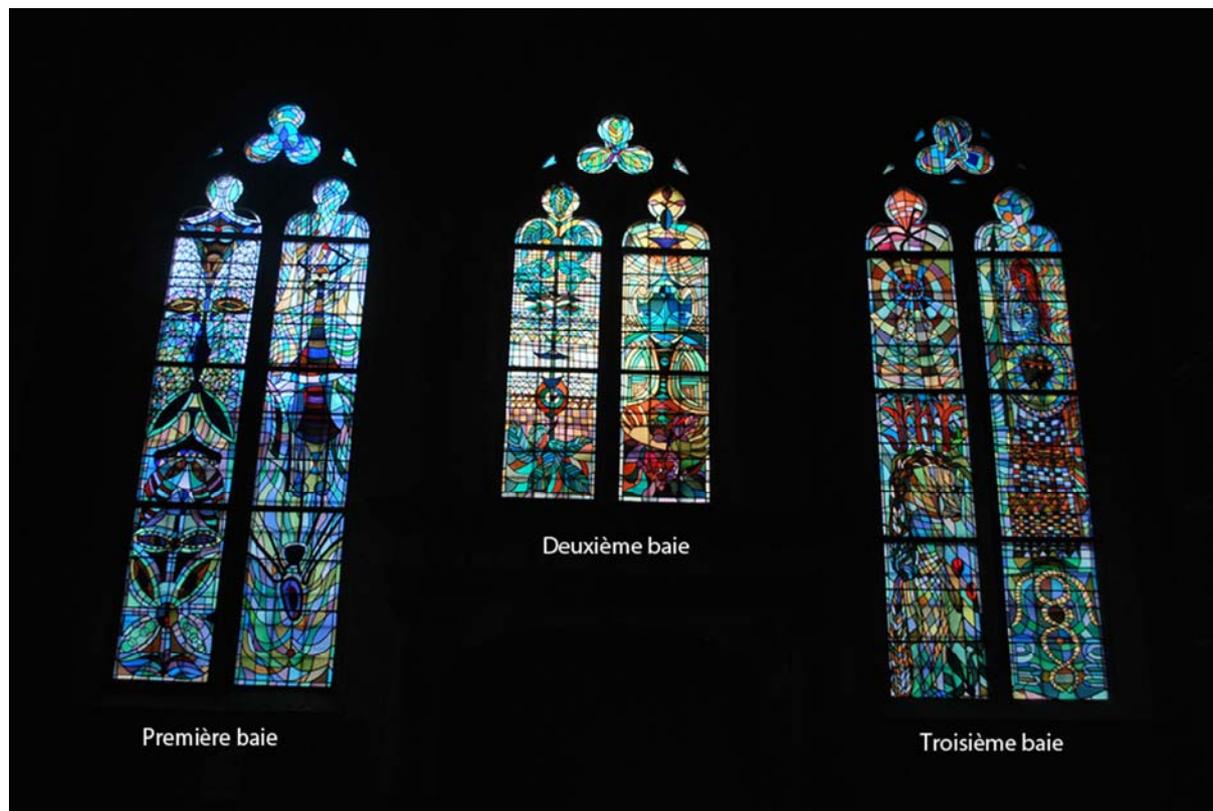
« *Le mystère de l'inépuisable apparition de la Vie est solidaire du renouvellement rythmique du Cosmos. Pour cette raison le Cosmos a été imaginé sous la forme d'un arbre géant: le mode d'être du Cosmos, et en premier lieu sa capacité de se régénérer sans fin, est exprimé symboliquement par la vie de l'arbre* » (*Mircéa Eliade, le Sacré et le Profane, ibid, p.128*)

Certes Jean Cocteau joue parfois allégrement avec les syncrétismes mélangeant sans complexe les symboles provenant aussi bien de la mythologie que de l'Ancien Testament. En fait cette attitude n'est pas choquante de la part d'un disciple de l'orphisme puisque ce courant de pensée fait preuve d'un grand syncrétisme et considère même toutes les religions comme la manifestation d'une seule et même chose.

Mais dans le cas de la représentation de l'arbre, il est indéniable que Cocteau se place plutôt dans une logique d'ascension pour rendre possible la communication entre le Ciel, Terre et Enfer.

Lui-même s'insère dans ce vitrail au coeur de ce processus grâce à un visage, le sien, qui apparaît doublement marqué par « *le rite du centre* » : le centre de la fenêtre qui est elle-même le centre de la triple baie vitrée.

Le parcours initiatique de la face sud.



Dans la chapelle des Gournay où reposent les corps de cette famille patricienne de Metz, Cocteau va marquer cet espace plus fortement qu'ailleurs de sa « *profonde attraction pour tout ce qui dépasse le monde : la mort* ». (Orphée, Ed. J'ai lu, Paris 1950, p.10)

Si son empreinte paraît plus prégnante encore dans cette partie du sanctuaire c'est grâce bien entendu à ce lieu sépulcral mais aussi grâce à l'utilisation de cette matière translucide qui est le vitrail.

Celui-ci permet cette décréation dont parlait Maître Eckhart puisqu'il a vocation de donner accès à la vérité en réduisant la part d'ombre qui colle à notre humanité. N'oublions pas qu'Adam a été façonné à partir de la boue.

Tel un chaman, Cocteau va donc « *décréer* » symboliquement, profitant de la transparence de ce médium. Il va inaugurer par son art un parcours initiatique balisé par des passages, des transitions et des étapes successives dans le but de renaissances et de purifications.

Certes cette façon d'opérer n'est pas nouvelle chez Cocteau puisqu'on constate déjà chez lui un cheminement similaire dans ses œuvres écrites et notamment dans le cinématographe.

Mais grâce à ce nouveau médium, Cocteau va pouvoir travailler de façon unique cette mystérieuse matière colorée. En effet celle-ci possède une particularité remarquable qui consiste à mettre en résonance des particules optiques multiples qui vibrent à chaque rayonnement solaire.

Ce faisant l'artiste verrier va devenir un médiateur, un passeur à la manière d'Orphée, rendant possible l'irradiation de la lumière naturelle par celle provenant de l'au-delà.

Les trois baies vitrées de la face sud vont marquer les trois étapes du parcours initiatique de cette fabuleuse rencontre.

Première baie :

Le labyrinthe avec ses nombreux fils qui lient aussi bien les vivants que les morts. C'est l'Hadès ou la zone « *intermédiaire* » entre la vie et la mort. C'est symboliquement la représentation du malaise que ressent le poète.

Lui qui préfère habiter la mort au lieu d'habiter la vie comme si des fils le retenaient en permanence dans ces lieux morbides. Pier Pasolini dans un texte intitulé *Le cinéma impopulaire* exprime un malaise identique :

«*Un auteur ne peut être qu'un étranger en terre hostile : il habite en effet la mort au lieu d'habiter la vie [...]* ». (Pasolini, Pier Paolo, *L'expérience hérétique (langue et cinéma)*, Payot, Paris, 1976, p.246)

L'écriture picturale du génial polygraphe devient élévation et conduit à une sorte de fascination étrange, mélange à la fois d'attrait et d'effroi. Elle atteint ici une véhémence qui est le résultat d'une plongée dans les profondeurs de la subjectivité.

Cocteau a trouvé dans l'autre monde, intérieur et vertical, celui du chaman ou des fidèles de l'ésotérisme, des signes permettant une autre conception de la réalité. C'est un langage nouveau qu'il utilise et qui est commun à celui des surréalistes et des poètes.

Cette zone du labyrinthe peut représenter aussi le tumulte intérieur que l'artiste doit traverser et dépasser.

Sa façon d'utiliser le trait est apparemment unique. Elle se démarque notamment de ses œuvres graphiques antérieures que l'on retrouve dans les nombreuses chapelles, églises ou salle des mariages de la mairie de Menton. Dans ces lieux son dessin apparaît souvent figé « *dans un modèle infiniment répété* » (selon le catalogue de l'exposition de 2003 au centre Pompidou, *Jean Cocteau, sur le fil du siècle*).

Or, dans cette église de Metz, Cocteau ne se répète jamais. Au contraire, on y découvre chaque fois un « *nouveau Cocteau* » : les formes sont complexes, stylisées, variées et uniques et le souffle qui l'inspire paraît presque divin.

Un graphisme magique qui nous permet d'accéder, à un « *monde invisible* » apte à faire se déployer le « *séjour des limbes* », à la manière d'un Gérard de Nerval.

Deuxième baie :

Il dépassera cette zone intermédiaire grâce à l'arbre de la vie mais aussi grâce à la déesse Déméter qui permet l'alternance des saisons. C'est tout le symbole du grain de blé qui doit mourir en terre pour renaître ensuite.

En dessinant Déméter dans ce vitrail, Cocteau va révéler une partie de l'être du personnage par sa représentation sous des formes géométriques allégoriques. Il la cerne par des lignes qui évoquent le profil d'une idée.

Par le visage ovale, les yeux en amande et le nez losangé, il signifie la plénitude et la majesté de cette déesse. Les formes arrondies sont plutôt dominantes et permettent d'exprimer par le trait, la douceur et la bonne santé de cette déesse bienfaitrice.

Ses yeux très expressifs annoncent la vérité révélée d'une vie après la mort. D'ailleurs il est surprenant de retrouver au même niveau et dans l'autre vitrail, à gauche, d'autres yeux qui sont ceux de l'arbre (*de la connaissance*).

Tout cette écriture picturale s'articule et se conjugue dans un jeu subtil de rappel, de renvoi et de réciprocité.

Troisième baie :

Le poète expérimente la « *phénixologie* ». Minerve qui tue le poète avec sa lance et qui renaît aussitôt avec des yeux irradiés.

Par la mort, il exprime l'extrémisme qui habite l'artiste. Il ne craint plus la mort car déjà dans Orphée, la mort lui apparaissait sous forme d'une princesse vêtue de blanc. La mort possède également une vertu créatrice puisqu'elle ramène chaque fois le poète à la vie.

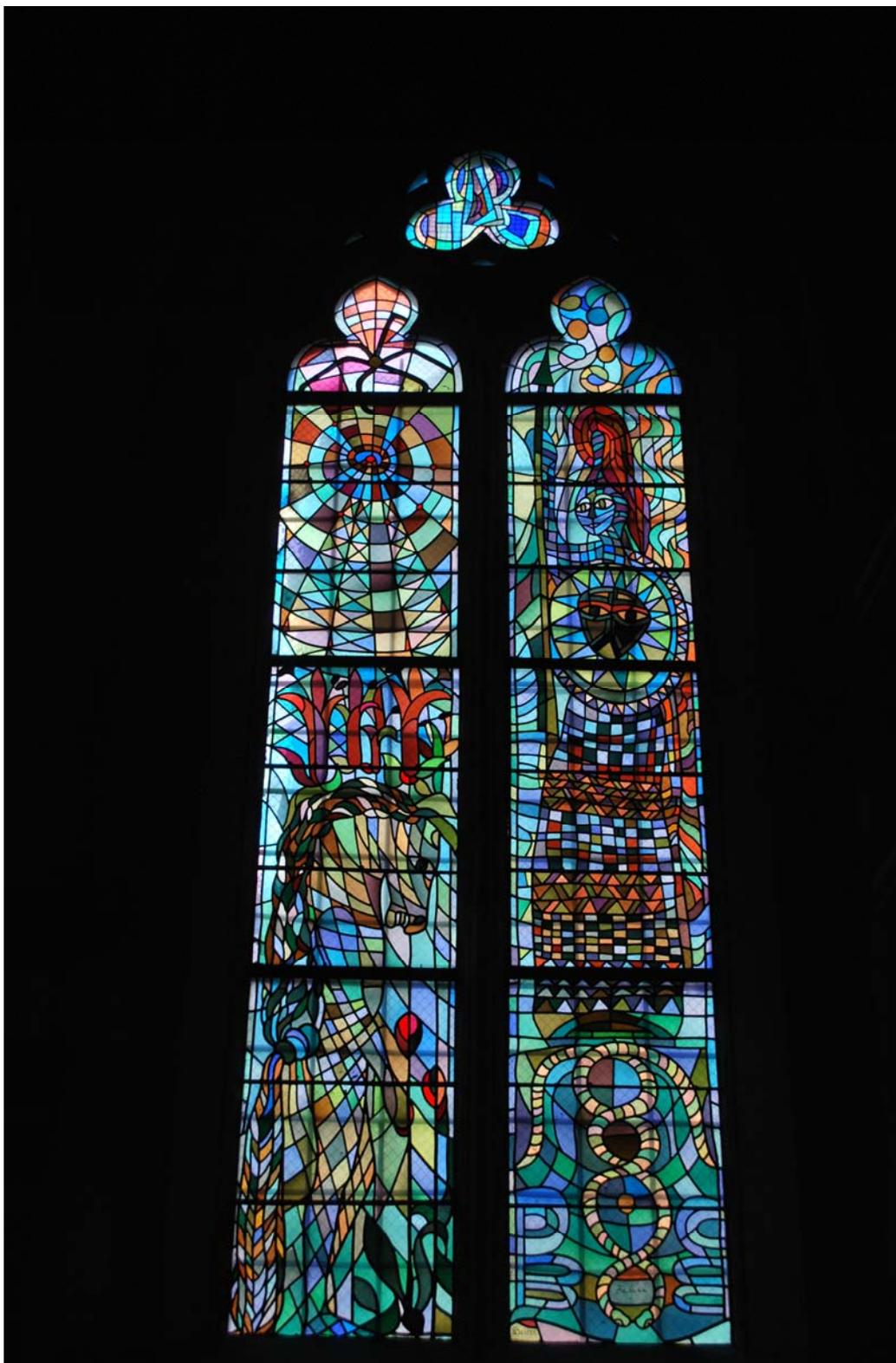
Selon lui, l'acte de créer est inséparable de la mort, car il faut mourir en quelque sorte pour créer d'où la citation sur laquelle se termine *Le sang d'un poète* : « *Ennui mortel de l'immortalité* ».

Mais en fait l'immortalité qu'il conçoit est à l'image du miroir. Celui-ci n'est qu'une illusion car en plongeant dans cet espace réfléchissant, il ne pénètre finalement qu'en lui-même.

Par contre grâce à son travail sur le vitrail, il va déboucher sur l'indicible et le tout autre.

L'immortalité qu'il perçoit n'est plus synonyme de grand vide, de vie errante, de stérilité et d'impuissance.

Bien au contraire le feu qui s'agite dans la troisième baie derrière la tête de Minerve est comme le prélude d'un grand embrasement, l'annonce d'un moment d'éternité qui permet de tout transcender



La troisième baie avec Minerve

Dans la lancette de droite, Minerve apparaît casquée d'un haut cimier avec un panache rougeoyant retombant sur ses épaules.

Derrière sa tête, l'artiste fait surgir des lignes comme des flammes qui montent jusqu'à l'extrémité supérieure du vitrail.

Cocteau utilise un vocabulaire de formes libérées et émancipées. Il reprend à son compte cette exigence qu'Henri Michaux imposait à la forme picturale:

« *Trouver, pour [se] retrouver, pour retrouver [son] propre bien possédé sans le savoir* »
(H.Michaux, in Moments of vision, Rome, New York Art Fondation, 1959)

Une façon aussi de rejoindre l'au-delà par « *une vitalité panthéiste comme une vigne qui grimpe le long du mur* » selon Ejler Bille (*E.Bill "L'Expérience est dans la vie", Cobra, n°1, mars 1949, p.11*)

La fulgurance donne le ton à cette apparente explosion des flammes qui s'échappent derrière Minerve. Les lignes oublient la rigueur de la sensualité du damier de l'égide de la partie inférieure pour évoluer librement et presque musicalement vers le haut.

Aux structures d'inspiration plus intimiste succède une direction plus spontanée, qui s'apparente à une forme d'écriture lyrique.

Or tout ce travail de la ligne correspond en fait à un mouvement de sublimation. L'artiste entend y incarner l'emblème de son propre imaginaire : sa volonté de rejoindre l'inaccessible.

Dans le même esprit Alfred Manessier avait réalisé entre 1982 et 1993 des vitraux pour le presbytère du Saint-Sépulcre à Abbeville:

« *Sur ces vitraux, l'artiste obtient un mouvement ascendant vertigineux, traduisant les prières des fidèles et la relation entre ces derniers et l'esprit.* » (Xavier Barral i Altet "Art et lumière- Le vitrail contemporain", Ed. de la Martinière, 2006, p131 (notes 12 à 15))

Pour Cocteau ce mouvement ascensionnel prend plutôt l'allure d'une effraction. Il ressent le besoin de pénétrer une sphère interdite, de fracturer l'invisible. Par ces flammes mais aussi de façon tragique par sa mort suite au jet de la lance de Minerve qui apparaît en parallèle dans le même vitrail (voir son film le Testament d'Orphée).

Cocteau peintre de la transcendance ? (simple hypothèse ou réalité?)

Cocteau reste l'homme qui a laissé derrière lui de belles cendres.

Mais lui-même restera toujours cet être énigmatique pour peu qu'on ne se laisse pas envahir par son œuvre. D'ailleurs à qui veut l'entendre il ne cesse de prétendre que l'invisible l'emporte sur le visible.

De même les vitraux magnifiques qu'il vient réaliser pour l'église Saint-Maximin de Metz s'illuminent aussi grâce à des vibrations surnaturelles qu'il a su mystérieusement capter et transmettre.

« *Je ne suis pas celui que vous croyez* » dit-il pour démystifier sa figure d'acrobate sur un fil.

C'est pourquoi n'y a-t-il pas dans ces vitraux quelque chose de plus profond dans sa démarche qui nous aurait échappé ?

Non qu'il ne s'agisse d'une nouvelle et éphémère conversion personnelle, comme au temps de ses relations avec Maritain, mais bien plus, me semble-t-il, comme une rencontre qui s'est imposée à lui lors de son travail sur ce médium.

Il s'agit bien évidemment d'une simple hypothèse qui peut être étayée grâce notamment aux travaux de Marcel Gauchet « *sur la dynamique de la transcendance* ».

En effet selon ce philosophe « *La division religieuse passait initialement entre l'ordre humain et son fondement* » (Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Gallimard, 1985 p.90)

Par la suite, elle s'est déplacée entre les hommes. Et l'on assisterait même à une nouvelle mutation à l'intérieur des hommes eux-mêmes.

Cocteau aurait, semble-t-il, expérimenté, lui aussi, ce surgissement du sacré par une traversée interne.

Déjà avec le miroir, il avait fait l'expérience dans *Orphée* (1950), d'un passage vers un intervalle extraordinaire mais qui ne débouchait hélas que sur la mort.

« *Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles, la mort vient et va. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans un miroir, et vous verrez la mort travailler, comme des abeilles dans une ruche de verre.* »

Comme d'ailleurs dans *le Sang d'un poète* (1930) où l'acteur principal est amené à traverser différents miroirs pour retrouver en fait sa propre réflexion.

Par la poésie et dans ses différentes œuvres dont le cinématographe, Cocteau n'a cessé de tester ou de franchir les limites de l'ineffable.

D'ailleurs la Zone intermédiaire, qu'il semble découvrir, ne constitue qu'une étape, un sas entre les univers parallèles, entre vie et mort, entre paradis et enfer.

Par contre en travaillant le vitrail, il découvre une sorte d'accès illuminant. Symboliquement ce médium transparent lui ouvre une porte sur le Tout Autre.

Travailler le verre coloré dans une église va mobiliser chez lui un autre soi.

Peut-être cela a-t-il provoqué cette fracture intime débouchant sur une fracture dans l'être ?

Christian Schmitt

<http://www.espacetrevisse.com>

() La présentation des vitraux de Jean Cocteau de l'église Saint-Maximin de Metz ne constitue qu'une approche parcellaire et synthétique d'un travail plus conséquent réalisé par Christian Schmitt et qui est intitulé « Je décalque l'invisible ». Ici seulement quelques vitraux (9) ont pu être présentés alors que le manuscrit de l'auteur comporte une étude complète et détaillée des 24 verrières. (Pour tout contact : chri.schmitt @free.fr)*