

REPUBLIC DU CAMEROUN

Paix-Travail-Patrie

UNIVERSITE DE YAOUNDE I

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

REPUBLIC OF CAMEROON

Peace-work-Fatherland

UNIVERSITY OF YAOUNDE I

HIGHER TEACHER TRAINING
COLLEGE

DEPARTMENT OF FRENCH



**LA MACHINE INFERNALE DE JEAN COCTEAU,
UNE RÉÉCRITURE D'ŒDIPE ROI DE SOPHOCLE.
ESSAI D'ANALYSE INTERTEXTUELLE**

Mémoire présenté pour évaluation partielle en vue de l'obtention du Diplôme des
Professeurs de l'Enseignement secondaire général deuxième grade (D.I.P.E.S II)

PAR

NDJIONGANG TCHANKO MODESTINE MAJOLINE

Licenciée ès Lettres Modernes Françaises. Option littérature française

Sous la direction du

Pr NDZIÉ AMBENA

Maitre de conférences

ANNEE ACADEMIQUE : 2015-2016

DÉDICACE

À Ngongang Anne, ma grand-mère et Tchanko André, mon père (in memoriam).

REMERCIEMENTS

- Je tiens à exprimer tout mon respect et toute ma reconnaissance à mon encadreur, le Professeur Ndzié Ambena, pour sa bienveillance, ses encouragements, ses conseils et la patience dont il a fait montre ;
- j'exprime toute ma gratitude aux enseignants du département de français de l'École normale supérieure de Yaoundé pour leurs précieux conseils et leurs enseignements ;
- ma gratitude va également à l'endroit de Mme Ntsa Nkoa Marie, pour son encadrement tout au long de mon stage pratique au Lycée Bilingue de Nkol-Eton ;
- l'amour et le soutien de ma mère, maman Njilla Pauline, restent un port de sécurité dans ma vie, dans les meilleurs et dans les pires moments. Qu'elle trouve dans ces lignes, l'expression de mes sincères gratitude et reconnaissance ;
- à mes frères et sœurs : M. et Mme Nana, M. et Mme Donfack, M. et Mme Nougang, Mlle Djimi Tchanko Solange, la reine mère Mefeu Payong, M. Houndi Tchanko Robest, pour leur précieuse aide matérielle et leurs encouragements ;
- mes pensées vont aussi à l'endroit de tous ceux qui, tout au long de la réalisation de ce travail, m'ont manifestés leur soutien et leurs encouragements. Il s'agit particulièrement de M. Tiepma Roger, M. Josué ainsi que tous les membres de la Jeunesse Dynamique Bamena qui sont devenus une deuxième famille pour moi.

RÉSUMÉ

Notre travail intitulé « *La Machine infernale* de Jean Cocteau, une réécriture d'*Œdipe roi* de Sophocle. Essai d'analyse intertextuelle », part du postulat selon lequel tout texte littéraire comprend un ensemble varié de relations et s'ouvre à d'autres. De ce décloisonnement de l'œuvre littéraire naît la notion d'intertextualité qui est un concept contemporain dont la pratique est néanmoins ancienne. Elle désigne la présence d'un ou de plusieurs textes dans un autre. Cette présence parfois introduite à dessein par l'écrivain, n'est perceptible que par le lecteur cultivé. L'analyse envisagée répond à la question de savoir pourquoi Cocteau construit une stratégie de transformation pour la mise en place de l'hypertexte à partir des différents changements qu'il a opérés dans son œuvre ? Il s'agit en fait de mener une étude sur les marques intertextuelles présentes dans *La Machine infernale* de Cocteau. Cette œuvre est riche en intertextes relevant de la pièce du dramaturge grec ainsi que du domaine mondain. Notre objectif est de montrer les différentes similitudes et divergences entre *Œdipe roi* de Sophocle et *La Machine infernale* de Jean Cocteau. Pour cela, nous avons étudié les emprunts qui se situent au niveau de la structure thématique commune à nos corpus ; les différentes techniques de réécriture ; la manière dont l'auteur utilise les êtres de papier pour transmettre un message afin de véhiculer une idéologie et enfin les enjeux de la réécriture de ce mythe qui sont d'ordres littéraire et civilisationnel.

Mots clés : intertextualité, réécriture, hypotexte, hypertexte, hypertextualité, relations de coprésence et de dérivation, mythe, tragédie, fatalité, destin et enjeux.

ABSTRACT

Our work titled « *La Machine infernale* [read: the infernal machine] of Jean Cocteau, a rewriting of *Œdipe roi* [read: king Oedipus] of Sophocle. Intertextuel analysis essay », leans on the fact that every literary text includes a varied set of relationships and opens up to other texts. From this literary text disclosing, births the intertextuality notion which is a contemporary concept whose practice is nevertheless old. It points out the presence of one or many texts in another one. This presence sometimes purposefully introduced by the writer, is only perceivable by a trained reader. The envisaged analysis answers the question to know how Cocteau arrives at constructing a transformation strategy to put hypertext in place from the different changes he operated in his book. In fact, it's all about conducting analysis on the intertext marks present in *La Machine infernale* [read: the infernal machine] of Cocteau when rewriting *Œdipe roi* [read: king Oedipus] of Sophocles. The first book, the contemporary one, is rich in intertexts coming from the book of the greek playwright and from the worldly domain. Our objective is to show the different similarities and divergences between our two books. To get at it, we studied one after the other, the marks situated at the level of thematic structure common to our books; the different rewriting technics; the way the author uses paper beings to transmit a message so as to convey an ideology and the stakes of this myth rewriting which are of literary and civilizational orders.

Keywords: intertextuality, rewriting, hypotext, hypertext, hypertextuality, relationships of copresence and derivation, myth, tragedy, destiny, fate and stake.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La création littéraire n'est jamais à l'abri des influences et des modèles. Aussi génial que soit l'artiste, il doit accomplir nécessairement un travail qui s'inspire de la lecture des œuvres de ses contemporains qui exercent une influence directe sur son mode d'écriture et de celles de ses prédécesseurs admirés qui sont pour lui des références. Michaël Bakhtine disait dans *Théorie de la littérature* que « Notre pensée ne rencontre que des mots déjà occupés, et tout mot, de son propre contexte, provient d'un autre énoncé déjà marqué par l'interprétation d'autrui » (1965, p.50). Écrire revient donc à inscrire son texte dans une masse peuplée d'autres textes à travers lesquels on déploie une double stratégie d'intégration et de distinction. Dès lors, il ne peut être accordé à l'écrivain un droit exclusif sur son ouvrage. Nous pouvons alors comprendre que toute production littéraire vient toujours de quelque part car il n'y a pas de production ex-nihilo. D'où notre sujet d'étude intitulé : « *La Machine infernale* de Jean Cocteau, une réécriture d'*Œdipe roi* de Sophocle. Essai d'analyse intertextuelle ».

De ce point de vue, nous allons aborder la réécriture qui apparaît dans les années 1980 comme étant une notion voisine à l'intertextualité. Certains chercheurs ont choisi de les joindre. Le dictionnaire *Larousse* définit la notion de la réécriture comme « le fait d'écrire de nouveau, de rédiger d'une nouvelle manière, le fait de recomposer ». Par ailleurs, le dictionnaire *Petit Robert* la définit comme « l'action de réécrire un texte pour en améliorer la forme ou pour l'adapter à d'autres textes ».

Du point de vue de la linguistique, la réécriture est l'action ou le fait de réécrire, c'est-à-dire de donner une nouvelle version pour un texte déjà écrit. La réécriture selon les linguistes désigne toute reprise d'une œuvre antérieure par la transformation et l'imitation, implicitement ou explicitement.

La réécriture selon Georges Molinié ne se pense qu'en termes fonctionnels :

Elle définit une activité scripturaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ces éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base, réalisé, sous la forme d'un texte ou de tout un style,

l'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte ou la mise en exercice d'un nouveau style (Cité par Anne-Claire Gignoux, 2006).

Ainsi, la réécriture ne se contente pas de reprendre passivement un texte, elle n'est pas une simple répétition. Mais elle est un véritable travail qui peut en cerner plusieurs formes. Elle est donc considérée comme une création littéraire proprement dite.

Plusieurs raisons (personnelle et scientifique) ont motivé le choix de ce sujet. Il s'explique en partie par la fascination pour la réécriture en général, et plus particulièrement celle des mythes traduisant un univers tragique. Notre choix se manifeste également par la volonté de remonter aux sources de la littérature, la quête de l'origine, aussi insaisissable soit-elle, et surtout par le souci de voir et d'analyser le nouveau sens que prend le mythe d'Œdipe dans le théâtre de Cocteau. Par ailleurs, notre méthode qui est l'intertextualité est un champ privilégié de l'expression du dialogue de cultures, le lieu de décroisement des connaissances, d'ouverture de l'esprit au monde extérieur, de mise en relief des croisements et des points de convergence des surfaces textuelles. Cocteau, écrivain du vingtième siècle, s'est inspiré de la pièce de Sophocle plusieurs siècles après, pour écrire son œuvre. Ces deux auteurs viennent des aires géographiques et des époques différentes. Ceci nous permettra de mieux percevoir comment ils transposent le mythe et ses thématiques en lui donnant un sens en fonction de leur contexte socio-culturel. Malgré la grande distance entre ces époques de l'histoire, le dramaturge français moderne a réécrit le texte ancien tout en lui faisant des métamorphoses et des réadaptations.

Nous avons opté pour le texte théâtral parce qu'il est accessible à tous. Le théâtre par définition est un édifice où l'on représente les œuvres dramatiques et donne des spectacles. C'est également un genre littéraire qui consiste en la production d'œuvres destinées à être jouées par des acteurs. C'est donc l'art d'écrire pour la scène. Sa triple assertion de discours, de genre littéraire et de l'art du spectacle a conquis notre admiration. En tant que technique de communication, le théâtre est le plus apte à atteindre un public large et à bénéficier d'une capacité universelle à être lu et à être vu. Ainsi, il permet de voir dans les œuvres, cette mise en exergue des structures, des signes et des indices des univers culturels mis en scène.

À sa naissance en Grèce, on retrouvait la tragédie dans les œuvres lyriques. Celle-ci tirait son origine d'une source religieuse. Le mot tragédie vient de deux vocables grecs à savoir : « tragos » qui signifie bouc et « oedia » qui veut dire chant. Ainsi, elle fait littéralement

référence au chant du bouc qu'on sacrifiait lors de la célébration du culte au dieu Dionysos¹. Cette définition rend compte de l'origine religieuse du genre tragique. C'est également un adjectif souvent employé comme substantif pour caractériser l'état de ce qui est funeste. En littérature, il renvoie à une situation où la mort frappe et où l'homme est dans l'obligation d'affronter une crise insurmontable. Le tragique à l'origine se rattache essentiellement à la tragédie. On pourrait penser à Aristote, qui, dès l'Antiquité définit le tragique comme « ce qui constitue la propriété principale d'une tragédie ; celle-ci entendue comme une pièce de théâtre qui présente une action destinée à susciter la terreur et la pitié et qui se termine par un événement funeste ». Dans de multiples tentatives de description et d'explication, ses sens divergent. L'ambiguïté du mot est due à l'évolution de la langue qui a contribué à compliquer son explication. Yves Chevrel le reconnaît en soutenant que, « le tragique est sans doute difficile à définir à cause des évolutions sémantiques propres à chaque langue » (1999, p.59). Cela montre que ce mot change d'appréhension selon les langues. L'Encyclopédie Wikipédia par exemple, le définit comme le caractère de ce qui est funeste, alarmant ou qui s'attache à la tragédie : le destin, la fatalité. Ce sens trouve son fondement dans l'antiquité puisque le tragique y apparaît comme une tension qui oppose l'homme au divin. Au fil du temps, le phénomène tend à se banaliser et évoque une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou d'une fatalité qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition. Le tragique est également le conflit du personnage à l'intérieur de lui-même.

Le mot destin pour sa part, désigne l'histoire future d'un être humain ou d'une société telle que prédéfinie par une instance considérée comme supérieure aux hommes (éventuellement divine). Dans l'épopée homérique et le mythe grec, le destin se dit « moïra », terme signifiant littéralement la « part », le « lot » ou la « portion » échus à chacun en fonction de sa nature et de son statut social. C'est aussi le cours de la vie humaine considéré comme relevant de la fatalité. Il est également appréhendé comme une destinée que connaît une personne. D'un autre point de vue, il est un enchaînement imprévisible des événements à venir. Dans ces conceptions, nous pouvons dire qu'il est souvent très difficile voire impossible à un homme ou à une société d'échapper à son destin, au moins dans ses grandes lignes. Albert Camus va dans le même sens lorsqu'il affirme : « l'art est un antidesin ». Par extension, nous dirons que le destin peut être pris comme un sort, un avenir.

¹ Dieu de la vigne et du vin de la mythologie grecque.

Dans la collection « Littérature et Langages », le mythe est défini par Henri Mitterrand comme :

Un récit symbolique destiné à faire saisir ce qui échappe à la compréhension du raisonnement logique. Chaque civilisation projette dans ses mythes l'idée qu'elle se fait de ses origines, de ses relations avec le surnaturel. Elle cherche en même temps dans leur évocation à confirmer le bien-fondé de ses structures sociales (1989, p.127).

Pour Mircea Eliade dans *Aspects du mythe*, « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements » (1963, p.15).

Le mythe dans la tradition grecque ancienne signifiait une parole, un discours. Cela suppose que le mythe est passé par une longue tradition orale et a été transmis de génération en génération. Au fur et à mesure, il va acquérir la signification de récit, de fable. Roland Barthes pense que,

Le mot mythe a pour origine le grec ancien « muthos » qui signifie « parole ». Le mythe se définit alors comme un récit légendaire, transmis par la tradition écrite ou orale : il s'agit d'une histoire retraçant les actions des personnages souvent héroïques, comme dans l'épopée (1957, p.18).

C'est dire alors que le mythe établit une relation avec le surnaturel. Pour ce faire, il explique les phénomènes cosmiques.

Religion, politique, et épopée sont trois facteurs qui ont influencé la littérature grecque à l'époque de Sophocle. La pièce de Sophocle n'est pas la seule tragédie que la légende d'Œdipe a inspirée dans l'Antiquité grecque. Toutefois, la tragédie est assez représentative de la conception que les tragiques grecs se faisaient de cette légende. Du moins, comme le dit Georges Hoffman « C'est chez lui que le mythe est pour la première fois perceptible » (1990, p.13). En d'autres termes, la pièce de Sophocle, œuvre ancienne, a servi de guide aux nouveaux textes des siècles après.

Œdipe roi (Sophocle, 1999) est une tragédie grecque écrite par Sophocle ainsi que bien d'autres de ses pièces qui se réclament de l'épopée², genre ancien assez connu à cette époque grâce à sa richesse qui n'a pas cessé d'alimenter les œuvres dramatiques car « La tragédie

² Long poème narratif racontant les actions célèbres d'un héros ou d'un peuple dans un contexte souvent merveilleux.

s'est toujours attachée aux mêmes mythes que l'épopée: à la guerre de Troie, aux exploits d'Héraclès, aux malheurs d'Œdipe et de sa race » (Jacqueline de Romilly, 1970, p.10).

En effet, la pièce débute lorsque la cité de Thèbes souffre d'un fléau qui est la peste. Œdipe en tant que roi, ouvre une enquête pour trouver la cause de cette maladie qui fait des ravages dans la cité. Il apprend par son beau-frère Créon revenu de chez le devin que la peste est une punition des dieux pour le meurtre de Laïos. Il décide de retrouver et de châtier l'assassin de son prédécesseur. Pour y parvenir, il engage des interrogatoires et découvre dans un dramatique enchaînement qu'il est le seul responsable de tout ce qui arrive à Thèbes, car c'est lui le meurtrier et l'incestueux tant recherché. La vérité sur la mort de l'ancien roi Laïos ainsi élucidée, il se rend compte que c'est précisément en voulant échapper à son destin qu'il l'a réalisé. Après le suicide de son épouse Jocaste, il se crève les yeux et se met sur le chemin de l'exil. Plusieurs siècles plus tard, le contexte a changé et même si ces données se manifestent dans l'œuvre de Cocteau, elles ne conservent plus les mêmes orientations. En fait, l'œuvre de Sophocle dure et ne cesse d'inspirer des réécritures par lesquelles s'expriment les goûts, les sensibilités, les aspirations et les angoisses propres à chaque génération, dans des contextes historiques et esthétiques renouvelés. Nous y retrouvons les différents épisodes du mythe : l'annonce du parricide et de l'inceste d'Œdipe, son exposition sur le mont Cithéron par Laïos et Jocaste, sa victoire sur le Sphinx qui le conduit à l'inceste, sa découverte tardive de l'accomplissement de son destin qui cause son aveuglement et son exil de Thèbes.

La Machine infernale (Jean Cocteau, 1934) a été représentée pour la première fois le 10 avril 1934 à Paris. Composée de quatre actes, elle met en exergue des épisodes de la légende qui sont restés dans l'ombre. Entre autres nous avons: l'acte I qui parle de l'apparition du fantôme de Laïos³ qui cherche à prévenir Jocaste du danger qu'elle court. Au deuxième acte, nous avons la rencontre d'Œdipe avec le Sphinx. Ce dernier l'aide à résoudre l'énigme chez Cocteau. C'est ainsi qu'il épouse la reine de Thèbes. Ensuite, dans l'acte III, la nuit de noces de Jocaste et Œdipe est un enchaînement de rêves et de cauchemars. Enfin, nous avons l'acte IV qui est construit sur le modèle de Sophocle. Cet acte porte d'ailleurs le même titre que la pièce antique *Œdipe roi*. À cet effet, la pièce de Cocteau présente une structure éclatée où chaque acte comporte un titre et fonctionne de manière autonome. Cela pourrait être la raison qui a poussé Gérard Lieber à dire que « *La Machine infernale* est quatre actes qui sont quatre pièces ».

³ Laïos est l'appellation latine de Laïos.

Sophocle est né à Colone en 496 ou 495 et est mort en 406 ou 405 avant Jésus-Christ. Il est l'un des trois grands tragiques grecs (avec Eschyle et Euripide). Il aurait publié près de cent vingt-deux pièces dont une centaine de tragédies. Mais nous n'en connaissons que sept qui nous sont parvenues. Il a changé les règles de la tragédie en diminuant le temps consacré aux chants des choreutes. Il remporte également le nombre le plus élevé de victoires au concours tragiques des grandes Dionysies (dix-huit) et n'y figure jamais dernier. Ses pièces mettent en scène des héros souvent solitaires et mêmes rejetés ou confrontés à des problèmes moraux desquels naît la situation tragique. Dès son enfance, Sophocle évolue dans une société religieuse caractérisée par la piété, la crainte et le respect des dieux.

De nationalité française, Jean Cocteau est né le 5 juillet 1889 à Maisons Laffitte en France. À dix-huit ans, une audition de ses poèmes est organisée au théâtre Femina. Le succès est immédiat, ce qui vaudra à Cocteau d'être reçu dans les salons où il rencontre entre autres Proust et Daudet. C'est un artiste aux multiples talents : graphiste, dessinateur, auteur de théâtre, mais aussi cinéaste. Il a marqué tant le théâtre, la littérature que le cinéma. Il fut élu à l'Académie française en 1955. Il compte parmi les artistes qui ont marqué leur époque. Il côtoya la plupart des artistes qui animèrent la vie artistique de son époque. Il décède le 11 octobre 1963 à Milly la Forêt en France et est enterré dans la chapelle Saint-Blaise-des-Simples. Sur sa tombe est gravée cette épitaphe « Je reste avec vous ».

Œdipe roi est écrit à la suite de la guerre du Péloponnèse. Les années 430 connaissent dans la même cité une terrible épidémie de peste selon le témoignage de Gabriel Germain « *Œdipe roi* a été joué, pense-t-on, quelques années après la peste de 430. Thucydide⁴ avait établi un lien entre l'épidémie et un oracle rendu aux Lacédémoniens » (1969, p.149-150). Pareils évènements pouvaient fort bien inspirer Sophocle, compte tenu de l'importance accordée à l'État dans la vie des Athéniens. Mais nous ne saurons établir avec certitude un rapport direct entre ces évènements et la pièce Sophocle. Car cette pièce se veut aussi la dramatisation d'un mythe, une transposition de la légende d'Œdipe et de sa famille. En d'autres termes, la tragédie grecque puisait essentiellement dans les mythes. Aussi, nous ne saurons prendre le risque de voir directement dans *Œdipe roi* l'expression des malheurs de la peste et de la guerre.

Il en est tout autrement de l'œuvre de Jean Cocteau, *La Machine infernale* où le texte colle étroitement à la réalité socio-historique. La peste renverrait alors à la guerre, à la période

⁴ Thucydide est un historien grec, né à Athènes vers 395 avant J.-C.

d'horreur, d'agitation fiévreuse, de menace et d'exil qu'a connue la France après les guerres. Le contexte historique explique que la France sort d'une guerre meurtrière (1914-1918), pour aller vers une autre (1939-1945). L'on se sent donc horrifié par la cruauté de l'homme. Ces guerres montrent la folie et l'aveuglement des hommes. Le plus souvent, le rôle des dieux est atténué. Ce ne sont plus les dieux qui rendent le destin des hommes tragiques, mais la nature même des hommes.

Sur le plan de la recherche littéraire, de nombreux chercheurs se sont penchés sur la question de l'intertextualité. C'est le cas de Marcelin Vounda Etoa (1992), dont la thèse de doctorat 3^e cycle porte sur « L'intertexte biblique dans l'œuvre romanesque de François Mauriac ». Dans son travail, il fait référence aux formes explicites et implicites d'intertextes bibliques qui sont : l'allusion, la citation et la référence. Il continue en disant que, François Mauriac ne fait pas mystère du palimpseste sur lequel il fonde son écriture ; et il est évident que la référence intertextuelle biblique est la plus récurrente de son œuvre. En effet, il étudie les sources bibliques chez Mauriac en vue d'apprécier les rapports qui existent entre l'écriture biblique de l'écrivain et la Bible.

Ndzié Ambena dans son ouvrage intitulé « Georges Bernanos : l'écrivain et ses choix bibliques » (2009), a analysé les rapports entre le livre saint des chrétiens et l'art littéraire ; d'où son intérêt de faire une relecture de tous les romans de Georges Bernanos, y compris les nouvelles, en procédant à une analyse structurale et comparative des récits. Pour y parvenir, il fait une profonde analyse des rapports esthétiques qui existent entre, d'un côté ses romans et le reste de son œuvre, et de l'autre côté la Bible. Dès lors, à un niveau thématique, l'on peut déceler des liens. Il précise que Bernanos part des aventures du Christ pour créer ses romans. Il investit ces données dans une structure globale constituée antérieurement, afin de montrer la transtextualité entre les deux ensembles ou pour être encore plus précis, l'hypertextualité.

Comme nous pouvons le constater, ces critiques ont rapproché la théorie intertextuelle au domaine religieux ou aux faits bibliques en l'appliquant aux romans.

Paul Dezombe (2010) soutient sa thèse de doctorat sur le thème « Hypertextualité mythologique dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Électre* de Jean Giraudoux ». Il démontre dans ses recherches que l'hypertextualité mythologique dans ces œuvres se veut structurant, communicatif et référentiel en raison du fait qu'il permet d'établir le lien entre les hypotextes et les hypertextes, et de référer tout élément hypotextuel à un cotexte qui le transcende.

À côté de ces travaux de thèses, nous avons les travaux de mémoire à l'instar de celui de maîtrise de Kisito Hona (2005), qui montre que *La Croix du sud* de Joseph Ngoué est une transposition de la vie de la passion du Christ à travers le personnage de Wilfried Hotterman.

Des recherches ont été menées sur au moins l'une des pièces composant notre corpus. Elles reprennent en effet, un des mythes les plus universellement connus qui a fait l'objet des études aussi bien de la part des anthropologues que des littéraires. Ces travaux formulent des remarques sommaires et assez générales sur la manière dont le mythe se présente dans les œuvres littéraires en générale. Nous pouvons citer le cas de : Claude Lévi-Strauss (1997), qui dans son ouvrage intitulé *Anthropologie structurale*, s'inspire d'*Œdipe roi* de Sophocle pour identifier et analyser les éléments constitutifs qui structurent en profondeur le mythe d'Œdipe. Il met ainsi en jeu un scénario qui reste constant et invariable à travers les différentes versions du mythe et jette les bases de son travail théorique en matière d'étude des peuples premiers et de leurs mythes. Par ailleurs, Aristote (1990) dans sa *Poétique* fait recours à *Œdipe roi* de Sophocle pour illustrer sa théorie de la tragédie. D'après cet auteur, cette œuvre est considérée comme étant la pièce tragique par excellence. Colette Astier (1984), dans *Le Mythe d'Œdipe* part de quelques versions littéraires du mythe pour dégager les grandes significations dont s'est doté ce mythe en s'intégrant au sein de la littérature.

Lors de nos investigations, nous avons pu mettre la main sur certains mémoires qui ont axé leurs recherches littéraires sur au moins l'un des deux auteurs (Sophocle et Cocteau). Nous pouvons citer les travaux d'Atangana Simon (1987) portant sur « Sophocle et Camus, deux écrivains pour un même thème: la peste dans *Œdipe roi* et *L'État de siège* », en vue de l'obtention du diplôme de professeur des lycées d'enseignement général. Il dit que ces deux auteurs se sont inspirés d'un même mythe (celui de la peste) et chacun à sa manière. Il arrive à la conclusion selon laquelle, le thème de la peste bien qu'analysé dans des contextes différents, pose fondamentalement des problèmes analogues.

Le mémoire de maîtrise de Tiaya Tiofack Prospère (2006), dont le thème est formulé ainsi qu'il suit : « Les ressorts tragiques du mythe d'Œdipe : une étude comparée d'*Œdipe roi* de Sophocle, *Œdipe* de Corneille, *Œdipe* de Voltaire et *La Machine infernale* de Cocteau », nous montre comment le mythe marque son passage dans la littérature avec son aspect tragique. Il nous présente cet aspect tragique du mythe dans une perspective aussi bien synchronique que diachronique, en prenant en compte la diversité des textes qui ont repris le mythe. Il fait ainsi une étude comparative de ces œuvres.

Après ce tour d'horizon, nous avons constaté que les chercheurs qui ont mené des travaux sur notre corpus se sont limités aux études comparatives de la thématique (le tragique, la peste, etc.). Cependant, nous n'avons pas pu lors de nos différentes lectures, avoir les travaux de recherche qui traitent ces thèmes ou qui étudient ces œuvres à partir de la méthode intertextuelle. D'où notre intérêt à explorer cet aspect resté dans l'ombre et qui permettra la compréhension sous un autre angle de *La Machine infernale* de Cocteau.

Après avoir revisité *Œdipe roi* de Sophocle et *La Machine infernale* de Jean Cocteau, nous nous sommes rendus compte que Cocteau se serait référé à la pièce de Sophocle pour écrire son œuvre : d'où une forte cohabitation avec cette dernière. Bien plus, nous avons constaté au niveau de l'intrigue d'*Œdipe roi* de Sophocle qu'*Œdipe* apparaît comme un personnage intelligent, plein de sagacité et aimé par tous les Thébains dans la mesure où c'est lui qui résout l'énigme posée par le Sphinx. Par ailleurs, il est celui qui sauve Thèbes du joug de ce monstre. Jocaste, quant à elle, incarne la noblesse et la royauté. Toutefois, dans *La Machine infernale*, Cocteau attribue à ces personnages toute une autre fonction. Nous avons par exemple, *Œdipe* qui paraît moins intelligent chez l'écrivain français car il répète juste la réponse de l'énigme que lui a donnée le Sphinx bien avant. Le dramaturge contemporain donne à Jocaste le caractère d'une femme vulgaire qui ne respecte pas son statut social. De plus, elle présente une faiblesse pour le jeune soldat puisqu'elle est attirée par celui-ci. Ainsi, si tant est que *La Machine infernale* de Jean Cocteau est une réécriture d'*Œdipe roi* de Sophocle, posons-nous la question de savoir pourquoi Cocteau construit une stratégie de transformation pour la mise en place de l'hypertexte à partir des différents changements qu'il a opérés dans son œuvre (les personnages peu héroïques, la transformation et l'adaptation du mythe d'*Œdipe* à son contexte). C'est cette question qui constitue notre préoccupation majeure ou encore notre problème.

Une telle question suscite les interrogations suivantes :

- Quels sont les emprunts de Cocteau dans la pièce de Sophocle ?
- Quelles sont les différentes formes intertextuelles présentes dans l'œuvre de Cocteau ?
- Dans quelle mesure la réécriture d'*Œdipe roi* de Sophocle par Cocteau permet de démythifier les personnages mis en scène ?
- Quelles sont les enjeux de la réécriture ?

La réponse à ces différentes questions suscite une certaine orientation autour des hypothèses qui vont suivre. Il se dégage une hypothèse générale qui est la suivante : Cocteau

aurait réécrit l'œuvre de Sophocle pour renouveler et réadapter l'histoire du mythe d'Œdipe selon les préoccupations de son époque. Cette hypothèse générale donne lieu aux hypothèses secondaires ci-après :

- Cocteau aurait emprunté chez Sophocle, son intrigue qui sert d'hypotexte ou de texte de base. Il aurait également emprunté les thèmes tels que : la fatalité, la problématique de l'homme et du divin ; celui de l'héroïsme et du sens de la mutilation ne sont pas en reste.

- Pour se réapproprié et réactualiser l'œuvre de Sophocle, Cocteau se serait référé aux différentes formes intertextuelles qui sont constituées d'une part des relations de coprésence composées de la citation, de l'allusion et de la référence ; et d'autre part, des relations de dérivation à l'instar de la parodie et du pastiche.

- Pour transformer et renouveler l'histoire du mythe d'Œdipe, Cocteau aurait modifié le texte de base en supprimant certains motifs d'origine pour en créer d'autres. Par exemple, il aurait créé une nouvelle esquisse des personnages en les rendant peu héroïques, il en aurait emprunté et en aurait même supprimé: d'où son originalité.

- Les enjeux de la réécriture pourraient être littéraires. En effet, l'écrivain fait la transposition de la tragédie antique en un drame. Ceci susciterait un plaisir de lecture chez le lecteur. La réécriture permettrait aussi de briser les barrières ou les frontières entre les arts en ce sens qu'un même thème peut être adapté à plusieurs arts de manière différente. Pour cela, la réécriture participerait à l'enrichissement du texte nouveau et rendrait l'œuvre atemporelle. La réécriture pourrait aussi être perçue sur le plan culturel et civilisationnel comme un moyen de réactualiser les éléments de la culture d'une civilisation ou d'un peuple.

Notre travail vise à mener une étude nous permettant de déceler l'objectif de la réécriture de l'œuvre de Sophocle par Cocteau. Nous avons pour ambition, d'étudier la reprise du mythe d'Œdipe chez Cocteau afin de repérer les éléments empruntés chez le dramaturge grec et d'examiner la manière dont ils sont repris, réactualisés et modifiés de manière explicite ou implicite. Pour cela, nous ferons recours aux diverses pratiques ou modes intertextuelles que sont : l'allusion, la parodie, la référence, la citation et le pastiche. Celles-ci constituent les outils de base pour la lisibilité du théâtre moderne. À partir de cette analyse intertextuelle de nos œuvres, nous montrerons en quoi la fiction de Cocteau participe de l'esthétique du théâtre contemporain.

Notre travail s'inscrit dans le cadre de la littérature comparée et plus précisément l'intertextualité. Nous allons essayer de faire un aperçu sur la notion d'intertextualité en partant de ses origines vers sa définition par quelques pionniers.

Le concept d'intertextualité voit le jour dans la *Théorie d'ensemble* de Michel Foucault et ses compagnons tels que : Roland Barthes, Jacques Derrida, Philippe Sollers et Julia Kristeva. Mais c'est avec Julia Kristeva que ce terme va être porté à la connaissance du public notamment avec son ouvrage *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969). La notion d'intertextualité est apparue à la fin des années soixante au sein du groupe « Tel Quel ». Avec ce concept, le texte littéraire est perçu comme la transformation et la combinaison de différents textes antérieurs compris comme des codes utilisés par l'auteur. Elle spécifie l'ensemble des relations possibles entre les textes. Elle s'est de plus en plus accentuée avec le phénomène de mondialisation qui a tendance à rapprocher les cultures et à exiger des chercheurs de nouvelles approches pour leur étude. À cet effet, l'intertextualité est un procédé bien ancien dans l'écriture car les auteurs se sont toujours référés à des textes plus anciens pour produire le leur.

La notion d'intertextualité montre qu'il n'y a pas de texte nouveau : tout texte n'est qu'une réécriture explicite ou implicite d'un texte ancien. L'intertextualité se confond dès lors au concept de réécriture qui consiste à écrire un texte de nouveau. Cependant, son originalité en matière d'écriture ne réside ni dans la thématique abordée, ni dans la source d'inspiration, mais plutôt dans la façon de combiner les différents éléments. Cela revient à dire qu'étudier le phénomène d'intertexte dans une œuvre, amène à s'interroger sur la présence de celle d'autrui. Comme le dit Marc Angenot, l'intertextualité est « l'art de faire du neuf à partir du vieux ». Nous comprenons par-là que, les modernes s'abreuvent ou se servent des œuvres des anciens. Toutefois, cette imitation n'est pas servile. Abordons à présent les différentes définitions de cette notion d'après certains auteurs en partant de la définition du dictionnaire *Larousse*. Selon le dictionnaire *Larousse*, l'intertextualité est :

L'ensemble des relations qu'un texte, et notamment un texte littéraire, entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création (par la citation, le plagiat, l'allusion, le pastiche, etc.) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension, par les rapprochements qu'opère le lecteur (1995, p.560).

Julia Kristeva définit l'intertextualité comme le fait que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (1969,

p.9). Elle continue en ces termes : « Le texte est une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris » (Julia Kristeva cité par Nathalie Piégay-Gros, 1996, p.11). Nous comprenons à ce niveau que l'intertextualité est selon elle, non pas une imitation ou une reproduction, mais une transposition.

Gérard Genette quant à lui définit l'intertextualité ainsi qu'il suit : « Je définis l'intertextualité, pour ma part, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale » (1982, p.08). L'auteur fait allusion aux pratiques traditionnelles de la citation notamment quand elle est citée entre les guillemets. Le plagiat est considéré comme l'emprunt non déclaré et l'allusion comme un énoncé moins explicite et moins littérale qui suppose la perception d'un rapport entre lui (énoncé) et un autre texte. Mais le terme générique que Genette utilise en lieu et place de l'intertextualité est la « transtextualité ». Ce terme est défini dans son approche théorique comme « une transcendance textuelle du texte, c'est-à-dire, tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Anne Claire Gignoux, 2005, p.42). C'est ainsi qu'il affirme que l'objet de la poétique est l'ensemble des catégories générales dont relève chaque texte. D'ailleurs, il repère cinq types de relations transtextuelles qui sont : l'intertextualité, la paratextualité qui est toute relation qu'un texte entretient avec son paratexte ; la métatextualité considérée comme la relation de commentaire entre deux textes ; l'architextualité définit en tant que relation qu'un texte entretient avec la catégorie générique à laquelle il appartient ; et l'hypertextualité appréhendée comme toute relation unissant un texte B « hypertexte » à un texte antérieur A « hypotexte » dont il dérive : elle renvoie à une relation non pas d'inclusion mais de greffe.

Pour Michaël Riffaterre, l'intertextualité est « la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédées ou suivies » (Cité par Nathalie Piégay-Gros, 1996, p.16). D'après lui, l'intertexte est « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux (...) que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné » (Michaël Riffaterre cité par T. Samoyault, 2001, p.16). Il distingue ainsi l'intertextualité aléatoire de l'intertextualité obligatoire. Pour cette dernière, le lecteur ne peut ne pas la percevoir puisque l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constance formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire ; c'est-à-dire son double décodage selon la référence. Quant à

l'intertextualité aléatoire, elle doit son nom au fait qu'elle est fonction de la compétence du lecteur, de son degré de culture lui permettant de reconnaître dans un texte une allusion à un autre texte, une citation non précisée, un passage plagié ou tout type de rapprochement qu'un texte établit avec un ou plusieurs autres.

À partir des années 1970, Roland Barthes utilise dans ses recherches le concept d'intertextualité en canalisant ses concepts dans la lignée de Bakhtine et de Kristeva. Il souligne que, « Tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » (Roland Barthes, 1973, p.85). Il explique que l'intertextualité est inséparable d'une conception du texte comme une « productivité ». Sa définition est devenue plus tard comme une base d'enrichissement de la notion et y occupe une place essentielle dans le champ littéraire. D'après lui,

Le texte est une productivité, cela ne veut pas dire qu'il est produit d'un travail, tel que pouvait l'exiger la technique de la narration et maîtrise de style, mais le théâtre même d'une production : le texte travaille, à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne, même écrit (fixe), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production, il déconstruit la langue de la communication, de représentation ou d'expression, le sujet individuel ou collectif, peut avoir l'illusion de reconstruire une autre langue (Roland Barthes, 1973, p.815).

L'essence de cette définition met l'accent sur l'interaction entre le texte et le lecteur. Le théoricien affirme que le lecteur participe pleinement à l'élaboration même du processus intertextuel. Il évoque aussi la notion d'écriture car le texte combine et permute des énoncés issus des écrits antérieurs.

La notion d'intertextualité emprunte dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine, l'idée selon laquelle la littéarité est le fait de la transformation de différents culturels et linguistiques en un texte particulier. Il stipule dans sa *Théorie de la littérature* que, « sa pensée ne rencontre que des mots déjà occupés, et tout mot, de son propre contexte, provient d'un autre énoncé déjà marqué par l'interprétation d'autrui » (Bakhtine, 1965, p.50). Par ailleurs, le dialogisme et la polyphonie de ce dernier, se manifeste d'une manière remarquable dans un genre littéraire bien précis : le roman. D'après lui, dans le roman en tant que prose, l'intertextualité apparaît de la façon la plus intense et la plus remarquable. En bref, nous pouvons dire que les études de Bakhtine sur le dialogisme sont importantes pour la genèse de l'intertextualité,

notamment dans le champ des études littéraires. D'ailleurs, toutes les recherches ultérieures à ses travaux sont principalement liées à ses idées fondamentales sur le dialogisme et la polyphonie plus particulièrement dans le domaine de l'interdiscursivité.

Pour mener à bien notre étude, nous allons travailler avec les méthodes intertextuelles préconisées par Michaël Riffaterre et Gérard Genette. Celle de Riffaterre nous aidera à percevoir les différents rapports entre l'œuvre de Cocteau et celle de Sophocle. En outre, la méthode de Genette nous permettra de mettre en évidence cette relation unissant *La Machine infernale* à *Œdipe roi* dont elle dérive. En considérant qu'elles font partie de la famille des critiques immanentes, elles nous permettront ainsi de vérifier nos hypothèses.

En conséquence de la grille d'analyse textuelle choisie, notre travail s'articulera autour de quatre chapitres :

Le premier chapitre tablera sur les emprunts de Cocteau chez Sophocle. Nous mettrons en exergue la logique de l'intrigue, la notion de fatalité, la relation entre l'homme et le divin, l'héroïsme d'Œdipe et le sens de la mutilation d'Œdipe dans nos œuvres.

Le deuxième chapitre portera sur les différentes formes intertextuelles dans l'œuvre de Cocteau. Ces formes sont constituées d'une part, des relations de coprésence à l'instar de la citation, la référence, et l'allusion. D'autre part, nous avons les relations de dérivation qui comprennent la parodie et le pastiche. Nous essayerons de repérer et d'analyser ces diverses typologies intertextuelles dans nos textes sans toutefois oublier celles ayant trait aux objets mondains.

Le troisième chapitre insistera sur *La Machine infernale* de Cocteau en tant qu'une imitation originale dans le système des personnages. Nous présenterons à ce niveau, les différents personnages tels que perçus par chaque auteur ainsi que leur rôle. Nous insisterons sur les personnages empruntés par Cocteau chez Sophocle, sur ceux créés ainsi que sur la suppression du Chœur : d'où l'originalité du dramaturge français.

Le quatrième chapitre présentera les enjeux de la réécriture. Nous tableurons tour à tour, sur les enjeux littéraires de la réécriture en mettant un accent sur l'écriture et la lecture, ainsi que sur la dimension atemporelle, enrichissante et culturelle de cette dernière ; et nous montrerons aussi le côté civilisationnel de celle-ci.

CHAPITRE 1 : LES EMPRUNTS DE COCTEAU CHEZ SOPHOCLE

De nombreux mythes antiques ont été réinvestis ou réécrits au vingtième siècle. Leur réécriture désigne l'utilisation nouvelle qu'un auteur fait d'un récit ou d'une figure symbolique donnée par la tradition littéraire. Jean Cocteau fait partie de ces dramaturges qui ont retravaillé les mythes antiques à leur manière. Cet écrivain a repris la pièce de Sophocle intitulé *Œdipe roi*. Ainsi, il a été amené à modifier certains aspects de la pièce. Étudier un mythe revient à la fois de repérer les éléments qui constituent le récit et d'interpréter leur valeur symbolique. Si tant est que les deux écrivains se rejoignent lors de l'écriture de l'histoire du mythe d'Œdipe, essayons de mettre en exergue certains éléments de l'intertexte que l'on retrouve chez Cocteau. Pour y parvenir, nous allons recenser quelques emprunts que Cocteau a eu à faire dans le texte du tragique grec.

1-1-La logique de l'intrigue

Dans la mythologie grecque, Œdipe est le fils de la reine Jocaste et du roi Laïos. En effet, Jocaste attend un enfant et son mari le roi Laïos demande à un oracle le destin que connaîtra son fils. Sa réponse est terrible « Il tuera son père et il épousera sa mère ». Afin d'échapper à son terrible destin, il attache et perce les deux pieds de son fils et ordonne qu'il soit abandonné sur les flancs du mont Cithéron. Un serviteur le trouve et l'amène à des bergers, qui, par la suite, le confieront à Polybe et Mérope, roi et reine de Corinthe. Le couple décidera de l'appeler Œdipe, ce qui veut dire celui qui a les pieds enflés. Plusieurs années passent, un Corinthien traite Œdipe d'enfant trouvé. Le jeune homme décide de consulter l'oracle de Delphes pour connaître la vérité. Cependant, le divin ne répond pas directement à sa question, mais il lui parle juste de la malédiction. Sur la route de Thèbes, il a une violente dispute avec un vieillard, qui lui aurait ordonné de s'écarter de son chemin. Œdipe le tue. Toutefois, il ignore qu'en réalité, il s'agissait de son père Laïos. Il vient donc d'accomplir la première partie de la prophétie sans le savoir.

Œdipe arrive à Thèbes. Cette ville était sous l'emprise du Sphinx qui est un monstre sanguinaire, un lion à tête de femme. Cette créature dévorait tous les voyageurs qui ne pouvaient pas résoudre la fameuse énigme qui leur était proposée : « Quel est l'animal qui le matin marche sur quatre pattes, à midi sur deux et le soir sur trois ? ». Œdipe répond sans

hésiter l'homme, et le Sphinx vexé se suicide. Il s'attire par la suite toutes les faveurs des habitants de la ville et en remerciement, les Thébains lui offrent la main de la reine Jocaste. Pendant de nombreuses années, le couple vit heureux, sans savoir qu'ils sont en réalité mère et fils. Ils donnent naissance à quatre enfants qui sont : Ismène, Antigone, Étéocle et Polynice. La deuxième et la dernière partie de la prophétie vient de s'accomplir.

Cependant, un jour, la peste ravagea le pays. L'oracle de Delphes proclama que le meurtre de Laïos devrait être puni et que cette maladie ravagera la cité entière tant que la mort de l'ancien roi ne serait pas vengée. Œdipe prononce alors une terrible malédiction contre le meurtrier et consulte le devin aveugle Tirésias afin de connaître le nom du coupable. Celui-ci ne répond pas et il suscite même contre lui des soupçons. Finalement excédé, il conseille au roi Œdipe de consulter ses serviteurs. L'un d'eux, témoin du meurtre, est le même esclave qui a abandonné l'enfant sur le mont Cithéron. Œdipe comprend alors que c'est de lui qu'il s'agit. La vérité dévoilée, Jocaste se suicide et Œdipe se rend compte que leurs enfants étaient maudits. Il se crève les yeux avec la broche de la reine. Œdipe partira en compagnie de sa fille Antigone à l'exil.⁵

Cocteau s'est servi de ce mythe pour rédiger *La Machine infernale*. L'œuvre du dramaturge français est une adaptation très libre de l'histoire d'Œdipe. Il fait subir à la tragédie de Sophocle un traitement tout à fait personnel parsemé d'ironie et d'anachronismes volontaires. Il mêle la poésie à ce drame austère de la fatalité et rénove de manière éclatante le mythe d'Œdipe dans toutes ses facettes. Ainsi, Cocteau marche sur les pas de son prédécesseur tout en se démarquant de lui.

1-2-La fatalité

Selon l'origine latine du mot fatalité, il viendrait de « fatum » qui signifie parole éternelle prononcée par un dieu. La fatalité se comprend d'abord comme une prédiction divine qui doit présider à l'existence de l'homme. Dans un autre sens, la fatalité désigne toute puissance surnaturelle, supérieure à l'homme, et qui limite sa liberté en imprimant à ses actes et aux événements qui lui arrivent, une trajectoire que lui-même ne maîtrise pas.

L'examen des pièces *Œdipe roi* et *La Machine infernale* présente parfaitement cette situation. Tout se passe comme si rien n'aurait pu empêcher l'énorme fléau de s'abattre sur Thèbes et comme si le roi était irrévocablement entraîné dans un cursus dont l'aboutissement

⁵ Résumé du mythe d'Œdipe fait par Sophocle dans *Œdipe roi*, p.14.

ne serait rien de moins que fatal. Nous le remarquons à travers ses agissements et les décisions qu'il prend avec une promptitude irréfléchie. À Corinthe, lorsqu'il lui est révélé que Polybe et Mérope ne sont point ses parents, il quitte le pays avec une précipitation étonnante, sans dire au revoir. Et toute cette précipitation pour rencontrer fatalement son père, tel qu'il l'avoue à Jocaste :

Alors, sans prévenir mon père ni ma mère, je pars pour Pythô ; et là Phœbos me renvoie sans même avoir daigné répondre à ce pour quoi j'étais venu, mais non sans avoir en revanche prédit à l'infortuné que j'étais le plus horrible, le plus lamentable destin (...) Et voici qu'en marchant j'arrive à l'endroit même où tu prétends que le prince aurait péri... (Sophocle, 1999, p.159-160).

Une fois sur les lieux, le héros ne sera pas moins acculé par le sort qui lui aménage une agression inopinée. Loin de se contenir devant cette situation, il agit plutôt sous l'effet de la colère plus forte que lui :

Le guide, ainsi que le vieillard lui-même, cherche à me repousser de force. Pris de colère, je frappe, moi, celui qui me prétend écarter de ma route, le conducteur. Mais le vieux me voit, il épie l'instant où je passe près de lui et de son charriot il m'assène en pleine tête un coup de son fouet. Il paya cher ce geste-là ! En un moment, atteint par le bâton que brandit cette main, il tombe à la renverse et du milieu du charriot il s'en va rouler à terre ; et je les tue tous (...) (Sophocle, 1999, p.160).

À l'instant de la révélation du crime, lorsqu'Œdipe se rend compte de la conformité des faits avec le récit de Jocaste, voici le cri de détresse qu'il lance « Ah ! Que songes-tu donc, Zeus, à faire de moi ? » (Sophocle, 1999, p.158). À travers cette exclamation, le héros exprime sa faiblesse, son incapacité à se retirer d'un étau qui semble l'avoir enserré de toutes parts. Nous y voyons la décision irrémédiable de Zeus. Après s'être crevé les yeux, c'est toujours lui qui redoute l'implacable fouet du destin, tel que nous l'apprenons à travers ses lamentations « Hélas ! Hélas ! Malheureux que je suis ! Où m'emportent mes pas, misérable ? Où s'envole ma voix, en s'égarant dans l'air ? Ah ! Mon destin, où as-tu été te précipiter ? » (Sophocle, 1999, p.179).

Dans la ville de Thèbes, la fatalité n'a pas moins agi sur la réaction des citoyens après le meurtre de Laïos. Il semble bien s'être interposé entre le parricide et l'arrivée de la peste dans la cité. Une fois l'ancien roi tué, tout est arrangé de manière à empêcher l'investigation sur le meurtre de se réaliser. La présence du Sphinx détournera ainsi l'attention du peuple, qui ne se contentera que d'écarter le danger présent, selon ce que révèle Créon au roi Œdipe « Le

Sphinx aux chants perfides, le Sphinx, qui nous forçait à laisser là ce qui nous échappait, afin de regarder en face le péril placé sous nos yeux » (Sophocle, 1999, p.135).

Cependant, tout tend à prouver dans *Œdipe roi* et dans *La Machine infernale* que la peste de Thèbes est un mal inévitable, qui s'impose aux hommes avec une puissance incontournable. S'agit-il du peuple ou du héros même ? Tous se sentent entraînés dans ces tourbillons du malheur contre la force de leur volonté, sans qu'aucune explication ne soit donnée au triste sort qui leur est réservé. Et Jacqueline de Romilly de conclure : « On peut même dire que tout le thème d'*Œdipe roi* est le triomphe du destin que les dieux avaient annoncé et que l'homme n'a pu détourner. Il n'est pas besoin de commentaire pour qu'apparaisse en pleine lumière cette éclatante victoire du destin » (1970, p.170).

Dans le contexte de Sophocle et de Cocteau, le caractère fatal du fléau ne laisse point conclure que la vie des Thébains n'a pas de sens, mais plutôt qu'elle est réglée par une puissance divine. Dans l'ensemble, ce qui rapproche les deux dramaturges, c'est cet écrasement de l'homme par les forces supérieures ou divines. Tel que nous l'avons déjà souligné, la fatalité ne fait point conclure à l'insignifiance de l'existence humaine. Elle lui trace seulement une voie incontournable. C'est pour cette raison qu'*Œdipe* et ses sujets connaissent le même désarroi.

La Machine infernale, même si elle s'apparente à *Œdipe roi*, se distingue de cette pièce dès le prologue. À ce niveau, la Voix éclaire le titre de la pièce par cette annonce « Une des plus parfaites machines construite par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel » (Cocteau, 1934, p.7). Cocteau entend ainsi relier sa pièce à la légende thébaine d'*Œdipe* en évoquant dans son langage, l'idée de la fatalité qui préside à la tragédie grecque. Dès lors, la fatalité ne peut plus être représentée comme la révélation par les dieux du sens d'une destinée humaine singulière, mais comme la mise en œuvre d'un mécanisme indépendant de la volonté des hommes, qui conduit chaque individu « mathématiquement » (selon l'expression utilisée par Cocteau) à la mort. Cela explique que l'intervention divine invoquée par ce dernier est celle des dieux infernaux, ceux qui commandent au royaume des morts.

Cet aspect de la misère humaine, laisse entrevoir le type de rapport que les hommes entretiennent avec le divin.

1-3-L'homme et le divin : une ironie du sort

À travers l'analyse de nos deux corpus, nous avons décelé une confrontation entre l'homme et la divinité. Notons que l'intérêt accordé à ce personnage mystérieux et surnaturel procède de la confiance que lui font les hommes. Les deux pièces montrent que dans le drame de la peste, les hommes accordent au divin une place prépondérante.

En lisant *Œdipe roi* et *La Machine infernale*, les deux auteurs nous mettent en face de l'aveuglement du héros qui, sans s'en aviser, évolue dans le drame d'une dualité écœurante. En même temps qu'il est le roi énergétique, intelligent et vénéré du peuple pour avoir vaincu le Sphinx, il est aussi la cause de la peste par la souillure qu'il porte depuis le parricide. Ce fâcheux paradoxe n'est que la conséquence du jeu invisible des dieux. Dans ces œuvres, l'homme mène une existence si incertaine et si fragile qu'il ne saurait se prévaloir d'en maîtriser les rouages. Incapable de contrôler son destin, il n'est qu'une victime aux yeux des divinités qui prennent comme plaisir à se jouer de sa vie. Les deux écrivains nous donnent une preuve éclatante grâce à un procédé artistique et caractéristique de l'ironie tragique qui, selon Jacqueline de Romilly se définit comme « L'emploi par un personnage de formules à double sens, que son interlocuteur n'est pas en état de comprendre, mais dont le spectateur, lui, peut saisir la portée » (1970, p.104-105). Lorsque Tirésias répond à Œdipe par le refus de dénoncer le coupable, le roi s'emporte dans une colère, ignorant que c'est lui la source du redoutable fléau. Le devin a horreur de révéler sa condition odieuse. Mais l'ironie du tragique s'exprime surtout au niveau des dieux et des hommes. L'histoire pathétique de la peste dans Thèbes en montre clairement les manifestations. Dans nos deux pièces, la peste n'est en réalité qu'un aspect de la malédiction qui menace de longue date la famille des Labdacides et que personne n'a réussi à éviter.

Dans une première étape, c'est Laïos qui tente d'échapper au triste sort que lui prédit l'oracle Phœbos. Ayant appris qu'il périrait sous les coups de son propre fils, il dispose d'Œdipe tel que nous le dit le récit de Jocaste « L'enfant une fois né, trois jours ne s'étaient pas écoulés, que déjà Laïos, lui liant les talons, l'avait fait jeter sur un mont désert » (Sophocle, 1999, 157).

Une seconde étape est celle où Œdipe, averti par l'oracle de Delphes du malheur qui l'attend, entreprend de quitter précipitamment Corinthe pour éviter de tuer celui qu'il croit être son père authentique. Toutefois, ces manœuvres n'ont point empêché que se réalise le parricide, ni que le héros fasse des enfants avec celle qu'il ne croit pas être sa mère. Dans

Œdipe roi, ces tristes alternances du sort de l'homme sont souvent exprimées par le chant du Chœur, comme nous pouvons le lire dans ce passage : « Pauvres générations humaines, je ne vois en vous qu'un néant ! Quel est donc l'homme qui obtient plus de bonheur qu'il en faut pour paraître heureux, puis, cette apparence donnée, disparaître de l'horizon ? » (Sophocle, 1999, p.174). Par le jeu de la surprise, l'espoir de l'homme est démenti aussitôt après l'illusion d'avoir réussi son dessein, et très souvent, on le voit courir à sa perte au moment même où il fait l'effort d'y échapper. L'erreur dans laquelle l'homme est entraîné illustre sa condition d'être limité et faillible.

Par amour pour son peuple, Œdipe se plie aux rigoureuses exigences de la loi. Nous ne le voyons point s'interroger sur sa culpabilité, ni dénoncer avec amertume son malheur. Car son action se trouve liée à son destin. Dans la vie d'Œdipe, les moments de bonheur alternent avec les périodes de détresse comme l'affirme la didascalie dans *La Machine infernale* : « Après les faux bonheurs, le roi va connaître le vrai malheur, le vrai sacre » (Cocteau, 1934, p.70). Dans *Œdipe roi*, nous voyons de bout en bout un héros aux prises avec un destin accablant. Triste incarnation de la souillure, il y figure comme l'être que son parricide a rendu impur. Assiégés par le fléau, Œdipe et ses confrères n'adopteront qu'une attitude pieuse et conciliante vis-à-vis des dieux.

Chez Cocteau, les dieux n'existent pas comme un monde à part qui serait séparé des hommes. C'est uniquement pour les hommes que les dieux revêtent des formes particulières auxquelles ils accordent l'immortalité, parce qu'eux-mêmes sont prisonniers du temps : du passé, de l'avenir et de la mort. Le Sphinx interroge Anubis à son sujet « Pourquoi ta tête de chien ? Pourquoi le dieu des morts sous l'apparence que lui supposent les hommes crédules ? Pourquoi en Grèce un dieu d'Égypte ? » (Cocteau, 1934, p.30). Et Anubis lui répond comme suit : « Je répondrai que la logique nous oblige, pour apparaître aux hommes, à prendre l'aspect sous lequel ils nous représentent ; sinon, ils ne verraient que du vide. Ensuite, que l'Égypte, la Grèce, la mort, le passé, l'avenir n'ont pas de sens chez nous les dieux » (Cocteau, 1934, p.30). En réalité, les dieux ne sont pas immortels bien qu'ils vivent dans un monde différent de celui des hommes (comme ceux-ci le croient), mais ils sont présents parmi eux. Il y a une séparation ou un divorce entre le visible et l'invisible, entre le monde sensible ou naturel et le surnaturel. Pour les dieux, la forme visible des choses humaines n'est qu'une apparence comme le dit Anubis au Sphinx « Efforcez-vous donc de vous souvenir que ces victimes qui émeuvent la figure de jeune fille que vous avez prise, ne sont autre chose que zéros essuyés sur une ardoise, même si chacun de ces zéros était une bouche ouverte criant au

secours » (Cocteau, 1934, p.30). Cocteau montre à ce niveau une vision des choses renversées. Ce ne sont pas les fantômes qui sont des apparences, mais les hommes qui sont des fantômes et qui crient au secours parce qu'ils ont été en quelque sorte privés du surnaturel, de la vraie vie.

Ces auteurs développent également dans leur œuvre, un héroïsme à la mesure de l'homme.

1-4-Œdipe ou l'incarnation de l'héroïsme

L'enjeu de Sophocle et de Cocteau est de montrer qu'Œdipe quoi qu'on dise, ne se départit jamais de sa magnificence et de sa grandeur d'âme. Au moment de la détresse le mérite du héros réside d'abord dans l'acceptation de sa condition de pestiféré dans cette absence de contestation désespérée, qui caractérise les êtres en totale déroute. Avec la même ardeur que celle qu'il a déployée en menant l'enquête sur le coupable, il demandera que le peuple applique à son endroit les mesures réservées aux personnes de sa condition. Il exigera son propre exil ou sa mort, tel que nous l'apprenons dans ces lignes :

Vite, au nom des dieux, vite, cachez-moi quelque part, loin d'ici ; tuez-moi, ou jetez-moi à la mer, en un lieu où vous ne me voyiez jamais plus... Venez, daignez toucher un malheureux. Ah ! Croyez-moi, n'ayez pas peur : mes maux à moi, il n'est point d'autre mortel qui soit fait pour les porter (Sophocle, 1999, p.182).

Chez ces auteurs, l'intention du héros de se retrancher de l'existence n'est pas synonyme de suicide, mais celle d'un courage volontaire. Ce qui explique que même la pendaison de Jocaste mérite toujours d'être regardée avec respect. Il ne s'agit pas en effet d'une simple capitulation devant l'invivable, tel que le penseraient les esprits modernes. Dans ce contexte, le suicide est l'expression d'un courage louable par ceux qui ont jugé nécessaire de se soustraire au monde parce que leur condition les rendait indignes de vivre.

Quant à l'acte d'Œdipe, il apparaît d'autant moins horrible aux yeux du peuple que le héros n'est pas allé jusqu'à la mort. Accusé d'être le coupable qui répand partout les germes de la souillure, Œdipe décide en toute liberté de percer ses yeux qui ne méritent plus de voir ni la lumière du soleil, ni tous ceux qu'ils considèrent encore comme des êtres purs. Nous découvrons une noblesse dans cette façon pour le héros de revendiquer le destin que lui ont réservé les dieux dans son ignorance et contre sa volonté. C'est cette grandeur d'âme qui lui fait dire : « Apollon, mes amis ! Oui, c'est Apollon qui m'inflige à cette heure ces atroces, ces atroces disgrâces qui sont mon lot, mon lot désormais. Mais aucune autre main n'a frappé que

la mienne, malheureux ! Que pouvais-je encore voir dont la vue pour moi eût quelque douceur ? » (Sophocle, 1999, p.180).

Et même, on peut dire que le héros est allé jusqu'à manifester un sens profond de la responsabilité. Nous nous en convainquons devant sa décision de jouer lui-même le rôle des dieux, de manifester son accord avec les exigences de son destin comme pour accomplir si volontairement l'action amorcée ces dieux.

1-5-Le sens de la mutilation dans nos œuvres

La valeur du sacrifice apparaît dans ces deux pièces avec une légère nuance. Œdipe dans la pièce de Cocteau ne se crève pas les yeux pour la même raison que dans la pièce de Sophocle. Dans *Œdipe roi*, Œdipe déclare qu'il ne veut pas rencontrer le regard de ses parents dans les enfers, ni celui de ses enfants. Il ne veut non plus revoir sa ville et les images des dieux :

Et de quels yeux, descendu aux Enfers, eussé-je pu, si j'y voyais, regarder mon père et ma pauvre mère, alors que j'ai sur tous les deux commis des forfaits plus atroces que ceux pour lesquels on se pend ? Est-ce la vue de mes enfants qui aurait pu m'être agréable ? Mes yeux, à moi, du moins ne les verront pas, non plus que cette ville, ces murs, ces images sacrées de nos dieux, dont je me suis exclu moi-même, infortuné, moi, le plus glorieux des enfants de Thèbes, le jour où j'ai donné l'ordre formel à tous de repousser le sacrilège, celui que les dieux mêmes ont révélé impur, l'enfant de Laïos ! (Sophocle, 1999, p.181).

Tandis que Tirésias dans *La Machine infernale* donne une autre explication à Créon pour qui Œdipe est un « fou » qu'il faut soustraire à la vue des Thébains : « Il a voulu être le plus heureux des hommes ; maintenant il veut être le plus malheureux » (Cocteau, 1934, p.76). Le devin souligne ici, la démesure du héros tragique qui consiste à désirer plus que les dieux lui accordent et à dépasser la juste mesure. Cette revendication est perceptible à travers la répétition du verbe « vouloir » et par la forte opposition entre le passé et le présent (il a voulu/il veut). Cocteau met l'accent sur la volonté de l'homme qui lui redonne sa dignité. Œdipe est bien un être d'exception par sa volonté de vivre hors du commun et par sa volonté d'atteindre le paroxysme dans les deux pôles de la condition humaine. Aux malheurs traditionnels dans cette pièce, il ajoute celui de la solitude dans la cité dont il fut le roi honoré et aimé ; or personne ne compatit à sa douleur. Dans *Œdipe roi*, le Chœur manifeste sa sympathie face à ses douleurs. En effet, le sens de la mutilation dans les deux pièces est différent. Sophocle offre au regard des lecteurs la toute-puissance divine, indifférente aux

malheurs des hommes. Le Coryphée donne en ce sens une phrase qui résume sa conception sur la condition humaine en une sentence exprimant un lieu commun de la philosophie grecque :

Regardez, habitants de Thèbes, ma patrie. Le voilà, cet Œdipe, cet expert en énigmes fameuses, qui est devenu le premier des humains (...) C'est donc ce dernier jour qu'il faut, pour un mortel, toujours considérer. Gardons-nous d'appeler jamais un homme heureux, avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir subi un chagrin (Sophocle, 1999, p.186-187).

Le héros de Cocteau, Œdipe s'est crevé les yeux dans un acte volontaire, devenant ainsi voyant. Ce qui lui permet d'entrer en contact avec le monde invisible, de se hisser au niveau de Tirésias grâce à une souffrance purificatrice, de voir Jocaste morte, elle-même purifiée de l'inceste, et de revivre une relation enfant/mère à ses côtés. Son automutilation lui permet donc de devenir un être d'exception jusqu'au bout. De la sorte, il prend désormais son destin en main après avoir été le jouet des dieux.

Tout compte fait, le sacrifice se perçoit dans le contexte grec comme une offrande faite aux divinités pour apaiser leur colère et obtenir ainsi leur pardon. Si Œdipe se crève les yeux, s'il demande son propre exil, c'est moins pour son intérêt personnel que pour le salut de la communauté de Thèbes qui souffre des ravages de la peste. Son acte apparaît alors comme la contrepartie nécessaire de son parricide. Cocteau modernise le mythe d'Œdipe en faisant de ce dernier le symbole de l'être rejeté de la communauté des hommes, qui accepte ce sort comme une fatalité et même travaille avec masochisme à aggraver son martyre. Ce dénouement spectaculaire doit beaucoup à son modèle antique. Mais comme le titre de la pièce l'indique, Cocteau ancre le mythe d'Œdipe dans notre monde pour poser devant le lecteur moderne la question de l'homme et pour redéfinir le tragique de la destinée humaine, cette machine infernale.

Somme toute, dans ce chapitre, il était question pour nous de présenter les différents emprunts de Cocteau chez Sophocle. Nous avons constaté que, le dramaturge moderne au cours de sa reprise du mythe d'Œdipe, a beaucoup emprunté chez le grec. Entre autres, nous avons observé une grande ressemblance au niveau du déroulement de l'intrigue ainsi qu'au niveau de la thématique développée par Sophocle. Cependant, nous avons noté une forte démarcation de sa part dans la reprise de ce mythe. Ce qui prouve que l'écrivain français n'a pas fait une copie aveugle du texte de son prédécesseur.

CHAPITRE 2 : LES DIFFÉRENTES FORMES DE L'INTERTEXTUALITÉ DANS *LA MACHINE INFERNALE* DE JEAN COCTEAU

En nous basant sur les travaux de Genette, nous pouvons distinguer d'une manière générale, deux types de relations intertextuelles : le premier est fondé sur les relations de coprésence entre deux ou plusieurs textes et le second type est basé sur les relations de dérivation qui unissent un texte à un autre. À partir de la méthode de Riffaterre, nous allons dans notre analyse, nous appuyer sur ces pratiques intertextuelles en montrant comment elles ont contribué à l'acquisition d'une expérience particulière dans la création de la pièce contemporaine.

2-1- Les relations de coprésence dans *La Machine infernale*

Genette établit une classification plus générale qu'il définit par le terme de pratique non plus intertextuelles, mais par transtextuelles. Par cette nouvelle classification, il donne un sens très restreint à cette relation qui veut que chaque texte littéraire transforme les autres qui le modifient en retour. Selon Genette, les relations de coprésence entre deux ou plusieurs textes ne sont que « des rapports évidents qui unissent deux ou plusieurs textes (A étant à l'intérieur de B), tel que la citation, l'allusion ou le plagiat » (Anne-Claire Gignoux, 2006, p.47). Il affirme que les relations de coprésence ou d'inclusion entre deux textes sont avant tout, le fruit d'un travail de mémoire dans lequel le savoir du lecteur est sollicité dans sa capacité à construire le sens caché, souvent suspendu, d'un passage. Notre lecture des œuvres *Œdipe roi* et *La Machine infernale* qui constituent nos corpus de base, nous a révélé la présence de plusieurs formes intertextuelles telles que la citation, la référence et l'allusion. Dans cette analyse, nous allons nous limiter à ces trois procédés de relations de coprésence sans aborder le plagiat, qui est à notre sens absent dans les œuvres de nos auteurs, ou du moins, il ne forme pas une caractéristique très pertinente dans notre étude.

2-1-1- La citation dans *La Machine infernale*

La citation est la forme première de l'intertextualité. Sa présence permet de reconnaître facilement qu'un texte a été inséré dans un autre. Ses marques sont visibles et sont la preuve matérielle de l'emprunt. *Littré* définit la citation comme étant « un passage emprunté à un auteur qui peut faire autorité ». Cette fonction est essentielle, car la citation est un argument d'autorité que l'on emprunte chez quelqu'un d'autre pour appuyer une idée. Pour

ce faire, elle se réduit à une forme explicite et littérale, compte tenu de son importance dans le texte. Elle permet de renforcer l'effet de vérité d'un discours en l'authentifiant. Un texte littéraire peut également contenir un certain nombre de fragments venus d'un ou de plusieurs autre(s) texte(s). Dans ce cas, l'auteur intègre à son œuvre des éléments propres à l'éclairer ou à l'enrichir. En outre, nous pouvons dire que la citation est un court extrait, reproduit généralement entre guillemets ou en italiques. Elle peut être présente dans le récit, ou bien dans le discours des personnages, ou encore en épigraphe c'est-à-dire au début d'une œuvre ou d'un chapitre. Le sens de la citation influe sur le sens du texte, de diverses manières : elle peut venir appuyer une argumentation, ou au contraire, faire l'objet d'une contestation. Elle permet parfois de caractériser un personnage.

Pour Nathalie Piégay-Gros dans *Introduction à l'intertextualité*, la citation apparaît légitimement comme « la forme emblématique de l'intertextualité rendant visible l'insertion d'un texte dans un autre » (1996, p.45). Ceci étant, la citation est la forme première de l'intertextualité. Sa présence permet de reconnaître facilement qu'un texte a été inséré dans un autre. Elle est donc explicite. Les citations sont également considérées comme une forme minimale. Antoine Compagnon parle à effet de : « degré zéro de l'intertextualité » (Cité par Nathalie Piégay-Gros, 1996, p.46). Simple et évidente, la citation s'impose dans le texte, sans requérir du lecteur un grand effort d'esprit ou une intelligence particulière. Pour la reconnaître, le lecteur n'a pas besoin d'une érudition particulière, car elle est évidente. Il ajoute en disant que,

La citation est un corps étranger dans mon texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie. (...) C'est aussi, autrement engageante, la jouissance du chirurgien quand il inscrit son savoir, et son savoir-faire, sur le corps du patient : le talent du chirurgien s'apprécie à la propreté de son travail, à la joliesse de la cicatrice dont il signe et authentifie son œuvre (Antoine Compagnon, 1979, p.31-32).

D'après lui, la citation se greffe à un texte. En effet, le recours à la citation permet aux auteurs des textes littéraires d'illustrer leurs idées. C'est un moyen pour eux d'argumenter leurs visions des choses. Parfois, elle est le moyen utilisé pour renforcer la valeur esthétique d'un texte donné. Son but est de renforcer l'impact d'un texte. Elle soutient un argument et peut aussi faciliter l'introduction à la question débattue dans le texte. Ainsi, dans *La Machine infernale*, la double épigraphe au début de la pièce paraît intéressante parce qu'elle joue un rôle très important dans le déroulement de l'intrigue. Elle est liée aux enjeux de la pièce :

... à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?)
un type de beauté où il n'y ait du malheur. (...)

J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation... Je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté. C'est là que ma conscience philosophique a trouvé le repos (Cocteau, 1934, p.5).

La première épigraphe met en exergue, l'histoire d'Œdipe, qui, bien que voulant échapper à son destin funeste fini par le réaliser. Ce destin a pour conséquence, sa mort tragique et celle de son épouse Jocaste. La seconde nous montre la pluralité des tons et des approches qui parsèment le théâtre de Cocteau. En effet, cette citation initiale met le lecteur sur la piste de la mythologie grecque. Le terme « malheur » lui indique que la pièce tourne autour d'un drame ou d'une tragédie. Ces citations introduisent donc la question débattue dans le texte qui est celui du destin tragique d'Œdipe et mettent ainsi le lecteur sur la piste de ce qui va se dérouler dans la pièce.

Nous avons également cette citation empruntée au personnage Hamlet de Shakespeare « être ou ne pas être », qui a été aussi repris par Jacques Prévert dans *Paroles* en ces termes : « être où ne pas être », qui se retrouve dans l'œuvre de Cocteau ainsi qu'il suit : « il s'est rendu où il ne devait pas se rendre » (Cocteau, 1934, p.13). Le « où » ici désignant le lieu, l'espace. Cette citation voudrait dire en d'autres termes que le fantôme s'est retrouvé où il ne devrait pas, il est parti où il ne devrait pas. L'on pourrait également faire un rapprochement de cette citation de Cocteau à celle de Sophocle dans *Œdipe roi* dans ce sens où, lorsqu'Œdipe dit : « (...) Je me révèle le fils de qui je ne devais pas naître, l'époux de qui je ne devais pas être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer ! » (Sophocle, 1999, p.174), il voudrait dire qu'il est né dans une famille où il ne devait pas. Il a épousé celle qui ne fallait pas et a assassiné celui qui ne devait pas. En conclusion, il s'est retrouvé où il ne devrait pas se retrouver.

Le dramaturge moderne a recours également à des aphorismes c'est-à-dire des maximes ou des vérités générales qui renvoient à une sobriété d'expression cohabitant avec des passages comiques, parfois empruntés chez l'écrivain grec Sophocle. Dans *Œdipe roi*, cette maxime de Tirésias à Œdipe : « Tu me reproches d'être aveugle ; mais toi, toi qui y vois, comment ne vois-tu pas à quel point de misère tu te trouves à cette heure ? Et sous quel toit tu vis, en compagnie de qui ? Sais-tu seulement de qui tu es né ? » (Sophocle, 1999, p.146), se retrouve dans la pièce de l'écrivain français. On remarque que cette maxime de Sophocle est bel et bien présente dans l'œuvre de Cocteau, mais elle est formulée plutôt de la manière

suiuante : « Beaucoup d'hommes naissent aveugles et ils ne s'en aperçoivent que le jour où une bonne vérité leur crève les yeux » (Cocteau, 1934, p.48). C'est pour dire que, les hommes refusent parfois de voir ou de regarder la vérité en face, et ne l'accepte que lorsqu'ils sont devant les faits ou alors quand les faits se présentent à eux. Nous notons aussi dans *La Machine infernale* cette formule prophétique et solennelle du fantôme de Laïus : « Je mourrai ma dernière mort » (Cocteau, 1934, p.13), qui annonce le dénouement : sa double mort. En fait, il mourra deux fois de suite, traduisant ainsi une situation tragique, mais surtout absurde. Enfin, nous pouvons auoir cette autre maxime présente chez Sophocle et chez Cocteau « l'homme n'est que néant ». Ce qui frappe le poète appliquant cette maxime au cas d'Œdipe, est que ce dernier est tout reuirement. Œdipe a été tour à tour heureux et malheureux, sauueur et bourreau. Cette maxime est annoncée chez Cocteau par la Voix comme suit : « Après de faux bonheurs, le roi va connaître le vrai malheur, le vrai sacre » (Cocteau, 1934, p.70). Cette condition dans laquelle Œdipe se trouve, fait de lui un jeu entre les mains des dieux cruels.

2-1-2- La référence dans l'œuvre de Cocteau

Selon Nathalie Piégay-Gros, « la référence comme la citation est une forme explicite d'intertextualité n'exposant pas le texte auquel elle renvoie » (1996, p.48). La référence est donc un moyen par lequel on reconnaît un texte cité par un titre, le nom d'un auteur, le personnage ou la présentation de l'exposé d'une situation spécifique précise. Dans cette technique, on n'expose pas directement le texte de référence. Parfois, elles accompagnent une citation pour préciser les sources du texte cité. Ses indices sont de ce fait explicites.

Le titre de la pièce *La Machine infernale* souligne déjà la tragédie de l'histoire et réfère à cette machine d'anéantissement élaborée par les dieux, dont parle la voix de l'énonciateur au début du drame (Cocteau, 1934, p.7).

Au dernier acte, nous découvrons un « Œdipe vieilli », portant une petite barbe, « dix-sept ans après les faux bonheurs », selon la volonté des dieux « qui ont voulu, pour le fonctionnement de leur machine infernale, que toutes les malchances surgissent sous le déguisement de la chance » (Cocteau, 1934, p.70). Cet acte s'intitule *Œdipe roi*. Référence évidente au titre de la pièce de Sophocle, il correspond à la tragédie grecque. La suppression de la pause contribue à accélérer le rythme de la marche inexorable du destin : après dix-sept ans de bonheur fallacieux, soudain la peste sévit. Nous assistons à la révélation de l'identité du roi, de son inceste, du suicide de Jocaste, de la mutilation d'Œdipe sous les yeux d'Antigone. Tous ces événements, qui constituent la trame d'*Œdipe roi* de Sophocle,

surviennent en quelques pages et dont la brièveté est en contraste avec la longueur des trois actes précédents. Dans *La Machine infernale*, lorsque Jocaste se plaint de son écharpe « Tout le jour cette écharpe m'étrangle. Une fois, elle s'accroche aux branches, une autre fois, c'est le moyeu d'un char où elle s'enroule, une autre fois tu marches dessus » (Cocteau, 1934, p.16), Cocteau fait référence non seulement à la fin tragique de Jocaste, mais aussi à la mort accidentelle de la danseuse Isadora Duncan, à Nice en 1927, dont l'écharpe s'était enroulée dans une roue de voiture de sport. Il transpose ainsi dans un style comique une tragédie antique. De plus, on retrouve beaucoup de références à l'inceste parmi lesquelles l'attirance de Jocaste pour le jeune Soldat « (...) Il est beau ! Regarde-moi, Zizi, quels muscles ! J'adore les genoux. C'est au genou qu'on voit la race. Il est beau, Zizi, tâte ces biceps, on dirait du fer (...) Il a une cuisse de cheval, il est adorable (...) » (Cocteau, 1934, p.21). Nous avons également le fait que cet écrivain nous fasse pénétrer dans la chambre du couple incestueux « Œdipe et Jocaste se trouvent enfin en tête à tête dans la chambre nuptiale » (Cocteau, 1934, p.51). Cocteau fait également appel à la scène de l'Ivrogne qui dit « salut à l'armée endormie » (Cocteau, 1934, p.67) pour interroger son époque sur la politique mise en place et faire passer un message clairement politique. Bref, l'écrivain du vingtième siècle exprime ce que Sophocle n'avait pas la possibilité de dire à son époque pour éviter de choquer le lecteur ou le spectateur : d'où le respect de la règle de bienséance.

Alors que le Chœur, personnage collectif et anonyme, exprimait les réactions et les émotions de la communauté chez Sophocle, la Voix chez Cocteau commente l'action avec distance comme nous pouvons le constater dans les deux extraits ci-après :

Le Chœur : Ah ! Je souffre des maux sans nombre. Tout mon peuple est en proie au fléau, et ma pensée ne possède pas d'arme qui nous permette une défense. Les fruits de ce noble terroir ne croissent plus à la lumière, et d'heureuses naissances ne couronnent plus le travail qui arrache des cris aux femmes. L'un après l'autre, on peut voir les thébains, pareils à des oiseaux ailés, plus prompts que la flamme indomptable, se précipiter sur la rive où règne le dieu du Couchant⁶. Et la cité se meurt en ces morts sans nombre. Nulle pitié ne va à ses fils gisant sur le sol : ils portent la mort à leur tour, personne ne gémit sur eux. Épouses, mères aux cheveux blancs, toutes de partout affluent au pied des autels⁷, suppliantes, pleurant leurs atroces souffrances. (Sophocle, 1996, p.137-138).

Chez Cocteau, la Voix fait référence à ces paroles du Chœur en ces termes :

⁶ Conformément à la conception homérique, Hadès a son domaine dans la région du Couchant.

⁷ Le mot désigne l'éminence qui constitue l'autel.

Pour que les dieux s'amuse beaucoup, il importe que leur victime tombe de haut. Des années s'écoulent, prospères. Deux filles, deux fils compliquent les noces monstrueuses. Le peuple aime son roi. Mais la peste éclate. Les dieux accusent un criminel anonyme d'infecter le pays et ils exigent qu'on le chasse. De recherche en recherche et comme enivré de malheur, Œdipe arrive au pied du mur. Le piège se ferme. Lumière est faite. Avec son écharpe rouge Jocaste se pend. Avec la broche d'or de la femme pendue, Œdipe se crève les yeux. Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout au long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel (Cocteau, 1934, p.7).

Dans cet extrait, il y a non seulement la reprise d'une Voix qui annonce le destin, mais aussi ce qui va se passer avant chaque acte. On renoue ainsi avec la tradition du Chœur antique. Ces deux personnages nous présentent chacun à sa manière, les souffrances de leur peuple dues à la peste qui tue sans exception et sans pitié (enfants, jeunes, vieillards).

Nous avons également les allusions qui sont légions dans le théâtre de Cocteau.

2-1-3- L'allusion chez Cocteau

Les allusions sont des formes intertextuelles discrètes et subtiles. C'est peut-être pourquoi elles sont souvent considérées plus sémantiques qu'intertextuelles puisqu'elles peuvent avoir plusieurs sens. Tiphaine Samoyault affirme que « l'allusion peut être parfois exclusivement sémantique sans être à proprement parler intertextuelle » (Tiphaine Samoyault, 1969, p.36). Elles peuvent renvoyer à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité autant que la citation. En effet, elles sollicitent à côté de quelques indices laissés, la mémoire et l'intelligence du lecteur. Pour ce faire, l'allusion permet de faire écho à un texte précédent, mais de façon implicite, c'est-à-dire que la source n'est pas donnée de façon claire. Pour cela, l'auteur compte sur la culture de son lecteur, avec lequel il tisse un lien de connivence. C'est pourquoi, elles sont souvent subjectives et elles font naître une certaine complicité entre l'auteur et le lecteur de l'effet de lecture. Ceci revient à dire que, l'allusion littéraire suppose que le lecteur va comprendre à mots couverts, ce que l'auteur veut lui faire entendre sans le lui dire directement car elle sollicite la mémoire de ce dernier. À cet effet, l'allusion est donc un procédé intertextuel qui consiste à faire recourir aux connaissances, à la culture littéraire du lecteur et du public afin de déceler l'emprunt qui fait fi du nom de l'auteur. Elles sont avantageuses en ce sens qu'elles peuvent passer inaperçues sans gêner la compréhension du texte. Elles ne rompent pas la continuité de celui-ci. À ce titre, Charles Nodier la définit dans *Questions de littérature légale* comme :

Une manière ingénieuse de rapporter à son discours une pensée très connue, de sorte qu'elle diffère de la citation en ce qu'elle n'a pas besoin de s'étayer du nom de l'auteur, qui est familier à tout le monde, et surtout parce que le trait qu'elle emprunte est moins une autorité, comme la citation proprement dite, qu'un appel adroit à la mémoire du lecteur, qu'il transporte dans un autre ordre de choses, analogue à celui dont il est question (Cité par Nathalie Piégay-Gros dans Introduction à l'intertextualité, 1996, p.52).

Aucun texte n'est produit *ex-nihilo*. Une production rend toujours compte d'une culture, d'une société, d'une nature... Par allusion, un texte (oral ou écrit) peut renvoyer à une histoire, à un mythe ou à un comportement. L'allusion permet de faire comprendre ce que l'auteur veut faire entendre implicitement. De son étymologie latine *allusio*, qui vient lui-même de *ludere* et qui signifie jouer, l'allusion verbale ne consiste qu'en un jeu de mots. Il est question ici, de voir comment l'allusion jouit avec plus de liberté que la citation de cette propriété de recréer le sens par l'encadrement dans un texte. Son intégration et sa transformation sont rendues par sa mobilité et son pouvoir de connotation poétique.

De Sophocle à Cocteau, nous sommes en présence d'une question d'actualité politique. Dans *Œdipe roi*, Sophocle nous expose la rivalité des cités de l'Antiquité. Par la localisation géographique des événements, nous retrouvons, chez Sophocle, une époque pendant laquelle la Grèce n'est pas encore une nation unifiée et où chaque grande ville essaie d'imposer son autorité sur les autres. Il est alors possible de constater que Sophocle est lui-même un citoyen d'Athènes, puisqu'il semble lui conférer plus de prestige à travers ses textes. Recueilli par un berger, Œdipe est adopté par le roi de Corinthe, ville dans laquelle il passe sa jeunesse. Cette ville qui, au VI^{ème} siècle, constituait le plus vaste centre maritime et commercial de la Grèce, déclina devant Athènes durant la guerre du Péloponnèse. Pour Œdipe, Corinthe n'est qu'une ville de passage, étant donné qu'il la quitte, à partir du moment où il doute de ses origines ; puis, il refuse d'y retourner, après avoir entendu l'oracle d'Apollon. Cette ville ne détient donc qu'une importance secondaire face à Athènes. Quant à Thèbes, elle a longtemps été une ville ennemie d'Athènes, en s'alliant d'abord aux Perses durant les guerres Spartiates et lors de la guerre du Péloponnèse. C'est à cette ville que sont associés les crimes d'Œdipe notamment : le parricide et l'inceste. Ceci nous montre que Sophocle a voulu la discréditer.

Toutefois, les remarques politiques dont Cocteau parsème son texte, sont un écho des préoccupations du temps, puisqu'il traite aussi de politique. Cet auteur donne un nouveau

souffle au mythe d'Œdipe en y incorporant des allusions à l'actualité politique de son époque, c'est-à-dire la période de l'entre-deux guerres. Notons que la première représentation de la pièce date de 1934. Cette époque est marquée par la montée des régimes totalitaires en Europe et caractérisée par la dictature des dirigeants. Nous avons à l'acte III, l'Ivrogne qui fait allusion à la politique en ces termes :

La politique !... La po-li-ti-que ! Si c'est pas malheureux. Parlez-moi de la politique... Ho ! Tiens, un mort !... Pardon, excuse : c'est un soldat endormi... Salut militaire ; salut à l'armée endormie. (...) La politique... (long silence) c'est une honte... une honte... (Cocteau, 1934, p.67).

De plus, la Matrone revendique ce type de régime pour Thèbes : « (...) Il faudrait un homme de poigne, un dictateur ! » (Cocteau, 1934, p.32). De la sorte, Cocteau ridiculise ces organisations, qui pourraient être représentées par la Matrone, qui croit que sa belle-sœur est un vampire et que ses fils épouseront un jour, des créatures monstrueuses « (...) Mais moi, je sais que ma belle-sœur est vampire, je le sais... Et mes fils risquent d'épouser des monstres d'enfer parce qu'ils s'obstinent à être in-créd-ue-les » (Cocteau, 1934, p.32).

Cocteau fait également intervenir des rois et des reines comme chez Sophocle. Cependant leur pouvoir n'est pas envié comme chez le dramaturge grec. En effet, nous notons des intrigues, des gouvernants non appréciés, des gouvernés faciles à manipuler et un pays terrorisé par le Sphinx. L'accent de la reine, autant que son excentricité et ses faiblesses, font d'elle une femme vulgaire. Le mythe possède de ce fait, un caractère politique, puisqu'il met en scène des figures royales ou retrace la fondation des cités. Cette portée politique du mythe est fort visible dans *La Machine infernale*, où Cocteau présente le pouvoir comme un objet de convoitise et de dégoût. Le dramaturge instaure toutefois, un vrai débat politique entre les personnages. Leurs discussions renvoient à l'actualité politique des années 1930-1940, qui paraît étrangement liée à l'univers intemporel du mythe.

L'allusion au malheur renvoie à un élan mystique de la Voix à l'acte IV « (...) le roi va connaître le vrai malheur, le vrai sacre, qui fait de ce roi de jeux de cartes entre les mains des dieux cruels, enfin, un homme » (Cocteau, 1934, p.70). En effet, en définissant la tragédie comme l'accomplissement d'un destin, comme le moment où un homme est soumis à la fatalité au point de n'être plus qu'un jouet, *La Machine infernale* répond point par point à ces critères tout comme chez Sophocle. Si l'on prend l'exemple d'Œdipe, dans ces deux pièces, nous pouvons bien voir qu'il n'est qu'un jouet des dieux, ceux-ci le manipule à leur guise. Il a

tout fait pour échapper à son destin, mais les dieux ont fait en sorte que ce destin s'accomplisse : il a fini par tuer son père et à épouser sa mère comme l'avait prévu les oracles. En fait, s'il n'avait pas été le jouet de ces derniers, il aurait pu être dévoré par les animaux lorsqu'on l'avait abandonné sur le mont Cithéron, il aurait également pu ne pas résoudre l'énigme du Sphinx et être tué par celui-ci.

Nous retrouvons également dans *La Machine infernale* tous les éléments structurateurs de l'histoire du mythe d'Œdipe comme chez Sophocle. Il s'agit de : l'annonce du parricide et de l'inceste par l'oracle de Delphes, l'exposition d'Œdipe sur le mont Cithéron, la mort de Laïos, la victoire sur le Sphinx, l'accueil triomphal des Thébains et le mariage avec Jocaste qui sont mentionnés au fur et à mesure que l'action évolue. Tout comme chez Sophocle, Œdipe mène une enquête non pas sur la peste qui fait des ravages dans la cité, mais, plutôt sur ses véritables origines, se secourant des témoignages du Messager et du Berger. Cependant, il se heurte à ce qu'il soupçonne d'être un complot de sa perte. Cette allusion situe le lecteur sur l'origine de la malédiction de la famille d'Œdipe telle que présentée par Sophocle. Néanmoins le contemporain modifie un peu l'histoire. En ce qui concerne l'allusion à l'arrivée d'Œdipe à Thèbes, contrairement à ce que dit Sophocle, voici le dialogue qui nous est livré dans la pièce moderne:

Pendant une de ses haltes, on lui raconte le fléau du Sphinx. Le Sphinx, « la jeune fille ailée, la chienne qui chante », tue peu à peu la jeunesse de Thèbes. Ce monstre pose une devinette et tue ceux qui ne la résolvent pas. La reine Jocaste, veuve de Laïus offre sa main et sa couronne (Cocteau, 1934, p.34).

Au final, nous ne savons pas comment Œdipe procède pour arriver à Thèbes chez le dramaturge moderne. Mais la rencontre entre ce dernier et le Sphinx a lieu. De quelle nature est cette rencontre ? Mystère. Cette phrase suggère qu'Œdipe n'aurait pas battu le Sphinx de manière légitime et donc qu'il ne mérite pas son titre de roi. Toujours est-il que le jeune homme entre à Thèbes en vainqueur et il épouse la reine. Et voilà l'inceste. À la différence de l'hypotexte, la réponse de la devinette est donnée par le Sphinx bien avant et Œdipe la répète juste.

Comme autre allusion, nous avons la découverte de la vérité sur le coupable du crime. Dans *Œdipe roi* de Sophocle, c'est après avoir mené une enquête pour chercher le meurtrier du défunt roi Laïos, que celui-ci découvre progressivement que c'est lui-même l'assassin tant recherché. Il l'apprend d'abord de Tirésias « Sache-le, c'est toi, c'est toi, le criminel qui

souille ce pays. Je dis que c'est toi l'assassin cherché » (Sophocle, 1999, p.144). Puis, du Serviteur de Laïos qui vient confirmer les propos du devin en avouant que l'enfant qu'il avait remis au Berger de Corinthe était bel et bien Œdipe. Par ailleurs, c'est le Messager qui annonce la mort de Jocaste « Notre noble Jocaste est morte » (Sophocle, 1999, p.176). Par contre, dans *La Machine infernale*, Œdipe découvre progressivement qu'il est le coupable, le meurtrier ou l'assassin de son père :

Au reste, je n'ai pas tué Polybe, mais ... j'y songe ... j'ai tué un homme. Moi ! Oh ! Rassurez-vous, c'était accidentel et pure malchance. Oui j'ai tué, devin, mais le parricide, il faut y renoncer d'office. Pendant une rixe avec des serviteurs, j'ai tué un vieillard qui voyageait, au carrefour de Daulie et de Delphes. (...) Voilà de quoi fabriquer une magnifique catastrophe. Ce voyageur devrait être mon père « ciel, mon père! » (...) Les pieds troués ... liés ... sur la montagne ... comment n'ai-je pas compris tout de suite ! (Cocteau, 1934, p.72-73).

En outre, le suicide de Jocaste et la mutilation d'Œdipe est annoncée par la petite Antigone qui est effrayée et même terrifiée par ce qu'elle a vu :

Mon oncle ! Tirésias ! Montez vite, vite, c'est épouvantable ! J'ai entendu crier dans la chambre ; petite mère ne bouge plus, elle est tombée tout de son long et petit père se roule sur elle et il se donne des coups dans les yeux avec sa grosse broche en or. Il y a du sang partout. J'ai peur ! J'ai trop peur, montez ... montez vite... (Cocteau, 1934, p.75).

Cocteau fait également plusieurs allusions à l'actualité moderne. Entre autres, nous avons : l'écharpe qui est autour du cou de la reine ; la broche qui crève les yeux par sa brillance ; les boîtes de nuit ; les soldats, etc. Nous notons aussi un certain nombre de détails qui ne peuvent être compris que comme des allusions au milieu parisien à l'instar de la langue utilisée par l'écrivain français. Cette langue ne respecte pas les conventions tragiques. Ainsi, la diversité des styles est un écho de la multiplicité des langages parisiens. Les expressions des Soldats sont pittoresques : « vieille vache » (Cocteau, 1934, p.13) ; « se payait de sa gueule » (Cocteau, 1934, p.14) ; « pige-moi » (Cocteau, 1934, p.15) ; « ma petite vache » ; « ma vieille » (Cocteau, 1934, p.27).

L'allusion permet donc de faire écho à un texte précédent dont la source n'est pas donnée de façon claire. Pour y parvenir, l'auteur compte sur la culture de son lecteur, avec lequel il tisse un lien de connivence.

Après ce point où il était question pour nous d'étudier les différentes formes de coprésence de l'intertextualité dans *La Machine infernale*, nous tenterons d'aborder ensuite les relations de dérivation dans nos deux corpus.

2-2- Les relations de dérivation dans *La Machine infernale*

Genette distingue deux grandes pratiques de l'hypertextualité : l'imitation d'un style et la transformation d'un texte. Selon lui, ces deux formes relèvent des relations de dérivation et non pas de l'ordre du commentaire. Il rattache donc le pastiche à l'imitation d'un style et la parodie à la transformation d'un texte. Il nomme ainsi le texte imitant, l'hypertexte et le texte imité, l'hypotexte. Nous essayerons de montrer comment ces deux types de relation de dérivation se manifestent chez Cocteau.

2-2-1- La parodie chez le dramaturge français

Notons tout d'abord que la parodie repose sur une transformation. C'est la transformation d'un texte dont elle modifie le sujet tout en conservant le style. Elle consiste en une déformation du style ou du texte d'origine. Il peut y avoir un changement de registre (par exemple, on peut passer du tragique au comique, etc.). Si le plus souvent la parodie a un but comique, elle peut cependant avoir pour objectif de souligner l'écart entre le texte source et le texte actuel afin de renouveler une réflexion. Selon Tiphaine Samoyault, la parodie est « une technique qui transforme une œuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant » (1969, p.18). La parodie pour Genette consiste en « la transformation d'un texte dont elle modifie le sujet en conservant le style ». Elle a donc une valeur ludique et satirique.

Dans *La Machine infernale*, Cocteau s'empare du mythe d'Œdipe, mais lorsqu'arrive le moment de résoudre l'énigme posée par le Sphinx, voici l'échange qui nous est donné :

(Le Sphinx, qui est d'abord apparu à Œdipe sous les traits d'une jeune fille, donne la solution à l'énigme.) Le sphinx : ensuite, je te commanderais d'avancer un peu et je t'aiderais en desserrant tes jambes. Là ! Et je t'interrogerais. Je te demanderais par exemple : quel est l'animal qui marche sur quatre pattes le matin, sur deux pattes à midi, sur trois pattes le soir ? Et tu chercherais, tu chercherais. À force de chercher, ton esprit se poserait sur une petite médaille de ton enfance, ou tu répéterais un chiffre, ou tu compterais les étoiles entre ces deux colonnes détruites ; et je te remettrais au fait en te dévoilant l'énigme. Cet animal est l'homme qui marche à quatre pattes lorsqu'il est enfant, sur deux pattes quand il est valide, et lorsqu'il est

vieux, avec la troisième patte d'un bâton. Œdipe : c'est trop bête ! (Cocteau, 1934, p.43).

La transformation du texte initial c'est-à-dire celui de Sophocle, a pour conséquence d'ôter à Œdipe sa grandeur, sa sagacité et son intelligence, puisque la solution lui est donnée par le Sphinx lui-même bien avant. La réplique d'Œdipe « c'est trop bête », par son registre familier, souligne le prosaïsme choisis par Cocteau. Le tragique n'est plus ce domaine réservé des héros, mais il rejoint ici la sphère commune. Chez Sophocle, il use de son intelligence pour résoudre l'énigme. Il ne reçoit aucune aide et fait juste montre de son savoir.

De plus, lors de la rencontre d'Œdipe avec le Sphinx, Cocteau utilise le mot « devinette » pour évoquer l'énigme mortelle et poursuit sur le registre enfantin de la blague avec l'expression suivante : « Et tue tous ceux qui ne la devinent pas » (Cocteau, 1934, p.7), comme le dit la Voix. Cette rencontre est rapportée à la manière d'un roman policier avec l'expression « mystère » qui laisse planer une ombre, bien inutile pour le lecteur qui connaît l'issue immédiatement avec le connecteur logique « toujours est-il que » employé dans la phrase « Toujours est-il que le jeune Œdipe entre à Thèbes en vainqueur et qu'il épouse la reine » (Cocteau, 1934, p.7), qui semble traiter cette fameuse rencontre comme un événement sans grande importance ; la fin (la mort du Sphinx) comptant bien plus que la résolution de l'énigme elle-même. Chez Sophocle, on parle de l'énigme et non de devinette qui renvoie le plus souvent à un jeu.

Toutefois, la mort de Laius est récitée comme une simple anecdote. Des phrases juxtaposées évoquent le meurtre du roi de Thèbes, sans émotion. Cet événement est même qualifié d'« accident » par Œdipe dans ses propos « Moi ! Oh ! Rassurez-vous, c'était accidentel et pure malchance » (Cocteau, 1934, p.72). Néanmoins, il tue et poursuit son chemin comme si de rien n'était.

Cocteau parodie aussi le rôle des dieux qui sont présentés comme des mauvais plaisantins « les dieux s'amuse beaucoup » (Cocteau, 1934, p.7), soulignée par l'adverbe d'intensité (beaucoup). En outre, le Sphinx traite le dieu Anubis comme un chien « kss ! kss ! Anubis... Tiens, tiens, regarde, cours vite, mords-le, Anubis, mords-le ! » (Cocteau, 1934, p.44). Le Sphinx dont la fonction transcendante est de tuer les hommes qui surgissent sur son chemin appartient au règne de la mythologie chez Sophocle. Cocteau quant à lui, parodie le Sphinx comme étant une jeune fille habillée en robe blanche, en quête d'amour chez le jeune Œdipe car c'est par amour qu'elle donne la victoire à Œdipe. L'intervention des dieux

et leur responsabilité dans les conflits humains se traitent par le détour de la parodie. Ainsi, ce ne sont plus les hommes qui sont ridicules, mais les dieux.

Nous avons également chez Cocteau le rôle de Jocaste qui se réduit à une femme ou à une reine vulgaire, qui parle des boîtes de nuit et qui admire les adolescents à l'instar du jeune Soldat. Chez Sophocle, la reine est une femme qui se respecte, qui respecte son rang social et qui incarne la noblesse. La reine et le devin chez Cocteau ont les mêmes préoccupations que les personnages de la tragédie c'est-à-dire le pressentiment de la fatalité. Jocaste l'affirme dans ses propos : « (...) C'est un fait exprès. Et je la crains, je n'ose pas m'en séparer. C'est affreux ! C'est affreux ! Elle me tuera » (Cocteau, 1934, p.16), mais ils sont ridiculisés notamment par leurs sobriquets : « ma petite brebis », « ma petite vache », « Zizi », etc.

Chez Sophocle, nous remarquons que ce sont les dieux qui demandent aux Thébains de venger la mort de leur défunt roi Laïos qui a été assassiné. Nous l'attestons à travers cette échange entre Créon et Œdipe où Créon affirme au roi qui est son beau-frère qu' « Il (Laïos) est mort, et le dieu aujourd'hui nous enjoint nettement de le venger et de frapper ses assassins » (Sophocle, 1999, p.135). En revanche, chez Cocteau c'est le fantôme de Laïos qui cherche à prévenir Jocaste sur un danger que les Thébains et elle courent. Ce danger est l'arrivée d'Œdipe, leur fils, qui sera source de malheur pour les habitants de Thèbes. Cocteau enlève alors le rôle de messenger aux dieux et l'attribue à un être humain (Laïos), qui apparaît dans son œuvre sous forme de fantôme. Nous pouvons aussi voir à travers l'acte I de *La Machine infernale* de Cocteau, la parodie de l'acte I, scène 1, de la pièce *Hamlet* de Shakespeare. Cette parodie d'*Hamlet* ne tient pas à la pièce de Shakespeare elle-même, mais aux conditions de l'acte I. Cocteau a inventé l'apparition du fantôme de Laïos et cette invention rappelle l'acte I d'*Hamlet*. En effet, Bernado, Francisco et Horatio sont les premiers à voir le spectre du roi de Danemark, qui est le père d'Hamlet. Ce dernier se résout à le voir lui-même et ceci à la demande de son père qui passe par l'intermédiaire des soldats officiers. À minuit, ils aperçoivent le spectre qui fait signe à Hamlet de le suivre seul. Il révèle à celui-ci que, c'est son frère Claudius qui l'a assassiné avec l'aide de sa femme Gertrude. Il demande ainsi à son fils de venger sa mort. De ce fait, ce n'est pas de la tragédie que Cocteau se moque, mais du tragique qu'il juge absurde. La mort est ainsi insoutenable et absurde. Laïos incarne cette absurdité. Il est prisonnier d'un monde invisible et il essaie de prévenir les vivants sur un danger qu'ils courent. Or, l'homme est condamné à sa condition de mortel et ne peut rien faire pour empêcher cela. C'est également absurde que Jocaste prenne comme guide Tirésias dans la mesure où il est aveugle. Nous remarquons dans ce passage que les fantômes

sont les rois qui veulent prévenir les vivants sur le danger qu'ils courent et ceci sur une plateforme des remparts. À la différence du spectre de Laïus qui n'a pas pu prévenir Jocaste sur le danger qu'elle coure, le spectre du père d'Hamlet est parvenu à demander à son fils de venger sa mort.

Le lecteur assiste aussi à une parodie des discours officiels prononcés lors des guerres, afin de glorifier l'héroïsme des soldats et des familles qui avaient perdu un ou plusieurs de leurs membres « La guerre, c'est déjà pas drôle, mais crois-tu que c'est un sport que de se battre contre un ennemi qu'on ne connaît pas » (Cocteau, 1934, p.9). Plus loin, le désir des autorités Thébaines d'ériger un monument aux morts, victimes du Sphinx, renvoie aux souscriptions pour construire des monuments aux morts de la première guerre mondiale, dans les communes françaises comme le dit la Matrone « Voilà-t-il point qu'ils inventent de nous demander nos derniers sous pour construire un monument aux morts du Sphinx ? Croyez-vous que cela nous les rende » (Cocteau, 1934, p.34).

Cette parodie entraîne les personnages nobles qui fondaient l'histoire du mythe vers le bas. Ceux qui étaient considérés comme ayant partie liée avec les dieux s'avèrent n'être que de simples humains pour permettre à l'histoire de se réapproprier le mythe d'où la transformation voire la transposition du texte d'origine par l'écrivain moderne.

2-2-2- Le pastiche dans la pièce de l'écrivain moderne

Le pastiche est une imitation de l'hypotexte. C'est une imitation du style d'un auteur dans un texte à travers le travail de l'écriture. Dans ce cas, l'écrivain B joue à écrire comme l'écrivain A, la plupart du temps en amplifiant certaines marques de son écriture. L'intention peut être comique, voire satirique, mais elle peut constituer également un simple jeu avec le lecteur qui prend plaisir à reconnaître le style de l'auteur imité. Le pastiche est alors un procédé d'imitation qui consiste à réécrire un texte « à la manière de ». Pour Nathalie Piégay-Gros, « pasticher, ce n'est pas déformer un texte précis, mais imiter un style ; le choix du sujet est indifférent à la réalisation de cette imitation » (1996, p.65). Contrairement à la parodie, l'imitation d'un style ne suppose pas la reprise littérale d'un texte. Il appartient au lecteur de reconnaître le pastiche du style d'un auteur. Le pastiche ne trouve donc pas sa fin en soi ; simple étape vers la découverte de sa propre originalité, il peut aboutir d'une part, à une analyse critique réfléchie, et d'autre part à la création. Il permet donc de caractériser par son langage, un personnage et de renforcer l'humour du texte. À ce propos, Nathalie Piégay-Gros déclare :

Le pastiche, parce qu'il consiste en une imitation du style, est donc une pratique essentiellement formelle ; il ne suppose aucun respect du sujet du texte imité ; ce n'est d'ailleurs pas un texte particulier qui est la cible du pastiche mais le style d'un auteur dont il peut précisément extraire les particularités communes à ses différents livres (1996, p.68).

C'est évidemment ce que fait Cocteau qui a écrit l'histoire d'Œdipe à la manière de Sophocle. L'œuvre *Œdipe roi* de Sophocle est considérée comme étant la matrice qui soutient le texte de Cocteau. La reprise de la pièce antique au vingtième siècle suppose une maîtrise parfaite de ce texte par le dramaturge moderne. Ainsi, nous pouvons dire que les marques du pastiche sont observables sur le plan de la thématique et du style dans nos corpus.

2-2-2-1- Les marques du pastiche sur le plan de la thématique

Tout en respectant le désir de nouveauté et en acceptant une ouverture, il faut admettre que celui qui écrit ne peut faire autrement que de puiser dans un fonds, que ce soit au niveau des mots, du lexique ou des thèmes. La réécriture est créative et dynamique du moment où elle articule l'ancien et l'inédit. Il faut pour cela que l'auteur comprenne et écoute la source qu'il a choisie, mais sans la recopier servilement. Un angle novateur est nécessaire pour «dépoussiérer » l'ancien modèle qui est nécessaire pour donner vie au successeur. D'autre part, chaque œuvre d'art est multiple, riche d'interprétations différentes. Les réécrire, c'est finalement leur redonner leur richesse, en accentuant un aspect qui était jusque-là peut-être négligé ou minimisé. La réécriture permet ainsi de prendre des distances par rapport à des modèles de style ou d'écritures dépassées ou au contraire de s'y référer. *La Machine infernale* semble plus s'appliquer au pastiche. Il serait judicieux d'apprécier la qualité d'adaptation de l'histoire du mythe d'Œdipe de Cocteau à son contexte.

Dans *La Machine infernale*, le dramaturge modifie certains moments fondamentaux de la diégèse. Il imagine qu'Œdipe est incapable de résoudre seul l'énigme du Sphinx comme nous l'avons dit plus haut. Il ne réussit à répondre à cette question que grâce au Sphinx qui lui donne la réponse par amour bien avant « (...) Et maintenant je vais te donner un spectacle. Je vais te montrer ce qui se passerait à cette place. Œdipe, si tu étais n'importe quel joli garçon de Thèbes et si tu n'avais eu le privilège de me plaire » (Cocteau, 1934, p.42).

Ensuite, je te condamnerais d'avancer un peu et je t'aiderais en desserrant tes jambes. Là ! Et je t'interrogerais. Je te demanderais par exemple : quel est l'animal qui marche sur quatre pattes le matin, sur deux pattes à midi, sur trois pattes le soir ? Et tu chercherais, tu chercherais. À force de chercher, ton esprit se poserait sur une

petite médaille de ton enfance, ou tu répéterais un chiffre, ou tu compterais les étoiles entre ces deux colonnes détruites ; et je te remettrais au fait en te dévoilant l'énigme. Cet animal est l'homme qui marche à quatre pattes lorsqu'il est enfant, sur deux pattes quand il est valide, et lorsqu'il est vieux, avec la troisième patte d'un bâton (Cocteau, 1934, p.43).

Contrairement à ce qui se passe dans *Œdipe roi*, Jocaste réapparaît à la fin pour guider Œdipe devenu aveugle « Ta femme est morte pendue, Œdipe. Je suis ta mère. C'est ta mère qui vient à ton aide... Comment ferais-tu rien que pour descendre seul cet escalier, mon pauvre petit ? » (Cocteau, 1934, p.77). De la sorte, sa fille Antigone ne l'accompagne plus seule, mais elle le fait avec l'aide de sa mère, sans pour autant percevoir sa présence. Jocaste apparaît alors en tant que mère et non plus comme épouse. Ce qui donne un caractère absurde à la mort.

De plus, nous avons constaté que, l'acte le plus révélateur est celui de la nuit de noces. C'est un acte plein de pressentiment qui se passe dans la chambre de Jocaste « rouge comme une petite boucherie » selon la didascalie (Cocteau, 1934, p.51). Après une longue journée de cérémonies, Œdipe et Jocaste luttent contre le sommeil debout dans la chambre. L'acte est pénétré d'une atmosphère irréaliste et un funeste pressentiment. La présence d'un berceau à côté du lit, contre lequel Œdipe s'appuie quand il s'endort, finalement suggère que la scène représente une sorte de second accouchement de la part de Jocaste (Cocteau, 1934, p.52). Cocteau insiste sur la vieillesse de la reine qui se sent incertaine face à la jeunesse d'Œdipe. Ce dernier essaie de la rassurer en lui disant qu'il préfère justement les femmes plus âgées qui ont été marquées par le passé « Un visage de jeune fille, c'est l'ennui d'une page blanche où mes yeux ne peuvent rien lire d'émouvant ; tandis que ton visage ! Il me faut des cicatrices, les tatouages du destin, une beauté qui sort des tempêtes » (Cocteau, 1934, p.60). Avec de telles remarques, Cocteau prend soin de nous montrer comment la relation incestueuse a pu se développer. C'est ce qu'Oktapoda appelle « la grande originalité de Cocteau » (2008, p.31). Il s'éloigne ainsi de l'hypotexte de Sophocle chez qui la relation incestueuse est strictement un accident infortuné et honteux. À cet égard, il a vraiment ajouté du sens au mythe de Sophocle en élargissant la portée du mythe.

Le fait même que l'acte de la nuit de noces occupe une place si centrale dans la totalité du drame est la preuve que Cocteau a détourné le sens original de l'« enquête policière ». En effet, dans *Œdipe roi* de Sophocle, Œdipe cherche à connaître l'identité du meurtrier de Laïos, en même temps, il cherche à découvrir sa propre identité. Dans *La Machine infernale*, ces

questions ne se sont soulevées qu'à la fin, presque en même temps que le dénouement. Cependant, nous pouvons nous demander si la nuit de noces ne cache pas, elle aussi, une recherche d'identité qui est plus invisible. Car bien qu'elle se déroule dans le domaine de l'inconscient, elle est toujours présente. Inconsciemment, Jocaste fait déjà le lien entre Œdipe et son fils perdu tout en se trahissant quand elle dit par hasard que le jeune Soldat sur les murailles ressemblait à son époux. Ce lapsus l'effraie. Ensuite, elle essaie de dissiper ce malaise en ces termes « Sans doute ai-je voulu dire que mon fils aurait presque son âge. (Silence.) Oui... j'embrouille » (Cocteau, 1934, p.61). Il semble que le destin joue un jeu cruel avec les deux protagonistes, les menant presque à la découverte de leur identité mais toujours pas totalement. Œdipe est si proche de découvrir la vérité sur ses origines lorsqu'il dit à Jocaste, toujours dans un état imprécis « Ma petite mère chérie... » (Cocteau, 1934, p.64). Cependant, le destin ou les dieux ne veulent pas encore que la vérité soit mise en lumière.

Pourtant, les dieux ne sont pas les seuls à blâmer puisque la volonté de Jocaste joue aussi un rôle important. Il arrive un moment de révélation, après lequel il n'y a plus de doute que cette dernière sait qu'Œdipe est son fils. En le déchaussant, elle voit les cicatrices qui attestent de la façon dont il a été pendu par ses pieds quand il était bébé. Elle est horrifiée, mais elle ne révèle pas à Œdipe pourquoi. Au lieu d'admettre la vérité, elle invente une histoire sur la lingère de sa sœur en racontant à son époux que « Les oracles prédirent à l'enfant un avenir tellement atroce, qu'après avoir accouchée d'un fils, elle n'eut pas le courage de le laisser vivre » (Cocteau, 1934, p.65). Or il s'agissait véritablement de son histoire à elle. Dans la suite de la conversation, elle essaie de défendre la lingère envers Œdipe qui se fâche contre la lâcheté de la bonne. Les raisons qui la poussent à cacher cette vérité pourraient être multiples. Entre autres: la peur de la colère d'Œdipe, la joie d'être finalement réunie avec son fils qu'elle a cru perdu pendant longtemps. Toutefois, ce que l'on peut vraiment connaître, c'est qu'elle a choisi consciemment de commettre l'inceste avec son fils « Les sourcils, dit-elle, ne peuvent-ils pas se détendre un peu et les yeux se fermer doucement, Œdipe, et la bouche servir à des caresses plus douces que la parole » (Cocteau, 1934, p.66). Oktapoda a constaté qu'il s'agit ici d'un détournement de la Jocaste d'*Œdipe roi* « Alors que la Jocaste du mythe n'était qu'une malheureuse victime du crime de son mari qui la privait d'être mère et la condamnait à l'inceste, le désir incestueux de Jocaste de Cocteau est flagrant » (2008, p.31). Au lieu d'être une victime, elle prend le rôle d'agent principal du crime.

En outre, non seulement la partie centrale de la pièce est construite autour de la nuit des noces, mais la pièce se termine aussi sur la réunion finale d'Œdipe aveuglé avec Jocaste qui revient après sa mort sous forme de fantôme (elle est pendue après avoir appris que son époux avait tué Laïus, son premier mari et ancien roi de Thèbes). Elle est là pour accompagner Œdipe dans son bannissement, conséquence de son serment de bannir le meurtrier de l'ancien roi.

Il s'agit là, de deux éléments diégétiques auxquels Sophocle avait renoncé et qui permettent à Cocteau de se démarquer d'*Œdipe roi*, qui avait été considéré comme « La meilleure des tragédies du temps » (Colette Astier, 1974) par Aristote. Alors que dans *Œdipe roi*, l'inceste et le parricide demeurent toujours abominables à cause du relativisme moral de la pièce, chez Cocteau, ces crimes perdent de leur horreur dans le royaume des morts « (...) Les choses qui paraissent abominables aux humains, si tu savais, de l'endroit où j'habite, si tu savais comme elles ont peu d'importance » (Cocteau, 1934, p.77). L'inceste disparaît avec le corps dans l'au-delà, où les actes monstrueux ne sont pas perçus comme tels.

De même, Cocteau confère un caractère poétique à *La Machine infernale*, qui naît de la vision d'un univers imaginaire dans lequel surgit l'invisible. Le réel ne se limite pas au monde sensible ; nous assistons à l'irruption de l'irréel, du mystère dans le réel, à la réconciliation du visible et de l'invisible. Les morts y vivent et continuent à dialoguer avec les vivants. Ainsi, le fantôme de Laïus apparaît tout au début « Messieurs ! De grâce ! Suis-je invisible ? Ne pouvez-vous m'entendre ? » (Cocteau, 1934, p.25). À la fin de la pièce, c'est celui de Jocaste qui apparaît pour guider Œdipe devenu aveugle « Non, Œdipe. Je suis morte. Tu me vois parce que tu es aveugle ; les autres ne peuvent plus me voir » (Cocteau, 1934, p.77). La pièce est également peuplée de divinités comme le Sphinx et Anubis qui apparaissent momentanément incarnés.

De plus, le lecteur a été mis devant un emballement irrésistible du destin, rendu sensible par le traitement du temps. Les trois premiers actes se déroulent en vingt-quatre heures, respectant ainsi la règle classique de l'unité de temps, tandis que le dernier acte intervient dix-sept ans après comme le précise la didascalie initiale, découvrant un « Œdipe vieilli » à la barbe grise, « dix-sept ans après les faux bonheurs », selon la volonté des dieux. En effet, les trois actes précédents sont une création originale de Cocteau qui s'inspire des éléments hérités du mythe et remonte le temps. Mais ces trois actes eux-mêmes suivent une chronologie spécifique. Les actes II « La rencontre d'Œdipe et du Sphinx » et III « La nuit de

noces » s'enchaînent, tandis que l'acte II marque un recul temporel par rapport à la fin de l'acte I « Le fantôme ». C'est ce qu'explique la Voix qui ouvre chacun des actes à la façon du Chœur antique séparant les épisodes et annonçant aux spectateurs que les actes I et II se produisent en même temps :

Spectateurs, nous allons imaginer un recul dans le temps et revivre, ailleurs, les minutes que nous venons de vivre ensemble. En effet, le fantôme de Laïus essaie de prévenir Jocaste, sur une plate-forme des remparts de Thèbes, pendant que le Sphinx et Œdipe se rencontrent sur une éminence qui domine la ville. Mêmes sonneries de trompettes, même lune, mêmes étoiles, mêmes coqs (Cocteau, 1934, p.29).

Nous voyons là que les temps se juxtaposent. Nous dirons que, le temps est aboli comme l'affirme Anubis « Le temps des hommes est de l'éternité pliée. Pour nous, il n'existe pas » (Cocteau, 1934, p.45). Le passé contient le présent et annonce l'avenir. Nous sommes donc en présence d'un éternel présent. Plus loin, Jocaste a le même cauchemar auquel elle fait référence à l'acte I « Non, pas cette pâte, pas cette pâte immonde... » (Cocteau, 1934, p.63). Ensuite, Œdipe revit sa rencontre avec le Sphinx lors de sa nuit de noces « Je dévide, je déroule, je calcule, je médite, je tresse, je vanne, je tricote, je natte, je croise... » (Cocteau, 1934, p.68). Chez Sophocle par contre, l'unité de temps est respectée car l'histoire se déroule en vingt-quatre heures.

L'espace est également bouleversé par l'entremise des « mêmes sonneries de trompettes, même lune, mêmes étoiles, mêmes coqs » (Cocteau, 1934, p.29), pour les deux premiers actes ; mais, il ne s'agit toutefois point des mêmes lieux : l'acte I se déroule à Thèbes et l'acte II sur une éminence qui domine la ville. Quant au fantôme de Laïus, il se trouve à la fois sur les remparts de Thèbes et dans le monde de l'au-delà. Chez Sophocle, l'unité de lieu est respectée car la scène se déroule devant le palais.

En revanche, l'œuvre nouvelle reste fidèle à celle de base par son intrigue, son genre ainsi que par la reprise de certains personnages tels que : Œdipe, Jocaste, Tirésias, Créon, le Messager et le Berger.

En somme, nous ne pouvons nier que Cocteau a imité Sophocle dans le déroulement de l'intrigue, mais son imitation n'a pas été servile. Il a repris tous les éléments fondateurs du mythe chez Sophocle. Toutefois, il les a transposés et les a modifiés ou les a réajustés. Cependant, le dramaturge moderne s'amuse à introduire des distances en rejoignant un style familier et en impliquant d'autres tons en plus de celui dit tragique.

2-2-2-2- Les marques du pastiche sur le plan du style

Si nous considérons la stylistique littéraire comme s'intéressant aux particularités du style d'un auteur, nous pouvons appréhender le style comme étant la manière propre à un auteur de s'exprimer ou d'écrire. Selon Buffon, le style c'est l'homme même, c'est-à-dire que le style c'est l'écart par rapport à la norme linguistique. Il continue en disant que, cet écart peut être de différents ordres, mais il vise à produire un effet chez le lecteur. Sur le plan du style, le pastiche permet de saisir l'essence du style de l'auteur imité. Nous pouvons dire que Cocteau reprend *Œdipe roi* de Sophocle en l'adaptant à son contexte, à son quotidien et ceci selon son style.

Nous avons pu remarquer que, Cocteau a écrit sa pièce en actes à la différence de Sophocle dont l'œuvre est rédigée en épisode. Nous pouvons remarquer que les actes I, II et III n'ont pas d'équivalent chez Sophocle. Il s'agit d'une addition dont « Le principe d'extension est pour l'essentiel une continuation analeptique : non pas depuis l'origine du drame (oracle, naissance et exposition d'Œdipe), mais aussitôt après la mort de Laïos » (Gérard Genette, 1982, p.368). L'observation des titres que Cocteau attribue aux quatre actes de sa pièce révèle déjà un choix fondamental qui l'oppose à son prédécesseur. Des quatre actes de cette pièce moderne, seul le quatrième intitulé « *Œdipe roi* » correspond à la tradition héritée de Sophocle. Cet acte raconte l'enquête d'Œdipe pour découvrir le coupable du meurtre de Laïos, cause aux yeux des grecs de l'antiquité de la peste qui ravage la ville. Cette enquête le conduira à découvrir en même temps son identité et son double crime (le parricide et l'inceste).

Notons également que, *La Machine infernale* n'offre pas une unité de tons comme le veut la tradition. Nous voyons donc là un mélange de tons chez Cocteau. Il y a lieu de se demander s'il s'agit d'un jeu gratuit de complicité avec le lecteur ou une façon de détendre l'atmosphère par l'intrusion d'une petite scène comique. Cette œuvre met en exergue les tonalités telles que : la tonalité tragique, la tonalité comique et la tonalité fantastique.

2-2-2-2-1- La tonalité tragique dans nos corpus

À la nouvelle relation qui s'établit entre Tirésias et Œdipe correspond une tonalité tragique empreinte d'une « tristesse majestueuse », après une scène d'horreur aggravée par rapport au texte de Sophocle. En effet, dans *Œdipe roi*, Œdipe découvre peu à peu la vérité ou plutôt se rend progressivement à la vérité. Dès le deuxième épisode, il craint d'être le meurtrier de Laïos. Ceci l'amène à convoquer le vieux Berger, seul survivant du drame et du

voyage, malgré les propos rassurants de Jocaste « (...) Puisqu'aussi bien ce Laïos devait d'après Apollon, périr sous le bras de son fils, et qu'en fait ce n'est pas ce malheureux fils qui a pu lui donner la mort, attendu qu'il est mort lui-même le premier » (Sophocle, 1999, p.162). Cependant, Œdipe demande qu'on envoie quelqu'un chercher le serviteur « (...) Envoie quelqu'un qui nous ramène ce valet. N'y manque pas » (Sophocle, 1999, p.162). Dans le troisième épisode, Œdipe d'abord soulagé d'apprendre par le Messager venu de Corinthe annoncé la mort de celui qu'il croit être son père, replonge dans l'anxiété à la nouvelle que Polybe n'était pas son père et qu'il a été recueilli des mains d'un vieux Berger, qui est précisément le seul témoin du meurtre de Laïos. Tandis qu'Œdipe est décidé à mener jusqu'au bout son enquête, Jocaste, qui a tout compris, s'enfuit dans le palais. Chez Sophocle, on remarque une accélération du rythme dans le quatrième épisode réduit à une seule scène, brève. Cet épisode est celui où le Berger révèle la terrible vérité. C'est ici que nous apprenons par le Messager ce qui s'est passé dans le palais : le suicide de Jocaste et la mutilation d'Œdipe, dans un très long récit entrecoupé de brèves interventions du Chœur. Le Messager raconte les circonstances de la mort du couple incestueux comme suit :

(...) La femme est pendue ! Elle est là, devant nous, étranglée par le nœud qui se balance au toit... Le malheureux à ce spectacle pousse un gémissement affreux. Il détacha la corde qui pend, et le pauvre corps tombe à terre... C'est un spectacle alors atroce à voir. Arrachant les agrafes d'or qui servaient à draper ses vêtements sur elle, il les lève en l'air et il se met à en frapper ses deux yeux dans leurs orbites. (...) Et tout en clamant ces mots, sans répit, les bras levés, il se frappait les yeux, et leurs globes en sang coulaient sur sa barbe. Ce n'était pas un suintement de gouttes rouges, mais une noire averse de grêle et de sang, inondant son visage !... Le désastre a éclaté, non par sa seule faute, mais par le fait de tous deux à la fois : c'est le commun désastre de la femme et de l'homme. Leur bonheur d'autrefois était hier encore un bonheur au sens vrai du mot : aujourd'hui, au contraire, sanglots, désastre, mort et ignominie, toute tristesse ayant un nom se rencontre ici désormais ; pas une qui manque à l'appel ! (Sophocle, 1999, p.177-178).

S'il y a accélération du rythme dans la pièce antique, elle concerne le dévoilement de la vérité, tandis que toute l'action se trouve condensée dans le quatrième acte de *La Machine infernale*, y compris l'apparition d'Œdipe, la face sanglante, et celles de Créon et d'Antigone. Et pourtant, cette œuvre ne nous laisse pas sur une impression de terreur, bien que Cocteau n'épargne pas la sensibilité du lecteur. Dans la scène précédant l'arrivée d'Œdipe et d'Antigone, c'est cette dernière qui apparaît, « les cheveux épars » comme le souligne la didascalie (Cocteau, 1934, p.75). Ces cheveux pourraient être un signe de l'émotion suscitée

par le deuil et pour ce faire, elle tient lieu de messagère de malheur. La fillette est sous le coup d'un double traumatisme qu'exprime une seule réplique, avec des exclamations proches du cri d'horreur :

Mon oncle ! Tirésias ! Montez vite, vite, c'est épouvantable ! J'ai entendu crier dans la chambre ; petite mère ne bouge plus, elle est tombée tout de son long et petit père se roule sur elle et il se donne des coups dans les yeux avec sa grosse broche en or. Il y a du sang partout. J'ai peur ! J'ai trop peur ! montez... montez vite... (Cocteau, 1934, p.75).

Ceci contraste avec le long récit du *Messenger* chez Sophocle. Antigone décrit le spectacle affreux qui s'est déroulé sous ses yeux et qui se poursuit au moment même où elle appelle au secours, comme le signale l'indicatif présent « Petit père se roule sur elle et il se donne des coups dans les yeux avec sa grosse broche en or. Il y a du sang partout » (Cocteau, 1934, p.75). C'est un spectacle d'horreur au sens le plus moderne du terme, dont la description suscite la terreur mais aussi la pitié parce qu'il a été surpris par une petite fille, la propre fille du couple, donc plus émouvante qu'un *Messenger*. Mais d'un seul coup, la tonalité change dès qu'apparaissent Œdipe aveugle et Antigone grâce aux nouveaux rapports qui se sont instaurés entre Tirésias et Œdipe et dont témoigne la remise solennelle du bâton d'augure par l'intermédiaire d'Antigone à qui, en quelque sorte, le devin a délégué le rôle d'officiant « (Tirésias) Antigone! Mon bâton d'augure. Offre-le-lui de ma part... Il lui portera chance ». La didascalie ajoute qu' « Antigone embrasse la main de Tirésias et porte le bâton à Œdipe » (Cocteau, 1934, p.76). Au climat de terreur a succédé une tristesse majestueuse, malgré la situation pathétique d'Œdipe accentuée par Cocteau. En effet, Créon est d'un autoritarisme tyrannique qui ne correspond pas à l'image que lui donne Sophocle. De plus, le sentiment d'horreur qu'éprouve Œdipe à l'égard de lui-même est aggravé dans *La Machine infernale*. Dans la pièce antique, la conscience de la souillure n'empêche pas le héros de supplier Créon de le laisser ses filles. Ce sont ses derniers mots « Non pas elles ! Non, ne me les enlève pas » (Sophocle, 1999, p.186), et après cela, il appelle ses filles « Mes enfants où donc êtes-vous ? Approchez, venez, venez vers ces mains fraternelles, qui ont fait ce que vous voyez de ces yeux tout pleins de lumière du père dont vous êtes nées ! » (Sophocle, 1999, p.185), pour leurs faire ses adieux. Au contraire de ce qui se passe chez Sophocle, dans *La Machine infernale*, Œdipe commence par repousser sa fille pour la protéger de son contact impur « Qu'on abatte la bête immonde! Antigone : « Père ! ». Œdipe : « Laisse-moi ... ne touche pas mes mains, ne m'approche pas » (Cocteau, 1934, p. 76). Il faut cependant la médiation de Tirésias pour que se rétablisse le contact avec la fillette. De même, il faut l'intercession de

Jocaste pour qu'il accepte qu'Antigone le suive. Malgré cela, rien d'équivalent à la déploration lyrique d'Œdipe chez Sophocle :

(...) Mais de mes pauvres et pitoyables filles, sans qui jamais on ne voyait dressée la table où je mangeais, et qui toujours avaient leur part de tous les plats que je goûtais, de celles-là je t'en supplie, prends soin !... Et surtout, laisse-moi les palper de mes mains, tout en pleurant sur nos misères. Ah ! Prince, noble et généreux prince, si mes mains les touchaient seulement, je croirais encore les avoir à moi, tout comme le temps où j'y voyais... (Sophocle, 1999, p.184).

Chez Cocteau, le héros s'abandonne à la douleur sans retenue et naturellement « (...) Mais je souffre... J'ai mal » (Cocteau, 1934, p.76). Pour évoquer les épreuves à venir, il emploie un euphémisme « La journée sera rude » (Cocteau, 1934, p.76). Alors, l'émotion gagne le lecteur à la vue de cet homme courageux qui exprime sa souffrance en présence de sa mère par un gémissement « Oh! » (Cocteau, 1934, p.78), accompagné d'un geste simple comme le précise la didascalie « Il porte la main à sa tête » (Cocteau, 1934, p.78) ; et ce geste n'échappe pas à la vigilance maternelle « Tu as mal ? » Et le fils réplique « Oui, dans la tête, et dans la nuque et dans les bras... C'est atroce » (Cocteau, 1934, p.78). Avec une mère, on peut se laisser aller. L'adjectif atroce, montre l'intensité de la douleur.

Le titre de la pièce en elle-même, *La Machine infernale*, traduit déjà le tragique. Nous dirons que le titre choisi par Cocteau pour réécrire le mythe d'Œdipe ne va pas sans ambiguïté dans la mesure où il paraît voiler le sujet pourtant central de la pièce : l'histoire d'Œdipe. Si l'adjectif qualificatif « infernale » désigne l'enfer, la mort, l'expression même de « machine infernale » est employée de manière quasi lexicalisée à la fin du dix-neuvième siècle, pour désigner les bombes à retardement qu'utilisaient les anarchistes. En d'autres termes, le titre évoque la violence qui frappe avec précision, mais à visage couvert et l'inéluctabilité de la mort qu'elle entraîne. Il est d'ailleurs commenté au début de l'acte I, dans le prologue de la Voix qui conclut son récit du mythe par « Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel » (Cocteau, 1934, p.3). Le titre symbolise donc le mécanisme implacable du destin qui écrase finalement les personnages malgré leurs efforts pour y échapper. Il confère d'emblée à l'œuvre un registre tragique en infléchissant son sujet non vers le personnage et son histoire (celui qui subit), mais vers la stratégie du destin (ou des dieux qui le manipulent) pour arriver à sa fin. Cocteau a aussi recours à des décors symboliques : les ruines sont un symbole de la

fatalité qui s'abat sur les Hommes « (...) Derrière les décombres d'un petit temple, un mur en ruine (...). Colonnes détruites (...) » (Cocteau, 1934, p.29) ; puis, la couleur « rouge comme une petite boucherie » (Cocteau, 1934, p.51) de la chambre de la nuit de noces est celle du sang et de la tragédie.

Enfin, cette pièce est bondée d'objets qui sont particulièrement porteurs d'émotion et de tragique et qui symbolisent l'angoisse des personnages. Nous pouvons noter : la peur d'Œdipe face au Sphinx à travers la ceinture comme l'indique la didascalie « Œdipe resté seul regarde la ceinture. Lorsque Jocaste entre, en robe de nuit, il cache vite la ceinture sous la peau de bête » (Cocteau, 1934, p.59). Nous avons aussi la frustration maternelle de Jocaste rendue évidente à travers le berceau « (...) Elle berce le sommeil d'Œdipe en remuant doucement le berceau » (Cocteau, 1934, p. 68). De plus, nous notons la découverte de soi à travers le motif du miroir « (...) Elle roule le meuble avec prudence jusqu'au premier plan, à la place du trou du souffleur, de sorte que le public devienne la glace et que Jocaste se regarde, visible à tous » (Cocteau, 1934, p.69). Nous avons également la broche en or de Jocaste ainsi que son écharpe. Cette broche qui crève l'œil à tout le monde et cette écharpe qui ne cesse de l'étranger annonçaient déjà la mutilation d'Œdipe et la pendaison de Jocaste. Elles se transforment ainsi en objet mutilateur et en arme de punition.

2-2-2-2- La tonalité comique chez Cocteau

En effet, la tonalité tragique de la dernière scène est rompue par la confrontation comique d'Antigone avec Créon, ainsi que par les répliques de ce dernier qui manque de finesse et d'intelligence. Nous constatons que, le nouveau roi est un personnage grotesque de comédie par son côté « petit-bourgeois », obsédé par la peur du scandale « Ce serait un scandale épouvantable » (Cocteau, 1934, p.76), car il est impossible qu'Œdipe traverse la ville en proie à la peste. L'emploi de l'adjectif hyperbolique « épouvantable », appartenant au registre tragique, dénote la petitesse de l'homme qui n'a pas sa place dans l'univers grandiose de la tragédie. C'est ce que souligne la réponse perplexe de Tirésias « Une ville de peste ? » (Cocteau, 1934, p.76). Créon ne comprend rien au langage métaphorique du devin, qu'il prend au pied de la lettre « Vous prétendez qu'il deviendra invisible parce qu'il est aveugle » (Cocteau, 1934, p.76). Son registre de langue familier qui détonne dans le registre tragique révèle son mépris pour tout ce qui le dépasse « J'en ai assez de vos devinettes » (Cocteau, 1934, p.76). On assiste alors à une véritable scène de comédie sur fond de tragédie dans sa confrontation avec Antigone interrompant la conversation d'Œdipe avec sa mère « Je ne veux

pas rester chez mon oncle ! » (Cocteau, 1934, p.77). Comique au premier degré, lourde d'une ironie tragique parce qu'elle relève d'un jugement aveugle sur la personnalité de la fillette qui est et sera toute fidélité. L'obstination de la petite fille apparemment capricieuse, malgré son expression enfantine sous une apparence comique, annonce la force tragique de refus et d'amour qu'elle incarne dans *Antigone* de Sophocle. En outre, nous pouvons dire que jouer avec le mythe, Cocteau ne s'en prive pas, insérant des situations comiques ou des commentaires dévalorisants propres à susciter eux-aussi le comique. Or la tonalité comique s'accommode mal avec le tragique inhérent au mythe. Elle ne peut que risquer d'affaiblir la portée de celui-ci. L'épouse royale, Jocaste réduite à une « brebis », à une « vache » ; l'oracle Tirésias surnommé « zizi » ne peuvent susciter ni terreur, ni même compassion. De même, la mort du couple royal relève elle aussi davantage de la comédie, sinon de la farce que de la tragédie. Ceci dit, les personnages sont burlesques chez Cocteau de par leur langage familier et relâché voire un vocabulaire familier (gueuler, ça par exemple, etc.), des expressions imagées populaires et la syntaxe du langage oral (jeter les fleurs, crevait de peur, vieille vache, il a dit comme ça que, etc.).

2-2-2-2-3- La tonalité fantastique présente chez Cocteau

En ce qui concerne la tonalité fantastique, nous dirons que cette tragédie laisse pourtant le lecteur sur une impression d'apaisement grâce à la poésie du surnaturel propre à Cocteau, malgré les menaces qui continuent à peser sur les descendants de Laïos. L'apparition fantastique de Jocaste morte diffuse une douceur maternelle, consolatrice, d'une grande beauté. La didascalie qui signale la présence de « Jocaste morte » (Cocteau, 1934, p.76), n'a pas la même connotation que le premier acte intitulé « Le fantôme ». De la mort, elle a la blancheur, mais elle ne peut effrayer car elle est « belle » (Cocteau, 1934, p.76). Plus qu'une morte avec ses yeux clos, elle est un personnage onirique. Son rêve devient une réalité. Son écharpe semble être redevenue un attribut d'élégance et non plus le signe et l'instrument du destin « La longue écharpe enroulée autour du cou » (Cocteau, 1934, p.77). Elle s'adresse à Œdipe comme si elle s'adresse à un petit enfant dans la peine « Mon enfant, mon petit enfant » (Cocteau, 1934, p.77) et elle continue en disant « Mon pauvre petit » (Cocteau, 1934, p.77) en mère protectrice. Tout son passé de femme amoureuse et romantique étant anéanti, sa présence rassurante est indispensable au côté de son fils aveugle « C'est ta mère qui vient à ton aide ; je me charge de tout » (Cocteau, 1934, p.77). Ce sont là des expressions maternelles du désir d'aller au-devant des besoins de l'enfant. À peine fait-elle une allusion à son suicide et à la mutilation de son fils sur un ton dédramatisant « Crois-tu !

Cette méchante écharpe et cette affreuse broche ! L'avais-je assez prédit ! ». Sans toutefois ôter leur pouvoir occulte aux objets jouant sur un double niveau, celui de la psychologie enfantine et celui d'une croyance magique et mystérieuse des choses. Elle guide Œdipe, lui signale les dangers, les escaliers, elle l'aide avec Antigone à compter les marches ; elle le fait patienter en lui promettant de le panser à la fontaine de la place « Je te panserai à la fontaine » (Cocteau, 1934, p.78), fontaine dont ils entendaient le jet d'eau la nuit de leurs noces. C'est elle encore qui convainc Œdipe d'accepter qu'Antigone le suive dans son exil : « Emmène-la » (Cocteau, 1934, p.78). Comme pour un enfant qui fait ses premiers pas, elle l'encourage à marcher « N'aie pas peur » (Cocteau, 1934, p.78). De même qu'au début de l'acte IV, Antigone s'accrochait à la robe de son père, Œdipe empoigne solidement la robe de sa mère sur l'injonction de cette dernière. Toute cette séquence baigne dans l'atmosphère surnaturelle, onirique, de l'enfance retrouvée sous l'aile protectrice de la mère, devenue par la mort, invisible aux voyants et présente à tout jamais pour son fils. La poésie qui se dégage de ce passage fantastique et la douceur apaisante de la tendresse maternelle assurent la transition de la déchéance du héros à sa transfiguration en mythe. En effet, les derniers mots de la pièce sont à Tirésias qui tire la leçon de l'histoire d'Œdipe « Œdipe est promis à la gloire » (Cocteau, 1934, p.78), prédiction de nature à surprendre par sa référence aux héros d'épopée, célèbres par leurs exploits dans la mémoire collective et à surprendre en particulier Créon qui ne croit qu'en ce qu'il voit.

Bien plus, le dramaturge confère aussi un style particulier à *La Machine infernale*. Bien que l'action de la pièce nous fasse remonter jusqu'à l'époque de la Grèce antique, nous sommes confrontés à divers anachronismes qui contribuent à la modernité de la pièce. Nous avons entre autres: les discothèques (les boîtes de nuit), les monuments aux morts, les produits de cosmétique de la reine.

Au terme de ce chapitre, il ressort que la réécriture convoque les formes intertextuelles telles que : la citation, la référence, l'allusion, la parodie et le pastiche, formes que nous avons repérées dans notre corpus. Ces différentes techniques de réécriture justifient d'une manière ou d'une autre les emprunts de Cocteau chez Sophocle car l'écrivain n'écrit pas ex-nihilo, il se sert toujours des textes anciens. Le dramaturge moderne a beaucoup pris chez le grec. Cette reprise a été perceptible tant au niveau du déroulement de l'intrigue qu'au niveau du style avec le mélange des genres et des anachronismes qui contribuent à la modernité de la pièce. Ainsi, ces intertextes nous amènent à percevoir que la pièce de Cocteau a l'intérêt d'avoir réussi à apporter une forme de modernisation à la pièce de Sophocle.

S'il est vrai que Cocteau a repris ou a réécrit la pièce de Sophocle, quelles sont donc les innovations qu'il a apportées à son œuvre ?

CHAPITRE 3 : LA MACHINE INFERNALE DE JEAN COCTEAU : UNE IMITATION ORIGINALE DANS LE SYSTÈME DES PERSONNAGES

Le mythe littéraire est constitué par ce récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont ajoutées. Quand une telle signification ne s'ajoute pas aux données de la tradition, il n'y a pas de mythe littéraire (...) (Albouy Pierre, 1969, p.9).

La réécriture est un enrichissement du texte original puisqu'elle ne se fait pas de manière linéaire ou littérale. En effet, notamment dans le parcours des mythes littéraires qui voyagent d'auteur en auteur, l'écrivain donne sa propre vision de la situation, en fonction de son expérience personnelle. Par rapport à l'hypotexte de Sophocle, Cocteau est tenu à respecter certaines exigences du mythe. Il lui emprunte certains personnages qui semblent incontournables dans le déroulement de l'histoire du mythe d'Œdipe en leur attribuant cependant des qualités différentes. Il en a créé d'autres certes, mais en a également supprimé. Car malgré l'admiration que Cocteau a pour Sophocle, il n'a pas fait une imitation servile de l'œuvre de ce dernier. Il a fait preuve de créativité ou d'imagination et s'est ainsi démarqué de son prédécesseur sans pour autant s'éloigner de lui.

De son étymologie latine « persona » qui signifie masque, le personnage est une structure romanesque qui se veut « autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte » (Philippe Hamon, 1979, p.119). Aucune littérature n'est faite gratuitement, plusieurs critiques l'ont démontré. Toute littérature contribue, d'une manière ou d'une autre, à la compréhension de l'homme et de son environnement. L'écrivain transpose la réalité dans son œuvre à travers son environnement familial, social et même spirituel. C'est ainsi que l'étude de ces éléments permettront de saisir le personnage selon ses motivations, ses aspirations, ses espérances et ses croyances. Des siècles après le dramaturge grec, celui moderne apporte sa touche particulière lorsqu'il réécrit l'histoire du mythe d'Œdipe en innovant les prouesses des personnalités. Contrairement à *Œdipe roi* de Sophocle où les héros sont très engagés dans les actes et dans les actions qu'ils entreprennent, *La Machine infernale* nous présente des personnages peu héroïques dans la mesure où Cocteau désacralise et démythifie le héros tragique. Pour lui, le personnage de théâtre est un homme ordinaire, banal, ridicule et attendrissant, avec ses grandeurs et ses petitesse. Nous essayerons de faire une étude des personnages en couple selon les affinités qui existent entre ceux-ci.

3-1- Les personnages empruntés chez Sophocle

Cocteau se réapproprie d'autres personnages du drame de Sophocle et garde leur identité, c'est-à-dire « leur inscription dans un univers diégétique : nationalité, sexe, appartenance familiale, etc. ». Ceci constitue un « signe presque infaillible de la fidélité diégétique » (Gérard Genette, 1982, p.422). Cependant, le dramaturge transforme ces personnages au niveau de leurs qualités. Nous avons entre autres personnages empruntés: Jocaste, Œdipe, Tirésias, Créon, le Messager de Corinthe et le Berger de Laïos.

3-1-1- Jocaste et Œdipe : la mère et le fils réunis

Jocaste est la reine de Thèbes, l'épouse du roi Laïos. Après la mort de son mari, elle devient la femme d'Œdipe, son fils et la mère de leurs enfants. Chez Sophocle, Jocaste réconcilie son frère Créon et Œdipe en réglant la querelle qui les a mis aux prises. Elle tient le discours suivant dans le but de mettre fin à la dispute qui les oppose:

Malheureux ! Qu'avez-vous à soulever ici une absurde guerre de mots ? N'avez-vous pas honte, lorsque votre pays souffre ce qu'il souffre, de remuer ici vos rancunes privées ? (À Œdipe.) Allons, rentre au palais. Et toi chez toi, Créon. Ne faites pas d'un rien une immense douleur (Sophocle, 1999, p.154).

Par ailleurs, Jocaste représente la tentation du scepticisme religieux car elle ne croit pas aux prophéties et aux oracles. C'est elle qui invite Œdipe à défier les oracles, à la fois lorsqu'elle évoque l'histoire de Laïos et de son fils, et plus tard lorsqu'elle apprend la mort du roi de Corinthe. Elle essaie alors de convaincre son second mari à ne pas éclaircir les doutes qui règnent sur le crime ou le meurtre dont il est accusé et sur sa naissance ou ses origines:

Va, absous-toi toi-même du crime dont tu parles, et écoute-moi. Tu verras que jamais créature humaine ne posséda rien de l'art de prédire. Et je vais t'en donner la preuve en peu de mots. (...) Là aussi, Apollon ne put faire ni que le fils tuât son père, ni que Laïos, comme il le redoutait, pérît par la main de son fils. C'était bien pourtant le destin que des voix prophétiques nous avaient signifié ! De ces voix-là ne tiens donc aucun compte. Les choses dont un dieu poursuit l'achèvement, il saura bien les révéler lui-même (...). Et n'importe de qui il parle ! N'en aie nul souci. De tout ce qu'on t'a dit, va, ne conserve même aucun souvenir. À quoi bon ! (Sophocle, 1999, p.169).

Certains aspects de sa personnalité peuvent surprendre : c'est elle qui informe Œdipe sur l'assassinat de Laïos, son premier mari, puis sur le sort de l'enfant qu'ils avaient eu ensemble. Elle semble les évoquer avec une certaine indifférence. Ceci fait d'elle un

personnage énigmatique dans la mesure où elle ne parle pas de ce qu'elle a ressenti lors de l'abandon de son fils et lors de la découverte de l'inceste. On ne la voit pas non plus dans son rôle de mère. C'est seulement dans le récit final du *Messenger* qu'on la verra évoquer avec désespoir les uns et les autres, ce qui lui donne une dimension pathétique qui lui manquait un peu dans la pièce. Néanmoins, Jocaste est une reine qui respecte son rang social, elle n'est pas vulgaire et paraît même très effacée. Elle apparaît aussi comme une épouse aimante et si l'on ose dire, maternelle, qui entoure Œdipe de sollicitude tout en respectant en lui le roi tout-puissant.

Chez Cocteau, Jocaste apparaît comme une femme qui est sans cesse en colère, qui se débat avec ses accessoires et qui déteste les escaliers :

(...) C'est contre cette écharpe ! Je suis entourée d'objets qui me détestent ! Tout le jour cette écharpe m'étrangle. Une fois, elle s'accroche aux branches, une autre fois, c'est le moyeu d'un char où elle s'enroule, une autre tu marches dessus. C'est un fait exprès. Et je la crains, je n'ose pas m'en séparer. C'est affreux ! C'est affreux ! Elle me tuera (...). Et les escaliers me détestent. Les escaliers, les agrafes, les écharpes. Oui ! Oui ! Ils me détestent ! Ils veulent ma mort (Cocteau, 1934, p.17 et 25).

Elle ressemble plus à une mère qu'à une épouse, à travers le vocabulaire qu'elle emploie lorsqu'elle s'adresse à Œdipe « (...) Allons ! Quel gros bébé ! Il est impossible de te laisser dans toute cette eau. Ne te fais pas lourd, aide-moi... » (Cocteau, 1934, p.64). Mais c'est une mère frustrée qui, jadis, a sacrifié son enfant qui revient désormais dans ses rêves :

L'endroit du rêve ressemble un peu à cette plate-forme ; alors je te le raconte. Je suis debout, la nuit ; je berce une espèce de nourrisson. Tout à coup, ce nourrisson devient une pâte gluante qui me coule entre les doigts. Je pousse un hurlement et j'essaie de lancer cette pâte ; mais... oh ! Zizi... Si tu savais, c'est immonde... Cette chose, cette pâte reste reliée à moi et quand je me crois libre, la pâte revient à toute vitesse et gifle ma figure (Cocteau, 1934, p.17).

Elle conserve d'ailleurs son berceau près de son lit, ce qui prouve qu'il s'agit d'une mère désespérée « Veux-tu que j'ôte le berceau ? Depuis la mort de l'enfant, il me le fallait près de moi, je ne pouvais dormir... J'étais trop seule... Mais maintenant... » (Cocteau, 1934, p.52). Cependant, elle ment à Œdipe en lui racontant que sa sœur de lait avait tué son enfant en l'abandonnant sur la montagne, après lui avoir troué les pieds. Ainsi, pour faire de Laïus un personnage entièrement pur, Cocteau chargea Jocaste : c'est elle qui prend l'initiative de mutiler et d'exposer l'enfant. Alors que dans le mythe chez Sophocle, elle n'était qu'une

malheureuse victime du crime de son mari, qui la privait d'être mère et la condamnait à l'inceste. Ce qui veut dire que son désir incestueux est flagrant chez Cocteau. Toutefois, elle n'est pas mauvaise ou antipathique, mais plutôt faible. Après sa mort, elle apparaît comme un fantôme secourable à son fils aveugle à la fin de l'acte IV, devenant ainsi mère pour l'éternité, sans être désormais hantée par le crime de l'inceste, puisqu' « au royaume des morts les choses qui paraissent abominables aux humains (...) ont peu d'importance » (Cocteau, 1934, p.77). En plus, dans la pièce de Cocteau, Jocaste n'apparaît pas comme une femme passive et effacée comme chez Sophocle, mais comme l'un des personnages les plus importants de la pièce puisqu'elle apparaît dès le premier acte. Elle paraît même un peu frivole et son comportement est loin de ce qu'on attend d'une reine digne et sérieuse. Dans le premier acte par exemple, elle se plaint de ne pas avoir le droit de fêter et de danser comme les autres citoyens de Thèbes. Cette attitude peu sérieuse et peu formelle se prolonge dans l'interrogation du jeune Soldat qui avait vu le spectre de Laius. Ce Soldat lui fait penser à l'enfant qu'elle avait autrefois abandonné et elle s'exclame : « Juste son âge ! Il aurait son âge ! Il est beau (...) Zizi, quels muscles » (Cocteau, 1934, p.21). Mais ses sentiments vont plus loin qu'un simple regret de ne plus avoir un fils. L'admiration qui dans un premier instant semble purement maternelle tend vers l'attirance. Ce sentiment est explicité dans les paroles suivantes : « Les petits garçons disent tous : « je veux devenir un homme pour me marier avec maman. » Ce n'est pas si bête, Tirésias. Est-il plus doux ménage, ménage plus doux et plus cruel, ménage plus fier de soi, que ce couple d'un fils et d'une mère jeune ? » (Cocteau, 1934, p.24.). Cette énonciation de Jocaste nous prépare à comprendre l'acte central de la pièce dans lequel elle se rendra compte qu'Œdipe n'est autre que son fils. Elle décide toutefois d'accomplir l'union incestueuse. Nous verrons comment au fil de cet acte central, les rôles de mère et de fils se cristallisent de plus en plus en même temps que ceux d'époux et d'épouse.

Perpétuellement dans un état de nervosité, Jocaste est une femme avec un pressentiment très fort des choses à venir. C'est dans son ventre qu'elle sent les choses. Ce qui est un détail significatif puisque c'est ce ventre qui avait auparavant porté Œdipe « Je sens les choses. Je sens les choses mieux que vous tous ! (Elle montre son ventre). Je les sens là ! (...) Non Zizi, je ne dors pas. Le Sphinx, le meurtre de Laius, m'ont mis les nerfs à bout. Tu avais raison de me les dire » (Cocteau, 1934, p.16). Le thème du destin est aussi présent dans ces détails car si elle sent les choses qui ne sont pas encore passées, c'est parce que les choses ont été prédestinées et de cette manière existent déjà alors même qu'elles sont encore

invisibles. Par exemple, tout au long de la pièce, elle se plaint de son écharpe, qui l'étrangle constamment : « Elle me tuera », jure-t-elle, sans savoir qu'avant la fin de l'œuvre, elle se pendra justement avec cette dernière.

Œdipe quant à lui, est le fils abandonné de Jocaste et de Laïos. Avant d'épouser la reine, il a tué un vieillard par accident au carrefour de Daulie et Delphes. Celui-ci était Laïos, le roi et donc son père.

Dans *Œdipe roi* de Sophocle, au début de la pièce, Œdipe est le modèle même du bon roi. Il accueille avec sollicitude les suppliants. Il répète à plusieurs reprises son souci d'avoir un contact ou un lien direct avec son peuple. Il est d'ailleurs très aimé par tous les Thébains qui font son apologie comme le rappelle sans cesse le Chœur « Il m'a fait trop de bien, pense le Chœur, pour qu'on puisse en dire du mal » (Sophocle, 1999, p.174) et même le Prêtre au début de la pièce :

(...) Nous ne t'égalons aux dieux ; non, mais nous t'estimons le premier de tous les mortels dans les incidents de notre existence et les conjonctures créées par les dieux. Il t'a suffi d'entrer jadis dans cette ville de Cadmos pour la libérer du tribut qu'elle payait alors à l'horrible Chanteuse. Tu n'avais rien appris pourtant de la bouche d'aucun de nous, tu n'avais reçu aucune leçon (...) (Sophocle, 1999, p.132).

Œdipe montre d'abord au devin Tirésias toute la révérence qu'un roi doit au représentant des dieux dans les propos suivants:

Toi qui scrute tout, ô Tirésias, aussi bien ce qui s'enseigne que ce qui demeure interdit aux lèvres humaines, aussi bien ce qui est du ciel que ce qui marche sur la terre, tu as beau être aveugle, tu n'en sais pas moins de quel fléau Thèbes est la proie. Nous ne voyons que toi, seigneur, qui puisses contre lui nous protéger et nous sauver (...) Ne nous refuse donc ni les avis qu'inspirent les oiseaux, ni aucune démarche de la science prophétique, et sauve-toi, toi et ton pays, sauve-moi aussi, sauve-nous de toute souillure que peut nous infliger le mort. Notre vie est entre tes mains. Pour un homme, aider les autres dans la mesure de sa force et de ses moyens, il n'est pas de plus noble tâche (Sophocle, 1999, p.142).

À toutes ses qualités publiques, il joint les qualités privées. C'est un mari plein de tendresse pour sa femme, un beau-frère plein d'amitié pour Créon. Il semble alors le modèle même de l'homme heureux qui mérite son bonheur. Mais les révélations inattendues de Tirésias ouvrent une faille dans ce bonheur et marquent le début d'une évolution du caractère d'Œdipe. À partir de ce moment, on le voit déprimer, dériver sur le plan politique, vers

l'obsession quasi paranoïaque du complot de son beau-frère contre lui « Pensais-tu que je ne saurais pas surprendre ton complot en marche, ni lui barrer la route, si je le surprénais ? » (Sophocle, 1999, p.150). Sur le plan humain, il tend vers une rupture progressive de tous les liens familiaux. Œdipe ne supporte pas la mise en cause personnelle. Il a besoin de l'amour et de la confiance pour rester le bon roi qu'il se vante d'être. En effet, la catastrophe finale lui redonne une dimension humaine et pathétique, comme le montre son dialogue avec Créon ainsi qu'avec ses filles, même si son orgueil n'est pas entièrement éteint « Jette-moi hors de ce pays, et au plus tôt, dans des lieux où personne ne m'adresse plus la parole » (Sophocle, 1999, p.183).

Œdipe apparaît également dans la pièce de Sophocle comme un jeune homme très intelligent et admiré par les Thébains, puisqu'il a réussi à résoudre l'énigme du Sphinx :

(...) Certes ni moi ni ces enfants, à genoux devant ton foyer, nous ne t'égalons aux dieux ; non, mais nous t'estimons le premier de tous les mortels dans les incidents de notre existence et les conjonctures créées par les dieux. Il t'a suffi d'entrer jadis dans cette ville de Cadmos pour la libérer du tribut qu'elle payait alors de l'horrible Chanteuse (Sophocle, 1999, p.132).

Il compatit aux souffrances de sa population ravagée par la peste parce qu'un crime est resté impunie « Vous souffrez tous, je le sais ; mais quelle que soit votre souffrance, il n'est pas un de vous qui souffre autant que moi » (Sophocle, 1999, p.133). Pour aider son peuple à sortir de cet enfer, il mène une enquête pour retrouver le meurtrier de l'ancien roi afin de libérer Thèbes de ce fléau. Il lutte ainsi pour la bonne cause des Thébains.

Dans *La Machine infernale*, Œdipe est un personnage démystifié. Il n'est plus intelligent car il ne résout l'énigme du Sphinx que parce qu'il a été aidé par ce dernier. Il n'est même pas capable de reconnaître le Sphinx lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois. Sa seule ambition est de devenir roi, pour avoir la gloire et être riche « (...) J'aime les foules qui piétinent, les trompettes, les oriflammes qui claquent, les palmes qu'on agite, le soleil, l'or, la pourpre, le bonheur, la chance, vivre enfin ! » (Cocteau, 1934, p.37). Et, lorsque le Sphinx lui apparaît sous sa véritable forme, il tremble de peur, sursaute et appelle sa mère « Mérope !...Maman ! » (Cocteau, 1934, p.43). Ensuite, quand Tirésias le rend temporairement aveugle, il appelle Jocaste en criant « Au secours ! Au secours !... » (Cocteau, 1934, p.57), comme le ferait un petit enfant. Œdipe est prisonnier du désir incestueux. Il préfère les femmes mûres et demeure insensible au charme du Sphinx qui apparaît sous la forme d'une jeune fille. Il avoue d'ailleurs à Tirésias qu'il a « toujours rêvé d'un amour de ce

genre, d'un amour presque maternel » (Cocteau, 1934, p.56). C'est seulement à partir du moment où Œdipe se rend volontairement aveugle qu'il devient héros. Il n'est donc plus un jeune homme fort et intelligent, mais plutôt un jeune rêveur et ambitieux. Finalement, dans le mythe, il est amené à commettre involontairement d'horribles crimes (le meurtre de son père et l'inceste). Par ailleurs, Cocteau insiste beaucoup sur sa jeunesse. Par exemple, quand il se présente au Sphinx qui a pris la forme d'une jeune fille, il souligne qu'il a « dix-neuf ans » (Cocteau, 1934, p.38). Ce jeune homme cherche à être pris au sérieux, en revendiquant le titre d'héros de Thèbes, pour pouvoir ensuite épouser la reine car dit-il « à Thèbes, le peuple cherche un homme. Si je tue le Sphinx je serai cet homme. La reine Jocaste est veuve, je l'épouserai... » (Cocteau, 1934, p.38). « Une femme qui pourrait être votre mère ! » (Cocteau, 1934, p.38) s'exclame le Sphinx. La réponse qu'il donne est pleine d'ironie « l'essentiel est qu'elle ne le soit pas » (Cocteau, 1934, p.38). Cette insistance sur sa jeunesse n'est pas présente chez Sophocle.

De façon sommaire, l'image de Jocaste comme figure maternelle et d'Œdipe comme celle filiale est renforcée tout au long de la pièce de Cocteau. Il s'agit d'un aspect vraiment essentiel de son interprétation du mythe.

En outre, *La Machine infernale* nous plonge dans un univers onirique et réel à travers ces deux personnages. Nous allons regarder la place et la portée des rêves dans l'œuvre de Cocteau à travers le couple Jocaste et Œdipe. Le premier rêve est un cauchemar de Jocaste qu'elle raconte à Tirésias dans l'acte I. C'est une préfiguration de l'inceste qu'elle aura avec Œdipe :

Je suis debout, la nuit, je berce une espèce de nourrisson. Tout à coup, ce nourrisson devient une pâte gluante qui me coule entre les doigts. Je pousse un hurlement et j'essaie de lancer cette pâte ; mais... oh ! Zizi... Si tu savais, c'est immonde... Cette chose, cette pâte reste reliée à moi et quand je me crois libre, la pâte revient à toute vitesse et gifle ma figure. Et cette pâte est vivante. Elle a une espèce de bouche qui se colle sur ma bouche. Et elle se glisse partout : elle cherche mon ventre, mes cuisses. Quelle horreur ! (Cocteau, 1934, p.17).

L'évocation est évidente : Œdipe est le nourrisson qui devient une pâte et qui cherche l'union avec Jocaste. Selon la théorie de Freud, le rêve est la réalisation de nos désirs les plus profonds. Ainsi, ce rêve révèle que Jocaste a désiré l'union avec son fils bien avant qu'elle ne l'ait rencontré. Le rêve porte aussi l'idée d'impuissance contre une attirance involontaire. Elle ne peut pas se libérer de la pâte gluante, nous rappelant une fois de plus le rôle du destin

implacable dans *La Machine infernale*. Ainsi, Cocteau se rapproche d'une façon ou d'une autre de Gide, qui s'interroge au sujet d'Œdipe « Pourquoi il serait coupable de ne pas avoir pu éviter son crime » (Gide, 1958, p.704). Ce crime ayant déjà été prédit par l'oracle et imposé par les dieux.

Œdipe lui aussi a des rêves, notamment pendant la nuit de noces où rêve et réalité se mêlent à tel point que les acteurs perdent tout sens de la réalité. Œdipe est visité d'abord par Anubis et le Sphinx qui viennent l'étrangler comme nous pouvons le remarquer dans ces paroles d'Anubis disant d'une voix lente et moqueuse :

J'ai fait grâce à ma triste enfance, des études qui me procurent bien des avantages sur les garnements de Thèbes et je ne pense pas que le monstre naïf s'attende à se trouver face à face avec l'élève des meilleurs lettrés de Corinthe. Mais si vous m'avez joué un tour, je vous tirerai par les cheveux. (Jusqu'au hurlement.) Je vous tirerai par les cheveux, je vous tirerai par les cheveux, je vous pincerai jusqu'au sang !... Je vous pincerai jusqu'au sang !... (Cocteau, 1934, p.63).

Plus tard, dans la nuit, Œdipe rêve qu'il est auprès de sa mère et parle encore dans le vague « Oui, ma petite mère chérie... » (Cocteau, 1934, p.64). Jocaste est elle aussi revisitée par cette pâte gluante et crie « Non, pas cette pâte, pas cette pâte immonde... » (Cocteau, 1934, p.64). Ces deux personnages sentent inconsciemment que la mère et le fils sont finalement réunis. Cependant, cette réunion est accompagnée d'un vague sentiment, mais lourd de désastre. Dans leurs rêves, Jocaste et Œdipe révèlent la vérité sur l'inceste sans toutefois se rendre compte « Allons ! Quel gros bébé ! Et oui, ma petite mère chérie... » (Cocteau, 1934, p.64). C'est donc à travers le rêve que ces deux personnages font ressurgir leurs obsessions et leur authenticité refoulées. Chez Cocteau, ces personnages flottent alors entre le rêve et la réalité, le naturel et le surnaturel, la vérité et le mensonge, le sérieux et l'absurde. On a l'impression de se trouver dans un monde irréel dans lequel les objets prennent une dimension symbolique (l'écharpe de Jocaste, le berceau dans la chambre), où beaucoup de choses se passent qu'on ne voit pourtant pas : tout ceci reflète l'univers de l'inconscient.

3-1-2- Tirésias et Créon

Dans la tragédie de Sophocle, Tirésias est le grand devin de Thèbes. Il est indissociable de l'histoire des Labdacides. C'est un aveugle qui voit l'avenir sous les ordres d'Apollon. Cet aveuglement est évidemment symbolique. Il est un sage très considéré par les

Thébains. C'est un oracle fidèle à Jocaste et à Laïos. Il devine l'avenir et surgit alors chez Sophocle comme « l'auguste devin, celui qui, seul, parmi les hommes, porte en son sein la vérité ! » (Sophocle, 1999, p.141). Il apparaît dans une scène unique, mais très longue, où on le voit se laisser peu à peu dominer par sa colère face à celle d'Œdipe et laisser échapper les révélations qu'il voulait retenir. En toute aisance, il déclare qu'Œdipe est l'assassin de Laïos, sans craindre ses menaces, puisqu'il est le représentant des dieux. Il symbolise tout le contraire d'Œdipe dans la mesure où il est physiquement aveugle, mais connaît toute la vérité. Cependant, il n'en reste pas moins que sa clairvoyance pose un problème bien souligné par Œdipe dans la pièce et auquel Sophocle se garde de répondre : pourquoi n'a-t-il jamais rien dit, s'il connaissait depuis toujours la vérité sur le meurtre de Laïos ?

Dans *La Machine infernale*, Tirésias est toujours un devin, mais son don de prophétie ne sert pas à grand-chose puisqu'il ne peut pas empêcher les événements futurs. Ce qui montre que, même celui qui sait ne peut rien contre la fatalité. Il incarne alors les limites de la condition humaine. En revanche, il est constamment ridiculisé par la reine qui le traite d'incompétent:

Quel malheur ! Toujours trop tard. Zizi, je suis toujours informée la dernière dans le royaume. Que de temps perdu avec vos poulets et vos oracles ! Il fallait courir. Il fallait deviner. Nous ne saurons rien ! Rien ! Rien ! Et il y aura des cataclysmes, des cataclysmes épouvantables. Et ce sera votre faute, Zizi, votre faute, comme toujours (Cocteau, 1934, p.23).

Tirésias perd ses fonctions d'auguste devin de la cité qu'il avait chez Sophocle. Par ailleurs, il est malmené tout au long de la pièce, mais retrouve la dignité due à sa fonction à la fin de l'œuvre. Il use pour ce faire son autorité qui est acceptée et reconnue. Lorsque Créon veut passer de force pour retenir Œdipe, Tirésias s'interpose impérativement en lui intimant un ordre sans réplique « Halte ! » (Cocteau, 1934, p.76). Il l'empoigne par le bras et le fait taire en lui mettant la main sur la bouche sans égards pour sa dignité. Il utilise également son autorité pour convaincre Créon de laisser partir Œdipe accompagné par Antigone « Ils ne t'appartiennent plus ; ils ne relèvent plus de ta puissance » (Cocteau, 1934, p.78). Il veut dire en d'autres termes qu'ils appartiennent à une autre puissance : celle du monde invisible que lui, aveugle, voit. Contre son gré, Créon s'exécute, se plie. Cette dignité retrouvée est sensible dans ses nouveaux rapports avec Œdipe. Il lui offre son bâton d'augure de manière fraternelle. La question que l'on se pose est celle de savoir s'ils ne sont pas l'un et l'autre aveugles et voyants en même temps. Ce n'est pas un simple présent d'amitié qu'il lui offre ; surtout avec

la formule d'usage « bonne chance, qu'il lui porte chance ! » (Cocteau, 1934, p.76). Le futur dénote la certitude du devin qu'Œdipe est promis à un avenir autre que le malheur présent « Il lui portera chance » (Cocteau, 1934, p.76). L'échange entre les deux hommes est amical et apaisé. L'expression « J'accepte » (Cocteau, 1934, p.76) est répétée deux fois par le roi Œdipe et c'est en ce moment qu'il reconnaît son aveuglement d'autrefois « Souvenez-vous, autrefois, il y a dix-huit ans, j'ai vu dans vos yeux que je deviendrai aveugle et je n'ai pas su comprendre. J'y vois clair » (Cocteau, 1934, p.76). L'opposition passé/présent (ai vu/vois) ainsi que l'exploitation de la polysémie du verbe « voir » expriment avec concision le renversement de la situation d'Œdipe et sa nouvelle relation avec Tirésias.

En ce qui concerne Créon, nous dirons qu'il est le frère de Jocaste et le beau-frère d'Œdipe. Chez Sophocle, Créon est un personnage très vivant et original, un peu à la marge du monde tragique. Il a toujours été pour Œdipe un ami sûr, loyal, comme le reconnaît celui-ci au début de la pièce. C'est lui qui aide Œdipe à élucider le meurtre de l'ancien roi, Laïos. En effet, c'est lui qu'Œdipe envoie chez l'oracle chercher les causes de la peste qui sévit dans la ville. Il revient en sachant parfaitement qui est le coupable. Mais lorsqu'Œdipe lui demande ce qu'a dit l'oracle, il évite sa question pour le protéger en lui disant ceci : « Il (Laïos) est mort, et le dieu aujourd'hui nous enjoint nettement de le venger et de frapper ses assassins » (Sophocle, 1999, p.135). Créon est ce prince généreux qui a pitié des situations qui arrivent à l'époux de sa sœur « Tu as assez pleuré, rentre dans la maison » (Sophocle, 1996, p.186). Il accomplit les derniers vœux de son beau-frère en lui amenant ses filles afin qu'il leurs fasse des adieux. Il autorise à Œdipe d'embrasser pour une dernière fois ses filles avant de prendre la route pour l'exil. Créon dit à Œdipe dans l'une de leurs conversations qu'il n'est pas né avec le désir d'être roi, mais bien avec celui de vivre comme un roi. Il expose ainsi le bonheur d'être proche du pouvoir sans en avoir les responsabilités. Il ne trouve pas le trône préférable au pouvoir et à une autorité qui ne lui apportent aucun souci. Jamais il n'a eu le goût pour le trône (Sophocle, 1999, p.152-153). En revanche, il peut atteindre lui aussi une grandeur tragique : d'abord lorsqu'il fait recours à la protection sacrée, ensuite lorsqu'il se retrouve bien malgré lui, dans la dernière scène investi de ce pouvoir tyrannique qu'il ne recherchait pas. C'est donc malgré lui qu'il devient le roi de Thèbes chez Sophocle.

Cependant, Créon dans *La Machine infernale* prend son rôle très au sérieux. Créon est un homme de pouvoir. Il est matérialiste et ne comprend rien à l'histoire qui se déroule sous ses yeux. Il conclut froidement en ces termes : « Du reste, le pouvoir retombe entre mes mains » (Cocteau, 1934, p.75). Toutes ses répliques laissent entrevoir les termes de futur

autoritaire : « Il est impossible qu'on laisse...; Je vais donner des ordres...; Je n'autoriserai pas cette petite...; Je ne te laisserai pas (...) sortir en liberté; J'ai le devoir... » (Cocteau, 1934, p.77). Nous notons également la manière dont il interpelle Antigone « Antigone ! Antigone ! Je t'appelle » (Cocteau, 1934, p.77). Aussi, nous avons cette graphie détachant les syllabes « C'est im-pos-sible » (Cocteau, 1934, p.78). Ces phrases mettent en lumière, le ton impératif du personnage, imbu de son nouveau pouvoir. C'est ce que dénote aussi la récurrence du pronom personnel « je » dans ses propos. Ce pronom marque son affirmation et sa subjectivité. Il est à la quête du pouvoir et le confirme à la fin de la pièce par son opportunisme et son manque de finesse.

3-1-3- Le Messager de Corinthe et le Berger de Laïos

Chez Sophocle comme chez Cocteau, le Messager est un envoyé du destin. En croyant apporter de bonnes nouvelles à Œdipe (celle de la mort du roi de Corinthe, Polybe, qui ouvre à Œdipe la voie du trône de Corinthe, puis la révélation de sa qualité d'enfant adopté) « À son lit de mort, le roi de Corinthe m'a chargé de vous apprendre que vous n'étiez que son fils adoptif » (Cocteau, 1934, p.71), il lui dévoile en réalité le piège que lui a tendu le destin. En effet, le Messager annonce la mort du supposé père d'Œdipe, Polybe et le rassure joyeusement qu'il n'a rien à craindre car le roi de Corinthe n'était pas son père ; lui-même l'a jadis recueilli sur le mont Cithéron des mains d'un vieux Berger. Et c'est également lui qui avait remis Œdipe comme don de ses propres mains à Polybe (Sophocle, 1999, p.168). Chez Sophocle, c'est le Messager qui raconte le suicide de Jocaste ainsi que le désespoir d'Œdipe qui s'est crevé les yeux avec la broche de sa femme :

La femme est pendue ! Elle est là, devant nous, étranglée par le nœud qui se balance au toit... Le malheureux à ce spectacle pousse un gémissement affreux. Il détache la corde qui pend, et le pauvre corps tombe à terre... C'est un spectacle alors atroce à voir. Arrachant les agrafes d'or qui servaient à draper ses vêtements sur elle, il les lève en l'air et il se met à en frapper ses deux yeux dans leurs orbites (Sophocle, 1999, p.177).

Le Berger quant à lui, est un personnage jeté bien malgré lui sur le devant de la scène alors qu'il ne cherchait qu'à rester dans l'ombre et à oublier le passé. Il est vieux, diminué, fragile ; pourtant le Messager de Corinthe et Œdipe se liguent pour lui rafraîchir la mémoire, une mémoire qu'il n'avait assurément pas perdue. Le Messager le harcèle de questions et Œdipe le menace physiquement jusqu'à ce qu'enfin lui échappe cette vérité qu'il voulait enfouir dans l'oubli « Tu es le fils de Jocaste, ta femme, et de Laïos tué par toi au carrefour

des trois routes » (Sophocle, 1999, p.75). Il confirme ainsi à Œdipe qu'il est bel et bien cet enfant que Laïos avait autrefois demandé qu'il amène sur le mont Cithéron, mais qu'il avait préféré confier aux mains du Berger Corinthien.

Ces deux personnages dont l'intervention est décisive dans l'intrigue sont un héritage de la pièce de Sophocle. Leur rôle consiste à transmettre une information, un message. Ces deux répliques constituent l'essentiel du dénouement chez ces deux auteurs : la compréhension progressive par Œdipe de sa nature. Pour cela, nous pouvons dire que, le Messager et le Berger sont deux représentants d'une même figure : le porteur de mauvaises nouvelles.

3-2- Les personnages créés

Les personnages créés sont du domaine du dramaturge contemporain, fruit de son imagination. L'écrivain voudrait ainsi marquer sa pièce des empreintes de son temps. Pour y parvenir, il ajoute de nouveaux personnages à l'instar du fantôme de Laïus, d'Anubis, du Sphinx, de la Matrone, de l'Ivrogne, d'Antigone, de la Voix et des Soldats.

3-2-1- Le fantôme de Laïus

Cocteau en latinisant le nom Laïos en Laïus, créé un jeu de mots qui évoque pour le lecteur moderne de longs discours ennuyeux. Or ironiquement, ce roi, au lieu de s'exprimer en héros de tragédie, construit des phrases sans suite telles que : « La reine Jocaste. Il faut... Il faut... La reine... La reine... La reine Jocaste... Il faut prévenir la reine... Je vous demande, messieurs, je vous demande, je... Je... Messieurs... Je vous... Il faut... Il faut... » (Cocteau, 1934, p.12), qui s'emmêlent et sont difficiles à comprendre comme le raconte le jeune Soldat à son Chef « Il s'exprimait difficilement, et il n'arrivait pas à mettre les phrases au bout les unes des autres » (Cocteau, 1934, p.11-12). La hiérarchie entre les personnages se trouve totalement bouleversée. Ce roi a perdu toute dignité et autorité. Il s'adresse en utilisant un respectueux « Messieurs », à des simples Soldats et les supplie de l'insulter afin qu'il se retransforme « On le voyait bien faire les mêmes cérémonies pour devenir invisible que pour rester visible, et il n'y arrivait pas. Alors, voilà qu'il nous demande de l'insulter, parce qu'il a dit comme ça qu'insulter les revenants c'était le moyen de les faire partir » (Cocteau, 1934, p.13). Les Soldats n'ont pas le courage de l'insulter, puis, il répète en insistant « Allez ! Allez ! Jeunes gens, insultez-moi ! Criez, ne vous gênez pas... Allez donc ! » (Cocteau, 1934, p.13), ils n'osaient toujours pas. Le spectre du roi dit aux Soldats qu'il n'est pas libre de se manifester n'importe où, et que les remparts étaient l'endroit le plus favorable aux apparitions

des personnes mortes violemment, à cause des égouts (Cocteau, 1934, p.11). Son comportement désordonné et proche de la folie marque son impuissance dans tous les domaines (paroles et actes). Il apparaît aux Soldats sous forme de fantôme pour prévenir Jocaste que la prophétie est sur le point de se réaliser, mais n'y parvient pas. Le personnage du roi n'a plus la stature héroïque de son modèle shakespearien : ce qui est en contradiction avec la tradition mythique. Ce n'est pas lui qui expose son fils et qui lui coupe les pieds, mais c'est son épouse Jocaste, la mère de l'enfant. Il apparaît à ce niveau comme un être irréprochable. De même, il ne lève point la main le premier sur Œdipe lors de leur rencontre au carrefour fatal. Laius est décrit par Œdipe dans son récit comme un « vieillard ».

3-2-2- Le Sphinx et Anubis

Ce couple de divinités fonctionne en paire tout au long du deuxième acte quoique leurs personnalités soient opposées.

Le Sphinx est le monstre à tête de femme et aux ailes d'oiseaux, qui pose une énigme aux individus passant à Thèbes. S'ils ne trouvent pas la réponse, il les tue. L'on pourrait croire qu'il s'agit d'une sorte de « chasse à l'homme », à laquelle se livre le Sphinx qui peut être considéré ici comme une allégorie de la femme fatale qui fait succomber les jeunes hommes. Il est immortel et est envoyé par les dieux. Il se présente ici sous forme d'une jeune fille. Il est donc considéré comme un personnage féminin qui conserve une certaine grandeur. C'est un personnage contradictoire, tiraillé entre sa nature et son apparence. De la jeune fille, il incarne la sensibilité, la douceur, la pitié « Voilà deux jours que je suis triste, deux jours que je me traîne, en souhaitant que ce massacre prenne fin. Les pauvres, pauvres, pauvres hommes... Je n'en peux plus, Anubis... J'étouffe. Quittons la terre ; j'en ai assez de tuer, de donner la mort » (Cocteau, 1934, p. 34 et 50). Il présente aussi une certaine faiblesse pour Œdipe ; ceci justifie son caractère humain car c'est par amour pour ce dernier qu'il lui donne à l'avance la réponse à la devinette. De la déesse, il a le regard fascinant et incarne l'autorité. Anubis révèle son identité redoutable avec exaltation « Vous la Déesse des Déeses ! Vous la grande entre les grandes ! Vous l'implacable ! Vous la Vengeance ! Vous Némésis ! (Anubis se prosterne) » (Cocteau, 1934, p.46). Les surnoms que Cocteau s'amuse à lui inventer rappellent poétiquement sa nature de monstre « la jeune fille ailée » ; « la chienne qui chante » ; « la bête humaine » ; « la vierge à griffes » ; etc. (Cocteau, 1934, p.40 et 48).

Anubis est le gardien de la déesse (le Sphinx). Anubis est à l'affût de ses éventuelles faiblesses, prompt à la diriger et à la redresser quand elle s'égare « Je suis là pour te

surveiller ; cet homme ne peut sortir d'ici sans subir l'épreuve (...) Silence ! Interroge cet homme » (Cocteau, 1934, p.44). C'est lui qui rappelle au Sphinx sa mission et la mise en scène de sa grandeur pour faire peur aux hommes. Mais il est également le dieu égyptien de la mort, à tête de chacal et est celui qui inflige le coup fatal. De cette double fonction, il tire un double visage : celui du chien et du chacal. Son nom est hérité de l'ancienne Égypte. L'appartenance d'Anubis à la fois au monde grec et au monde égyptien justifie son introduction dans le mythe grec. Il forme un couple subtil avec le Sphinx, où le dévouement et la surveillance se mêlent. C'est lui qui accompagne le Sphinx et qui le rappelle à l'ordre quand il le faut. De ce fait, il semble reproduire à un autre niveau la paire que forment sur terre Jocaste et Tirésias. Le rôle des divinités dans la pièce est ambigu. Leur appartenance au monde surnaturel leur donne la supériorité sur les humains, mais leur soumission à des lois et à d'autres dieux inconnus des mortels, ne font d'eux que des instruments du destin, des êtres soumis à leur nature (le chien, la vengeance) que leur incarnation contamine.

En effet, Cocteau nous peint un univers fantastique propice aux métamorphoses du Sphinx décrites par les didascalies. Nous avons entre autres, sa transformation en jeune fille :

Œdipe compte. On sent qu'il se passe un événement extraordinaire. Le Sphinx bondit à travers les ruines, disparaît derrière le mur et reparaît, engagé dans le socle praticable, c'est-à-dire qu'il semble accroché au socle, le buste dressé sur les coudes, la tête droite, alors que l'actrice se tient debout, ne laissant paraître que son buste et ses bras couverts de gants mouchetés, les mains griffant le rebord, que l'aile brisée donne naissance à des ailes subites, immenses, pâles, lumineuses, et que le fragment de statue la complètent, la prolongent et paraissent lui appartenir (...) (Cocteau, 1934, p.41).

Nous avons également la transformation d'Anubis en Némésis « (...) Derrière les ruines, sur le monticule, apparaissent deux formes géantes couvertes de voiles irisés : les dieux et une rumeur enveloppe les deux grandes formes. Les voiles volent autour d'elles. Le jour se lève. On entend des coqs » (Cocteau, 1934, p.50-51). Anubis et le Sphinx retrouvent leur forme divine à la fin du deuxième acte.

3-2-3- Les Soldats et leur Chef

Ces personnages sont secondaires et occupent au premier acte une place démesurée par rapport à l'intrigue. Leur silhouette est sans originalité véritable. Le chef est autoritaire, rancunier et il gronde sans cesse. Le Soldat jouit de son expérience et le jeune Soldat est un

débutant impulsif. Leur langage est généralement celui du bon sens et leur permet d'atteindre parfois la vérité plus aisément que les esprits plus élevés. Le soldat dit par exemple que,

Lorsque le menuisier arrive, la chaise ne boîte plus, lorsque tu entres chez le savetier, ta sandale ne te gêne plus, lorsque tu arrives chez le médecin, tu ne sens plus la douleur. Cherche-les ! Il suffira qu'ils arrivent pour que le fantôme disparaisse. Le fantôme: Hélas ! Ces simples savent-ils donc ce que les prêtres ne devinent pas (Cocteau, 1934, p.27).

Cocteau leur attribue une langue populaire : les répétitions, les abus des proverbes, de longs enchaînements de phrases, l'absence de liaisons. Ils représentent le peuple et l'autorité. Leur rôle est essentiel dans le mécanisme des événements, car c'est à cause de leur négligence que la rencontre entre Jocaste et Œdipe a des conséquences funestes. À la fin du premier acte, lorsqu'ils décident de ne pas prévenir la reine du danger qui la menace, ils laissent libres cours à la fatalité et inscrivent leur passivité dans l'ordre naturel des choses. Le Soldat demande au plus jeune de ne rien dire « Un conseil : laisse les princes s'arranger avec les princes, les fantômes avec les fantômes, et les soldats avec les soldats » (Cocteau, 1934, p.28).

Le jeune Soldat se distingue dans la pièce parmi les autres soldats parce qu'il apparaît aussi à la fin du troisième acte. Sa psychologie n'est pas plus développée que celle de son compagnon, mais sa jeunesse lui confère une qualité particulière. Son âge « dix-neuf ans » (Cocteau, 1934, p.21), sa beauté et l'attraction qu'il exerce sur la reine font de lui un double Œdipe. En constatant ce trouble de ressemblance, Jocaste met au jour les sentiments ambigus ainsi que les quasis ressemblances qu'elle préfère dissiper :

Jocaste : (...) J'étais bouleversée... parce qu'il te ressemblait. Et c'est vrai qu'il te ressemble, Œdipe.

Œdipe : tu dis : « ce garde te ressemblait. » Mais Jocaste, tu ne me connaissais pas encore, il était impossible que tu saches, que tu devines...

Jocaste : c'est vrai, ma foi. Sans doute ai-je voulu dire que mon fils aurait presque son âge (Cocteau, 1934, p.61).

Somme toute, Cocteau donne à travers ces Soldats, une piètre image de l'armée, vulgaire et bavarde.

3-2-4- Antigone

Un nouveau personnage est apparu dans l'acte IV. C'est la « petite Antigone » aux côtés de son père. Elle est la fille de Jocaste et d'Œdipe. Elle n'est pas la jeune fille héroïque, dévouée, fidèle jusqu'à la mort des tragédies de Sophocle. Toutefois, elle est une fillette émouvante, courageuse, aimante. Elle a surpris son père se mutilant, mais ne l'a pas abandonné. Elle s'accroche au contraire à sa robe comme un enfant en signe de son amour et de sa fidélité envers lui. Elle désobéit à Créon qui veut l'empêcher de suivre son père. Elle ne veut pas rester au palais auprès d'Ismène et de ses frères. Elle prend le chemin de l'exil, dirigée par la présence de Jocaste qui est désormais mère pour l'éternité. Elle est devenue invisible aux voyants et est purifiée de l'inceste par la mort. Tout est rentré dans l'ordre car la cause du désastre est élucidée, les coupables ne sont plus dans Thèbes, la peste va disparaître. Pourtant, nous devinons les tragédies à venir par la présence d'Antigone. Les Labdacides doivent être éliminés de la terre et le caractère volontaire de la fillette laisse présager d'autres confrontations violentes. En une seule réplique, elle répète avec insistance (trois fois) « Je ne veux pas » (Cocteau, 1934, p.77). Ce qui marque son refus de rester avec son oncle Créon. Ses prières insistantes se font à la forme impérative « Ne me quitte pas ! Emmène-moi ! Ne me laisse pas seule ! » (trois fois) (Cocteau, 1934, p.77). Elles (Jocaste et Antigone) finissent par avoir raison de la résistance de son père, Œdipe. Elle est déjà très fière, « la petite est si fière » (Cocteau, 1934, p.77), dit Jocaste, d'une fierté qui l'oppose si violemment à Créon qu'elle préfigure de futurs affrontements. Ainsi, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des tragédies où la mort et la défaite des héros instaurent un nouvel ordre, le mythe exige la destruction totale des Labdacides. La déchéance d'Œdipe ne rétablit qu'un ordre provisoire, lourd de tragédies à venir, même s'il s'achemine vers une réconciliation avec les dieux comme le fait espérer Tirésias, et conformément à la pièce *Œdipe à Colone* de Sophocle.

3-2-5- La Voix

De la divinité, la Voix a gardé le mystère et la distance. Son regard est totalement extérieur à l'action et englobe le début et la fin de la pièce. La conclusion de sa tirade est un commentaire qui porte sur l'ensemble de la légende et qui indique les pistes auxquelles le lecteur devra s'attacher dans le texte. La Voix jouée par Cocteau à la création est celle de l'auteur, ce qui explique la supériorité de son regard et de ses connaissances. Avant chaque acte, elle situe le lecteur sur le contexte « Spectateurs, nous allons imaginer un recul dans le temps et revivre (...) » (Cocteau, 1934, p.29). De plus, l'acte I est précédé par un prologue,

pris lui aussi en charge par la Voix qui, comme le Chœur dans l'antiquité raconte à l'avance l'intrigue à venir, la double faute d'Œdipe « Il tuera son père. Il épousera sa mère » (Cocteau, 1934, p.7). Il annonce ici le destin du héros. L'acte II présente l'épisode qui scelle le destin d'Œdipe : c'est parce qu'Œdipe délivre Thèbes du Sphinx monstrueux qu'il peut épouser la reine Jocaste, veuve promise au vainqueur.

La Voix rappelle également constamment le thème essentiel de la pièce, la notion de mécanisme fatal comme nous pouvons le remarquer dans ces phrases : « Regarde, spectateur, (...) une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux » (Cocteau, 1934, p.3) ; « (...) Le sommeil empêchera de voir la trappe qui se ferme sur eux pour toujours » (Cocteau, 1934, p.51) ; « (...) Les dieux ont voulu, pour le fonctionnement de leur machine infernale, que toutes les malchances surgissent sous le déguisement de la chance » (Cocteau, 1934, p.70). Cette dernière n'est pas sans rapport avec les dieux de la pièce par son omniscience. Elle annonce également la conclusion de la tragédie « après les faux bonheurs, le roi va connaître le vrai bonheur » (Cocteau, 1934, p.70). Elle fait ainsi pour la première fois une allusion claire au titre de la pièce « Les dieux pour le fonctionnement de la machine infernale » (Cocteau, 1934, p.70).

3-2-6- La Matrone et L'Ivrogne

La Matrone, sa petite fille, son petit garçon et l'Ivrogne sont une émanation du peuple. Ce groupe représente la foule anonyme dont on entend les échos au premier acte « On entend le tam-tam et les musiques du quartier populaire » (Cocteau, 1934, p.8). C'est un ensemble de personnages populaires qui est étranger au monde de la tragédie. Nous pouvons dire que, le ton du passage s'apparente plutôt à celui du roman ou d'une scène de mœurs à travers cette réplique de la Matrone à la jeune fille ailée « (...) J'ai déjeuné en famille chez mon frère. Il m'a retenue à dîner. Après le dîner, on bavarde, on bavarde, et me voilà qui rentre, après le couvre-feu, avec des galopins qui dorment debout » (Cocteau, 1934, p.31). L'Ivrogne fait allusion à la politique en saluant l'armée endormie. Ces deux personnages forment ainsi le couple des gens qui font allusion à la politique dans la pièce.

3-3- Le personnage du Chœur supprimé chez Cocteau

L'œuvre de Cocteau est marquée par de multiples modifications. Au nombre de ces modifications, nous avons la suppression du personnage du Chœur. C'est une composante importante dans *Œdipe roi*. Il a non seulement un rôle important dans l'intrigue en tant que personnage à part entière, mais il permet aussi de structurer la pièce. Après le prologue (partie

de la pièce qui se déroule avant que le Chœur n'entre en scène), nous notons l'entrée proprement dite du Chœur en scène, laquelle est chantée et dansée. Cette entrée est appelée parodos ; puis se succèdent plusieurs épisodes parlés, séparés par les chants du Chœur (les Stasima) ; enfin le dernier acte s'appelle l'exodos c'est-à-dire la sortie. C'est un personnage collectif et anonyme, qui exprimait les réactions et les émotions de la communauté chez Sophocle. Le Chœur est composé des vieillards et des notables de Thèbes qui entrent en chantant les souffrances de la ville et invoquent le secours de la parole éternelle, celle d'Apollon transmise par l'oracle Tirésias, puis de plusieurs dieux dont il appelle les pouvoirs avant de finir par une adresse au dieu éponyme de Thèbes, Dionysos (Sophocle, 1996, p.136-138). Ce personnage n'existe pas chez Cocteau. Il a choisi de le supprimer et de le remplacer par la Voix.

En somme, dans ce chapitre, nous avons essayé de présenter les ressemblances et les divergences entre les différents personnages présents dans les deux pièces ainsi que leur rôle. De cette étude naît l'originalité de l'écrivain du vingtième siècle. Il se démarque du grec par le fait que ses personnages sont peu héroïques. Ainsi, le rôle du roi, de la reine et celui des divinités est banalisé et n'est pas envié. Il leur a fait perdre leur grandeur tragique. Cocteau a mis en exergue son génie créateur pour transformer ses personnages. En ce sens, l'intertextualité apporte certainement quelque chose de nouveau dans la littérature.

Alors, si tant est que la reprise de l'œuvre de Sophocle par Cocteau a permis de voir sa grande originalité, nous nous demandons quels sont les objectifs visés par la réécriture.

CHAPITRE 4 : LES ENJEUX DE LA RÉÉCRITURE

De nombreuses œuvres, notamment les tragédies antiques, renferment des mythes qui sont réécrites au cours des siècles. On pourrait penser à un exercice de style commun à tous les écrivains et dont le but est de montrer ses preuves en imitant le style des plus grands. Pour ce faire, l'écrivain a un objectif bien précis : il peut vouloir inscrire son œuvre dans son contexte ou la transformer. Alors, s'il est vrai que ce dernier effectue un travail novateur sur les œuvres passées, quel est donc l'objectif visé par celui-ci, outre le simple plaisir de la répétition? Pour répondre à cette interrogation, nous analyserons tour à tour les enjeux littéraires et civilisationnels de la réécriture.

4-1- Sur le plan littéraire

L'identification ou l'élaboration d'un intertexte dans un écrit est le témoin de la qualité du processus écriture-lecture. Dans l'écriture comme dans la lecture, l'intertexte est le lien entre ces deux facettes de l'acte littéraire. Lorsqu'un auteur convoque consciemment ou inconsciemment le texte d'un autre dans son écrit, il s'affirme volontairement ou non comme redevable. Le lecteur pour sa part, perçoit de l'intertexte proposé par l'auteur, autant d'éléments que lui permettent son niveau de culture et son horizon d'attente. La compréhension des mécanismes de l'intertextualité et des intertextes permet de mieux appréhender le processus d'écriture et de lecture dans la littérature. L'intertexte est également un lieu privilégié pour celui qui cherche à saisir l'évolution littéraire, les différences de sensibilités des époques et des cultures.

4-1-1- Dans le processus écriture-lecture

Un écrivain est avant tout un lecteur. En effet, lorsqu'un auteur décide de prendre la plume, il est déjà imprégné des textes, des histoires, des styles de ceux qui l'ont précédés : il emprunte dans ce sens des chemins déjà parcourus. Nous pouvons considérer qu'une écriture totalement vierge de toute référence à d'autres n'est qu'une illusion. Écrire, c'est forcément réécrire : soit parce que, de façon inconsciente, tout auteur veut suivre la trace des anciens ; soit parce que, de façon volontaire, les auteurs cherchent à rendre hommage à leurs

prédécesseurs ou au contraire ils cherchent à les tourner en dérision. D'un autre point de vue, la réécriture est le fait de rédiger un texte à nouveau en modifiant le texte de base. En d'autres termes, les auteurs réécrivent dans le but de donner une nouvelle orientation à un texte, en les réinventant et en les réadaptant au contexte dans lequel il réécrit. Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, semble aller dans la même lancée lorsqu'il définit l'intertexte littéraire dès la seconde page de son livre comme étant « la présence effective d'un texte dans un autre texte » (Cité par Nathalie Piégay-Gros, 1996, p.14). La création devient alors une inscription dans une lignée d'œuvres. La valeur d'une œuvre ne réside donc pas dans le fait d'être totalement inédite. Elle réside plutôt dans sa capacité à redonner vie à l'œuvre ancienne et à l'enrichir par un style propre. Le travail de la réécriture oscille entre l'imitation et l'innovation. Il est évident que l'intertextualité fait recours à la réécriture. Cela dit, il n'y a rien de nouveau ou d'inventer dans la littérature car aucune création ne se fait sur la base de rien. Tout texte ou toute création provient toujours d'une imitation qu'on peut transformer ou innover en fonction des préoccupations de son temps ou de l'objectif recherché. En effet, tout texte est un tissu d'intertextes comme l'a dit Roland Barthes dans la synthèse qu'il propose de la théorie du texte :

Tout texte est un intertexte ; d'autres sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues (Cité par Nathalie Piégay-Gros, 1996, p.12).

La réécriture présente d'un autre point de vue un aspect comique pour le lecteur. L'auteur établit avec le lecteur un jeu de références à l'œuvre originale qui porte au rire. En fait, l'auteur de la réécriture veut se servir de l'œuvre comme d'une base à partir de laquelle, il puisse exercer son art. Aussi, à la différence du plagiat, l'auteur tente de dissimuler sa source d'inspiration au lieu de l'afficher pour donner tout son sens à son projet de réécriture. De cette manière, le lecteur ne cessera de faire des rapprochements entre les œuvres où il tirera du plaisir à travers le rire. Pour ce faire, il cherchera à relier l'une ou l'autre action avec sa nouvelle forme. Ce jeu de références peut se dérouler à plusieurs niveaux : aussi bien au plan événementiel ou psychologique que sur le plan du style. L'auteur procède alors à un pastiche que le lecteur ne peut savourer qu'après avoir lu l'original. Ainsi, lorsque Cocteau écrit *La Machine infernale*, il procède à une réécriture d'*Œdipe roi* de Sophocle. Cependant, le dramaturge contemporain introduit un style simple voire familier dans son texte. Nous avons l'exemple des expressions suivantes : « pige-moi », « vieille vache », « la frousse

quoi », etc. utilisées par les soldats. Nous pouvons aussi avoir les surnoms de Jocaste et de Tirésias respectivement : « ma colombe », « ma petite brebis » et « zizi », ainsi que ceux liés au nom d'Œdipe : « pieds troués, pieds enflés ou gonflés » qui font rire et font penser aux petits noms que l'on se donne le plus souvent en milieu scolaire, surtout au primaire et au secondaire. Mais le lecteur ne peut pas apprécier la grande habileté de la réécriture, ni même son intérêt s'il ne connaît pas le texte d'origine. En lisant ces deux pièces (antique et moderne), nous nous rendons compte que c'est ce décalage de sens que l'un et l'autre auteur donne à son œuvre qui suscite au rire. L'œuvre qui naît donc d'une réécriture est indissociable de celle de base, puisque son intérêt réside dans leur confrontation par le lecteur. Cependant, cet aspect comique peut aussi naître d'une transposition temporelle.

Le comique de la réécriture se trouve également dans l'inattendu du cadre spatio-temporel. Pour cela, l'auteur transpose l'action de l'œuvre originale dans un autre cadre spatio-temporel qui n'a rien à voir avec le précédent. Ainsi, dans *La Machine infernale*, Cocteau nous présente un univers tout à fait différent de celui de Sophocle dans la mesure où il multiplie les lieux dans son œuvre. Il nous présente une scène qui se déroule sur une plateforme des remparts de Thèbes et qui est propice à l'apparition du fantôme de Laius pendant la nuit. Le fait qu'il ait de la peine à se faire entendre par les vivants et qu'il n'arrive pas de temps en temps à se retransformer en fantôme pour disparaître dans l'au-delà fait rire. En plus, la rencontre d'Œdipe et du Sphinx se fait dans un lieu désert, sur une éminence qui domine Thèbes, au clair de lune. La nuit de noces de Jocaste et d'Œdipe se déroule sur la petite place du palais royal où l'on entend le bruit d'une fontaine. Cocteau nous fait également pénétrer dans la chambre des mariés, qui devrait être dans les normes un lieu ou un espace privé. Cette chambre est présentée comme une petite boucherie par celui-ci. À partir de la description de ces lieux, le dramaturge moderne crée un décalage qui porte au rire, puisqu'il s'impose la contrainte d'écrire une action identique dans un contexte différent. Ce travail d'imagination qui consiste à accorder les gestes originels dans un monde nouveau peut amener l'auteur à tourner en dérision l'hypotexte : c'est le principe de la parodie qui est un autre registre dans lequel s'inscrit la réécriture. L'auteur grossit les traits caractéristiques de l'œuvre originale, notamment à travers le décalage avec le contexte et en souligne le caractère absurde. De cette manière, Cocteau en écrivant *La Machine infernale* reprend la situation de base de Sophocle, mais au moment de résoudre l'énigme posée par le Sphinx, la réponse est donnée bien avant par le Sphinx et Œdipe la répète juste. En plus, Œdipe qui, dans la pièce de Sophocle est un jeune homme courageux est réduit à un peureux chez Cocteau. Car lorsqu'il

rencontre le Sphinx derrière les décombres d'un petit temple, il sursaute et crie au secours en appelant sa mère Mérope. Ces écarts de situation entre les deux versions créent le comique chez le lecteur. Le plaisir de la lecture naît donc du décalage créé entre l'action originale et le nouveau cadre social. Un traitement de ce décalage peut amener l'auteur à parodier l'œuvre qu'il transpose.

Dans la même optique, l'auteur peut non pas transposer l'œuvre dans son contexte, mais dans son registre. Autrement dit, la réécriture s'opère par un changement de registre du nouveau texte. Pour y parvenir, l'auteur transpose une tragédie antique, en une comédie moderne. Ce procédé qui se rapproche de la parodie par la nature des effets qu'il entraîne, tourne en dérision l'œuvre née de nouveau puisqu'il trahit, en quelque sorte, la pensée de l'auteur. Ainsi, dans *La Machine Infernale*, Jean Cocteau présente, à l'acte I, Tirésias et Jocaste qui entrent en scène avec un dialogue comique aux nombreuses allusions. Lorsque Jocaste se plaint « Tout le jour cette écharpe m'étrangle. Une fois elle s'accroche aux branches, une autre fois, c'est le moyeu d'un char où elle s'enroule, une autre fois tu marches dessus » (Cocteau, 1934, p.16). Cocteau fait référence ici non seulement à la fin tragique de Jocaste, mais aussi et c'est par-là qu'il transpose le texte, à la mort accidentelle de la danseuse Isadora Duncan, à Nice en 1927, dont l'écharpe s'était enroulée dans une roue de voiture de sport. La transposition d'un registre à l'autre peut donc constituer une réécriture étant donné que toute l'optique de l'œuvre est transformée.

Enfin de compte, la réécriture donne lieu à une relecture comique d'œuvres antiques. La transposition qui a lieu autant sur le plan du cadre spatio-temporel que du style et du registre, offre au nouveau texte une dimension comique, à travers la confrontation avec l'original. Mais la réécriture ne sert pas seulement à des fins comiques. Elle permet aussi de relier directement l'œuvre et le lecteur, et par conséquent donne plus d'importance à sa dimension atemporelle et enrichissante.

4-1-2- La dimension atemporelle et enrichissante de la réécriture

La réécriture est une réactualisation. Pour cette raison, l'auteur présente une action connue dans un cadre social différent qui est le contexte contemporain de l'écriture. Tout en tâchant de ne pas trahir le message porté par le texte, l'auteur de la transposition essaie de relier directement le lecteur à ce message. Il transforme les références obsolètes qui ne sont pas connues du lecteur par des allusions contemporaines que le lecteur peut apprécier. Ainsi, il lui permet de prendre part à l'œuvre et d'en comprendre les enjeux. C'est le cas de Cocteau

qui a réactualisé et réadapté *Œdipe roi* de Sophocle aux goûts du jour pour amener le lecteur à se sentir concerner ou interpeller par l'actualité de l'heure. C'est ainsi qu'il aborde les sujets qui étaient impossible de traiter à un moment donné. C'est dans cette mesure que le dramaturge moderne explore l'inceste d'une manière beaucoup plus explicite. Nous retrouvons dans sa pièce, plusieurs références à l'inceste, dont l'attirance de Jocaste pour le jeune Soldat. Le fait que Cocteau nous fasse pénétrer dans la chambre du couple met à nu la relation incestueuse entre la mère et le fils. De nos jours, le phénomène de l'inceste est monnaie courante dans notre société. Cette relation incestueuse donne à l'œuvre de Cocteau une dimension atemporelle ou intemporelle et prouve que les problèmes que la pièce soulève sont liés à la condition humaine. Cette réécriture prouve aussi que le problème que présente l'auteur est toujours d'actualité. Si nous prenons l'exemple des mythes, nous verrons qu'ils sont faits pour être réécrits. C'est pourquoi certains critiques disent que les mythes sont faits pour être renouveler, repris. Ainsi, nous avons le cas du mythe d'Œdipe, qui a été écrit par Sophocle dans l'antiquité, puis, plusieurs siècles après, Cocteau le reprend et l'innove à sa façon. C'est pour cette raison que ce mythe est toujours d'actualité et donne à la pièce du dramaturge moderne une nouvelle manière de concevoir ou de percevoir ce mythe. Dès lors, la réécriture apparaît comme un cycle naturel qui prouve que l'avenir rencontrera les mêmes vices chez les hommes. Aussi, parce que les mythes parlent de la condition humaine, ils ont pour mission de sans cesse se renouveler pour agir comme une conscience ou une sagesse populaire. Pour cela, le mythe nous enseigne tout en restant pérennisable. La réécriture est donc une illustration de l'universalité de l'œuvre. Mais l'œuvre ne se transpose pas sans changements internes car elle est parfois réorientée vers d'autres enjeux.

La réécriture est aussi un enrichissement du texte de base. En effet, dans le parcours des mythes littéraires qui voyagent d'auteur en auteur, l'écrivain donne sa propre vision de la situation, en fonction de son expérience personnelle. Loin d'amoindrir l'impact du texte, il lui donne au contraire un aspect plus vrai et personnel. Aussi, en le ramenant à son vécu, l'auteur enrichit le mythe de nouveaux éléments qui vont dans le sens du texte. Ces détails ancrés dans la société finissent par vieillir et par perdre leurs sens. Mais le mythe leur survit et se voit réapproprié à nouveau par d'autres auteurs. Pour ce faire, on peut noter dans la réécriture du mythe d'Œdipe, une quantité considérable de références à la société contemporaine du vingtième siècle. D'une part, Cocteau modernise sa pièce en mettant en exergue les objets de la vie mondaine à l'instar des boîtes de nuit, des rouges à lèvres, du noir aux yeux, de l'écharpe, de la broche en or, etc., qui, pour la plus part, constitue les outils utilisés par Jocaste

pour se rendre belle. Nous voyons aussi dans cette œuvre, l'émancipation de la femme à travers le personnage de Jocaste. Elle est le prototype du modernisme. D'autre part, cet écrivain interroge son époque grâce aux histoires du passé avec la scène de l'Ivrogne qui salue l'armée endormie dans l'œuvre de Cocteau. Cette salutation est ironique et transmet un message dont le but est purement politique. L'auteur ne se contente plus de châtier les vices de la condition humaine. Il donne au contraire à la tragédie une dimension polémique et la condamne à une mort programmée car chaque référence à un contexte sociale ne sera plus comprise à une époque donnée. Chaque remaniement du mythe par différents auteurs est un enrichissement parce qu'il le charge d'un nouveau poids et d'un nouveau sens.

4-1-3- La dimension culturelle de la réécriture

En ce qui concerne le côté culturel de la réécriture, notons qu'elle peut simplement agir sur le genre de l'œuvre. Ici, nous notons une évolution des genres littéraires tant sur le plan thématique que discursif. Elle témoigne de la perméabilité croissante des genres, des sensibilités et des niveaux de cultures à différentes époques. La reprise d'un thème d'une époque littéraire à l'autre révèle les différences de perspectives face au thème et à son usage dans le texte. En effet, l'auteur peut décider de ne reprendre que le thème de l'hypotexte, pour le traiter différemment notamment à travers un autre art. Ces choix sont motivés par une force spécifique à chaque genre littéraire qui s'adapte plus ou moins selon l'œuvre ou selon la société. La réécriture nécessite plus que toute œuvre un public puisqu'elle parle en général d'une situation contemporaine qui n'intéressera plus les générations ultérieures. Aussi la réécriture doit plaire et donc utiliser l'outil en vogue. De plus, la réécriture parle à la société de ses problèmes. Elle est bien souvent une satire sociale. Et c'est pourquoi il faut qu'elle ait un certain impact sur la société. Une réécriture qui sombre dans l'oubli ne présente que peu d'intérêt dans la mesure où elle devient le genre le moins apte à accéder à la postérité. Cette dernière est sous un certain angle, un art de l'instant, complètement lié à la société dont elle est le miroir. On peut noter par exemple que la reprise du mythe d'Œdipe par Cocteau dans *La Machine infernale* nous montre un changement au niveau du ton, qui, chez Sophocle était purement tragique. Le contemporain en plus de cette tonalité tragique donne à sa pièce d'autres tons pour rompre avec la tradition antique. Ce qui modifie en quelque sorte le genre de l'œuvre antique, *Œdipe roi*. Nous retrouvons dans l'œuvre du dramaturge français les tons comique et fantastique avec l'apparition des morts sur la scène (le fantôme de Laius au début de l'acte I qui parle avec les vivants, mais qui se fait comprendre difficilement et Jocaste qui apparaît à la fin de la pièce pour guider son fils). Nous avons aussi les figures de style telles

que : la comparaison (le Sphinx est comparé à une jeune fille habillée en robe blanche) et la métaphore filée du titre de l'œuvre : *La Machine infernale* qui fait déjà allusion à la tragédie que l'on va vivre dans le développement de l'intrigue. Ces figures contribuent à l'ouverture du texte théâtral et sont des éléments discursifs de la réécriture. La réécriture poussée par une motivation claire, peut sans vouloir trahir le sens profond de l'œuvre originale, l'exporter plus facilement en changeant simplement la forme et notamment le genre.

Somme toute, la réécriture plaît au lecteur pour plusieurs raisons : d'une part pour sa dimension comique, qui naît du décalage entre l'original et la copie légèrement différente, mais aussi par un jeu constant de références à l'auteur ou à son œuvre, voire à son époque et enfin par le changement du registre de l'œuvre dans un registre tout à fait différent du premier, qui détourne ainsi entièrement l'œuvre de sa portée première. D'autre part, la réécriture plaît parce qu'elle réactualise l'œuvre, et pour ce faire permet une implication immédiate et totale du lecteur qui reconnaît son univers dans une œuvre parlant de la condition humaine. En outre, elle plaît parce qu'elle s'enrichit au fil des transpositions d'éléments nouveaux qui donnent l'impression des multiples variations sur le même thème. Enfin, la réécriture plaît parce qu'elle réussit à briser les barrières entre les arts. Elle adapte le même thème à plusieurs arts indifféremment et permet ainsi à l'œuvre d'être toujours sous la meilleure forme possible pour accomplir sa mission dans la société.

Toutefois, les enjeux de la réécriture sont aussi civilisationnels. Les auteurs jouent sur les éléments fondateurs de leur société ou de leur civilisation pour expliquer des phénomènes contemporains et la réécriture permet de réactualiser ses mythes fondateurs.

4-2- Sur le plan civilisationnel

La réécriture permet de réactualiser les éléments essentiels à la culture d'une civilisation. Au début du vingtième siècle, beaucoup d'auteurs réécrivent des tragédies classiques ou antiques d'autant plus que la guerre leur semble faire écho à ces textes anciens et leur permettent de mieux les comprendre. Ainsi, *Œdipe roi* nous présente la situation d'Athènes pendant la guerre du Péloponnèse et *La Machine infernale* illustre la situation de la France durant la période de l'entre-deux guerres. L'influence du contexte historique nous fait part de l'inquiétude de l'homme face à son destin. La tragédie instruit le lecteur et le fait réfléchir à la part de tragique propre à l'existence humaine. Nous voyons une mise en scène de l'aveuglement de l'homme face à son destin. Par exemple, l'œuvre de Cocteau est entachée

d'un anachronisme qui a une fonction comique, qui permet toutefois au lecteur de se rendre plus familier de l'univers tragique.

Les écrivains se servent de la tradition pour critiquer le monde contemporain. Nous voyons à ce niveau une fonction critique de la réécriture. Dans *La Machine infernale*, Cocteau réécrit l'histoire du mythe d'Œdipe pour montrer que devant les horreurs de la guerre et du monde moderne, les paroles sont restées sans effet. La réécriture est considérée à ce niveau comme un moyen d'expression indirect contre la censure dans la mesure où les écrivains ne peuvent pas parler de façon directe de certains problèmes de la société. En revanche, le mythe leur sert de langage symbolique et leur permet d'éviter la censure. Il a aussi réécrit un Œdipe et une Jocaste qui n'ont pas peur de commettre l'inceste. Il dévoile ainsi au grand jour le problème de l'inceste qui mine notre société. Cocteau a pu montrer à nu ce que Sophocle n'a pas eu le courage de dire son œuvre. Pour y parvenir, il s'est servi du mythe d'Œdipe pour dévoiler les tares qui minent la société contemporaine. Il développe cette deuxième prophétie de l'oracle de Delphes qui condamne Œdipe à un destin qu'il n'a pas choisi et qu'il a tant essayé d'échapper en vain dans ce sens qu'il finit par épouser sa mère : et voilà l'inceste. Cet écrivain est allé plus loin en nous présentant la chambre du couple incestueux. Ce que le dramaturge grec n'a pas pu faire parce qu'à son époque, il fallait respecter les règles de bienséance dans le théâtre.

En résumé, nous dirons que Cocteau s'est servi du mythe d'Œdipe pour s'exprimer c'est-à-dire pour parler des problèmes qui minent la société contemporaine.

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons dire que la réécriture présente plusieurs enjeux (littéraire et civilisationnel) qui montrent que l'écrivain réécrit parce qu'il a un objectif à atteindre. Car il n'y a pas de création artistique sans enjeux, sans messages à véhiculer même si le but premier de l'écrivain est de divertir le lecteur.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Notre travail de recherche intitulé « *La Machine infernale* de Jean Cocteau, une réécriture d'*Œdipe roi* de Sophocle. Essai d'analyse intertextuelle », est parti d'un questionnement. En effet, Cocteau s'est réapproprié le texte de Sophocle et pour cela, nous nous sommes interrogés sur le processus qu'il a mis en œuvre pour réécrire cette pièce. À la base, il s'agissait pour nous de comprendre les mécanismes qui sous-tendent la création littéraire en générale et les réécritures en particulier. La réécriture est le fait d'écrire un texte ou une œuvre à nouveau. Pour ce faire, nous sommes partis du constat selon lequel, l'œuvre littéraire est immanente c'est-à-dire ouverte. Elle se construit en accueillant et en assimilant d'autres textes : d'où de nombreuses similitudes et divergences au niveau de la logique de l'intrigue et sur le plan de la structure de nos deux corpus. Nous avons répondu à la question de savoir pourquoi Cocteau construit une stratégie de transformation pour la mise en place de l'hypotexte à partir des différents changements qu'il a opérés dans son œuvre ? Cette interrogation naît du fait qu'il existe dans la pièce moderne beaucoup d'emprunts au texte ancien ; entre autres : le genre, les thèmes développés, etc. Il était question pour nous de montrer comment la reprise du mythe d'*Œdipe* a permis à Cocteau de renouveler les exigences de la tragédie en témoignant les préoccupations de son époque.

Pour mener à bien notre analyse, nous avons opté pour concept opératoire la méthode intertextuelle qui est une littérature comparée. Les productions de Michaël Riffaterre et de Gérard Genette sur la notion d'intertextualité nous ont aidées à établir le cadre théorique et méthodologique de ce travail. À partir de cette méthode, nous avons pu faire un relevé et une analyse des éléments intertextuels de l'hypotexte se trouvant dans l'hypertexte ou dans les objets du monde. L'intertextualité étant une comparaison qui a des sources, a permis de rapprocher nos deux textes pour mettre en exergue les ressemblances et les dissemblances de chaque auteur, afin d'en dégager leur spécificité dans leur perception du mythe d'*Œdipe* selon leur époque. Nous sommes parvenus à la conclusion selon laquelle *La Machine infernale* est bel et bien une réécriture d'*Œdipe roi*. Nous avons aussi relevé que Cocteau a non seulement imité Sophocle, mais il a également transformé l'histoire du mythe en l'adaptant à son quotidien. Réécrire donc un auteur suppose une bonne lecture et une bonne maîtrise de son

texte car lire c'est construire. Le lecteur est alors considéré comme un co-auteur. Todorov appuie cette hypothèse lorsqu'il écrit que, « Toute lecture est construction » (Cité par Ndzié Ambena, 1978, p.175). Il continue en s'expliquant en ces termes :

Pour pouvoir, à la lecture d'un texte, construire un univers imaginaire, il faut d'abord que ce texte soit en lui-même référentiel ; à ce moment, l'ayant lu, nous laissons « travailler » notre imagination, en filtrant l'information reçue grâce à des questions du genre : dans quelle mesure la description de cet univers est-elle fidèle (mode) ? Dans quel ordre les événements se sont-ils déroulés (temps) ? Dans quelle mesure faut-il tenir compte des déformations apportées par le « réflecteur » du récit (vision) ? Mais par-là, le travail de lecteur ne fait que commencer (Cité par Ndzié Ambena, p.179).

Notre travail est articulé autour de quatre chapitres. Le premier chapitre met en exergue les emprunts de Cocteau chez Sophocle. Nous avons examiné tour à tour, la logique de l'intrigue, le thème de la fatalité, de l'homme et du divin ainsi que celui de l'héroïsme et du sens de la mutilation dans nos pièces. Nous avons constaté que Cocteau suit la même logique que Sophocle mais se démarque aussi de lui à certains points.

Le deuxième chapitre consacré aux différentes formes de l'intertextualité dans *La Machine infernale* nous a permis de faire une mise en relief de l'intertexte mythique dans notre analyse. Nous avons pu identifier deux typologies d'intertextualité : d'une part nous avons eu à analyser les relations de coprésence constituées de la citation, de la référence et de l'allusion. Et d'autre part, nous avons tablé sur les relations de dérivation comprenant la parodie et le pastiche. Elles se déclinent également sur deux plans : la thématique et le style. Nous avons pu voir que Cocteau dans la reprise d'*Œdipe roi* a su relever le défi de l'actualisation et de la modernisation du mythe, tout en respectant la trame générale de l'écrivain grec et en la plongeant dans l'actualité politique de son temps. Les invariants du mythe sont aussi rehaussés (le parricide, l'inceste, l'aveuglement d'Œdipe et la pendaison de Jocaste). Toutefois, l'auteur met en scène une machine infernale pour l'anéantissement des mortels. Cocteau vivifie le mythe en conférant à son œuvre une signification nouvelle (la relativisation de l'inceste). Il recrée une atmosphère poétique traduite par un style résolument moderne. Ces marques constituent chez Cocteau, une marque de distanciation par rapport à l'hypotexte de Sophocle. Ces techniques de réécriture permettent au lecteur d'améliorer la compréhension ainsi que la culture des œuvres littéraires.

Le troisième chapitre de notre travail a porté sur le système des personnages dans nos deux corpus. À ce niveau, nous nous sommes focalisés sur trois éléments : premièrement sur les personnages que Cocteau a empruntés chez Sophocle, puis, sur ceux créés par le dramaturge français et enfin, nous nous sommes attardés à la suppression du personnage du Chœur qui, chez Sophocle jouait un rôle très important dans le déroulement de l'intrigue. À partir de cette étude, nous nous sommes rendus compte que les personnages chez Cocteau ont un rôle autre que ceux de l'écrivain grec. Le dramaturge français a également convoqué les rois, les reines ainsi que les divinités grecques et égyptiennes dans son œuvre. Toutefois, il les a rendu peu héroïques, vulgaires, parlant un langage familier. Ce sont des personnages qui n'attirent pas l'attention et ne donnent pas de les envier. Cette démythification des personnages constitue la spécificité de Cocteau.

Notre quatrième chapitre portait sur les enjeux de la réécriture. Nous avons présenté de prime abord, les objectifs littéraires de la réécriture dans le processus écriture-lecture, puis sa dimension atemporelle, enrichissante et culturelle; ensuite, nous nous intéressés aux enjeux civilisationnels de la réécriture. Cette réécriture n'a pas été un simple fait littéraire puisqu'elle s'est aussi insurgée contre la société.

Le mythe littéraire d'Œdipe constitue une source intarissable d'inspiration pour de nombreux écrivains depuis Sophocle jusqu'à nos jours. L'intérêt du théâtre moderne pour le mythe est sans doute également lié à sa modernité intrinsèque. Le dramaturge doit mettre en exergue son imagination afin de maintenir l'intérêt dramatique. L'actualisation y participe certes (les marques du présent, des anachronismes...) ; cependant, c'est aussi par les effets de surprise et le renouvellement de sens que l'auteur parvient à intéresser le public.

Nous pouvons retenir de ce travail qu'au vingtième siècle, certains auteurs font appel aux mythes grecs qu'ils transposent dans leur époque tout en dépassant le modèle tragique qu'en ont donné les dramaturges antiques. *La Machine infernale* de Cocteau puise son inspiration dans le mythe d'Œdipe, mais le présente sous un jour nouveau, selon une perspective résolument moderne. La reprise du mythe antique permet Cocteau d'exprimer les angoisses et les inquiétudes nées des événements tragiques (guerres, remise en cause des valeurs humaines, etc.). Toutefois, cette réécriture qu'il en propose se teinte d'humour et de familiarité mêlant ainsi tragique et comédie. En effet, nous avons pu constater que la reprise d'un mythe ou de tout autre sujet d'écriture préexistant n'est pas un fait de hasard. La preuve est que, tous les écrivains ne s'en donnent pas à la réécriture des sujets anciens qui sont

généralement privilégiés par certains écrivains. D'autres sujets bénéficient d'une prédilection particulière et font pour ainsi dire l'objet d'une fascination permanente à travers l'espace et le temps. Le mythe d'Œdipe est sans doute de cette catégorie. Il peut être édifiant à plus d'un titre d'explorer les motivations des auteurs à y revenir d'époque en époque.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I-CORPUS

- Sophocle, *Œdipe roi*, 425 avant Jésus-Christ.
- Cocteau, Jean, *La Machine infernale*, Paris, Bernard Grasset et Fasquelle, coll. «Le livre de poche », 1934.

II-2-AUTRES PUBLICATIONS DES AUTEURS

II-1- Les autres œuvres de Sophocle consultés

- *Ajax* (445 avant Jésus-Christ)
- *Antigone* (442 avant J.-C.)
- *Les Limiers* (440 avant J.-C.)
- *Les Trachiniennes* (440 avant J.-C.)
- *Œdipe roi* (425 avant J.-C.)
- *Électre* (420 avant J.-C.)
- *Philoctète* (409 avant J.-C.)
- *Œdipe à colone* (401 avant J.-C.)

II-2- Les autres écrits de Jean Cocteau

- *Thomas l'imposteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1923.
- *Opium. Journal d'une désintoxication*, Paris, Librairie Stock, coll. « Le livre de poche », 1930.
- *Tour du monde en 80 jours (Mon premier voyage)*, Paris, Gallimard, 1936.
- *Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*, Paris, Gallimard, 1949.
- *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953.
- *Le Discours d'Oxford*, Paris, Gallimard, 1956.
- *Le Passé défini*, tome I, 1951-1952, Paris, Gallimard, 1983.
- *Journal 1942-1945*, Paris, Gallimard, 1989.
- *La Difficulté d'être*, éd. du Rocher, 1989.
- *La Belle et la bête, journal d'un film*, éd. du Rocher, 1994.
- *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1999.
- *Entretiens sur le cinématographe*, éd. Rocher, 2003.

- *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2003.

III-LES OUVRAGES CRITIQUES

III-1- Ouvrages critiques sur Sophocle

- Hoffman, Georges, *Sophocle. Œdipe roi*, Paris, P.U.F, coll. « Littéraires », 1990.
- Gabriel, Germain, *Sophocle. Écrivains de toujours*, Seuil, 1969.
- Gide, André, *Œdipe, drame en trois actes*, Paris, L'arche, coll. « Répertoire du théâtre national populaire », 1958.

III-2- Ouvrages critiques sur Cocteau

- Combaud, Bernard, *La Machine infernale de Cocteau*, Paris, Hachette, 1998.
- Fraigneau, André, *Cocteau par lui-même*, Paris, Seuil, 1957.

IV-LES OUVRAGES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

- Albouy, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.
- Anne Claire, Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, éd. Ellipses, 2005.
- Aristote, *La Poétique*, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnienne, Paris, Belles Lettres, 1990.
- Astier, Colette, *Le mythe d'Œdipe*, Paris, Armand Colin, 1984.
- Bakhtine, Michaël, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Brunel, Pierre, Pichois, Claude, Rousseau, André, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, 1976.
- Chevrel, Yves, *La Littérature comparée*, Paris, Coll. «Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, 1981.
- Chevrel, Yves, *Le Théâtre européen de la fin du XIXème siècle et le modèle tragique grec*, Athènes, Institution de recherche Néohellénique, Fondation nationale à la recherche scientifique, 1999.
- Chevrel, Yves, Dumoulinié, *Le Mythe en littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

- Compagnon, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Foucault, Michel, et alii, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1969.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Gengembre, Gérard, *Les Grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996.
- Henri, Mitterand, *Le Langage, le théâtre, la parole et l'image langage*, Paris, Nathan, coll. « Littérature et langage », 1989.
- Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- N'da, Pierre, *Méthodologie et guide pratique du mémoire de recherche et de la thèse de doctorat*, Paris, L'harmattan, 2007.
- Ndzié, Ambena, *Georges Bernanos : l'écrivain et ses choix bibliques*, Yaoundé, CLÉ, 2009.
- Nodier, Charles, *Questions de littérature légale*, Paris, Crapelet, 1828.
- Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- Romilly de, Jacqueline, *La Tragédie grecque*, Quadride, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 1969.
- Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

V-LES ARTICLES CONSULTÉS

- Anne Claire, Gignoux, « De l'intertextualité à l'écriture », in Cahier de narratologie, N° 13, 2006.
- Barthes, Roland, « Théorie du texte », in Encyclopoedia Universalis, XV, 1973.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Poétique du récit, Paris, Seuil, coll. Points, 1977.

VI-LES OUVRAGES GÉNÉRAUX

- Anouilh, Jean, *Antigone*, Paris, Bordas, 1984.
- Freud, Sigmund, *Introduction à la Psychanalyse*, Paris, Payot, Coll. «Petite Bibliothèque Payot», 1961.

- Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Ngoué, Joseph, *La Croix du sud*, Les classiques africains, 1997.
- Prévert, Jacques, *Paroles*, Paris, Gallimard, 1949.
- Sartre, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1947.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Traduction de Victor Hugo, Paris, Gallimard, 2001.
- Sophocle, *Antigone*, Paris, Bordas, 1984.

VII-LES MÉMOIRES ET LES THÈSES CONSULTÉS

- Atangana Simon, *Sophocle et Camus, deux écrivains pour un même thème : la peste dans Œdipe roi et L'État de siège*, diplôme de professeur des lycées d'enseignement général (D.I.P.L.E.G.), École Normale Supérieure de Yaoundé, 1987, inédit.
- Dezombe Paul, *Hypertextualité dans La guerre de Troie n'aura pas lieu et Électre de Jean Giraudoux*, thèse de doctorat, Université de Yaoundé I, 2010, inédit.
- Kisito Hona, *La transposition des Évangiles du Nouveau Testament et des principes de la tragédie classique racinienne dans La Croix de sud de Joseph Ngoué : étude d'une double réception*, mémoire de maîtrise, Université de Yaoundé I, 2005, inédit.
- Tiofack Tioya Prospère, *Les ressorts tragiques du mythe d'Œdipe : une étude comparée du mythe d'Œdipe roi de Sophocle, Œdipe de Corneille, Œdipe de Voltaire et La Machine infernale de Cocteau*, mémoire de maîtrise, Université de Yaoundé I, 2006, inédit.
- Vounda Etoa Marcelin, *L'intertextualité biblique dans l'œuvre romanesque de François Mauriac*, thèse de doctorat 3^{ème} cycle, Université de Yaoundé I, 1992, inédit.

VIII-WEBOGRAPHIE

- Brunel, Pierre, « Littérature comparée et comparaisons », Fabula, article numérique consulté le 30 janvier 2016 à 10 heures.
- Efstracia, Oktapoda, « Le Mythe d'Œdipe et ses métamorphoses », *anals of University of Suceava*, 2008, consulté le 30 janvier 2016 à 10 heures 30 minutes.
- [http : //www.fabula.org](http://www.fabula.org)., consulté le 21 février 2016 à 20 heures.
- [http : //www.serieslittéraires.org](http://www.serieslittéraires.org)., consulté le 21 février 2016 à 20 heures 15 minutes.
- <http://www.comptoirlittéraire.com>., consulté le 26 mars 2016 à 17 heures.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
RÉSUMÉ	iv
ABSTRACT	v
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
CHAPITRE 1 : LES EMPRUNTS DE COCTEAU CHEZ SOPHOCLE.....	15
1-1-La logique de l'intrigue	15
1-2-La fatalité.....	16
1-3-L'homme et le divin : une ironie du sort.....	19
1-4-Œdipe ou l'incarnation de l'héroïsme.....	21
1-5-Le sens de la mutilation dans nos œuvres	22
CHAPITRE 2 : LES DIFFÉRENTES FORMES DE L'INTERTEXTUALITÉ DANS LA MACHINE INFERNALE DE JEAN COCTEAU	24
2-1- Les relations de coprésence dans <i>La Machine infernale</i>	24
2-1-1- La citation dans <i>La Machine infernale</i>	24
2-1-2- La référence dans l'œuvre de Cocteau	27
2-1-3- L'allusion chez Cocteau	29
2-2- Les relations de dérivation dans <i>La Machine infernale</i>	34
2-2-1- La parodie chez le dramaturge français	34
2-2-2- Le pastiche dans la pièce de l'écrivain moderne.....	37
2-2-2-1- Les marques du pastiche sur le plan de la thématique.....	38
2-2-2-2- Les marques du pastiche sur le plan du style	43
2-2-2-2-1- La tonalité tragique dans nos corpus	43
2-2-2-2-2- La tonalité comique chez Cocteau	47
2-2-2-2-3- La tonalité fantastique présente chez Cocteau.....	48
CHAPITRE 3 : LA MACHINE INFERNALE DE JEAN COCTEAU : UNE IMITATION ORIGINALE DANS LE SYSTÈME DES PERSONNAGES.....	51
3-1- Les personnages empruntés chez Sophocle	52
3-1-1- Jocaste et Œdipe : la mère et le fils réunis	52
3-1-2- Tirésias et Créon	58
3-1-3- Le Messager de Corinthe et le Berger de Laios	61
3-2- Les personnages créés	62
3-2-1- Le fantôme de Laios	62

3-2-2- Le Sphinx et Anubis	63
3-2-3- Les Soldats et leur Chef.....	64
3-2-4- Antigone	66
3-2-5- La Voix.....	66
3-2-6- La Matrone et L'Ivrogne	67
3-3- Le personnage du Chœur supprimé chez Cocteau.....	67
CHAPITRE 4 : LES ENJEUX DE LA RÉÉCRITURE	69
4-1- Sur le plan littéraire	69
4-1-1- Dans le processus écriture-lecture.....	69
4-1-2- La dimension atemporelle et enrichissante de la réécriture	72
4-1-3- La dimension culturelle de la réécriture	74
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	77
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	81
TABLE DES MATIÈRES	85