



Jean COCTEAU

La Machine infernale (1932)

Le Livre de Poche n° 854, 192 pages

Introduction

« J'ai toujours traité la grande fable d'Œdipe, même lorsqu'il m'arrive d'en inventer une autre », affirme Jean Cocteau dans le journal qu'il a commencé à rédiger en 1951¹, soit douze ans avant sa mort. Autant dire que, dans son œuvre, le mythe thébain est matriciel. Aussi réapparaît-il, polymorphe, tout au long de la carrière de ce « prince frivole », depuis un recueil de poèmes intitulé *La Danse de Sophocle* (1912) jusqu'à l'apparition d'Œdipe mutilé et conduit par la petite Antigone à la fin de son dernier film, *Le Testament d'Orphée*, en 1960². La tragédie familiale vécue par Cocteau enfant – le suicide de son père par une balle dans la tête quand il avait neuf ans³ – et son amour excessif pour sa mère contribuent, pour partie, à expliquer l'attachement de l'auteur au mythe. Mais la psychanalyse, à l'égard de laquelle Cocteau entretenait une relation ambiguë, teintée de défiance et de fascination, ne suffit à épuiser ni la prolixité des créations touchant au mythe œdipien dans l'ensemble de son œuvre ni la richesse et l'originalité du traitement de la fable dans *La Machine infernale*.

Cette pièce en quatre actes, écrite en 1932 et créée par Louis Jouvet en 1934 à la Comédie des Champs-Élysées, est conçue comme une « extension⁴ » de l'*Œdipe Roi* de Sophocle, tragédie qui constitue la principale source littéraire du mythe⁵ et que Cocteau avait traduite peu de temps auparavant. De fait, *La Machine infernale* conserve les éléments de l'intrigue connue de tous :

1. *Le Passé défini*, Gallimard, 1983.

2. Entre les deux, Cocteau n'a jamais cessé de travailler la matière et les motifs de la Thébàide : directement avec une série de dessins intitulés *Le Complexe d'Œdipe*, les traductions en forme de « condensations » (Genette) du Sophocle d'*Antigone* (1922) ou d'*Œdipe Roi* de Sophocle (pour le livret de l'opéra *Œdipus Rex* d'Igor Stravinski, entre 1925 et 1927) ; indirectement à travers des allusions réitérées au mythe – l'inceste, par exemple, qui plane dans *Les Enfants terribles* (1929) ou *Les Parents terribles* (1938).

3. Dans *La Machine infernale*, le fantôme de Laïos, qui a « une tache rouge, sur la tempe, une tache rouge vif » (p. 59), constitue probablement une image du père mort.

4. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, « Points », 1982 (p. 368).

5. Les deux premiers épisodes de la trilogie d'Eschyle consacrée aux Labdacides (*Laïos*, *Œdipe*, *Les Sept contre Thèbes*) ont, en effet, été perdus (ainsi que *Le Sphinx*, drame satirique qui les complétait). Le seul texte antérieur que nous pouvons encore lire sur Œdipe est tiré du onzième chant de l'*Odyssée* : dans l'évocation des morts qui en fait le sujet, Homère y indique déjà les quelques traits essentiels de la fable à travers le personnage de Jocaste (Épicasté chez lui) dont l'ombre apparaît à Ulysse.

l'histoire d'un homme qui découvre que, sans le savoir, il a tué son père et épousé sa mère, en dépit des efforts de chacun pour échapper à cette terrible fatalité ; l'histoire d'un roi qui, pour sauver sa ville du fléau de la peste, doit retrouver et punir le meurtrier du roi précédent (en réalité son père), dont il a épousé la veuve (c'est-à-dire sa mère), meurtrier qui s'avère être lui-même (soit un fils parricide et incestueux), mais qui, fidèle à la promesse que lui impose son rang, se châtie en se crevant les yeux et en se bannissant de Thèbes qu'il libère alors (?) de la souillure. *La Machine* retravaille ces éléments, redistribue les découvertes tardives de l'enquête menée par l'Œdipe de Sophocle pour devenir « pour l'essentiel une continuation analeptique [de la pièce grecque] : non pas depuis l'origine du drame (oracle, naissance et exposition d'Œdipe) [comme a pu le faire ensuite Pasolini dans son *Œdipe Roi* de 1967], mais aussitôt après la mort de Laïos¹ ».

Cocteau se défait donc de la structure de l'œuvre *princeps* de Sophocle pour ne la retrouver qu'à la fin de sa pièce, à l'acte IV, « hyper-condensée ». Il se libère aussi du joug des règles de la tragédie classique française, traditionnellement écrite en cinq actes et fondée sur les principes de la bienséance, de la vraisemblance et des trois unités (lieu, temps, action). En revanche, il convoque une autre tragédie à l'acte I (*Hamlet* de Shakespeare) en la (mal)traitant sur le mode burlesque. Il joue l'œcuménisme en adoptant d'autres mythologies (égyptienne, germanique) qu'il teinte de christianisme et de merveilleux profane (les fantômes de Laïus et de Jocaste). Il rappelle, en creux, l'utilisation psychanalytique du mythe d'Œdipe non seulement en mettant en scène le lieu de la transgression incestueuse (acte III)², mais, de manière plus ludique (?), en gorgeant ses dialogues de lapsus, d'actes manqués, de références à des rêves signifiants. Il diversifie le personnel dramatique, désacralise les figures traditionnelles de la tragédie en recourant à des trivialités langagières que ni Scarron ni Marivaux n'auraient reniées et qui feront la fortune du théâtre de Giraudoux ou de celui d'Anouilh.

Mais en gonflant la fable de références « hétérodiégétiques » (pour reprendre encore le vocabulaire genettien), loin de créer une pièce d'opérette, Jean Cocteau renouvelle, dans *La Machine infernale*, le genre de la tragédie au xx^e siècle et engage son spectateur à repenser le tragique de la condition humaine à travers la réécriture de ce mythe fondateur.

Niveau conseillé : classe de troisième

Les Instructions officielles pour les classes de troisième invitent les enseignants à faire réfléchir leurs élèves sur l'évolution du tragique et de la tragédie depuis l'Antiquité : « De la tragédie antique au tragique contemporain : le professeur fait lire, intégralement ou par extraits, au moins une pièce choisie dans l'œuvre des auteurs suivants : Sophocle, Euripide, William Shakespeare, Pierre Corneille, Jean Racine, Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Eugène Ionesco, Jean Anouilh, Albert Camus. »

D'évidence, un travail sur *La Machine infernale* se prête tout particulièrement à cette réflexion, dans la mesure où il conduit à comparer la pièce non seulement à l'hypotexte antique, l'*Œdipe Roi* de Sophocle, mais aussi à l'hypotexte shakespearien³, *Hamlet*, et où, fort de ces références à des tragédies antérieures, il incite à reconsidérer la construction du registre tragique.

Proposition de travail

Afin de laisser aux élèves le plaisir de découvrir par eux-mêmes la réécriture du mythe dans *La Machine infernale*, il semble plus intéressant de leur en proposer une lecture solitaire préalable au travail fait en classe.

Dans la perspective d'une réflexion sur l'évolution du tragique et de la tragédie depuis l'Antiquité, il paraît indispensable de proposer en lecture cursive aux élèves *Œdipe Roi* de Sophocle et *Hamlet* de Shakespeare. Pour réinvestir ces lectures, des exposés comparant ces œuvres à celle de Cocteau seront proposés au cours de la séquence. De plus, eu égard à la richesse des références de Cocteau et aux exigences d'histoire des arts, nous prolongerons le plus souvent possible notre travail sur l'œuvre par des documents complémentaires, écrits ou iconographiques.

1. Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., *ibid.*

2. Seconde manifestation dramatique de cette relation incestueuse après *L'Œdipus und die Sphinx* d'Hugo von Hofmannsthal en 1905.

3. Dont le lien avec le mythe thébain ne tient peut-être pas uniquement au jeu littéraire que nous propose Cocteau...

Proposition d'activité

Il faudrait, en amont de la séquence, demander aux élèves de faire la **fiche biographique** de Jean Cocteau et de **remplir le tableau joint**. Ces travaux personnels faciliteront la tâche de l'enseignant pendant la séquence en lui permettant des allusions à la vie de l'auteur et un parcours plus aisé dans la pièce.

Objectifs du tableau

- Comprendre et résumer la pièce.
- Vérifier ses acquis en matière de registres et de lexique dramaturgique.

Actes	Lieux	Temps	Personnages en présence	Types de scène	Registre	Progression de l'intrigue
Acte I Le Fantôme			1. La Voix (p. 33-35)			
			2. Le jeune soldat, le soldat (p. 37-41)			
			3. Le jeune soldat, le soldat, le chef (p. 41-48)			
			4. Le jeune soldat, le soldat (p. 48-49)			
			5. Jocaste, Tirésias (p. 49-53)			
			6. Le jeune soldat, le soldat, Jocaste, Tirésias (p. 53-54)			
			7. Le jeune soldat, le soldat, Jocaste, Tirésias, le chef (p. 55-57)			
			8. Le jeune soldat, le soldat, Jocaste, Tirésias (p. 57-59)			
			9. Le jeune soldat, le soldat, Jocaste, Tirésias, le fantôme du roi Laïus que personne ne voit (p. 59-65)			
			10. Le jeune soldat, le soldat, le fantôme du roi Laïus (p. 65-66)			
			11. Le jeune soldat, le soldat (p. 66-67)			
Remarques sur l'acte I :						

Acte II La rencontre d'Œdipe et du Sphinx			1. La Voix (p. 71)			
			2. Le Sphinx, Anubis (p. 75-77)			
			3. Le Sphinx, la matrone, une petite fille, un petit gar- çon (p. 77-83)			
			4. Le Sphinx, Anubis (p. 83-84)			
			5. Le Sphinx, Œdipe (p. 85-96)			
			6. Le Sphinx, Œdipe, Anubis (p. 96-98)			
			7. Le Sphinx, Anubis (p. 98-101)			
			8. Œdipe, le Sphinx et Anubis plus ou moins cachés (p. 101-105)			
Remarques sur l'acte II :						
Acte III La nuit de noces			1. La Voix (p. 109)			
			2. Œdipe, Jocaste (p. 111-114)			
			3. Œdipe, Tirésias (p. 115-123)			
			4. Œdipe, Jocaste (p. 123-134)			
			5. Œdipe, Jocaste/ voix extérieures, l'ivrogne puis le garde (p. 134-137)			
Remarques sur l'acte III :						

Acte IV Œdipe Roi (17 ans après)			1. La Voix (p. 141)			
			2. Œdipe, Tirésias, Créon, le messager de Corinthe (p. 143-144)			
			3. Œdipe, Tirésias, Créon, le messager de Corinthe, Jocaste (p. 144-146)			
			4. Œdipe, Tirésias, Créon, le messager de Corinthe (p. 146-148)			
			5. Créon, Tirésias (p. 148)			
			6. Créon, Tirésias, Œdipe (p. 148-150)			
			7. Créon, Tirésias, Œdipe, le vieux berger (p. 150)			
			8. Créon, Tirésias (p. 150)			
			9. Créon, Tirésias, Antigone (p. 151)			
			10. Créon, Tirésias (p. 151)			
			11. Créon, Tirésias, Antigone, Œdipe (p. 151-153)			
			12. Créon, Tirésias, Antigone, Œdipe, le fantôme de Jocaste (p. 153-155)			
			13. Créon, Tirésias (p. 155)			
Remarques sur l'acte IV :						

En guise d'introduction à la séquence, nous proposons aux enseignants de conduire une réflexion avec leurs élèves sur les seuils du texte, c'est-à-dire le titre, la liste des personnages et la scène d'exposition, le monologue de la Voix qui ouvre l'acte I mais qui fonctionne aussi comme une annonce proleptique de l'ensemble de la pièce.

• Le titre : *La Machine infernale*

Le titre choisi par Cocteau pour réécrite le mythe thébain 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 « infernal » désigne à la fois les enfers païens (c'est-à-dire la mort) et le terrifiant, l'expression même de « machine infernale » est employée, de manière quasi lexicalisée à la fin du XIX^e 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 » (p. 35). Le titre symbolise donc le mécanisme implacable du destin qui écrase finalement les personnages, malgré leurs efforts pour y échapper et confère d'emblée à l'œuvre un registre tragique en infléchissant son sujet non vers le personnage et son histoire¹ (celui qui subit), mais vers la stratégie du destin (ou des dieux qui le manipulent) pour arriver à ses/leurs fins (celui/ceux qui agit/agissent).

Cependant, le titre initial complet de l'œuvre, celui de l'exemplaire dactylographié de la pièce sur lequel Louis Jovet a travaillé en 1934, *La Machine infernale - vie d'Œdipe - mystère en quatre actes et en prose*, invite aussi à une réflexion sur la pièce comme métaphore du théâtre. En effet, si le mot « machine » évoque les puissantes machineries utilisées par le théâtre, le mot « mystère », présent dans ce titre initial, joue sur une syllepse de sens puisqu'il renvoie à la fois à l'acception médiévale, dans laquelle un « mystère » désigne une pièce religieuse montrant des épisodes de la vie du Christ, et au sens contemporain d'*inconnu*, d'*impossible à comprendre*. Gérard Lieber de le souligner d'ailleurs : « machine [...] faite pour leurrer et tromper, pour introduire à un univers de fantaisie, de surprises et de secret; lieu de métamorphoses, d'apparitions et de disparitions; dispositif pour montrer des images, mettre en jeu des corps et capter des paroles claires ou confuses. Pièce piège qui tente de mettre en lumière l'essentiel² ».

La pièce serait donc peut-être à lire autant comme un discours sur le destin qui prend l'Homme dans ses filets que comme un discours sur le théâtre qui prend le Destin dans les siens...

• La liste des personnages

Proposition d'activité

Il s'agit de confronter, une première fois, les élèves aux sources antiques de Jean Cocteau et de faire le point avec eux sur leurs connaissances mythologiques.

Pour ce faire, il serait judicieux d'organiser une séance de recherches au CDI afin d'amener les élèves à élaborer un index mythologique du personnel dramatique de la pièce à partir de la liste de personnages (donnée p. 29).

Objectifs

- Enrichir sa culture personnelle.

1. L'apparition d'Œdipe est d'ailleurs tardive puisqu'il n'intervient qu'à l'acte II. Au regard de l'omniprésence d'Œdipe dans la pièce de Sophocle et du moment choisi par Cocteau pour démarrer *La Machine*, on peut sans doute lire, dans ce « retard », autre chose qu'une référence à la construction classique de la tragédie française qui différerait l'arrivée en scène d'un des personnages principaux.

2. Jean Cocteau, *Théâtre complet*, éd. publiée sous la dir. de Michel Décaudin avec la collabor. de Pierre Caizergues, Pierre Chanel, Gérard Lieber, Francis Ramirez, Christian Rolot et Jean Touzot, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003 (p. 1695).

Pour l'essentiel, la création de cet index ne fait pas difficulté. Cependant, il semble important de souligner deux points avec les élèves lors de la mise en commun des recherches afin d'étayer leur réflexion sur le sens de la pièce inhérent à une vision du tragique qui s'écarte partiellement du modèle grec.

D'une part, Jean Cocteau contamine la mythologie grecque dont est issu le mythe d'Œdipe par un dieu venant du panthéon égyptien : Anubis, dieu traditionnellement représenté sous la forme d'un canidé noir (chacal ou chien sauvage) ou comme un homme à tête de canidé, chargé d'accompagner les morts dans l'autre monde et de protéger leur tombe. Cette contamination semble légitimée par deux homonymies. D'abord, la figure du « sphinx » existe dans les deux systèmes mythologiques : alors qu'en Égypte, le mot désigne des êtres hybrides, symbolisant l'union du dieu solaire Rê (corps de lion) et du pharaon (tête humaine, parfois tête de faucon ou de bélier), il renvoie plus spécifiquement en Grèce à un monstre féminin, fille de Typhon (ou d'Orthos) et d'Échidna, ou encore, selon Hésiode, d'Orthos et de la Chimère, représentée avec un buste de femme, un corps de lion et des ailes d'oiseau (son nom est d'ailleurs parfois féminisé : la Sphinge). La seconde homonymie est toponymique : il existe, en effet, deux Thèbes, la ville grecque de Béotie où le mythe d'Œdipe serait né, et une autre, égyptienne, l'antique Louxor, célèbre (entre autres) pour son allée de sphinx... Il paraît difficile de considérer ce jeu d'approximations culturelles comme simple boutade dans la mesure où Jean Cocteau accorde manifestement à Anubis un rôle significatif dans sa pièce puisqu'il le place au début de la liste des personnages, juste après Œdipe. De fait, la présence du dieu à tête de chacal lui permet non seulement d'enrichir le mythe grec en convoquant des images d'une mythologie plus ancienne, plus obscure et, par là, plus terrifiante, mais encore d'évoquer implicitement une sorte de complot divin auquel les hommes ne comprennent rien avec leur folie du classement dénoncée par un Œdipe intuitif : « tout ce qui se classe empeste la mort » (p. 115). Anubis est un dieu déclassé, sorti de son panthéon et d'autant plus puissant parmi les vivants qu'il est chargé des morts...

D'autre part, « le fantôme de Laïos » mérite lui aussi quelques éclaircissements. Cocteau choisit d'abord de latiniser son nom : du grec « Laïos », le père d'Œdipe devient « Laïus », c'est-à-dire non seulement personnage mythologique, mais aussi long discours connoté péjorativement. Or, non sans ironie, le personnage apparaît dans la pièce comme un spectre dont les discours enchevêtrés, bègues et maladroits sont entendus par peu et compris par personne. En outre, la biographie de Laïos conduit à s'interroger sur la notion de « faute tragique » : dans la conception grecque du tragique, elle conduit la fatalité à frapper non seulement un héros victime de son *hybris* (démensure) ou de son erreur (nous y reviendrons), mais la dynastie de ce héros, se répercutant de génération en génération jusqu'à l'extinction complète de la famille (voir les textes joints). D'après les mythologues, la *faute tragique* pèse sur les Labdacides et paraît bien antérieure à Œdipe qui n'est sans doute que le « cas » le plus connu de la famille : en tout cas, l'oracle qui préside à sa naissance s'explique par l'interdit auquel aurait dû se soumettre son père. Or, Cocteau néglige sciemment cet aspect de la fable, en faisant, dès le monologue augural de la Voix, peser l'oracle annonciateur des futurs parricide et inceste sur l'enfant de Laïos (qui est sujet actif des futurs prophétiques dans les phrases : « *Il tuera son père. Il épousera sa mère.* » p. 33) et les conséquences directes de cet oracle (soit l'assassinat manqué de l'enfant, son martyre et son exposition) sur Jocaste. En déresponsabilisant son Laïus, le dramaturge choisit donc de concentrer sa réécriture du mythe sur la mère et l'enfant, sur Œdipe et Jocaste, soit peut-être sur la question formulée par Jocaste à l'acte I : « 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 ? » (p. 62).

Mise au point sur le mythe des Labdacides : de Cadmos à Laïos

« Fondateur et premier roi de Thèbes, Cadmos eut un fils qui s'appelait Polydore. Après la mort de Cadmos, Polydore, héritant du trône paternel, le garda jusqu'à ses derniers jours. Il laissait après lui un fils, Labdacos, qui, trop jeune pour régner, fut mis sous la tutelle de son oncle Lycos. Lorsqu'il eut atteint sa majorité, Labdacos recouvra ses droits de souverain, se maria, puis mourut en laissant à son tour un enfant en bas âge, qui se nommait Laïos. Lycos alors, au lieu d'exercer la régence, déposséda son petit-neveu et se déclara roi. À peine au pouvoir, Lycos, pour trouver prétexte à répudier Antiope, sa première femme, l'accusa fort injustement de lui être infidèle. Une fois séparé d'elle, il épousa Dircé et mit Antiope sous la cruelle garde de sa nouvelle épouse. Zeus eut pitié de cette malheureuse innocente. Il l'arracha de sa prison, la transporta sur le Cithéron et en fit son épouse. De cette union, des jumeaux naquirent : Amphion et Zéthos. Élevés par des bergers, les deux enfants, en ignorant d'où ils étaient issus, grandirent dans la montagne. Devenus hommes, ils furent, par les mêmes pâtres qui les avaient recueillis et nourris, instruits de leur naissance. Ils apprirent qu'Antiope, leur mère, avait été faussement accusée, et que son mari, Lycos, l'avait indignement chassée pour épouser Dircé. Asservie à cette nouvelle femme, Antiope avait été par elle si durement traitée que Zeus compatissant vint la délivrer et en faire à la fois son épouse et leur mère. Irrités de tant de barbarie, Amphion et Zéthos levèrent une troupe, marchèrent contre Thèbes, massacrèrent Lycos, attachèrent Dircé aux cornes d'un taureau qui la traîna jusqu'à ce qu'elle expirât et fût changée en source, puis s'emparèrent du trône de Cadmos. Lorsqu'ils moururent, la ville sainte de Thèbes avait été par eux ceinte de beaux remparts, et le sceptre royal revint sans coup férir, à son héritier majeur et légitime : Laïos, fils de Labdacos. »

Mario Meunier, extrait de « La légende et le mythe d'Œdipe »,
in *Psyché, Revue internationale de psychanalyse et des sciences de l'Homme*,
n° 8, juin 1947, cité dans <http://www.hommes-et-faits.com/Histoire/Oedipe>

« Comme Labdacos était mort alors que Laïos était encore jeune, c'est Lycos, le frère de Nyctée qui se chargea de la régence. Puis, Lycos fut tué par Zéthos et Amphion, qui vengeaient leur mère, Antiope, et qui s'emparèrent du royaume de Thèbes. Laïos s'enfuit alors et se réfugia auprès de Pélops. Là, il conçut une passion pour le jeune Chrysippos, fils de Pélops, inventant ainsi (au moins selon certains) les amours contre nature. Il enleva le jeune homme, et fut maudit par Pélops. On raconte aussi qu'Œdipe et lui aimèrent tous deux Chrysippos, et se le disputèrent. Ce serait au cours de cette rivalité qu'Œdipe tua Laïos, première manifestation de la malédiction de Pélops ou bien de la colère d'Héra devant ces amours criminelles. »

Pierre Grimal, Extrait de l'article « Laïos »,
in *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, 1963.

• Une réécriture du mythe d'Œdipe : le monologue augural de la Voix (acte I, p. 33-35)

RAPPEL : Une scène d'exposition est censée :

- donner des informations suffisantes concernant le lieu, l'époque, les personnages et leurs relations, au spectateur pour qu'il comprenne comment l'intrigue va se nouer ;
- dessiner un horizon d'attente en lui laissant présager la suite des événements (en général, en « donnant le ton » qui sera celui de la pièce, c'est-à-dire le registre) ;
- susciter son intérêt, piquer sa curiosité (*captatio benevolentiae*).

Qu'en est-il de l'exposition de *La Machine infernale* ?

> *Une exposition de tragédie...*

L'univers représenté dans le récit que fait la Voix de la trajectoire œdipienne est bien celui de la tragédie antique. « Apollon¹ », qui préside au destin erratique du héros, est nommé le premier; puis les dieux, l'oracle de Delphes, le Sphinx évoquent, à leur tour, le mythe. En outre, l'atrocité de l'univers tragique est rappelée par les mots « monstre » (le Sphinx) et « noces monstrueuses » (Œdipe et Jocaste), termes dont la contiguïté sémantique permet d'associer une créature hybride et mortifère à la transgression du tabou de l'inceste qui réunit deux corps n'en faisant qu'un auparavant; « le fléau », « la peste », « les dieux accusent un criminel anonyme d'infecter le pays » pointent l'intrusion épidémique de l'horreur dans le quotidien. Enfin, le champ lexical de la mort, traditionnellement associé à la construction du registre tragique, est présent dès le début du monologue. Dans les oracles, les verbes au futur prophétique, « tuera », « assassineras » sont soulignés par une gradation ascendante dans l'intention. Le « parricide » est évoqué deux fois. On trouve encore : « le vieillard mort »; « le Sphinx [...] décime la jeunesse de Thèbes »; « veuve »; « tue »; « Jocaste se pend », repris dans la périphrase « la femme pendue ». Le mot « victime » transformé en « criminel » pour désigner Œdipe dans l'avant-dernier paragraphe, achève de présenter l'ambiguïté tragique du destin du personnage. Enfin, la formule finale, rythmée, implacable, « l'anéantissement mathématique d'un mortel », est marquée par une allitération en *m*, évoquant l'idée de l'implacabilité de la « mort » décidée par les dieux.

Le déroulement de l'action est propre à la tragédie décrite par Aristote. La diégèse, telle qu'elle est annoncée, se concentre sur les membres d'une même famille, des personnages de rang élevé, qui sont victimes coupables d'un renversement de situation du bonheur au malheur comme le souligne la phrase : « il importe que leur victime tombe de haut » (p. 34). Œdipe croit échapper dans ses premières années à son destin : il devient roi de Thèbes. « Des années s'écoulent, prospères [...] Le peuple aime son roi » (*ibid.*). Puis l'enchaînement des maux devient mécanique et va crescendo : « la peste éclate », « de recherche en recherche, et comme enivré de malheur », « arrive au pied du mur », « le piège se ferme » (*ibid.*). Les différentes étapes de la vie d'Œdipe ne sont pas reliées par des connecteurs logiques, à l'exception de la fuite hors de Corinthe : l'oralité de la phrase « donc il faut fuir Polybe et Mérope » souligne l'intériorité et, de ce fait, l'intention du héros; c'est la seule action qui lui est dictée par la raison, non par les circonstances. Pour le reste, l'absence de lien logique montre que le personnage ne peut échapper à son destin. Les événements s'enchaînent sans qu'Œdipe puisse les maîtriser : le meurtre de Laïus est présenté comme une malheureuse erreur (« le coup se trompe d'adresse et assomme le maître », *ibid.*); la juxtaposition de propositions indépendantes traduit un enchaînement d'actes non maîtrisés (« un cheval le bouscule; une dispute éclate; un domestique le menace », etc., *ibid.*). Les indicateurs temporels sont flous (« un soir de voyage », « pendant une de ses haltes », p. 33-34) : la vie d'errance d'Œdipe jeune semble basculer, après le meurtre de Laïus et la victoire sur le Sphinx, vers la gloire. L'ordre chronologique permet d'insister sur la fatalité.

Œdipe porte en lui et sur lui son destin : son nom « Pieds percés » (p. 33) représente le martyr qu'il a enduré (suspendu par les pieds à un arbre après sa naissance) et ses pieds resteront à jamais marqués². La notion de faute tragique apparaît non seulement dans les oracles réitérés annonçant inceste et parricide, mais aussi dans l'*ethos* d'Œdipe. En effet, le héros est présenté comme « jeune, enthousiaste », naïf sans doute et inconséquent puisque le meurtre de Laïus est

1. « Et il est bien vrai que le destin tragique s'accomplit chaque fois aux yeux d'un dieu spectateur et lointain, qui assiste à l'égarement du mortel qui s'est fourvoyé dans le piège que le dieu lui-même a machiné. Par exemple, toute l'histoire d'Œdipe se joue sous le regard d'Apollon, le dieu solaire : c'est l'oracle de Delphes, où officie la Pythie, prêtresse d'Apollon, qui prédit à Œdipe, inquiet de connaître l'identité de son père et de sa mère véritables, qu'il tuera son père et qu'il épousera sa mère. Et c'est sous le regard d'Apollon qu'Œdipe ira se jeter tête baissée dans le piège qui lui est tendu. De même c'est sous le regard d'Hadès, le dieu des Morts et des Enfers ténébreux, que se joue la tragédie d'Antigone : c'est Hadès qui veut qu'une victime lui soit sacrifiée, puisque Créon, en refusant de donner une sépulture à Polynice, a frustré le dieu des Morts de la part qui lui revient. Et c'est à Hadès qu'Antigone, condamnée à être enterrée vive, sera livrée comme une fiancée dans l'autre monde » (<http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloeeth/Antiquite/Tragediephilolo>).

2. En grec, Œdipe pourrait aussi venir d'*oida* et désigner « celui qui voit, celui qui sait », c'est-à-dire que le héros porterait un nom antiphrastique jusqu'à son aveuglement final qui marque son accession à la vérité et fait de lui un voyant de l'Invisible, comme Tirésias.

vécu comme un « accident » « vite oublié » (p. 34). Des défauts plus condamnables sont ensuite précisés : « la curiosité, l'ambition le dévorent » (*ibid.*), lexique péjoratif renforcé par la métaphore de la dévoration qui souligne l'excès des appétits du personnage. Le caractère impulsif annoncé par le comportement d'Œdipe lors de la rencontre avec Laïus correspond à l'*hybris* (la démesure) grecque qui justifie le sort d'Œdipe : la démesure est contraire aux valeurs grecques et doit être punie, un mortel ne peut agir comme un dieu. Jocaste est aussi coupable, elle est présentée par la Voix comme étant la seule à avoir abandonné son fils : ce sont les éléments de sa parure qui concluront la tragédie (« écharpe rouge » pour se pendre, « broche d'or » pour se crever les yeux), éléments que le spectateur aura tôt fait d'identifier dans la suite immédiate de la pièce.

> ... *qui se joue des attentes du public...*

Pourtant, si, dans ce monologue augural faisant office de prologue (au sens grec du terme), la Voix raconte chronologiquement tous les éléments du mythe, depuis l'oracle qui précède la naissance d'Œdipe jusqu'à la terrible déchéance du héros, si elle évoque les lieux de l'intrigue, insistant sur la circularité du trajet d'Œdipe (Thèbes, Corinthe, retour à Thèbes)¹, et les personnages de la fable (parents biologiques, Laïus et Jocaste; parents adoptifs, Mérope et Polybe; le Sphinx; le couple incestueux qui, à son tour, devient parent de quatre enfants), elle fait aussi, à première vue, disparaître tout suspense. L'intérêt ne résiderait pas dans les différents épisodes de l'intrigue, mais dans l'observation de la confrontation du personnage tragique au destin dans lequel le « jette » paradoxalement l'oracle censé le prévenir contre ce destin – et dans la délectation du public face au « piège » de la fatalité. Or, quoique apparemment programmatique, le récit de la Voix ne se superpose pas à la diégèse de la pièce : celle-ci commence, en fait, au moment de l'épisode du Sphinx qui occupe les deux premiers actes, mais dont la Voix paraît ignorer (ou feint d'ignorer) la teneur (« De quelle nature, cette rencontre? Mystère », p. 34); elle s'insinue entre les phrases « il épouse la reine. Et voilà l'inceste » (à l'acte III, le spectateur n'assiste ni au mariage ni à sa consommation, seulement à l'intermède) pour s'achever, à la manière d'un ressort qui se débonde, au moment où « le piège se ferme » ou plutôt au moment où Œdipe se sauve (à la fois physiquement, dans l'exil, et moralement, dans l'autochâtiment). Cocteau fait donc ici comme s'il aidait son spectateur à se mettre dans la position occupée autrefois par le spectateur grec qui, érudit, connaissait ses mythes et attendait des tragédies qu'elles le séduisent par l'originalité de leur composition. Il paraît tout annoncer pour mieux décevoir ou mieux surprendre – ou pour indiquer qu'un mythe est plurivoque...

En outre, dès cette exposition, le niveau de langage choisi par Cocteau rompt avec le langage habituellement soutenu de la tragédie, censé souligner la dignité du sujet et des personnages. La Voix utilise un langage courant, relâché, voire familier : « tombe du ciel », « a pris le large », « leur victime tombe de haut », « Œdipe arrive au pied du mur », « [machine] remontée à bloc ». Elle emploie un vocabulaire technique qui n'a pas non plus sa place dans une tragédie traditionnelle : la métaphore filée de la machine, de la machination court dans le texte et rappelle le titre : « remontée à bloc », « ressort », « une des plus parfaites machines construites », « anéantissement mathématique d'un mortel ». Cette métaphore se rapproche du mot « piège » qui évoque une sorte de labyrinthe dans lequel se débat Œdipe en vain et/ou la boîte que Christian Bérard placera sur la scène pour servir de décor à la pièce lors de sa création. Le caractère mécanique du destin est une nouveauté à rapprocher de la modernité technologique de l'époque.

Enfin, l'utilisation du comique, voire de l'ironie, est aussi peu conventionnelle dans une exposition de tragédie. Certains passages s'avèrent particulièrement ambigus à cet égard. Ainsi, la mort de Laïus est-elle racontée comme une anecdote fondée sur un quiproquo doublé d'un comique de gestes accentué par la personnification du « coup [qui] se trompe d'adresse », personnification qui évacue (provisoirement) la responsabilité du meurtrier. Les phrases qui évoquent le meurtre du roi de Thèbes, annoncé de manière pourtant terrible par des oracles redondants, sont brèves et leur juxtaposition crée un effet de sécheresse dans le discours; cet événement est même (nous

1. L'exil à Colone est évacué.

l'avons dit) ramené au rang d'« accident vite oublié ». De plus lors de l'épisode avec le Sphinx, Cocteau utilise le mot « devinette » pour évoquer l'énigme mortelle et poursuit sur le registre enfantin de la blague avec la phrase « et tue tous ceux qui ne la devinent pas ». La rencontre avec le Sphinx est rapportée comme une intrigue de roman policier avec l'expression « Mystère » qui laisse planer une pseudo-ombre sur la résolution de l'épisode indiquée dans la phrase suivante. Les dieux sont eux-mêmes présentés comme de « (mauvais) plaisantins » : « les dieux s'amuse beaucoup ». La phrase « Lumière est faite » semble une parodie du « *Fiat lux* » de la Genèse. Enfin la référence à l'opéra de Wagner est un anachronisme qui permet à Cocteau de mêler, de manière pseudo-épique, c'est-à-dire ironique, les mythologies grecques et germaniques. Ces écarts ont pour but de mettre à distance le tragique, ce qui est paradoxal dans un texte qui nous plonge précisément dans l'univers le plus oppressant de la tragédie.

> ... et invite à lire la pièce comme une métaphore du théâtre

De fait, la Voix est un personnage ambigu, désincarné, qui ne rappelle pas seulement le chœur (ou le seul coryphée grec). Techniquement, il s'agit de la voix enregistrée de Jean Cocteau. Or ce choix souligne à la fois une volonté d'intemporalité et la revendication de l'artifice théâtral : si cette voix est projection (sonore) du dramaturge sur scène, elle devient éternelle grâce à la technique à l'instar de celle des dieux...

Son énoncé, lui-même, qui dérouté le spectateur, emprunte à la forme oraculaire puisque la Voix annonce ce qui va se produire. Les oracles, soulignés par la typographie (exergue et/ou italique), sont en quelque sorte mis en abyme dans le texte. Par ailleurs, la Voix s'exprime dans un présent dont la valeur est ambiguë, à la fois présent d'énonciation, de narration et de vérité générale. Le temps du mythe et celui de sa représentation se superposent. La Voix s'adresse directement au spectateur à travers l'impératif « regarde » et l'apostrophe « spectateur ». Celui-ci est ramené au rang de double du « mortel » Œdipe avec qui il partage la « vie humaine », alors que la Voix (le dramaturge donc) est à rapprocher des dieux immortels dont elle partage les intentions et les secrets.

De fait, le dramaturge « s'amuse » aussi « beaucoup » à évoquer la « machine », qui rappelle les machines, les décors du théâtre classique. Il a inventé des scènes dans la pièce et a multiplié les lieux, les remparts de Thèbes, les environs, la chambre à coucher, le palais, etc. Il révèle le caractère « sadique » des dieux qui eux aussi « s'amuse beaucoup » et qui agissent tels des metteurs en scène qui mènent l'histoire, comme le montrent les verbes de parole « accusent », « exigent », mais aussi l'expression « Œdipe tombe du ciel », qui rappelle l'image du pantin et fait d'eux des marionnettistes – à l'image du dramaturge lui-même.

Cocteau est partiellement fidèle à l'univers de la tragédie antique. Le thème de *La Machine infernale*, tel qu'il est développé dans ce prologue, est universel : il est le reflet de notre propre mort. Le spectateur attend d'y voir la sanction mortelle appliquée au héros pour les deux crimes épouvantables que sont le parricide et l'inceste, reflets hypertrophiés des pulsions propres à chacun, qui le conduiront (peut-être) à la purgation des passions (*catharsis*) par l'intermédiaire de la terreur et de la pitié. Mais à cela s'ajoute une espèce d'inconfortable plaisir lié à la distance amusée avec laquelle le mythe est traité dans le dévoilement des ressorts dramaturgiques de la pièce.

« Acte I : Le Fantôme », un pur divertissement ?

Ouvert par le prologue de la Voix qui instaure un climat tragique ambigu, le premier acte de *La Machine infernale* s'inscrit résolument ensuite en dehors de ce qui a été annoncé dans le récit (in) augural, comme à côté du mythe et presque à côté de la tragédie – Œdipe d'ailleurs n'apparaîtra que dans l'acte suivant.

Sur les remparts de Thèbes, par une nuit d'orage, alors que les habitants de la ville cherchent à oublier les ravages causés par le Sphinx dans les « boîtes », où « ils s'amuse », « ils se soulent et ils font l'amour » (p. 37), deux gardes, bientôt rejoints par leur chef, puis par Jocaste et Tirésias,

attendent la visite du fantôme de Laïus, récemment assassiné et censé transmettre un avertissement urgent à sa veuve.

Si l'argument de l'acte semble anxiogène, son traitement relève clairement du comique puisque la relation entre soldats, comme entre sujets et supérieurs, est clairement et volontairement mise en scène comme « une grosse farce¹ », que Tirésias et Jocaste sont présentés sur un mode burlesque et que, là où on attendait l'*Œdipe Roi* de Sophocle, Cocteau nous propose une parodie du premier acte d'*Hamlet*. Bref, le dramaturge dérouté sciemment son spectateur.

• Ouvrir une tragédie par un acte de comédie ?

Proposition d'activité

Dans l'économie du cours, il serait judicieux de distribuer chaque « scène » de l'acte à un groupe d'élèves afin, d'abord, de leur faire relever les éléments qui nourrissent la construction du comique conformément à la définition qui suit, puis, de leur faire mettre en voix (ou en scène) leur partie du texte en insistant sur les éléments qu'ils auront identifiés.

Objectifs

- Comprendre le fonctionnement d'un registre.
- Mettre en voix un texte en soulignant les effets.

RAPPEL : Le registre comique

Le registre comique suscite le rire ou le sourire du lecteur-spectateur. Il est fondé sur l'inadéquation entre ce qui est attendu et ce qui se produit réellement, l'écart, le décalage par rapport à une norme. Ainsi Henri Bergson définit-il le comique comme « du mécanique plaqué sur du vivant² ». Il peut être comique de gestes, de mots, de situation comme le quiproquo, de mœurs, de caractère.

Quelques registres relevant du comique :

Le registre satirique : il correspond à un sentiment d'indignation, un blâme de l'auteur qui emploie la voie du rire pour se faire entendre et qui, de ce fait, parvient à ridiculiser les défauts d'individus ou d'institutions.

Le registre ironique : il s'agit d'une distorsion entre ce qui est dit et ce que l'on veut faire entendre à propos d'une « cible » (emploi fréquent de l'antiphrase).

Le registre burlesque : il consiste en la mise en scène de personnages nobles et sérieux qui utilisent un langage inapproprié (souvent familier) ce qui les rend ridicules.

• L'acte I, une parodie d'*Hamlet* ?

Proposition d'activité

Il s'agit de charger un groupe d'élèves de faire un exposé sur la totalité de la pièce de Shakespeare avant de revenir avec l'ensemble de la classe sur deux points plus précis :

une comparaison entre deux scènes symétriques dans chacune des pièces : la scène d'exposition d'*Hamlet* (I, 1) et un extrait de l'acte I de *La Machine infernale*, une comparaison entre les deux figures complémentaires que sont Œdipe et Hamlet.

Objectifs

- Enrichir sa culture personnelle.
- Comprendre les notions d'intertextualité et de parodie.

1. Jean Cocteau, *Opium*, 1929.

2. *Le Rire*, 1900.

> *Hamlet parodié*

RAPPEL : Une parodie est l'imitation de personnes ou de textes dans une intention moqueuse.

PARCOURS DE LECTURE : acte I, scène 1 d'*Hamlet*

- *Quelles caractéristiques de la tragédie retrouvez-vous dans cette exposition ?*

Les caractéristiques de la tragédie, présentes dans l'exposition d'*Hamlet*, tiennent non seulement au vocabulaire de la mort, de la violence (à relever), mais aussi au contexte nocturne et à l'apparition d'un fantôme qui créent une atmosphère de peur et d'incompréhension. Face au personnage noble du roi, les soldats emploient essentiellement un langage soutenu.

- *Comment est présenté le fantôme dans les répliques des personnages et les didascalies ?*

Il s'agit d'un spectre qui apparaît et disparaît, que l'on peut offenser, qui tend le bras dans une attitude noble et autoritaire et ne veut s'adresser qu'à des personnes de sa condition.

- *Quelle est la fonction du fantôme dans la pièce ?*

Le fantôme du roi de Danemark veut que son fils Hamlet le venge : il a été assassiné par son frère Claudius, aidé par son épouse « incestueuse » Gertrude. Il cherche à transmettre un message, une mission à son fils.

PARCOURS DE LECTURE : acte I de *La Machine Infernale*

depuis « LE CHEF – Un revenant vous est apparu pendant une nuit de garde... » [p. 42]

jusqu'à « LE JEUNE SOLDAT – Moins on trouvait quoi dire !... » [p. 46]

- *Quels sont les points communs aux deux textes ?*

Les points communs aux deux textes sont la présence de trois personnages, un supérieur et des soldats, l'apparition du fantôme d'un roi. Le cadre spatiotemporel des deux scènes est comparable : il s'agit d'une scène nocturne sur les remparts d'une ville en proie à des troubles politiques (Elseneur et Thèbes) – d'où l'aspect fantastique qui s'en dégage. Le spectre a du mal à communiquer : son message ne peut être délivré.

- *Quels sont les deux registres utilisés dans le texte de Cocteau ?*

Les registres comique et tragique se mêlent.

Le comique est très varié (mots, gestes, situation). Le langage est relâché. Les soldats ne respectent pas le fantôme royal : ils parient sur sa venue, le décrivent comme un vieillard bégayant, ils l'imitent, ils se disputent, se battent. Leur chef est incrédule et tourne en ridicule l'apparition, la traitant de revenant. La série de questions qu'il pose montre qu'il ne prend pas au sérieux le discours des soldats : « Vous a-t-il effrayé beaucoup au moins ? Et à quoi ressemblait-il ? Quelle tête avait-il ? Quel costume portait-il ? » (p. 43). Le chef croit à une blague. Laïus est affublé d'un lourd handicap : quand il veut s'exprimer clairement il disparaît ; il clignote comme une lampe. Sa description est aussi peu royale : « bouche ouverte, touffe de barbe blanche, une grosse tache rouge vif » (*ibid.*). Son comportement est désordonné, proche de la folie à la fin du passage puisqu'il demande à être insulté pour pouvoir disparaître. La hiérarchie entre les personnages est bouleversée : le roi appelle ses soldats « messieurs » et n'apparaît qu'à côté des égouts...

Le registre tragique est lié à la condition même du roi Laïus. Il n'est pas libre d'apparaître où il le souhaite, il craint de disparaître, on lui défend certains lieux : « Il parlait d'endroits où il peut aller, et d'endroits où il ne peut pas aller, et qu'il s'est rendu où il ne devait pas se rendre, et qu'il savait un secret qu'il ne devait pas savoir, et qu'on allait le découvrir et le punir, et qu'ensuite, on lui défendrait d'apparaître, qu'il ne pourrait plus jamais apparaître » (p. 45). Il est prisonnier de son état et a transgressé un interdit, une menace plane sur lui. Son existence est brève, conditionnée par ses apparitions. De la plus haute place dans la cité, il est passé à la plus basse, en dessous même des rats (égouts). Son incapacité à communiquer clairement fait aussi de lui

un personnage tragique, il lutte en vain contre des forces qui le dépassent. Son discours est dramatisé : « il est arrivé une chose atroce, une chose de la mort, une chose qu'il ne peut pas expliquer aux vivants » (*ibid.*). La connexion entre les deux mondes vivants/morts est impossible à réaliser. Le châtiment des dieux doit s'abattre sur les mortels encore vivants (Jocaste et Œdipe). Enfin, la phrase solennelle : « Je mourrai ma dernière mort » (*ibid.*) indique que le fantôme mourra deux fois, ce qui est tragique en même temps qu'absurde. Le tragique chez Cocteau annonce l'absurde des tragédies qui suivent la Seconde Guerre mondiale et évoque l'absurdité de l'humaine condition.

- *Quelle est la fonction du roi Laïus ?*

Le rôle de Laïus est de délivrer « un secret », de prévenir Jocaste. Il s'agit d'ouvrir les yeux aux vivants afin d'empêcher la tragédie à venir. Ce rôle, inutile, vain dans son essence est tragique et absurde. L'apparition du roi dans les égouts annonce une atmosphère de mort, de pourriture, de décomposition : « Oui, chef, il a dit des égouts, rapport aux vapeurs qui ne se forment que là » (p. 43). Et le chef de s'exclamer d'ailleurs : « Peste! Voilà un spectre des plus savants! » (*ibid.*). Ainsi les vivants frôlent-ils la vérité sans la voir.

- > *Œdipe et Hamlet : deux figures symétriques ?*

À première vue, la 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 de Laïus et cette invention rappelle l'acte I d'*Hamlet* qu'il ne pouvait ignorer. De fait, ce n'est pas de la tragédie que Cocteau se moque mais du tragique, qu'il juge absurde et insoutenable, comme la mort : Laïus incarne cette absurdité, prisonnier d'un monde invisible, essayant vainement de prévenir les vivants. Or l'homme est condamné à sa condition de mortel et ne peut rien faire pour empêcher cela.

Mais si le spectre de Shakespeare parvient à ses fins, c'est-à-dire prévenir Hamlet et exiger de lui qu'il le venge, il n'est pas forcément plus efficace que Laïus. En effet, Hamlet, sans arrêt, diffère la vengeance du meurtre de son père, attendant que la réalité lui donne des preuves plus probantes que le récit même qu'il a reçu du spectre. Ignorance et savoir sont donc tout aussi impuissants face à la fatalité. Œdipe sait sans savoir *via* les oracles, il continue d'agir en croyant déjouer les fils du destin qui finit par le rattraper et lui montrer son ignorance. Hamlet sait, mais suspend son action jusqu'à ce que le meurtrier de son père se retourne contre lui : son savoir n'a fait que le paralyser.

En recourant, de manière ludique, à la parodie d'*Hamlet*, Jean Cocteau invite à superposer et/ou comparer les deux héros, semble renvoyer dos à dos l'ignorance parce qu'elle conduit à l'action (et au désordre) et le savoir parce qu'il conduit à la passivité (et au maintien d'un ordre insupportable). Quoi qu'il fasse ou sache, l'homme est condamné.

« Acte II : La rencontre d'Œdipe et du Sphinx »

L'acte II est le premier à avoir été écrit. En 1929, Cocteau notait déjà dans *Opium* : « Je rêve qu'il me soit donné d'écrire un Œdipe et le Sphinx, sorte de prologue tragi-comique à Œdipe Roi, précédé lui-même d'une grosse farce [l'acte I, donc]... » De fait, dans l'économie globale de la pièce, ce second acte crée un fort contraste avec le registre comique déployé dans l'acte I. S'il lui est parfaitement concomitant, l'atmosphère qu'il dégage est loin de celle de Thèbes, caractérisée par l'ivresse et la musique, les ratiocinages des humains et le bégaïement d'un fantôme qui n'effraie personne. Ici, dans la campagne environnante, les gens ont peur et une conscience intime du danger et de la mort, comme le montre la rencontre entre la matrone et le Sphinx en jeune fille. En outre, dans cet acte, Cocteau met au jour la machinerie compliquée des divinités à travers les figures d'Anubis et du Sphinx qui se déguise (ou se transforme) tour à tour en

jeune fille, puis en monstre pour finir par (re)devenir la chthonienne Némésis, déesse de la Vengeance. Ces divinités semblent donc irréductibles aux systèmes que les hommes créent pour les comprendre (brouillages mythologiques) – ne serait-ce que parce que leur temps n'a rien à voir avec le temps des mortels. Œdipe, dont c'est la première apparition, fait pâle figure, vague aventurier ou héros manqué, et s'avère bien loin de l'image que le mythe a construite de lui.

• Œdipe et le Sphinx

Proposition d'activité

Voici quelques questions qui peuvent guider une lecture analytique ou servir de préparation aux élèves avant le commentaire des tableaux d'Ingres et de Moreau portant sur la scène et leur comparaison avec celle-ci.

PARCOURS DE LECTURE : extrait de l'acte II

depuis « LE SPHINX – Inutile de fermer les yeux... » (p. 94) à « ŒDIPE – Vainqueur ! » (p. 98).

- *Quelle est l'atmosphère générale du texte ? Par quels procédés cette atmosphère est-elle rendue ?*

L'atmosphère est cauchemardesque : Œdipe se retrouve confronté au Sphinx sans maîtriser la situation comme en témoignent les didascalies et la construction du passage en trois temps (tirades qui l'endorment, réveil progressif et intervention d'Anubis).

Plusieurs temps se superposent. Œdipe vit deux moments en même temps : la réalité, le moment où l'on rêve, le cauchemar, le moment vécu. Sur scène, Œdipe rêve éveillé, semble hypnotisé par la voix du monstre. La temporalité est brouillée. En effet, le Sphinx s'exprime au présent, le temps de l'endormissement, et utilise ensuite le conditionnel, c'est-à-dire le mode de l'hypothèse, ou plutôt de la démonstration au sens mathématique. Il commente les actions que ferait Œdipe, les propos qu'il tiendrait, tout en ramenant la scène à celles qu'il a déjà maintes fois vécues (« tu ne serais pas le premier »). Cela crée un sentiment de déjà vu, comme lorsque le rêve et la réalité se mêlent. La scène de l'énigme et de sa résolution est ainsi projetée par les paroles du Sphinx devant Œdipe, qui peut anticiper la réalité tout en vivant deux moments en un. Un second brouillage temporel tient au temps des dieux : le mélange des mythologies confère à la scène un sentiment d'intemporalité, de temps suspendu, que seuls les dieux sont aptes à comprendre.

- *Quelles sont les fonctions de chaque personnage sur scène ?*

La scène de l'énigme est inventée par Cocteau qui fait d'abord du Sphinx une jeune fille, tombée sous le charme d'Œdipe¹. Elle lui donne la réponse à l'énigme pour le sauver. Le personnage est donc ambigu : il est monstrueux et mortifère, mais représenté de manière virginale, dans une robe blanche, symbole de l'innocence. De plus, ses propos sont en contradiction avec son apparence comme le montre le ton péremptoire du début du passage : « Inutile de fermer les yeux, de détourner la tête » (p. 94). Les indications de Cocteau sont claires : « Elle doit parler comme une mitrailleuse – un télégraphe – une écuyère méchante et insolente. » (*ibid*). La dichotomie entre l'aspect et la voix est la marque du cauchemar. En outre, le thème de la mort revient souvent dans son discours.

Anubis, homme à la tête de chacal, dieu des Morts, est lui aussi effrayant. Il « paraît, les bras croisés, la tête de profil » (p. 96), fidèle en cela aux représentations traditionnelles du dieu égyptien. Cependant, son image est, en quelque sorte, doublée par les paroles du Sphinx : « l'Anubis s'élancerait. Il ouvrirait ses mâchoires de loup ! » (p. 97). Par ses paroles (et quoiqu'elles soient au conditionnel), le Sphinx insinue, au sein du rêve du dormeur Œdipe, une attitude menaçante contre laquelle ce dernier ne pourrait rien. D'ailleurs, et contre le Sphinx, Anubis intervient pour que la tragédie se déroule comme il faut : le Sphinx veut échapper à son destin de « monstre » et

1. La scène de séduction entre Œdipe et la jeune fille témoigne de l'arrogance et de la fatuité du héros (p. 85 à 92).

croit sauver Œdipe par une ruse (en donnant la réponse) ; or, Anubis le force à répéter la question afin qu'Œdipe réalise la deuxième partie de l'oracle : épouser Jocaste, sa mère. Enfin, Œdipe perd sa dimension héroïque non seulement parce que la victoire sur le Sphinx, contrairement à ce qu'en dit la fable, n'est pas liée à son intelligence, mais en raison de sa conduite pendant l'épisode. C'est la peur qui, d'abord, le domine, comme le montrent l'impératif « lâchez-moi », l'appel à sa mère et le cri à l'évocation d'Anubis. En opposition à ce que l'on attendrait de lui dans le mythe, il a l'attitude de chacun, lorsque, prisonnier d'un mauvais rêve, on ressent paralysie et impuissance. Ensuite, il ne fait que répéter presque mot à mot la réponse du Sphinx, avec suffisance et vulgarité (« parbleu ! », juron chrétien d'ailleurs) et se clame « Vainqueur ! » avant de courir annoncer sa victoire à Thèbes – non sans avoir oublié, de manière un peu ridicule, la précieuse relique qu'est le corps du Sphinx, ce qui l'obligera à revenir. L'ingratitude et la bêtise le caractérisent donc dans cette rencontre qui aurait dû le consacrer...

- *Comparez les deux tirades du Sphinx (champs lexicaux, images, sonorités, etc.).*

Les deux tirades du Sphinx ont en commun le thème de la mort. Elles lui permettent un auto-portrait en actes tout à fait effrayant. Si la succession d'images paraît d'abord incohérente, la syntaxe est en réalité très étudiée ; les phrases se déroulent ou s'enroulent tel un fil autour d'Œdipe (effets d'empilement de propositions ou de syntagmes, parallélismes de construction, accumulation de verbes d'action, images oniriques).

**Documents
complémentaires :
représentations
iconographiques
de la rencontre
d'Œdipe et du
Sphinx**

TABLEAU 1 : Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Œdipe explique l'énigme du sphinx*, 1809-1827, musée du Louvre.



– **Le décor**

À l'antique, inspiration du tableau de Nicolas Poussin, *Les Bergers de l'Arcadie*, 1640. Pierres rocheuses, personnages autour d'un tombeau, un squelette ainsi qu'un pied rappellent le sort des jeunes gens de Thèbes. À l'arrière-plan en bas à droite, une ville se devine : Thèbes, peu éclairée.

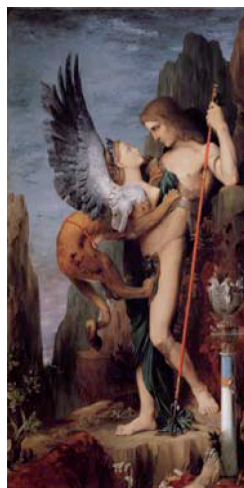
– **Les personnages**

Œdipe et le Sphinx se font face, un homme à l'arrière-plan lève le bras, semblant faire signe à Œdipe de partir, d'un air affolé. Mais Œdipe lui tourne le dos, tout occupé à répondre au Sphinx. Véritable athlète dénudé, aux belles proportions, il incarne l'image traditionnelle du héros, bâton à la main, drapé à l'antique. Sa position montre son assurance (son arrogance?), pied appuyé sur une pierre, coude sur le genou, buste en avant, Œdipe occupe tout l'espace du premier plan, le doigt est tendu vers le monstre, paume vers le ciel, dans une volonté d'explication, sereine, maîtrisée. Le visage est sévère et confiant. *A contrario* la Sphinx apparaît de moitié. Représentation classique : tête et buste de femme, ailes, pattes de lion, buste avancé elle fait face, mais malgré sa position surélevée par rapport à Œdipe, elle semble reculer, sa tête est

incliné. Triomphe de la raison mis en scène, Œdipe est mis en avant, aucun signe apparent n'indique son destin à venir, l'homme le prévenant du danger étant relégué à l'arrière-plan droit du tableau.

N. B. : Pour une explication plus détaillée voir <http://www.louvre.fr/œuvre-notices/oedipe-explique-lenigme-du-sphinx>

TABLEAU 2 : Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx*, 1864, New York, Metropolitan Museum of Art.



– Le décor

Le tableau reprend certains éléments du tableau d'Ingres : un pied, une main aux doigts recourbés, signes de la mort environnante. Les falaises en arrière-plan sont hautes et aiguës et mettent en scène de façon plus inquiétante le rôle sanguinaire joué par le Sphinx. Thèbes n'est pas représentée, seule une coupe sur un socle peut évoquer la récompense donnée au futur libérateur de la ville.

– Les personnages

Seuls Œdipe et le Sphinx sont présents, ils sont face à face. L'Œdipe de Moreau, comme celui d'Ingres, est dénudé et tient un bâton, mais les courbes semblent plus féminines. Les personnages de Moreau trahissent une certaine androgynie que l'on retrouve chez le/la Sphinx dont la représentation est à nouveau traditionnelle. Mais la position du monstre, agrippée au jeune homme, se veut féline et sensuelle, sa tête ornée d'un diadème dévoile une certaine noblesse : elle semble à la fois menacer Œdipe et se retenir à lui, la patte accrochée à son baudrier. Est-ce le moment où elle pose la question ? attend la réponse ? celui où Œdipe répond ? Aucun des deux ne semble dominer l'autre. Le temps est comme suspendu, une incertitude plane. Qui va triompher ? Comment ? La femme Sphinx joue de sa séduction, le sein touche le torse du jeune héros. Œdipe, la tête inclinée vers elle, semble prisonnier de son regard. Un trouble certain de part et d'autre émane du tableau.

Jean Cocteau, dans *La Machine infernale*, s'est manifestement inspiré des deux représentations : il a accentué la féminité du monstre en la montrant en jeune fille amoureuse d'Œdipe, repris l'idée de la faiblesse du héros (en la portant à son paroxysme, puisqu'il en fait un amant ridicule de fatuité). Enfin, la portée onirique de la toile de Moreau, chef de file des peintres symbolistes, semblait parfaitement correspondre à notre auteur qui eut des liens, conflictuels, avec le courant surréaliste.

« Acte III : La nuit de noces », mettre en scène la transgression du tabou

L'acte III de *La Machine infernale* représente à un double titre une véritable gageure pour Cocteau. D'une part, il ose se confronter au tabou de l'inceste : il s'inscrit alors résolument contre la règle de bienséance revendiquée par la tragédie classique dans laquelle les personnages n'avaient pas même le droit de se toucher et relie le mythe à la lecture psychanalytique qui en a été faite. D'autre part, dans l'économie de la pièce, il parvient à conserver l'atmosphère fantastique créée depuis le premier acte dans l'univers très réaliste de l'alcôve en jouant, là encore, sur l'apport de la psychanalyse : l'onirisme de la scène tient ici à l'intrusion du rêve (signifiant) dans la réalité de la « nuit de noces » et à la prolepse terrifiante que constitue la lecture par Œdipe de son avenir dans les yeux de Tirésias « comme dans une boule de cristal » (p. 119).

De fait, Œdipe, qui entre ici dans ses fonctions, apparaît à la fois fragile (il s'endort) et bien plus héros que précédemment, notamment dans la discussion qui l'oppose violemment à Tirésias. Il est, en effet, conscient de lui-même (« de caractère emporté, vindicatif », p. 120, « vierge », p. 118), de son statut de roi de Thèbes et d'héritier de Corinthe et du lien que les autres cherchent à entretenir avec lui (il avoue son origine pour rassurer et/ou faire taire Tirésias, mais veut rester « le vagabond tombé du ciel, le jeune homme surgi de l'ombre », p. 121, pour nourrir l'amour de Jocaste).

• Le spectre de l'inceste

L'acte III est tout entier occupé par la nuit de noces du nouveau roi et de la reine de Thèbes, nuit dont le spectateur pressent qu'elle verra s'accomplir le second crime d'Œdipe, l'inceste. Le cadre est la chambre de Jocaste, chambre nuptiale ici : à la manière du « piège » évoqué dans le prologue, la chambre se ferme comme une cage ou une prison (« baie grillagée », p. 111) sur un huis clos infernal souligné par les couleurs agressives, rouge et blanc. « La petite boucherie » (*ibid.*) évoque l'abattoir, sorte de métaphore du destin, la couleur rouge rappelle la mort qui plane sur les deux personnages, mort évidemment associée à l'inceste. Celui-ci se matérialise dans le berceau, symbole de la maternité avortée de Jocaste. La proximité entre le lit conjugal et ce berceau montre un mélange des genres, des générations propres à l'inceste. De plus, selon Jocaste, Œdipe va/peut remplacer l'enfant disparu.

Les rapports entre les personnages sont eux aussi ambigus. Ils sont mari et femme. Jocaste est présentée comme une reine affaiblie, la présence d'un homme lui est nécessaire : « Je relèverai ton prestige » (p. 112) promet Œdipe en époux aimant. L'union dans le couple est marquée par les propos d'Œdipe : « Pas à nous acclamer... à t'acclamer, toi. – C'est pareil. » (p. 111). Le rapprochement se fait aussi par le rêve puisque chacun rêve de façon symétrique : « Je te parle de chien de fontaine, tu me parles de mur de ronde : voilà notre nuit de noces » (p. 113). En plus de l'attention envers l'un et l'autre, ils échangent des mots tendres : « mon pauvre adoré [...] ma pauvre chérie [...] mon cher amour [...] fou bien-aimé ». Or cette proximité est dangereuse car un autre couple se forme à côté du premier : celui de la mère et de l'enfant. Les mots doux sont à double sens, les termes de « berceau », de « gamin », d'« enfant » rappellent l'enfance d'Œdipe (ou sa jeunesse). Son désir répété de consommer la nuit de noces, s'il est bien compréhensible, peut aussi être interprété comme un caprice. Son « Ce serait trop triste » (p. 136) est empli de connotation enfantine. L'acte s'achève d'ailleurs sur un Œdipe scindé, à la fois mari et enfant : il est allongé sur le lit conjugal, mais Jocaste le berce « en remuant doucement le berceau » puis isole « la tête d'Œdipe avec les tulle » (p. 136).

Cependant, Cocteau n'a pas choisi de représenter physiquement l'inceste : il ne fait que le mettre en scène à travers le décor et les répliques des personnages. Le rouge domine, couleur de la passion comme de la mort, symbolisant le couple Éros et Thanatos parfaitement illustré par la tragédie d'Œdipe. Désir et mort se rejoignent de façon inconsciente chez les personnages. De plus, la peau de bête et la fourrure ramènent les êtres à leur état bestial, primaire. Or l'inceste, dans la négation de l'écart générationnel, est bestial. L'acte d'amour est évoqué par les deux personnages. Jocaste s'exclame : « Ouf! je suis morte! tu es tellement actif! » (p. 111) en parlant de la dure journée du jeune souverain, mais probablement aussi de ses appétits masculins en puissance. Œdipe montre un désir légitime de consommer la nuit de noces et utilise l'expression connotée : « profondément seul avec toi » (p. 113). Le climat sensuel pèse aussi dans les

« lourdes étoffes » (*ibid.*) qu'il faut enlever, lourdeur qui évoque la chaleur des corps et le besoin de se mettre à l'aise. C'est la visite de Tirésias qui vient (opportunément) interrompre le couple puisqu'à la fin de l'acte, la fatigue pour l'un, l'inquiétude liée aux rumeurs du dehors qu'incarne « l'ivrogne » pour l'autre, les conduira à différer la consommation de leur mariage.

- **Le conscient, l'inconscient et l'ironie tragique**

Renouant avec le terrible récit du rêve de Jocaste dans l'acte I (p. 52) que l'on peut lire comme une annonce répugnante de l'inceste, Jean Cocteau fait de l'acte III le lieu d'un jeu cruel sur les rémanences de l'inconscient dans le conscient, qu'il s'agisse de phrases à double sens que, dans la logique de l'ironie tragique, seul le spectateur peut comprendre ou du rêve d'un personnage perçu par l'autre.

Proposition d'activité

Il s'agit de faire relever et expliquer aux élèves les discours à double sens et de leur faire interpréter la portée symbolique des rêves de Jocaste et Œdipe.

Objectifs

- Comprendre le fonctionnement de la double énonciation.
- Comprendre le fonctionnement de l'ironie tragique.
- Élargir sa culture personnelle (en profiter pour faire un rapide développement sur la psychanalyse et sur *L'Interprétation des rêves* de Freud).

« Acte IV : Œdipe Roi », une réécriture synthétique de Sophocle ?

- **« Œdipe Roi » de Jean Cocteau**

L'acte IV correspond à la résolution d'une intrigue dont le nœud, noué par les dieux de longue date, devient enfin perceptible par les personnages mortels de la pièce. De fait, l'acte se déroule dix-sept ans après le précédent, alors que la « grande peste » (p. 141) ravage Thèbes – ce qui fait éclater l'unité de temps de la pièce (mais le temps des hommes n'est que « de l'éternité pliée » au regard du temps des puissances supérieures). Acte tragique par excellence, il se passe en plein jour, dans « une sorte de cour » (renouant avec le « palais à volonté » de l'espace tragique) et coïncide avec la révélation de la véritable identité d'Œdipe, qui jusqu'alors avait vécu dans l'obscurité – ce qui s'était traduit, du point de vue dramaturgique par l'omniprésence de la nuit.

En apprenant la mort de son père corinthien, Polybe, Œdipe pense avoir évité la prophétie selon laquelle il le tuerait. Cependant, le messager porteur de la (bonne) nouvelle lui apprend aussi que son père, berger du roi, avait trouvé Œdipe exposé « sur une colline » (p. 145) : Polybe n'est donc que son père adoptif (p. 144). Mais les preuves sont là : il s'agit des marques laissées par les parents biologiques d'Œdipe, les plaies de ses pieds, qui avaient déjà provoqué la stupeur et une explication mensongère de Jocaste à l'acte III (p. 131-132). Œdipe se souvient inopinément (opportunément du point de vue dramaturgique) du seul meurtre qu'il ait commis, celui d'un vieillard « au carrefour de Daulie et de Delphes » (p. 146). Jocaste comprend alors qu'elle est mariée à son fils parricide, quitte la scène (recule dans sa chambre depuis la logette), se pend avec l'écharpe rouge qu'elle soupçonnait à l'acte I de vouloir son malheur et accomplit le destin que lui destinait la Voix dans son prologue. Quant à Œdipe, après la découverte du corps de sa femme, il lui faut attendre l'arrivée du berger de Laïus qui lui donne la clé de sa naissance (lève l'explication mensongère de Jocaste) pour qu'il comprenne qui il est, « inceste et parricide » (p. 150), et se châtie à son tour en se crevant les yeux avec la broche d'or de son épouse/mère – elle-même déjà mentionnée dans le prologue de la Voix. Paradoxalement, comme dans la pièce

originelle d'ailleurs, c'est au moment dramatiquement lumineux où Œdipe accède à la vérité qu'il se crève les yeux pour devenir un second Tirésias, dont il partage désormais cécité, connaissance et bâton¹, et se voir réconcilier avec les siens – comme en témoigne la présence autour de lui de sa fille Antigone et du fantôme de sa mère Jocaste, pendant actif et efficace du spectre de Laïus qui ouvrait la pièce.

On le voit, nombreux sont, dans cet acte, les échos aux actes précédents, pourtant temporellement lointains. À cet égard, les objets et les lieux jouent un rôle majeur et s'avèrent de véritables actants, au même titre que les personnages : ils semblent instruments animés par les dieux dans le monde des mortels pour conduire ceux-ci à accomplir leur destin. Ainsi, les escaliers, symbole de la descente aux enfers des personnages, ouvrent-ils la pièce (acte I) et la ferment-ils (acte IV) : au début, les personnages « montent » vers la vérité, mais descendent bredouilles – « farce » oblige ; à la fin, la vérité les écrase, les rejette hors de Thèbes, qui devient, par ricochet, symbole d'illusion et de mensonge au moment même où elle pourrait se croire débarrassée de la souillure. En outre, l'écharpe rouge qui manque d'étrangler à plusieurs reprises Jocaste à l'acte I annonce la strangulation finale ; la broche d'or servira d'arme à Œdipe pour se crever les yeux : Jocaste, que la Voix augurale avait désignée comme seule responsable des maux qui ont ensuite frappé son fils, porte, tout au long de la pièce, la mort sur elle, en elle, sans le savoir. Dans la logique de Cocteau, il paraît normal qu'elle accompagne, même sous la forme d'un spectre, son fils dans l'exil puisqu'elle est, elle aussi, victime criminelle aux yeux des dieux. Enfin, le berceau, le mur de ronde et ici la chambre à la logette grillagée sont aussi des « lieux » qui annoncent sporadiquement la fin tragique des personnages.

• Comparaison avec l'*Œdipe Roi* de Sophocle

Proposition d'activité

Il s'agit de charger un groupe d'élèves de faire un exposé sur *Œdipe Roi* de Sophocle dans la perspective d'une comparaison entre cette pièce et l'acte IV de *La Machine infernale* qui en constitue, nous l'avons dit, une réécriture « hyper-condensée », avant de revenir avec l'ensemble de la classe sur la divergence de sens dans ces versions du mythe pour conclure la séquence.

Objectifs

- Élargir sa culture personnelle.
- Comprendre un texte.
- Comprendre les principes d'une réécriture.

D'une pièce à l'autre, les élèves n'auront pas de mal à saisir les différences de structure et de langage. En revanche, il sera bon d'insister sur l'aspect politique de la pièce de Sophocle, aspect avec lequel rompt, pour une grande partie, Jean Cocteau.

Œdipe Roi est, en effet, une tragédie écrite par Sophocle pendant le siècle de Périclès (politique, grand stratège qui favorise les arts – et son ami Sophocle), en même temps que surgissent, à Athènes, les problématiques de la démocratie et celles de la philosophie. En outre, la pièce est créée au moment des guerres du Péloponnèse (- 431, - 404) : le contexte conduit donc à une réflexion politique, suggérée d'ailleurs dès le titre. Chez Sophocle, il s'agit, pour Œdipe, de mener une enquête qui déterminera l'identité d'un bouc émissaire, d'un criminel qui souille Thèbes et que le roi punira pour sa faute, moyen (superstitieux, selon René Girard) de libérer la ville de la peste envoyée par les dieux : on le sait, au terme de cette enquête, Œdipe se découvrira coupable et, en tant que législateur suprême, s'infligera mutilation et bannissement, agissant par là en « bon roi », en « roi sacré » de « sacrilège » qu'il était.

1. Il aura donc été enfant « sans pieds », incapable de marcher, à quatre pattes donc, puis homme à deux pattes pour finir infirme à trois – comme le suggérerait la définition de l'homme dans l'énigme du Sphinx : il accomplit ainsi de manière exemplaire le destin du mortel tel que l'envisagent les dieux.

Or, cet aspect de la pièce est négligé par Cocteau : si Œdipe paraît avoir progressé entre l'acte II et l'acte IV, il demeure un piètre roi, manifestement peu intéressé par les maux qui touchent sa ville, au contraire de Créon qui, bien plus au fait que lui, les lui rappelle incidemment : « La peste nous démoralise tous. Les dieux punissent la ville et veulent une victime. Un monstre se cache parmi nous. Ils exigent qu'on le découvre et qu'on le chasse. Chaque jour la police échoue et les cadavres encombrant les rues » (p. 147). Or, Cocteau, en homme moderne, scinde les deux tragédies : la tragédie privée (morale) qui touche Œdipe et son identité, la tragédie publique (politique) qui *intéresse* Créon, homme de pouvoir matérialiste et petit-bourgeois caricatural, qui ne comprend rien à l'histoire qui se déroule sous ses yeux et conclut froidement : « Du reste, le pouvoir retombe entre mes mains » (p. 151).

Le mythe est démythifié par un dramaturge qui veut montrer des personnages plus humains et avec lesquels le spectateur pourra s'identifier. Seul Tirésias, le grotesque « Zizi » de l'acte I, qui a accès à la fois au monde des dieux et à celui des mortels, au monde des vivants et à celui des morts, est à même de comprendre la destinée fatale et magnifiquement tragique dans son sacrifice et sa réconciliation finals de l'Œdipe de *La Machine infernale*.

Suggestions bibliographiques

• Le mythe d'Œdipe dans la littérature (liste non exhaustive)

- SOPHOCLE, *Œdipe Roi* (v^e siècle av. J.-C.)
 SOPHOCLE, *Œdipe à Colonne* (v^e siècle av. J.-C.)
 SÉNÈQUE, *Œdipe* (I^{er} siècle)
 CORNEILLE, *Œdipe* (1659)
 VOLTAIRE, *Œdipe* (1718)
 HÖLDERLIN, *Œdipe* (1804)
 PÉLADAN, *Œdipe et le Sphinx* (1903)
 André GIDE, *Œdipe* (1931)
 GHÉON, *Œdipe, ou le Crépuscule des dieux* (1938)
 J. J. KIHM, *Œdipe ou le Silence des dieux* (1961)
 Jean ANOUILH, *Œdipe, ou le Roi boiteux* (1978)
 Hélène CIXOUS, *Le Nom d'Œdipe : Chant du corps interdit* (1978)
 Henri BAUCHAU, *Œdipe sur la route* (1990)

• Le mythe d'Œdipe en musique

- STRAVINSKI, *Œdipus Rex* (1927), livret de Cocteau.
 ENESCO, *Œdipe* (1931)

• Le mythe d'Œdipe au cinéma

- Pier Paolo PASOLINI, *Œdipe Roi*, 1967.
 Francis Ford COPPOLA, *Tetro*, 2009, réécriture très contemporaine qui donne la victoire du/des fils sur le père.

• Le mythe d'Œdipe dans la psychanalyse

- Sigmund FREUD, *L'Interprétation des rêves* (1900), PUF, 2005.
 Mario MEUNIER, extrait de « La légende et le mythe d'Œdipe », in *Psyché, Revue internationale de psychanalyse et des sciences de l'Homme*, n° 8, juin 1947, cité dans <http://www.hommes-et-faits.com/Histoire/Oedipe>
 Ernest JONES, *Hamlet et Œdipe*, préface de Jean Starobinski, Gallimard, « Tel ».

• Le mythe d'Œdipe en philosophie

- <http://www.jdarrilat.net/Introductionphiloesth/Antiquite/Tragediephilo>

- **Sur *La Machine infernale* de Jean Cocteau**

Voir l'introduction, les notes et les commentaires de Gérard LIEBER dans l'édition de référence.

– **Sur la dramaturgie des objets et des lieux dans la pièce :**

elisabeth.kennel.perso.neuf.fr/cocteau.htm

– **Pour un bon commentaire du dénouement à destination de classes de première :**

www.aplettres.org/La_Machine_infernale.pdf : Jean Cocteau, *La Machine infernale*, lecture expliquée par Georgette Wachtel (acte IV, depuis la didascalie : « Œdipe aveugle apparaît » jusqu'à la fin).

- **Sur le théâtre**

Pierre LARTHOMAS, *Le Langage dramatique*, PUF, collection « Quadrige », 1972.

Jacques SCHERER, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet, 1964.

- **Sur les réécritures**

Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Seuil, « Points », 1982.

Charlotte BÉRA