



LA REPRÉSENTATION DU DÉCOR MYTHIQUE : ENJEUX DRAMATIQUES ET IMPLICATIONS SÉMANTIQUES CHEZ COCTEAU : LE CAS DE *LA MACHINE INFERNALE* ET *ORPHÉE*

Kouassi Jean AKA

Université Félix Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire

diiaka2001@gmail.com

Résumé : Dans la dramatisation que Maurice Eugène Clément Jean Cocteau fait des mythes anciens, le temps et l'espace jouent un rôle fondamental. Dans ses œuvres *La machine infernale* et *Orphée*, le dramaturge met un point d'honneur au traitement du décor mythique, en l'occurrence l'espace et le temps. Ces deux ressorts dramatiques, prennent le statut d'actants et participent activement à l'évolution de l'action jusqu'au dénouement. Dans le traitement de l'espace, le dramaturge en donne trois dimensions qui sont la monstration d'un spectacle où s'entrechoquent des contraires en apparences inconciliables. Il construit ce décor mythique en convoquant les ressorts du surréalisme et des idéaux spiritistes. Le symbolisme des faits, actes et actions, qui repose sur une analyse intertextuelle, offre aux mythes réactualisés une facture nouvelle qui épouse l'ère du temps. Cet article vise à mettre en relief l'espace et le temps comme des actants sur l'armature desquels vient fleurir la nouvelle sémantisation du mythe.

Mots clés : Décor mythique, espace et temps, spiritisme, enjeux dramatiques, implications sémantiques

THE REPRESENTATION OF THE MYTHICAL SETTING: DRAMATIC ISSUES AND SEMANTIC IMPLICATIONS IN COCTEAU: THE CASE OF THE INFERNAL MACHINE AND ORPHEUS

Abstract : In Maurice Eugène Clément Jean Cocteau's dramatization of ancient myths, time and space play a fundamental role. In his works *La machine infernale* (*The Infernal Machine*) and *Orphée* (*Orpheus*), the playwright makes a point of treating the mythical setting as space and time. These two dramatic elements take on the status of actors, actively participating in the development of the action right up to the denouement. In his treatment of space, the playwright gives it three dimensions, showing a spectacle where seemingly irreconcilable opposites collide. He constructs this mythical setting by summoning the springs of surrealism and spiritualist ideals. The symbolism of facts, acts and actions, based on an intertextual analysis, gives the updated myths a new look that embraces the zeitgeist. The aim of this article is to highlight space and time as actants on whose framework the new semantization of myth flourishes.

Key words: Mythical setting, space and time, spiritualism, dramatic issues, semantic implications

Introduction

La réécriture d'un même mythe, par le véhicule de l'art dramatique, diffère d'un dramaturge à l'autre. Cette élasticité du mythe lui assure une transformation dans des limites dans lesquelles tout mythe réécrit reste identifiable :

On sait, en effet, que les mythes se transforment. Ces transformations qui s'opèrent d'une variante à l'autre, d'un même mythe, d'un mythe à l'autre, d'une société à une autre société pour les mêmes mythes ou pour des mythes différents, affectent tantôt l'armature, tantôt le code, tantôt le message du mythe, mais sans que celui-ci cesse d'exister comme tel ; elles respectent ainsi une sorte de principe de conservation de la matière mythique, aux termes duquel de tout mythe pourrait toujours sortir un autre mythe. Cependant, il arrive parfois qu'au cours de ce procès, l'intégrité de la formule primitive s'altère. Alors, cette formule dégénère ou progresse, comme on voudra, en deçà ou au-delà du stade où les caractères distinctifs du mythe restent encore reconnaissables, et où celui-ci conserve ce que, dans le langage des musiciens, on appellerait sa « carrure. » » (Barthes, 1957, p.193.)

Malgré les variations dans sa réécriture, le mythe repris reste reconnaissable. Les stratégies d'approche de l'univers dramatique se constituent ainsi en une marque d'originalité qui fonde pour ce dramaturge, une syntaxe particulière du texte théâtral. Selon Patrice Pavis (2006, p.112) :

Le drame est conçu comme une structure littéraire reposant sur quelques principes dramaturgiques : séparation des rôles, dialogues, tension dramatique, actions des personnages. Cette écriture dramatique possède des caractéristiques qui facilitent son passage à [...] l'écriture scénique : notamment [...] l'abondance des indications spatio-temporelles.

L'approche conceptuelle de Pavis montre clairement que les ressorts dramatiques comme l'espace et le temps constituent des ferments de l'analyse du texte de théâtre. Le cadre spatio-temporel perçu comme un décor mythique dans le cadre de notre travail, contribue largement à la construction du sens du texte. Cette réalité est rappelée par A. Petijean (1992, p 121) qui soutient qu'au théâtre « pour que la fiction soit totalement déployée, il est nécessaire d'adjoindre au chronotope mimétique des événements qui lui sont antérieurs ou simultanés. » Pour appréhender l'enjeu de cette analyse du temps et de l'espace, il convient de répondre aux questions suivantes : Comment Cocteau dramatise-t-il le mythe à travers *La machine infernale* et *Orphée* ? Cette transposition qui renouvelle le décor mythique ne fait-elle pas de l'espace et du temps des actants à part entière ? À quels enjeux dramatiques et sémantiques répondent cette réécriture du temps et de l'espace dans les œuvres du dramaturge français ? L'hypothèse qui sous-tend cette analyse est que Cocteau donne une nouvelle armature à l'espace et au temps qui deviennent le réceptacle de ses idéaux. Cette analyse qui prend appui sur l'intertextualité de Gérard Genette qui s'intéresse à la manière dont les signes fonctionnent à l'intérieur d'une œuvre et, la façon dont ils sont générés par le système descriptif, les codes, s'attachera d'abord à souligner le caractère spectaculaire du traitement du décor mythique, ensuite le procès par lequel l'espace et le temps assurent en partie le fonctionnement du mythe et enfin les enjeux dramatiques et les implications sémantiques du traitement de l'espace et du temps.



1- La mise en œuvre spectaculaire du décor mythique

L'espace et le temps constituent ce que les spécialistes de la mythocritique nomment les décors mythiques. Traditionnellement, ces deux ressorts dramatiques forment dans une œuvre littéraire, un tout inséparable. Selon Pruner, (1998, p.60), « Chaque auteur en propose une approche personnelle qui fonde son esthétique. » Dans le théâtre de Cocteau, en dehors du spectacle qui est du ressort des personnages, l'espace constitue en lui-même un spectacle dans lequel des réalités contraires s'entrechoquent.

1.1- L'espace dramatique : une conciliation symbolique des antinomies compression/élasticité

Selon Patrice Pavis (2006, p.118),

L'espace dramatique s'oppose à l'espace scénique (ou espace théâtral). Ce dernier est visible et se concrétise dans la mise en scène. Le premier est un espace construit par le spectateur ou le lecteur pour fixer le cadre de l'évolution de l'action et des personnages, il appartient au texte dramatique et n'est visualisable que lorsque le spectateur construit imaginativement l'espace dramatique.

Dans *La Machine infernale* le premier acte s'ouvre sur un espace ouvert : « un chemin de ronde sur les remparts de Thèbes ». Cet espace se présente d'abord comme le réceptacle des échos des bacchantes auxquelles se livrent les habitants du quartier populaire, apparemment insouciant : « on entend le tam-tam et les musiques du quartier populaire », les habitants boivent à profusion et se livrent à toute sorte de plaisirs charnels. Le quartier populaire de Thèbes se présente de ce fait comme le lieu du déploiement des orgies. En réalité, cet espace est le lieu de tous les dangers. Des soldats y font la ronde dans le cadre de la protection de la ville contre le sphinx. Ces gardes travaillent dans une atmosphère sinistre et rendent témoignage des apparitions de Laius à travers un récit théâtral et pathétique. Le revenant du roi est présenté comme un pantin qui se lamente :

(*Voix solennelle*) « Je mourrai ma dernière mort », qu'il disait, « et ce sera fini, fini. Vous voyez, messieurs, il n'y a plus une minute à perdre, courez ! Prévenez la reine ! Cherchez Tirésias ! Messieurs ! Messieurs ! Ayez pitié... ». Et il suppliait, et le jour se levait. Et il restait là. » (*Cocteau, 1934, p.44.*)

L'espace dramatique est, comme on l'observe, le lieu où le mystère se déploie. En effet la sémantisation du texte dramatique repose largement sur l'espace qu'Anne Ubersfeld (1977, p.153) appréhende comme une catégorie dont le théâtre ne peut se passer, quand elle affirme : « C'est au niveau de l'espace justement parce qu'il est pour une part énorme un non-dit du texte une zone particulièrement trouée – ce qui est proprement la marque du texte théâtral- que se fait l'articulation texte-représentation. » Dans cet espace les contraires entrechoquent de façon à faire valoir l'insolite comme une de ses caractéristiques fondamentales. Le savoir y est confronté au mur de l'interdiction et, l'action des personnages est appelée à prendre fin. Si cet espace est fermé au territoire de la raison et du mouvement, il va sans dire que la vie, elle-même, ne peut s'y épanouir. Dans cet espace, il devient difficile de cerner les frontières entre le monde de la vie et celui de la mort, puisque le fantôme de Laius semble flotter entre les deux. Le mort (Fantôme du Roi) est présenté comme un prisonnier à qui des ordonnateurs invisibles mettent une terrible pression alors qu'il tente de se confier aux humains. Cocteau fait apparaître le thème spirite des revenants soucieux d'exprimer

aux siens les raisons de leur disparition, par le biais d'un médium. (Denis, L, 2001). Il convoque par la même occasion l'esthétique du théâtre du retour des morts de William Shakespeare dans son œuvre *Hamlet*.

De l'autre côté des remparts, se trouve l'espace ouvert et non protégé. Celui qu'il faut traverser pour atteindre la ville de Thèbes. Cet espace est vaste. Sa monographie complète est présentée par Œdipe, dans sa tentative de repousser les avances du sphinx qui se présente à lui sous les traits d'une jeune fille : « Alors j'aurais couru les routes, franchi des montagnes et des fleuves pour prendre une épouse qui deviendra vite un sphinx, pire que le sphinx, un sphinx à mamelles et à griffes ! » (Cocteau, 1934, p.79.) À travers le descriptif de ses aventures, le dramaturge présente le héros dramatique comme le solitaire inconnu qui brave tous les dangers probables de l'espace, appelé par le vouloir. L'espace dans toute son étendue, de Corinthe à l'entrée de Thèbes, devient le lieu qu'il doit dominer pour assouvir sa soif de volonté.

Cependant, il pense que le sphinx doit impérativement se mettre en embuscade : la posture du bon combattant qui tend un guet-apens à son adversaire. Œdipe n'a pas connaissance de la capacité du sphinx à se métamorphoser en jeune fille ; la métamorphose étant, ici, un avatar du guet-apens. Ainsi, au moment où il se retrouve, comme par hasard, devant la jeune fille, il expose toute son incrédulité à la prendre pour le sphinx : « Le sphinx est le criminel à la mode. Qui l'a vu ? Personne. On promet à qui le découvrira des récompenses fabuleuses. Les lâches tremblent. Les jeunes hommes meurent... » (Cocteau, 1934, P.76) Les environs de Thèbes peuvent donc être appréciés comme un environnement dominé par le danger, mais aussi un espace de cécité intellectuelle pour Œdipe qui fait montre d'une ingénuité sans précédent parce qu'il ne parvient pas à reconnaître le sphinx métamorphosé. De même, le personnage d'Orphée rencontre un cheval mystérieux dans un espace du même type, c'est-à-dire ouvert : la ville de Thrace, et ne se rend pas compte que cet animal est un avatar du diable, son ennemi. Quand il introduit le cheval dans sa maison, celle-ci se charge de mystères. Au total, dans les œuvres étudiées l'espace ouvert, extérieur apparaît comme le lieu d'un dysfonctionnement de la raison et du discernement. Le héros ne saisit que les apparences qui laissent présager les rencontres non souhaitables dans un espace dont la configuration est complexe.

1.2- La complexité de la locativité diégétique

La notion de « locativité diégétique » empruntée à André Petitjean « permet d'étoffer la représentation fictionnelle en donnant « à voir », par l'intermédiaire des dialogues, des réalités non présentes sur la scène mimétique. Elle « a pour fonction de renseigner le spectateur sur ce qui se passe ailleurs, d'ouvrir la scène sur d'autres horizons, de multiplier les perspectives. Elle fait éclater les limites de la scène » (M-C. Hubert, 1988). Partant, dans *La Machine infernale* et *Orphée*, l'espace présente trois facettes. Dans *Orphée*, par exemple, il est composé de l'espace terrestre, habité par les hommes auprès de qui les envoyés des divinités (le diable ou Dieu ou encore des divinités sans visage et sans nom) prennent place, l'espace céleste qui est salvateur et l'espace sous-terrain où règnent les dieux de la mort. Dans cette œuvre le monde divin trône au-dessus de l'espace terrestre. Cependant, le monde terrestre est prolongé par un autre monde divin dont la voie d'accès se présente sous la forme d'un labyrinthe. Cette image est



perceptible dans le descriptif que Heurtebise fait du chemin qui y mène, à la mort. C'est ce que met en exergue Orphée lorsqu'il dit : « Respirer lentement, régulièrement. Marchez sans crainte devant vous. Prenez à droite, puis à gauche, puis tout droit. Là, comment vous expliquez... Il n'y a plus de sens... on tourne ; c'est un peu pénible au premier abord. » (Cocteau, 2005, p.75.) Le chemin qui mène au séjour des morts est un dédale, au sens mythologique du terme. Ce qui fait du pays des morts un espace interdit d'accès à l'œil du lecteur-spectateur. Il n'est que suggéré. C'est pour cette raison que les ordres du nouveau roi Créon, dans *La machine infernale*, ne peuvent atteindre le nouveau monde où se retrouve désormais Œdipe, même simplement blessé des yeux et encore vivant :

CRÉON- Eh bien, j'en ai assez de vos devinettes et vos symboles. J'ai ma tête sur mes épaules, moi, et les pieds par terre. Je vais donner des ordres.

TIRÉSIAS- Votre police est bien faite, Créon ; mais où cet homme se trouve, elle n'aurait plus le moindre pouvoir. (Cocteau, 1934, P.133.)

Quoique spirituellement doué, Tirésias est incapable d'accéder, lui-même à ce monde. Cet espace, dit le dramaturge, est un domaine non souillé qui relève de la puissance du poète, ainsi que l'affirme Tirésias dans un échange avec Créon :

TIRÉSIAS- Le devoir ! Ils ne t'appartiennent plus ; ils ne relèvent plus de ta puissance.

CRÉON- Et à qui appartiennent-ils ?

TIRÉSIAS- Au peuple, aux poètes, aux cœurs purs.

En tout état de cause, l'espace terrestre reste le lieu de la réalisation des personnages. La dimension céleste, quant à elle, est quelque peu floue. Elle n'est matérialisée qu'une seule fois avec le couple Orphée/Eurydice. Mais, elle est présentée comme un milieu salvateur d'autant que le couple y retrouve la paix et le bonheur de vivre. Ayant échappé à la traque terrestre des bacchantes sur terre, le couple n'est heureux que dans cette bulle céleste.

EURYDICE- Tu voulais du vin, je crois mon chéri.

ORPHÉE- Attends. D'abord la prière. [...]. Mon Dieu. Nous vous remercions de nous avoir assigné notre demeure et notre ménage comme seul paradis et de nous avoir ouvert votre paradis. [...] Nous vous remercions d'avoir sauvé Eurydice parce qu'elle a tué le diable sous la forme d'un cheval et qu'elle en est morte. Nous vous remercions de m'avoir sauvé parce que j'adorais la poésie et que la poésie c'est vous. » (Cocteau, 2005, p.134.)

La structure ternaire de l'espace consacre une rupture entre trois grandes phases de la vie d'Orphée et d'Eurydice. Le voyage que le couple entreprend dans l'empire souterrain lui permet d'entrevoir la vie comme le fait Jocaste dans *La machine infernale*. Ce voyage consacre une rupture entre la vie d'avant la mort et le présent du couple. Ici encore, Cocteau fait valoir l'argument spiritiste qui voudrait que la mort contribue à reconstruire les hommes pour en faire des êtres meilleurs. Cette bonification leur permet de progresser vers la perfection, le domaine de l'art, particulièrement la poésie que le dramaturge considère comme le domaine de la pureté.

2. La figuration de l'espace et du temps : du réel au fantastique

Le fantastique peut être appréhendé comme une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle. Selon Todorov Tzvetan (1970, p.37), le fantastique n'est pas propre au théâtre mais il trouve dans la scène un domaine d'élection puisqu'il y a toujours production d'illusion et dénégation. L'alternative n'est pas seulement entre la fiction naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués.

2.1- L'espace-temps : un chassé-croisé entre réel et fantasmagorie

L'analyse du binôme espace - temps permet de dégager deux ordres bien distincts dans le théâtre de Cocteau : l'ordre des dieux et l'ordre des humains. Heurtebise étant un ressortissant du premier ordre, il apparaît donc comme un être difficile à cerner. Alors qu'Orphée retire la chaise sur laquelle était arrêté Heurtebise, ce dernier reste suspendu en l'air. Eurydice qui ne sait pas, jusqu'ici, que Heurtebise est un ange introduit par Dieu auprès du couple, est frappée d'étonnement. Heurtebise, loin de vouloir se défendre enfonce encore un peu plus son interlocutrice dans les abîmes de la confusion :

EURYDICE- Ne mentez pas, Heurtebise ! Je vous ai vu de mes yeux. J'ai eu toutes les peines du monde à étouffer un cri. Dans cette maison de fous, vous étiez mon dernier refuge, la seule personne qui ne m'effrayait pas, auprès de laquelle je retrouvais mon équilibre. Mais, on a beau vivre avec un cheval qui parle, un ami qui flotte dans l'air devient forcément suspect. Ne m'approchez pas ! Jusqu'à nouvel ordre, même votre lumière dans le dos me donne la chair de poule. Expliquez-vous, Heurtebise : je vous écoute.

HEURTEBISE- Je n'ai pas à me défendre. Ou je rêve, ou vous avez rêvé. »
(Cocteau, 2005, p.52.)

Il s'agit ici, pour Heurtebise de faire comprendre que l'intrusion du surnaturel dans le réel a des effets hallucinogènes sur les humains. Le monde divin est finalement fondé sur la règle du mystère quel que soit le lieu de son déploiement. Aussi Anubis en établit-il une hiérarchie confuse : « Obéissons. Le mystère à ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs. C'est ce qui s'appelle l'infini. » (Cocteau, 1934, p.68.) Le sphinx se plie aux ukases des dieux qui n'ont ni nom ni visage. Ce qui implique qu'il n'a qu'une liberté relative. Ce qui est intéressant, c'est que les dieux n'ont besoin d'aucun effort pour connaître les hommes et leur monde : ils connaissent même leur destin, si tant est qu'ils en sont les maîtres d'œuvre.

À l'opposé, l'homme ne peut avoir accès à leur monde à sa guise. Les dieux peuvent se révéler à lui, comme le fait si bien le Sphinx quand la matrone de Thèbes vient à lui, mais sous une apparence qui ne souffre d'aucun soupçon. Les humains ne tutoient l'identité cachée des divinités qu'à travers des supputations, à l'instar du fils de la matrone : « Maman... dis, maman, comment il est le sphinx ?... Maman, dis, c'est cette dame, le sphinx ? (Cocteau, 1934, p.73.) Anubis explique au Sphinx ce handicap des hommes par la cécité qui leur est congénitale : « Beaucoup d'hommes naissent aveugles et ils ne s'en aperçoivent que le jour où une bonne vérité leur crève les yeux. » (Cocteau, 1934, pp. 90-91).

La cécité dont parle Anubis est en apparence symbolique. En effet, Œdipe jouit de la faculté de voir. Le long voyage qu'il fait, à travers forêts et montagnes, de Corinthe à Thèbes le prouve bien ; d'où la question qui suit : de quelle cécité Anubis parle-t-il ?



La réponse à une telle question relève de la métaphysique puisque, si on compare les hommes aux dieux, les premiers ne voient qu'avec l'œil charnel. Il leur manque l'œil spirituel. La cécité en question consiste en la difficulté pour les hommes de percer les mystères qui les entourent. Orphée avoue que cette cécité est difficile à supporter. Dans ce cas, effectuer un voyage dans l'au-delà, s'accorder avec le dieu des Enfers sur un pacte capricieux dont le respect relève de l'impossible, fût-il de façon inconsciente, est plus aisé que la cécité qui frappe un être humain, selon Orphée dès son retour du monde des Enfers :

Faisant passer Heurtebise devant lui. Laisse, laisse, je ne me décourage pas. Il lui arrive ce qui nous est arrivé. Vous pensez bien qu'après avoir accepté cette clause- il le fallait coûte que coûte-, nous avons passé par toutes les transes. Or, je le répète, c'est faisable. Ce n'est pas facile, certes non, mais c'est faisable. J'estime que c'est moins dur que de devenir aveugle. (Cocteau, 2005, pp.89-90.)

Cocteau trouve malheureux que les hommes ne puissent pas lire correctement les mystères. Le langage des dieux est abscons. Cela est inconcevable, car il conduit les hommes à se fracasser la tête contre des murs à l'image d'Œdipe. Aussi dans une interview accordée à l'Émission Ciné Panorama, souligne-t-il sa défiance pour le fantastique tel qu'habituellement défini. Il en donne une définition personnelle qui flirte avec le réalisme : « Je déteste ce qu'on s'imaginait être le fantastique et je déteste le pittoresque, le symbole. J'aime le réalisme, mais mon réalisme à moi [...]. Ce réalisme correspond exactement avec celui de l'époque qu'on pourrait appeler fantastique, et je sens qu'il n'y a plus de fiction fantastique mais un réalisme irréel qu'on rencontre partout. »¹ Cocteau définit un réalisme qui lui est propre. Pour ce dramaturge, le réel enserme l'irréel.

Dans *Orphée*, où l'action se déroule en Thrace, les deux formes d'organisation de l'espace mythique sont présentes. Déjà dans la présentation du décor, Cocteau souligne l'entremêlement de deux dimensions de l'espace : l'un physique et l'autre métaphysique. Voici le décor tel que dépeint : « Un salon dans la villa d'Orphée. C'est un curieux salon. Il ne ressemble pas mal aux salons des prestidigitateurs malgré le ciel d'avril et sa lumière franche, on devine ce salon cerné par des forces mystérieuses. Même les objets familiers ont l'air suspect. » (Cocteau, 2005, p.16.) Ici, l'espace apparemment ordinaire est, à dire vrai, mêlé à un espace étrange. Ce qui implique nécessairement la présence de deux types de personnages : les humains (Orphée et Eurydice) et les habitants du surnaturel dont le cheval est le représentant visible. S'exprimant au sujet de son cheval qui lui dicte une phrase relative à sa femme Eurydice, Orphée déclare que personne n'a le pouvoir de discernement pour séparer le mystère du réel :

Ni lui, ni moi, ni personne. Que savons-nous, qui parle ? Nous nous cognons dans le noir ; nous sommes dans le surnaturel jusqu'au cou. Nous jouons à cache-cache avec les dieux. Nous ne savons rien, rien, rien. « Madame Eurydice reviendra des enfers », ce n'est pas une phrase. C'est un poème, un poème du rêve, une fleur du fond de la mort. » (Cocteau, 2005, p.30.)

Une fois de plus, les croyances spiritistes de Cocteau refont surface. Ce sont les esprits qui parlent aux hommes à travers le cheval. Orphée est donc assuré d'une chose : les

¹ Extrait de L'Émission Ciné Panorama, diffusée le 03 octobre 1959, réalisée par Jean Bescont et Frédéric Rossif.

paroles dictées par le cheval proviennent des dieux, elles sont d'ordre poétique et, par conséquent, charmantes et incantatoires.

Cette interpénétration des espaces physiques et métaphysiques est aussi prégnante dans *La machine infernale*. Il paraît évident que le fantôme de Laïus n'a pas choisi Tirésias pour transmettre le message dont il est porteur. Mais, il faut aussi préciser que le devin, par son incapacité à percer les grands mystères, se montre comme un personnage qui ne peut avoir accès à tous les messages de l'Au-delà. Par ailleurs, s'il est vrai que l'espace "réel" et l'espace fantastique se mêlent, il est aussi remarquable de souligner qu'à des moments précis, ils se séparent bien distinctement offrant ainsi l'existence de deux mondes séparés. Ainsi quand Eurydice meurt pour la seconde fois et que les bacchantes décapitent Orphée, les deux personnages accompagnés de leur ange-gardien Heurtebise se retrouvent dans leur maison envolée au ciel, maison vue comme unique paradis. L'espace-temps du mythe prend, du coup, la forme d'un monde constitué de deux dimensions métaphysiques (le monde céleste, le monde sous-terrain) que sépare l'espace terrestre tangible. L'inconnaissable de Cocteau semble donc se mêler au connaissable. Le mythe coctalien paraît donc avoir un ancrage dans le réel. Ce réel permet au héros de mener sa quête et ses conquêtes.

2.2- L'espace et le temps : lieu d'une conquête sur le versant de la vanité

Les espaces sont aussi des terrains réservés à la quête ou à la conquête. Il en est ainsi pour *La Machine infernale* où l'espace ouvert est le lieu d'un affrontement intellectuel. Si Œdipe va à la conquête du sphinx, ce n'est pas pour lui livrer une bataille physique. C'est bien au contraire par le jeu de l'intelligence que le héros coctalien doit s'affirmer. Le personnage l'affirme à la jeune fille en ces termes : « Sa mort dépend, si je ne me trompe, d'un interrogatoire auquel je devais répondre. Si je devine, il ne me touche même pas, il meurt. » (*Cocteau*, 1934, p.80). Quand le personnage doit conquérir l'espace par la violence, c'est par le fait du hasard, car le héros de la dramaturgie de Cocteau ne souhaite pas dominer par la voie de la violence physique. Il ne la supporte pratiquement pas. Aussi le sphinx souhaite-t-il ne plus tuer. Œdipe lui-même a la terreur en horreur alors qu'il s'adresse au Sphinx qui a les mêmes ressentiments :

LE SPHINX- Avez-vous déjà tué ?

ŒDIPE- Une fois. C'était au carrefour où les routes de Delphes et de Daulie se croisent. [...] c'était atroce...

LE SPHINX- Oui, n'est-ce pas...c'est atroce de tuer... (*Cocteau* 1932, p.80).

Par ailleurs, les espaces clos, comme la maison ou la chambre, restent le lieu du déploiement du mystère et du rêve. La maison d'Orphée semble cernée par des forces occultes. Dans la chambre de Jocaste, Œdipe et son épouse de mère font des rêves rétrospectifs et prémonitoires. En définitive, Cocteau refuse de faire de l'espace dramatique le lieu d'un affrontement sanglant. Quand cela doit être le cas, il ne s'agit pas d'un duel programmé, mais d'une situation hasardeuse, voire d'une vengeance au cours de laquelle le héros se livre, à l'instar d'Orphée qui s'offre au balcon, à la furie des bacchantes.

L'homme, cet animal qui selon le mythe, va à quatre pattes le matin, deux pattes à midi et trois le soir avec l'aide d'un bâton est confronté à la vanité dans sa volonté de conquérir le monde, de traiter l'intraitable et vaincre l'invincible. L'on note que le



bonheur qu'a connu le héros de Thèbes, avec sa femme et ses enfants, est éphémère. Son destin devient synonyme d'un vertige indomptable. Cette vision du temps élaborée par Cocteau sera une année plus tard reprise par Jean Giraudoux dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* dans un échange entre Cassandre et Andromaque :

ANDROMAQUE. - Je ne sais pas ce qu'est le destin.

CASSANDRE. - Je vais te le dire. C'est simplement la forme accélérée du temps. C'est épouvantable. (Giraudoux, 1935, p.10)

Cette uniformisation de la signification du temps montre bien que les dramaturges du XX^e siècle ont adopté la vision baudelairienne selon laquelle le temps « mange la vie ». Les héros de Cocteau semblent ainsi agir dans un temps noué. Cette parade permet au dramaturge d'être fidèle à l'essence du mythe qui est atemporel.

La contraction du temps est aussi remarquable dans le mythe d'Orphée. Pour éviter de ressentir l'érosion de leurs énergies, certains personnages préfèrent jouer sur son fil, comme de véritables funambules. La Mort, ressortissant de l'au-delà, ne ressent la pression du temps que quand elle se retrouve dans le courant de la vie terrestre. Son aide Azraël a, d'ailleurs, la possibilité de changer les vitesses :

LA MORT- Il ramène Orphée de la ville.

RAPHAËL- S'ils courent, aurons-nous le temps de finir ?

LA MORT- Ceci regarde Azraël. Il change nos vitesses. Une heure pour moi doit être une minute pour eux. (Cocteau, 2005, p.67.)

La mort a la latitude d'exécuter ses activités soixante fois plus vite que les humains. Ce faisant, la pression n'est plus de son côté puisqu'une heure pour elle correspond à une minute chez les humains. Elle peut opérer tranquillement et parachever la mise à mort d'Eurydice avant l'arrivée d'Orphée, arrivée qui sera forcément tardive. Partant, le théâtre de Cocteau procède à la traque du temps comme donnée mystérieuse qui dégrade les hommes. Cette double appréciation du temps par le dramaturge évoque en filigrane la conception bergsonienne qui apprécie la première comme le déroulement du temps en espace et la deuxième comme le flux du réel (Bergson, 2009). La contrainte liée à la durée ordinaire émerge du positionnement de ses dimensions antithétiques « tôt/tard ». Mais, cela n'a aucun sens pour les divinités dont Anubis reste l'un des porte-parole : « L'Égypte, la Grèce, la mort, le passé, l'avenir n'ont pas de sens chez nous. » (Cocteau, 1934, P62.) L'on en conclut que le temps des dieux est tout simplement une pure éternité. Ce faisant, c'est avec l'œil divin affecté d'une prunelle d'éternité qu'Anubis et le Sphinx lisent la vie des hommes. Précisément, celle d'Œdipe dont ils connaissent le destin au regard du temps vu comme donnée humainement quantifiable : « ANUBIS- Le temps des hommes est de l'éternité pliée, pour nous, il n'existe pas. De sa naissance à sa mort la vie d'Œdipe s'étale, sous mes yeux, plate avec sa suite d'épisodes. » (Cocteau, 1934, p.86.) Ici, Cocteau conduit la réflexion sur le temps en pensant que le véritable égo de l'homme reste le temps. Son caractère insaisissable et son flux non mesurable font de la vie une continuité et un éternel devenir. Cocteau s'approprie cette perception du temps née des travaux de Bergson et en fait un principe d'élaboration des œuvres analysées. Sans promouvoir le défaitisme, le dramaturge constate l'absurdité de la vie humaine qui, à chaque instant, est ruinée par le temps. Tout devient vanité.

3. Les enjeux dramatiques et les implications sémantiques de la représentation de l'espace et du temps

Le traitement nouveau dont Cocteau fait du temps et de l'espace dramatique est symptomatique d'un vouloir dire. Il dramatise le mythe en appliquant partiellement l'esthétique classique et lui donne une signification nouvelle.

3.1- Décors mythique et esthétique classique

Deux éléments clés de l'esthétique classique, à savoir la bienséance et la vraisemblance, apparaissent dans la dramatisation du décor dramatique. En effet, le dramaturge refuse de faire de la scène de son œuvre le lieu d'une rixe sanglante et de la fantaisie. S'agissant de la bienséance, le dramaturge refuse de choquer le lecteur-spectateur. Il insère l'action de son œuvre dans le cadre de ce qui est psychologiquement possible, réaliste. Les protagonistes de l'action refusent de faire de la scène du théâtre le lieu de la violence et du fantastique injustifié. Ainsi, l'œil du lecteur-spectateur ne peut avoir accès au monde de la mort. C'est Eurydice qui a accédé au monde souterrain pour la simple raison qu'elle est morte. L'écho du monde souterrain ne parvient aux vivants que par sa voix. Elle soutient que les choses qui ont de la valeur aux yeux des vivants importent peu dans le monde divin : « Si tu savais comme ces histoires de lune et de soleil ont peu d'importance. ». Orphée qui n'y comprend rien, ne manque pas d'ironiser « Madame est au-dessus de ces choses-là ». (Cocteau, 2005, p.95). Cocteau estime que le domaine de la Mort est un domaine où s'opère une sorte de chirurgie qui transforme l'homme et la face du monde. En conséquence, il expose sa vision de la mort qui relève du spiritisme : la mort consiste en un renouvellement de la personne dans une perspective de bonification qui doit le conduire à la pureté. Il l'affirme lui-même en ces termes : « Je ne crois pas à la mort, parce que la mort est l'une des formes de la vie »². Pour cette raison, le dramaturge s'interdit de présenter dans le mythe, l'espace où règne le dieu de la mort, Hadès.

Rappelons que Cocteau a déjà flirté avec le théâtre classique en écrivant *Renaud et Armide*, une tragédie en alexandrins. En partie fidèle au théâtre classique, le dramaturge ne fait qu'ouvrir sur l'espace surnaturel, une fenêtre à travers les regards limitatifs de Jocaste ou d'Eurydice. Par conséquent, dans *Orphée* comme dans *La machine infernale* le dramaturge en fait une nébuleuse à laquelle le personnage accède dans une sorte de somnambulisme spiritiste. Il invente pour le couple Orphée/Eurydice un monde céleste salvateur. Les personnages s'y retrouvent purifiés et, dans une sorte de paradis poétique isolé. En effet, le couple n'y retrouve aucune autre communauté.

A contrario la maison envolée apparaît comme l'unique structure paradisiaque habitée et Dieu est assimilé à la poésie. Cocteau réaménage à son goût, les retrouvailles d'Orphée et d'Eurydice aux champs Elysée, retrouvailles organisées par Apollon dans le mythe originel. Mais, cette fois-ci, c'est Heurtebise qui les organise d'autant qu'il est l'ange-gardien par qui le couple se redécouvre après la mort. Heurtebise devient dans cette perspective l'Apollon coctalien. Le groupe nominal « seul paradis » met en relief

² Cette déclaration de Jean Cocteau est extraite des archives sonores intitulées « Jean Cocteau s'adresse à l'an 2000 ». Elle peut être consultée dans *Les archives du film du Centre national de la cinématographie*, INA.fr. Nous avons visualisé l'intervention filmée, sur YouTube, le mercredi 11 octobre 2023 à 14h 09 mn.



le reniement des Champs Elysées grecs par Cocteau. Par ailleurs, le paradis coctalien n'est pas le paradis biblique. Il s'agit, ici, d'une représentation imagée de la poésie comme bulle salvatrice. La poésie est perçue par Cocteau comme un monde métaphysique dans lequel, débarrassé de son corps encombrant, le poète atteint un état de perfection. La dramatisation de l'espace mythique chez Cocteau appelle par conséquent les représentations baudelairiennes de l'espace terrestre qui est le lieu de la manifestation du mal de vivre. La vie terrestre étant le lieu des concurrences malsaines : les bacchantes, avec à leur tête Aglaonice, traquent Orphée parce qu'il a épousé l'une des leurs. Aglaonice, elle-même, menace le héros sous prétexte que sa poésie ne respecterait pas les canons traditionnels, la police se trompe en adhérant à l'histoire inventée par les bacchantes au sujet de la mort d'Orphée qui a lieu loin des yeux du lecteur-spectateur avant de rejoindre sa villa montée au ciel. Ce faisant, Cocteau conçoit la mort non comme une finitude, mais comme une sorte d'élévation dans un monde métaphysique poétisé symbolisé par l'espace céleste qui accueille sa demeure.

3.2- La représentation allégorique du décor mythique

Le terme « allégorie » provient étymologiquement du grec « allegorein » qui signifie « parler par figures ». L

'allégorie consiste à représenter une abstraction par un élément concret. C'est bien à cette figure que renvoie la configuration de l'espace dans le théâtre de Jean Cocteau. Cette configuration ressemble fort bien à la représentation allégorique que Platon fait du monde dans le livre X de *La République*, à travers le récit de Her l'Arménien, mort et ressuscité :

Après que je me fus présenté, les juges décidèrent qu'il fallait que je portasse aux hommes la nouvelle de ce qui se passait dans l'autre monde, et m'ordonnèrent d'écouter et de remarquer en ce lieu toutes les choses dont j'allais être témoin. Je vis donc d'abord les âmes de ceux qu'on avait jugés, celles-ci monter au ciel, celle-là descendre sous terre, par les deux ouvertures qui se répondaient ; tandis que par l'autre ouverture de la terre, je vis sortir des âmes couvertes d'ordures et de poussière, en même temps que par l'autre ouverture du ciel descendaient d'autres âmes pures et sans tâche : elles paraissaient toutes venir d'un long voyage, et s'arrêter avec plaisir dans la prairie, comme dans un lieu d'assemblée. (G.Chaliand et S. Mousset, 2002, p.109)

Sans donner priorité à la notion de jugement dernier, l'écho de l'organisation de l'espace coctalien semble droit provenir du livre de Platon. Tout cet espace composite consiste en ce que le dramaturge appelle un « réalisme irréel. » Les dieux sont au faite de l'échelle et Dieu est assimilé à la poésie. Ils ne sont connus que sous cette dénomination, sans autre forme de précision. Le sphinx, une métamorphose de Némésis, la Déesse des Déeses, et Anubis dieu égyptien des morts, sont leurs envoyés, Anubis étant le gardien du sphinx et le surveillant de ses actes. Ces deux dieux sont en missions pour le compte de leur hiérarchie. Ils descendent donc de l'espace divin et hantent l'ordre des humains. La peur des hommes naît donc de leur incapacité à les voir et à les entendre distinctement. Seuls les oracles, les enfants innocents et les initiés comme Tirésias ont quelques soupçons de la connaissance du monde divin. Cependant, leur connaissance de ce monde est superficielle. Ils ne peuvent permettre

à leurs pairs d'en avoir une bien meilleure idée. Ainsi, les soldats en faction ont une appréciation relativement bonne des réalités spirituelles. Ils les perçoivent quelquefois mieux, dans leur innocence, que ceux qu'on estime initiés.

Par ailleurs, la connaissance du monde souterrain par les aveugles et le poète Orphée s'arrête au seuil de la nébuleuse que constitue ce monde. Seules les personnes mortes comme Eurydice et Jocaste en ont une idée précise qui, disent-elles, changent la face du monde. Quant à la Mort, elle passe de son monde au monde des vivants, et du monde des vivants au royaume de la mort en toute liberté. Dans le théâtre de Cocteau, la réalité et le surnaturel s'étreignent au point de ne faire qu'un. Ici apparaît, l'une des volontés des surréalistes : celle d'abolir les frontières entre les réalités antinomiques. Dans *Orphée*, c'est le cheval et Heurtebise qui en sont l'incarnation directe. Dans un univers déjà marqué par le spiritisme, Cocteau expédie le personnage mystérieux d'Heurtebise au sein du couple. Eurydice, souffrant de la maladie du « mal-aimé », lui accorde toute sa confiance. Ici, le surréel s'invite dans le monde réel comme le prouve la présence d'Anubis et du Sphinx dans *La Machine infernale*.

Mais, *Orphée* ouvre un corridor d'accès au monde souterrain, puis construit un ascenseur vers le monde céleste, poétique. Dans cette œuvre, la mort est presque humanisée. Elle est une praticienne de la chirurgie ; mais une chirurgie qui conduit au pays de Hadès ; pays accessible, mais dont les voies d'accès demeurent inextricables ainsi que l'a décrit le personnage lui-même :

Ma foi, j'aurai du mal à le raconter. Il me semble que je sors d'une opération. J'ai le vague souvenir d'un de mes poèmes que je récite pour me tenir éveillé et de bêtes immondes qui s'endorment. Ensuite un trou noir. Ensuite, j'ai parlé avec une dame invisible. Elle m'a remercié pour les gants. Une sorte de chirurgien est venu les reprendre et m'a dit de partir, qu'Eurydice me suivrait et que je ne devrais la regarder sous aucun prétexte. » (Cocteau, 2005, p.92.)

Pour avoir accès à ce monde souterrain, c'est Heurtebise, qui en indique le chemin : le miroir, symbole du passage entre la vie et la mort. Par cet objet, la mort accède aussi au monde des vivants selon Heurtebise :

Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personnes. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre. Adieu. Bonne chance ! (Cocteau, 2005, P.79.)

Découverte de soi par soi-même, le miroir est cet objet en verroterie qui réfléchit notre image. Il est chez Cocteau la représentation conceptuelle de la voie qui conduit à la mort. Il devient ainsi le symbole du passage mythique entre la vie et la mort dans les deux œuvres étudiées. L'homme qui se contemplerait durant toute sa vie dans le miroir verrait la mort travailler comme les abeilles dans une ruche. Le travail de la mort, dans cette comparaison, s'apparente à la destruction de l'homme par le temps dans son milieu de vie : chaque jour qui passe est un moment de vieillissement qu'on peut suivre comme le film de la vie dans le miroir. L'envers du miroir est le monde de la mort. Le jour où l'homme n'aura plus la force de se présenter devant cet objet, signifie que son image l'aura traversé pour son envers :

De l'autre côté du miroir, ce ne sont pas les pâles Enfers de Glück : c'est un monde rigoureux dont l'empire écrase l'homme, mais dont la voix de l'homme peut essayer de dominer la loi. C'est le schéma exact du mythe



d'Orphée. De même le théâtre n'a aucun intérêt à réfléchir exactement le monde tel qu'il est, avec ses vrais quartiers de viande pendus à des crocs ou sur pied. Jean Cocteau a toujours récusé les miroirs qui ne réfléchissent pas. (Kanters, 1975, p.17)

In fine, le décor mythique tient, dans l'œuvre dramatique de Cocteau, une place prépondérante car les événements qui se déroulent dans l'espace réaliste qui y est créé se rapportent à un temps qui, parfois échappe à la raison humaine. Le tragique qui en découle est une sorte d'hybridation qui concilie quotidien humain contraignant et ordre divin assoupli. La compréhension nécessaire du temps de toute une vie s'effectue grâce à un détour dramaturgique dans l'espace : la dramaturgie du retour des morts qui consiste à porter rétrospectivement un regard sur la vie devient, pour le héros, la solution pour échapper à la coercition afin de bénéficier d'une existence pleine d'épanouissement. En essayant de ranger le temps aux oubliettes pour ne s'attacher qu'à son espace, l'homme se réinvente pour mieux vivre.

Conclusion

La proposition d'une nouvelle agogique du temps et de l'espace mythique par Jean Cocteau se situe dans le cadre global de la réécriture des mythes antiques gréco-romains dans la dramaturgie du XXe siècle. Cocteau a retravaillé les mythes d'Œdipe et d'Orphée à son goût en réinventant l'espace et le temps. Le décor mythique est ainsi mis en évidence comme un véritable spectacle dans lequel l'espace et le temps prennent la dimension d'actants. Dans le traitement qu'il fait de ce décor mythique, il injecte ses convictions tantôt catholiques tantôt spiritistes et donne à l'espace trois dimensions régies soit par l'ordre divin transcendant, soit par l'ordre humain symboliquement aveugle. Partant, il construit un monde fictif où le réel se mêle à la fantasmagorie pour mettre en œuvre son esthétique dramaturgique et sa vision du monde. Cocteau pense, à l'instar du mythe qui réfléchit le monde, que le théâtre doit être un miroir qui renvoie à la société une image d'elle qui ne soit pas une reproduction fidèle au risque de trahir sa propre nature. En revanche, le dramaturge invite l'homme à lire le réel à l'aune du mythe car les deux forment un tout composite qui, associé à l'espace et au temps, permet à l'être humain de comprendre son destin.

Références bibliographiques

- Barthes, R. (1975). *Mythologies*, Paris, Le Seuil.
- Bergson, (H). (2009). *Evolution Créatrice*, Édition critique, Paris, Puf quadrige, 2009.
- Bescont, J., Rossif, F. (Diffusée le 03 octobre 1959), Extrait de L'Émission Ciné Panorama.
- Chaliand, G., Mousset, S. (2002). *L'Héritage occidental*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- Cocteau, J. (1934). *La machine infernale*, Paris, Éditions Bernard Grasset.
- Cocteau, J. (2005). *Orphée*, Paris, Stock.
- Cocteau, J. (ina.fr. Archives sonores consultées le mercredi 11 octobre 2023 à 14h 09 mn). « Jean Cocteau s'adresse à l'an 2000 », in *Les archives du film du Centre national de la cinématographie*.
- Denis, L. (2001). *Après la mort*, Paris, Edition Transatlantique.
- Durand, G. (1996). *Introduction à la méthodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Giraudoux, J. (1935). *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Ed Bernard Grasset.
- Hubert, M-C. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Corti. 1987.
- Kanters, R. (1975). « Jean Cocteau et son théâtre », in *Jean Cocteau aujourd'hui*, Éditions Gallimard.
- Petijean André (1992), « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », *Pratique* n° 74, juin 1992, pp105-120.
- Pruner, M. (1998) *L'analyse du texte de théâtre*, Dunod, Paris.
- Pavis, P. (2006). *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- Ubersfeld, A. (1977), *Lire le théâtre*, Éditions du Seuil.