

วัตถุในบทละครเรื่อง ออร์เฟ และ ลา มาซีน แองแปร์นาล ของ ฌอง ก๊อกโต



นายฉัตรชัย พลอยสีไพร

# สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

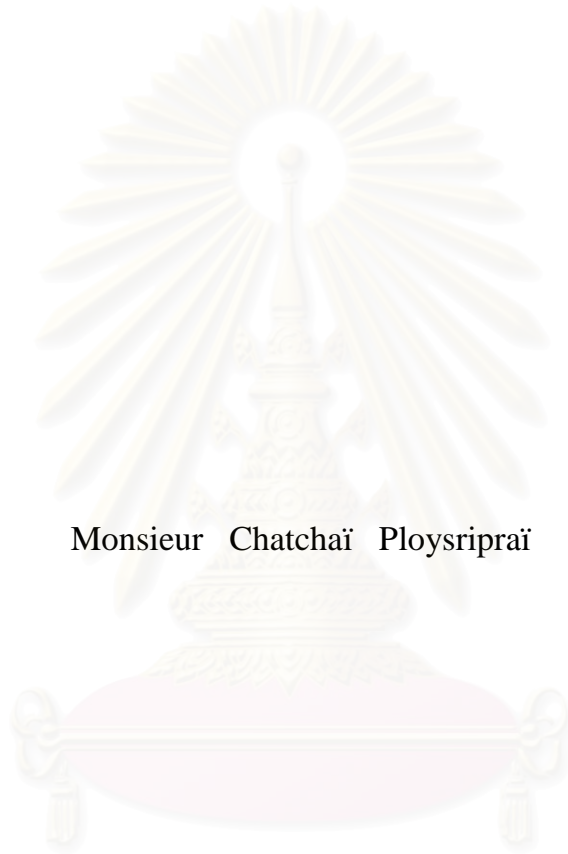
สาขาวิชาภาษาฝรั่งเศส ภาควิชาภาษาตะวันตก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2551

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

LES OBJETS DANS *ORPHÉE* ET *LA MACHINE INFERNALE*  
DE JEAN COCTEAU



Monsieur Chatchai Ploysriprai

สถาบันวิทยบริการ  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Ce mémoire fait partie des études supérieures  
conformément au règlement du diplôme de Maîtrise  
Section de Français, Département des Langues Occidentales  
Faculté des Lettres  
Université Chulalongkorn  
Année académique 2008

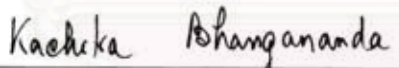
Sujet LES OBJETS DANS *ORPHÉE* ET  
*LA MACHINE INFERNALE* DE JEAN COCTEAU  
Par Monsieur Chatchai Ploysripraï  
Département Langues Occidentales  
Discipline Langue Française  
Directeur de Mémoire Professeur assistant Paniti Hoonswaeng

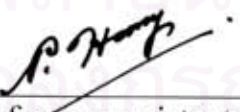
---

Accepté par la Faculté des Lettres, Université Chulalongkorn, comme faisant partie du programme de Maîtrise, conformément au règlement du diplôme de Maîtrise :

  
Doyen de la Faculté des Lettres  
(Professeur assistant Prapod Assavavirulhakarn, Ph.D.)

Le Jury

  
Présidente  
(Professeur associé Kachitra Bhangnananda, Ph.D.)

  
Directeur de Mémoire  
(Professeur assistant Paniti Hoonswaeng, Ph.D.)

  
Membre  
(Monsieur Piriya-dit Mani, Ph.D.)

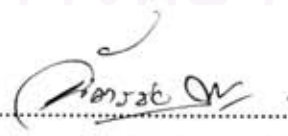
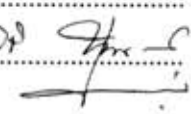
คัดรัย พลอยสีไพร : วัตถุในบทละครเรื่อง *ออร์เฟ้* และ *ลา มาชีน แองแฟร์นาล* ของ ฌอง ก็อกโด้. (LES OBJETS DANS *ORPHÉE ET LA MACHINE INFERNALE* DE JEAN COCTEAU) อ. ที่ปริกษาวิทธานิพนธ์: ผศ. คร. ปณิธิ หุ่นแสวง, 99 หน้า

วิทธานิพนธ์เล่มนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวัตถุในบทละครเรื่อง *ออร์เฟ้* และ *ลา มาชีน แองแฟร์นาล* ของ ฌอง ก็อกโด้ ประเด็นสำคัญในการศึกษาประกอบด้วยสามหัวข้อใหญ่ ได้แก่ ฉากและวัตถุ วัตถุและตัวละคร และวัตถุ “มีชีวิต”

ในบทละครที่ฌอง ก็อกโด้เขียนขึ้นใหม่โดยอาศัยโครงเรื่องจากปกรณัมกรีก คือ *ออร์เฟ้* และ *ลา มาชีน แองแฟร์นาล* วัตถุที่ระบุในบทละครเป็นวัตถุที่พบในชีวิตประจำวันสมัยใหม่ นอกจากเป็นเครื่องประกอบฉากซึ่งบ่งชี้มิติของสถานที่และเวลาแล้ว ความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุด้วยกัน ระหว่างวัตถุกับตัวละคร อากัปกริยา และบทเจรจาที่มีความหมายแฝงเชิงนามนัย และอุปลักษณ์เสริมลักษณะนิสัย สภาพจิตใจของตัวละคร ตลอดจนแนวคิดของตัวบท ยิ่งกว่านั้น วัตถุยังสามารถมี “ชีวิต” เพื่อสื่อความหมายบางประการ และสร้างสถานการณ์เหนือธรรมชาติในโลกแห่งความฝัน ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งของบทละครทั้งสองเรื่อง

## สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา ภาษาตะวันตก  
สาขาวิชา ภาษาฝรั่งเศส  
ปีการศึกษา 2551

ลายมือชื่อนิสิต .....  .....  
ลายมือชื่อ อ.ที่ปริกษาวิทธานิพนธ์หลัก .....  .....

## 4880122922 : MENTION LANGUE FRANÇAISE  
 MOTS CLÉS : OBJETS / *ORPHÉE* / *LA MACHINE INFERNALE* /  
 JEAN COCTEAU  
 CHATCHAI PLOYSRIPRAÏ : LES OBJETS DANS *ORPHÉE*  
 ET *LA MACHINE INFERNALE* DE JEAN COCTEAU.  
 DIRECTEUR DE MÉMOIRE : PROFESSEUR ASSISTANT  
 PANITI HOONSWAENG, Ph.D. 99 PP.

Ce présent travail a pour objectif d'analyser les objets dans *Orphée* et *La Machine infernale* de Jean Cocteau. L'étude se compose de trois parties : le décor et les objets, les objets et les personnages, et l'objet-sujet.

Dans *Orphée* et *La Machine infernale*, réécritures théâtrales personnelles de Jean Cocteau à partir des mythes antiques, les objets scéniques sont ceux de la vie quotidienne moderne. Faisant partie intégrante du décor, ces objets indiquent non seulement l'espace et le temps de l'histoire. Chargé souvent de sens symbolique, métonymique ou métaphorique, ils caractérisent les personnes et subissent leurs actions. Ils peuvent également s'animer, avoir une vie propre, et deviennent ainsi des personnages importants. Qu'ils soient déterminants, prédicats ou sujets des actions, les objets constituent un réseau de sens, concrétisant les thèmes principaux des pièces étudiées.


สถาบันวิทยบริการ  
 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Département des Langues Occidentales

Discipline : Langue Française

Année académique : 2008

Signature de l'étudiant 

Signature du directeur 



## REMERCIEMENTS

Qu'il me soit permis d'exprimer ici ma gratitude la plus sincère à tous ceux qui m'ont aidé à réaliser ce mémoire par leurs encouragements et leurs suggestions bienveillantes.

Premièrement, mes profonds remerciements s'adressent très sincèrement et tout particulièrement à Monsieur Paniti Hoonswaeng, mon directeur de mémoire, qui m'a inspiré la vision initiale du mémoire et a eu la grande gentillesse de relire et de corriger tout ce travail. Ses conseils, sa sollicitude et son soutien chaleureux ont été très précieux.

Deuxièmement, j'aimerais remercier du fond du cœur Mademoiselle le Professeur associé Kachitra Bhangnanda et Monsieur Piriyaudit Manit, respectivement présidente et membre du jury, qui ont sacrifié leur temps pour examiner le mémoire.

Mes remerciements vont ensuite à tous les professeurs, à partir du lycée jusqu'à la maîtrise, qui m'ont nourri de leurs connaissances ainsi qu'à toutes les personnes qui m'ont fourni des documents utiles.

Ma grande gratitude infinie va à toute ma famille, notamment, ma mère, ma sœur et mes deux frères, qui m'ont soutenu dans tous les domaines, qui attendent toujours ma réussite avec patience et qui sont toujours à côté de moi.

Mes derniers mots de remerciements seront pour tous mes amis qui m'ont toujours encouragé dans la réalisation de ce travail.

Sans la présence des personnes nommées ci-dessus, leurs aides, leurs conseils, leurs encouragements et leur gentillesse, ce mémoire n'aurait pu voir le jour.

# TABLE DES MATIÈRES

	Page
RÉSUMÉ (THAI).....	iv
RÉSUMÉ (FRANÇAIS).....	v
REMERCIEMENTS.....	vi
TABLE DES MATIÈRES.....	vii
TABLE DES PHOTOS ET ILLUSTRATIONS.....	viii
CHAPITRE I : Introduction.....	1
CHAPITRE II : Le décor et les objets.....	7
1. Les objets dans le décor.....	7
2. <i>Orphée</i> .....	8
3. <i>La Machine infernale</i> .....	12
CHAPITRE III : Les objets et les personnages.....	21
1. L'objet-déterminant.....	23
1.1 Les objets scéniques.....	23
1.1.1 <i>Orphée</i> .....	23
1.1.2 <i>La Machine infernale</i> .....	25
1.2 Les objets vestimentaires ou le costume.....	27
1.2.1 <i>Orphée</i> .....	28
1.2.2 <i>La Machine infernale</i> .....	35
2. L'objet-prédicat.....	47
2.1 <i>Orphée</i> .....	48
2.2 <i>La Machine infernale</i> .....	54
CHAPITRE IV : L'objet-sujet.....	64
1. <i>Orphée</i> .....	65
2. <i>La Machine infernale</i> .....	75
CHAPITRE V : Conclusion.....	83
BIBLIOGRAPHIE.....	89
BIOGRAPHIE.....	99

## TABLE DES PHOTOS ET ILLUSTRATIONS

Photos et illustrations	Page
1 Le décor d' <i>Orphée</i> .....	94
2 Le plan du décor d' <i>Orphée</i> .....	95
3 L'Annonciation à Marie de Fra Angelico.....	96
4 Jocaste et Tirésias.....	97
5 Le Sphinx.....	98



สถาบันวิทยบริการ  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



## CHAPITRE I

### INTRODUCTION

La production théâtrale de Jean Cocteau s'étale un demi siècle (1912-1962) et présente les genres les plus divers, du ballet à la chanson et au monologue, de l'impromptu et de la farce au drame en plusieurs actes. La diversité de cette production correspond à son goût de surprise. En effet, Cocteau ne cesse pas d'étonner son temps dans son œuvre multiforme. Avant-gardiste, soucieux de faire des expériences nouvelles, il provoque son public en tâchant de traduire la modernité. Ses textes de théâtres montrent qu'il surveille décors, costumes, éclairage, mise en scène, inventant des images surprenantes, pleine d'originalité.

Le scandale vint de la nouveauté absolue de l'œuvre, qui partant du plus banal quotidien – Paris, un dimanche –, mêle toutes sortes d'arts de la scène (musique, art du music-hall, prestidigitation, acrobatie) et de bruits incongrus, de la sirène à la machine à écrire, en passant par le pistolet ou la roué de loterie, créant une synergie jamais expérimentée au théâtre.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sylvie Jouanny. *La Littérature française du 20<sup>e</sup> siècle*. Tome 2. Le Théâtre. (Paris : Armand Colin, 1999), p.22.

Parmi les procédés dramatiques adoptés par Cocteau pour étonner son public, l'exploitation des objets est, à notre sens, d'intérêt principal, comme l'illustrent les exemples cités par Paul Surer :

statues qui parlent ou qui tuent, torchères faites avec des bras qui s'agitent, chaises qui glissent ou qui tombent, tables qui sortent d'un mur, portes qui s'ouvrent et se referment toutes seules.<sup>2</sup>

L'analyse de Jacques Guicharnaud témoigne aussi d'un grand essor des objets :

The objects that furnish his stage are [...] intimate or ordinary, but also magical. While in *Les Mariés de la Tour Eiffel* the photograph and camera are magical (the camera produces an ostrich and a lion that eats generals), the rest of his works are strewn with objects-witnesses, which are apparently most ordinary and become suddenly gifted with supernatural powers in *Orphée* the horse (demoniac) and mirror (the door to death), in *Les Chevaliers* a flower pot (the flower speaks) and a bat (a carrier pigeon), in *Les Parents terribles* a bourgeois apartment (a gypsy caravan), in *La Machine infernale* Jocaste's scarf and brooch (weapons of fate) in *La Voix humaine* the telephone (a new weapon with which to kill women). The object's mystery or secret is accentuated either by language or by its physical appearance, in a

---

<sup>2</sup> Paul Surer. *Cinquante ans de théâtre*. (Paris : Société d'Édition d'enseignement supérieur, 1969), p.189-190.

kind of expressionism rare on the French stage until Adamov and Ionesco.<sup>3</sup>

Dans cette analyse, deux pièces méritent une attention plus soutenue : *Orphée* et *La Machine infernale* : les deux pièces s'inspirent des mythes antiques, l'un de celui d'Orphée et l'autre de celui d'Œdipe. En effet, Cocteau a été le premier dramaturge français à exploiter au XX<sup>e</sup> siècle, les mythes antiques et cette exploitation ira en s'amplifiant aussi bien dans le théâtre de Giraudoux que chez Anouilh ou Sartre.

Or, ce n'est pas l'initiative de Cocteau dans l'évolution de la dramaturgie française qui nous intéresse ici : il est normal que les écrivains se laissent influencer et que leur œuvre ne soit jamais autonome ou complètement fermée sur elle-même. Ce qui donne davantage à réfléchir, et c'est l'objectif de ce travail, c'est la façon dont les objets, l'un des facteurs majeurs de la création des effets de surprise selon les critiques, peuvent s'infiltrer à travers l'écran des mythes anciens de sorte que les deux pièces mentionnées de Cocteau parviennent à devenir ce qu'elles sont ; autrement dit, comment, dans l'univers des mythes bien connu du public, les objets sont exploités et comment ils peuvent être exploités de manière insolite. De ce point de vue, il est aussi intéressant de voir comment, par cet usage des objets dans ces versions

---

<sup>3</sup> Jacques Guicharnaud. *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*. (New Haven and London : Yale University Press, 1967), p.49.

modernes des mythes, leur signification initiale est détournée, ou du moins orientée dans un sens différent.

Signalons que quatre pièces de Cocteau constituent ce que nous pouvons appeler « les mythes revisités », pour reprendre les termes de Michel Lioure<sup>4</sup> : *Antigone* (1922), *Orphée* (1925), *La Machine infernale* (1934), *Œdipe-Roi* (1937). Les pièces de 1922 et de 1934, étant des adaptations des textes de Sophocle, nous ne retenons pour notre corpus que celles de 1925 et de 1934 qui sont des réécritures personnelles de l'auteur.

Par le mot « objet », nous entendons sans aucune distinction « objet théâtral » ou « objet scénique » inscrit comme un élément concret de la scène. Pour faciliter l'analyse, deux particularités s'imposent : matérialité et maniabilité. D'abord l'objet théâtral a une réalité matérielle et respecte le sens étymologique tel que le précise le dictionnaire Petit Robert : « ce qui est placé devant ». De plus il doit être maniable, c'est-à-dire soumis à l'intervention de l'acteur. Les choses que nous pouvons voir sur scènes mais dépourvues de ces deux propriétés passent du côté du décor.

Nous n'avons pas envisagé l'objet théâtral dans *Orphée* et *La Machine infernale* à partir de son expression dans les mises en scène, nous avons fondé notre étude sur une étude du texte des pièces.

---

<sup>4</sup> Michel Lioure. *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco* (Paris : Dunod, 1998), p.117.

Dans son article « Les fonctions du langage au théâtre », Roman Ingarden appelle objet scénique un objet désigné par les didascalies et non nommé dans le dialogue, un objet à la fois désigné par les didascalies et nommé dans le dialogue, et un objet non désigné par les didascalies mais nommé dans le dialogue.<sup>5</sup> Dans la limite de notre travail, nous n'avons pris en considération que les objets désignés par les didascalies, qu'ils soient nommés ou non dans le dialogue. En fait, les objets de la troisième catégorie selon Ingarden, non indiqués par les didascalies, peuvent appartenir exclusivement au monde du langage : le metteur en scène a la liberté de les représenter ou d'en faire des objets imaginaires.

En ce qui concerne l'analyse, nous avons suivi le concept opératoire proposé par Anne Ubersfeld, selon lequel l'objet peut adopter toutes les positions syntaxiques : l'objet-déterminant, celui qui joue le rôle de l'attribut des personnages ; l'objet-prédictat, celui qui est manipulé par les personnages ; l'objet-sujet, celui qui est le sujet d'une action. Dans les premier et deuxième groupes, l'objet est observé par rapport aux personnages alors que dans le troisième l'objet devient personnage lui-même.<sup>6</sup> Dans cette optique, l'objet est considéré de la même façon qu'une unité significative et peut occuper plusieurs positions syntaxiques.

---

<sup>5</sup> Roman Ingarden. « Les fonctions du langage au théâtre » *Poétique*. N°8 (1971), pp.531-538.

<sup>6</sup> Anne Ubersfeld. *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2* (Paris : Éditions Sociales, 1981), pp.148-152.

Quant à la démarche de notre travail, en premier lieu, pour avoir une vision globale, nous avons observé les objets dans leur contexte, c'est-à-dire dans le décor. Ensuite, nous avons examiné l'objet-déterminant et l'objet-prédictat, c'est-à-dire les objets sous la dépendance des personnages. Finalement, nous nous sommes penché sur l'objet-sujet, ce personnage animé qui nous a permis de mieux discerner les particularités du théâtre de Jean Cocteau.



สถาบันวิทยบริการ  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



## CHAPITRE II

### LE DÉCOR ET LES OBJETS

#### 1. Les objets dans le décor

Au théâtre, ce qui se présente aux yeux du spectateur de prime abord est le décor et pour comprendre le fonctionnement des objets, on ne saurait laisser dans l'ombre ce cadre dans lequel ils se trouvent. Il est vrai que ces objets peuvent révéler un univers social, politique, psychique mais ils ne sont que des éléments du dispositif scénique et leur fonctionnement est étroitement lié aux autres éléments de l'espace scénique visuel qui est pour eux comme le contexte du message qu'ils émettent. Une chaise n'a immédiatement, ni la même signification, ni la même valeur esthétique, selon qu'elle est présentée dans un salon bourgeois ou dans un bureau de la mairie. Inversement, son style peut être point de repère temporel permettant de situer le décor dans une époque historique, ou faire contraste avec l'ensemble du dispositif scénique. La même chaise, si familière au spectateur dans la vie quotidienne, deviendra insolite et pose le problème de sa présence si on la voit dans un décor extrêmement dépouillé où le vide joue un rôle essentiel.

Vu le rapport étroit du décor et des objets qui y appartiennent, avant d'étudier le rôle des objets dans *Orphée* et *La Machine infernale*, nous

révélerons d'abord comment l'auteur, à travers les didascalies et, éventuellement, les dialogues, imagine le décor de chaque pièce et les objets qui s'y trouvent. Nous essaierons de comprendre ces décors, afin d'expliquer dans les pages qui suivent les objets. Ce faisant, nous nous pencherons également sur la question du temps historique qui puisse nous permettre de situer et de mieux percevoir l'ensemble de cet espace qui se présente au spectateur au lever du rideau.

## 2. *Orphée*

Dans *Orphée*, l'action de cette « tragédie en un acte et un intervalle » se déroule dans un décor unique : la maison d'Orphée. Cocteau ne laisse pas une grande liberté au décorateur : il précise clairement dans les didascalies locatives qu'il s'agit d'« un salon dans la villa d'Orphée »<sup>1</sup>. Au milieu, il y a « un box en forme de niche »<sup>2</sup> où « habite un cheval blanc »<sup>3</sup> dont les jambes « ressemblent beaucoup à des jambes d'homme »<sup>4</sup>. L'effet de surprise, fait par cette niche et le cheval, n'est pas unique ; car, « à gauche du cheval »<sup>5</sup>, on voit « une autre petite niche »<sup>6</sup> encadrée « du laurier »<sup>7</sup> dans laquelle « se dresse un socle vide »<sup>8</sup>. Curieux mais fonctionnel, ce salon est équipé d'« un lavabo

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

de faïence »<sup>9</sup> qui se trouve « à droite du cheval »<sup>10</sup>. D'autres objets de la vie quotidienne n'y manquent pas : la première chose qui attire l'attention par l'endroit où il est installé est « un vaste miroir »<sup>11</sup> qui est « au premier plan, à gauche, contre le mur »<sup>12</sup>. Pour les meubles, aucun n'a l'air extraordinaire : à part, « au second plan, une bibliothèque »<sup>13</sup>, on aperçoit « deux tables et trois chaises blanches [...] À gauche, une table à écrire et une chaise »<sup>14</sup>, il y a « une seconde table recouverte d'une nappe qui touche le sol. Une chaise derrière cette table, de face ; une autre près d'elle, à gauche. »<sup>15</sup> Si les meubles semblent familiers, certains objets tels que « des fruits, des assiettes, une carafe, des verres »<sup>16</sup> qui sont « sur la seconde table »<sup>17</sup> ne doivent pas passer inaperçus parce que, selon l'instruction didascalique, ils sont « pareils aux ustensiles en carton des jongleurs. »<sup>18</sup>

Ce salon d'un air étrange n'est pas fermé : « au milieu du pan coupé de droite, [il y a une] porte ouverte sur la chambre d'Eurydice »<sup>19</sup>, la femme d'Orphée. Non seulement cet espace scénique est ouvert à l'espace voisin, mais aussi sa vie privée n'est pas hermétiquement close : « à l'extrême gauche [...],

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 16.

une porte ouvre sur le jardin. Lorsque cette porte est ouverte, le battant cache le socle vide. »<sup>20</sup> En outre, après le lavabo de faïence, « à l'extrême droite, une porte-fenêtre [...] dont on aperçoit le vitrage à demi poussé vers l'extérieur, donne sur une terrasse qui entoure la villa. »<sup>21</sup>

Cocteau exige une stricte observation de ses indications :

On ne pourrait ajouter ou supprimer une chaise, distribuer autrement les ouvertures, car ce décor est un décor *utile* où le moindre détail joue son rôle comme les appareils d'un numéro d'acrobates.<sup>22</sup>

Nous verrons plus tard le côté utile de ces objets qui constituent le décor de cette pièce. Contentons-nous ici de noter rapidement les effets qu'un tel décor peut produire. On sait que Cocteau se saisit du mythe antique d'Orphée, qu'exalte, pour ne citer qu'un exemple, la fin du livre IV des *Géorgiques*, où Virgile dit et déplore l'histoire du prince de Thrace, musicien et chanteur. Cependant, au lever du rideau, le public comprend tout de suite que cette histoire est transposée au monde moderne. Par le biais des objets scéniques tels que le miroir, la bibliothèque, le lavabo, qui appartiennent à notre temps, la pièce de Cocteau reprend le mythe dans un contexte contemporain au spectateur du XX<sup>e</sup> siècle. Il faut dire cependant que, avec les personnages sortis

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 17.

de la mythologie grecque comme le héros et sa femme ainsi que les Bacchantes qui s'animent dans cet univers modernisé, la pièce a une allure anachronique et, par voie de conséquence, intemporelle.

Or, le moderne, l'anachronisme, l'intemporel ne semblent pas les seules caractéristiques propres à cet univers. La présence du « cheval blanc »<sup>23</sup> dont les jambes « ressemblent à des jambes d'homme »<sup>24</sup> crée un effet insolite dont le spectateur ne manquera sans doute pas de s'apercevoir. Autour de cet élément étrange, tout acquiert très vite un aspect qui dépasse la pure référencialité sociale, temporelle et géographique et nous introduit dans le mystère. D'ailleurs, les didascalies de l'auteur soulignent à plusieurs reprises l'insolite de ce monde: « C'est un curieux salon. Il ressemble pas mal aux salons des prestidigitateurs [...]. Le décor rappellera les avions ou navires trompe-l'œil chez les photographes florains. »<sup>25</sup> L'auteur va jusqu'à préciser que « même les objets familiers ont un air suspect. »<sup>26</sup>

Nous verrons dans les chapitres qui suivent comment ces objets des préoccupations quotidiennes, non seulement remplissent de multiples fonctions significatives et théâtrales mais aussi, par des accumulations des effets invraisemblables au cours des scènes, nous transportent dans un univers au-delà du réel. Notons simplement au passage qu'à la scène XIII, le spectateur est

---

<sup>23</sup> *Ibid*, p.16.

<sup>24</sup> *Ibid*.

<sup>25</sup> *Ibid*, pp. 16-17.

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 16.

au comble de la fantaisie : « Le décor monte au ciel »<sup>27</sup>. Ainsi à la fin de la pièce on pénètre de plain-pied dans l'univers surnaturel.

### 3. *La Machine infernale*

Si *Orphée* se contente d'un décor unique, *La Machine infernale* se compose de quatre actes qui portent tous un titre différent. Le souci de modernisme est déjà manifesté dans cette structure originale, éloignée de la dramaturgie traditionnelle : au lieu d'une mise en intrigue continue, nous avons des tableaux éclatés, selon une esthétique de fragment.

Le décor de l'acte premier représente « un chemin de ronde sur les remparts de Thèbes »<sup>28</sup> avec ses « hautes murailles »<sup>29</sup>, dans « une nuit d'orage »<sup>30</sup>. Le décor sonore est significatif : « on entend le tam-tam et les musiques du quartier populaire. »<sup>31</sup> Selon les soldats qui montent la garde sur ce chemin de ronde, avec cette musique, les gens « s'amuse »<sup>32</sup>, ils « dansent toute la nuit »<sup>33</sup>, ils « passent la nuit dans les boîtes. »<sup>34</sup> Le tam-tam, « tambour nègre »<sup>35</sup>, évoquent ainsi la musique moderne et notamment le jazz, qui s'échappe des boîtes de nuit.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>28</sup> Jean Cocteau. *La Machine infernale* (Paris : Larousse, 1975), p.27.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*



Ce décor de l'acte premier, intitulé « le Fantôme » peut être rapproché de celui du premier acte d'*Hamlet*<sup>36</sup>, dont la première scène montre « une plateforme devant le château d'Elsinore. » Dans la pièce de Shakespeare aussi, il est minuit, et l'on procède à la relève de la garde. Dans la pièce de Cocteau, on parle du fantôme du défunt roi Laïus, de même, dans celle de Shakespeare, le spectre du roi mort apparaît. Plus les situations se développent, plus ce rapprochement est valable. En effet l'histoire d'*Hamlet*, qui est, comme on le sait bien, celle du conflit « œdipien », est, symboliquement, le développement symptomatique de celle d'Œdipe : dans les deux pièces, nous retrouvons la figure du fils du roi/père mort (et de mort violente), liée à celle d'une mère coupable. Le décor du début de *La Machine infernale* relève ainsi une tentative d'allier le mythe antique et le drame élizabéthain illustrant la théorie freudienne du « complexe d'Œdipe », pour rajeunir la tradition du drame d'un attachement excessif et douloureux que tout fils peut fantasmer à l'égard de sa mère.

C'est à cet endroit antiréaliste que la reine Jocaste se rend, accompagnée du devin Tirésias, pour obtenir des renseignements sur le spectre de Laïus, son mari. Pour arriver à ce chemin de ronde, qui lui rappellera le lieu d'un cauchemar répétitif, elle doit emprunter les escaliers, où « [ elle va se ] casser une jambe »<sup>37</sup>, qui « veulent [ sa ] mort »<sup>38</sup>. Ces escaliers lui représentent non

---

<sup>36</sup> Shakespeare. *Hamlet*. edited by David Bevington. (Toronto : Bantam, 1988), p.3.

<sup>37</sup> Jean Cocteau. *La Machine infernale* (Paris : Larousse, 1975), p. 40.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 58.

seulement un danger physique, ils sont pour elle un danger moral aussi. « Les escaliers me rendent folle », dit-elle.<sup>39</sup> Et elle y insiste : « les escaliers me détestent »<sup>40</sup>. Menacée par les forces maléfiques, la reine lance son pressentiment : « Je sens les choses. Je sens les choses mieux que vous tous ! »<sup>41</sup> D'où sa conclusion prémonitoire : « Je suis entourée d'objets qui me détestent »<sup>42</sup> et sa plainte : « on me laisse avec des objets qui me détestent, qui veulent ma mort »<sup>43</sup>. Les intuitions de Jocaste ne sont pas sans justesse. Nous voyons au cours de la scène non seulement les escaliers mais aussi l'écharpe et la broche de la reine qui semblent s'animer et entretiennent avec elle une relation d'agressivité. Ces objets que nous examinerons au moment venu à propos des vêtements commencent déjà dans ce début du texte à jouer leur rôle.

À ce stade, nous pouvons remarquer, comme dans *Orphée*, les anachronismes (boîtes de nuit, musique ) de *La Machine infernale*, renforcés par l'éclairage fantaisiste. Ce décalage de temps et de la réalité annonce dès le début, que la tragédie, la lutte tragique de l'homme contre le destin, représenté par la menace de certains objets, peut être présentée sur le plateau théâtral sans la stylisation traditionnelle du vraisemblable de l'esthétique classique. Il reste au spectateur de juger à la fin si cette présentation moderne du mythe d'Œdipe perdra la vérité profonde de ce qu'il y a d'inexorable dans la fatalité.

---

<sup>39</sup> *Ibid*, p.40.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 57.

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>42</sup> *Ibid*.

<sup>43</sup> *Ibid*.

Au deuxième acte, la Voix informe les spectateurs que la scène qui va suivre se déroule en un autre lieu mais en même temps que celle à laquelle ils viennent d'assister. La scène se situe en effet à l'extérieur de Thèbes dans

un lieu désert, sur une éminence qui domine Thèbes, au clair de lune. La route de Thèbes (de gauche à droite) passe au premier plan. On devine qu'elle contourne une haute pierre penchée, dont la base s'amorce en bas de l'estrade et forme le portant de gauche. Derrière les décombres d'un petit temple, un mur en ruine. Au milieu du mur, un socle intact devait marquer l'entrée du temple et porte les vestiges d'une chimère : une aile, une patte, une croupe. Colonnes détruites. [...] <sup>44</sup>

Ce décor, inquiétant, parsemé de ruines et de vestiges, vide d'accessoires, est investi d'une fonction métaphorique et poétique très forte. Il connote la mort et la destruction violente, symbolisant des ravages irrémédiables que le destin inflige aux hommes. Il compose une atmosphère étrange et hostile, dont l'étrange même sollicite l'imaginaire des spectateurs et suscite la quête d'un sens mystérieux.

Alors qu'*Œdipe Roi* de Sophocle prend son récit au moment où Œdipe, venant d'apprendre que la peste qui ravage Thèbes ne cessera qu'avec l'expulsion de l'anonyme impur qui la souille, entame son enquête qui le

---

<sup>44</sup> *Ibid*, pp. 61-62.

conduira à découvrir que le coupable n'est autre que lui-même<sup>45</sup>, le texte de Cocteau part de plus loin, montrant le héros avant sa réussite. Ce deuxième acte où on voit la victoire d'Œdipe sur le Sphinx se déroule dans le même temps que le précédent. La superposition des deux actes donne à l'anachronisme du décor et à tout ce qui y est attaché, un sens plus profond du problème du temps. Ce qui, pour les hommes, se vit dans l'ordre des successions, se passe dans le destin en totalité : tout se passe pour les dieux comme si le temps humain se projetait dans l'espace, comme sur une carte, où ils peuvent lire simultanément le passé, le présent et l'avenir des hommes. Par contre, les hommes sont ignorants de leur futur. Et c'est précisément cette ignorance qui est tragique ; car elle les pousse à des faux pas fatals ; elle les aveugle sur le sens et la portée véritables de leurs actions, de leurs situations, du monde et de tout ce qui les entoure. Ainsi, ni Tirésias qui reproche au jeune soldat : « Votre pied sur le bout de l'écharpe. Vous avez failli étrangler la reine »<sup>46</sup>, ni la reine qui réplique : «Voilà que tu le traites d'assassin parce qu'il a marché comme toi sur cette écharpe »<sup>47</sup>, ne se rendent compte de la fonction fatale de ces objets. La reine, qui dit qu'elle ne peut pas « laisser à la maison cette broche qui crève l'œil de tout le monde »<sup>48</sup>, a beau déclarer que les objets veulent sa mort. En vain ! Elle ne sait pas que l'écharpe, la broche comme tant d'autres objets

---

<sup>45</sup> Sophocle. *Œdipe Roi* in Jacques Lacarrière (traducteur). *Le Théâtre de Sophocle* (Paris : Philippe Lebaud, 1982), p.220-289.

<sup>46</sup> *Ibid*, p.58.

<sup>47</sup> *Ibid*.

<sup>48</sup> *Ibid*, p.57.

anodins, font partie de la « machine infernale » dont les rouages, selon la fonction prescrite, participent véritablement à la destruction irrémédiable des êtres humains.

Dans l'acte trois, cette machine s'acharne à persécuter les protagonistes, cette fois dans leur intimité sensuelle. Dans cet acte, intitulé « la Nuit de noces », Œdipe et Jocaste se trouvent tête-à-tête dans

la chambre de Jocaste, rouge comme une petite boucherie au milieu des architectures de la ville. Un large lit couvert de fourrures blanches. Au pied du lit, une peau de bête. À gauche du lit un berceau.

Au premier plan à gauche, une baie grillagée donne sur une place de Thèbes. Au premier plan à droite un miroir mobile de taille humaine.<sup>49</sup>

Ce décor, avec les objets mentionnés dans la didascalie liminaire, est symbolique. Le rouge qui domine est la couleur chaude du sang, surtout, puisque nous sommes dans la chambre de la reine/mère, sang de l'hérédité royale et de l'inceste, et encore sang de la mort, du parricide. Ce rouge est aussi un symbole de l'amour et du désir. Le lit est là, où Œdipe et Jocaste épris l'un de l'autre, passeront leur nuit de noces, la main dans la main, échangeant les baisers, les galanteries, les caresses. L'inceste est ainsi audacieusement suggérée par le décor.

---

<sup>49</sup> *Ibid*, pp. 94-95.

« À gauche du lit, un berceau »<sup>50</sup>, précise la didascalie. Une fois de plus, des jeux sur le temps. Le berceau est objet du souvenir, donc, du passé qui est, par sa présence sur scène, simultanément au présent et qui ne fait qu'accomplir l'avenir, la destinée des personnages. Ceux-ci ne s'en aperçoivent pas. Aveugles du devenir, les héros ne savent pas qu'ils sont pris dans la nasse du destin.

Le quatrième acte s'intitule « Œdipe-Roi » et précise « dix-sept ans après »<sup>51</sup>. Il se passe dans « le fond d'une sorte de cour »<sup>52</sup> sur laquelle s'ouvre, par « une logette en l'air »<sup>53</sup>, « la chambre de Jocaste »<sup>54</sup>. Selon la didascalie, « l'étoffe rouge de la chambre »<sup>55</sup> de l'acte précédent « s'envole dans les cintres »<sup>56</sup>. Cette cour « semble cernée de murailles qui grandissent. »<sup>57</sup> La lumière est une « lumière de peste. »<sup>58</sup>

Une fois encore le décor est utilisé comme une source symbolique. La cour est le piège fatal des dieux, dont les murailles en cours d'érection semblent prêts à se refermer sur ses victimes. À la fin de cet acte, nous voyons Œdipe ensanglanté, à qui Tirésias offre son « bâton d'augure »<sup>59</sup> en guise de canne d'aveugle.

---

<sup>50</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>51</sup> *Ibid*, 123.

<sup>52</sup> *Ibid*.

<sup>53</sup> *Ibid*.

<sup>54</sup> *Ibid*.

<sup>55</sup> *Ibid*.

<sup>56</sup> *Ibid*.

<sup>57</sup> *Ibid*.

<sup>58</sup> *Ibid*.

<sup>59</sup> *Ibid*, p.132.



Dans cette pièce anachronique, qui ne s'inscrit pas dans la succession du temps, les personnages vieillissent : au dernier acte, nous voyons le héros « vieilli »<sup>60</sup>, « portant une petite barbe »<sup>61</sup>. Ce n'est donc pas gratuit que la Voix dit que ces dix-sept ans « ont passé vite »<sup>62</sup>. En effet, ils ont passé si vite que c'est comme s'ils n'avaient pas eu réellement cours : Œdipe ne semble avoir vieilli que de l'extérieur. Bien qu'ici le passage du temps soit suggéré sur scène, cela ne change rien à l'affaire. La catastrophe provoquée par le messager, qui vient au quatrième acte annoncer la mort de Polybe, aurait tout aussi bien pu se produire quelques jours après les noces. Comme nous l'avons dit, l'histoire d'Œdipe est déjà écrite par les dieux, les dix-sept ans n'ont nullement fait mûrir son destin. Montrer le passage du temps n'est que montrer que ce passage est un artifice, que l'issue tragique est jouée d'avance. Dans la tragédie, rien ne s'arrange avec le temps. Le propre de la fatalité, de cette machine infernale, c'est justement de ne laisser aucune alternative à ceux dont elle détermine implacablement la destinée, quels que soient les délais.

L'existence des objets scéniques dépendent du décor pour déployer les sens qu'ils privilégient. Le décor d'*Orphée* et de *La Machine infernale* se libère de la soumission séculaire aux lois de l'imitation, de la vraisemblance et de la logique pour devenir le lieu de plus grande liberté de l'imagination la plus fantaisiste. Des personnages mythiques ; Orphée, Eurydice, Œdipe, Jocaste

---

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 123.

<sup>61</sup> *Ibid*.

<sup>62</sup> *Ibid*.

cotoieront une chirurgienne, un greffier, un dieu archaïque de l'Égypte (Anubis) dans le même espace, celui de la scène, qui n'a rien d'antiquité, voisinant avec le commissariat de police, une boîte de nuit, baignée dans la lumière étrange, renforçant les effets surnaturels. Bref, il s'agit de l'anachronisme projeté dans l'espace qui illustre le temps tragique dépourvu de successions et, du coup, apporte au mythe antique un regain de jeunesse et d'actualité.

Reste à savoir comment, les objets, dont la plupart nous sont familiers et quotidiens, qui appartiennent à cet univers moderne de fantaisie sans limite ni d'espace ni de temps, vont se charger de teneur et de sens appropriés aux préoccupations contemporaines.



สถาบันวิทยบริการ  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## CHAPITRE III

### LES OBJETS ET LES PERSONNAGES

Nous avons parcouru l'univers d'*Orphée* et de *La Machine infernale* en observant les objets qui y sont liés. Ces objets – les chaises, les tables, le lit, le miroir, etc. – n'ont rien d'extraordinaire en eux-mêmes. Cependant, mis dans des lieux insolites, non repérables, ni sur le plan géographique, ni sur le plan historique, ces objets familiers sont inévitablement déréalisés, suspects d'équivoque. Étrangers à l'espace qui les entoure, ils deviennent étranges, énigmatiques. Si, « au départ l'objet n'est pas un signe, il le devient sur scène »<sup>1</sup>, les objets dans *Orphée* et *La Machine infernale* sont au carrefour de sens : diverses connotations se déploient d'une seule chose, plusieurs signifiés se transmettent par un seul objet.

Il est donc intéressant de comprendre comment, au niveau sémiotique, ces objets travaillent. Pour déchiffrer ces objets, il serait fastidieux de faire l'inventaire de sens que donne chaque objet. Dans l'intérêt textuel, il serait plus fructueux d'en trouver un réseau de sens que contribuent ces objets et qui détermine, ou, du moins, propose l'orientation de la compréhension des deux textes. Ce réseau de sens, nous le constituons, prenant les personnages, en particulier les personnages principaux, comme axe de l'analyse ; car, si l'on

---

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld. « Pédagogie du fait théâtral », *Théâtre, Modes d'approche* (Bruxelles : Labor, 1987), p.192.

accepte l'idée que sur scène, le comédien représente le personnage, on peut adopter ces lignes d'Anne Ubersfeld :

dans l'univers d'objets qui est celui de la représentation, le rôle du comédien [qui représente le personnage] est de *marquer* l'objet par la parole ou par la gestuelle, de l'isoler à la limite de le constituer [...]. Le comédien ne se contente pas d'énoncer la nature de l'objet (de le nommer) par le geste, il en montre les fonctions.<sup>2</sup>

En effet, nous pouvons dire que seuls, ces objets scéniques peuvent signifier tout, c'est-à-dire qu'ils ne signifient rien. Ce sont les personnages, qui les manipulent ou à qui les objets sont attachés, qui actualisent et délimitent les sens de ces objets. Autrement dit, au théâtre, la sémantisation des objets dépend, pour une large part, des personnages qui se les approprient ou les utilisent.

Pour tenter cette démarche, nous partons de la remarque d'Anne Ubersfeld, selon laquelle nous pouvons examiner les objets théâtraux en prenant pour règle la notion de « syntaxe de l'objet » : l'objet peut adopter toutes les positions syntaxiques à savoir l'objet-déterminant, l'objet-prédicat et l'objet-sujet.

---

<sup>2</sup> *Ibid*, pp.126-130.

## 1. L'objet-déterminant

L'objet peut être le « déterminant du personnage qu'il caractérise comme un adjectif. [...] À chaque fois l'objet est un déterminant chargé d'exhiber les traits caractéristiques du personnage : trait psychologique, trait biographique, appartenance sociale, rapport à l'histoire »<sup>3</sup>

### 1.1 Les objets scéniques

Dans la majorité des cas, les objets présentés sur le plateau sont utilisés par les personnages pour certaines opérations ou manipulations. Cependant, certains objets assument la fonction de déterminant : ils sont comme les épithètes servant à qualifier les personnages.

#### 1.1.1 *Orphée*

Nous avons relevé, pour le décor d'*Orphée*, la présence d'une bibliothèque. Ce meuble indique naturellement que le maître du lieu est un intellectuel, ce qui est précisé par l'encrier dont la présence est exigée par la consigne du jeu de scène. Par conséquent, si le décor nous met en doute en ce qui concerne la fidélité à la source légendaire de l'histoire, une chose est

---

<sup>3</sup> Anne Ubersfeld. *L'école du spectateur* (Paris : Éditions sociales, 1981), pp.129-130.

certaine : dans cette version de 1925, nous ne sommes pas loin du domaine artistique, l'encre nous rappelle le héros mythique, père de toute poésie. Notre Orphée moderne sera encore poète, ou plus précisément, poète au travail de création et, en conséquence, l'acte d'écriture poétique sera un souci majeur de ce poète.

En effet, au lever du rideau, nous voyons Orphée suivre une phrase « poétique » dictée par le cheval dont Eurydice, qui comprend mal le message que son mari met dans ses poèmes, est jalouse. Délaissée par son mari, Eurydice casse un carreau chaque jour afin de rompre la monotonie de son quotidien et de recevoir le jeune vitrier, Heurtebise : « il m'écoute. Il t'admire »<sup>4</sup> lui dit-elle comme pour prévenir une jalousie inutile. Mais le poète brise lui-même une vitre pour faire monter le vitrier. Alors « Heurtebise apparaît sur le balcon. Le soleil frappe ses vitres. Il entre, plie un genou et croise les mains sur son cœur. »<sup>5</sup> Déjà, l'entrée de ce jeune homme à l'intérieur du foyer paraît étrange : sa position fait penser à l'Ange Gabriel annonçant à la Vierge la naissance de Jésus, que nous voyons dans maints tableaux de l'Annonciation comme, l'un des plus célèbres, celui de Fra Angelico. Un peu plus tard, Eurydice ordonne au vitrier qui est devenu son ami et confidant : « Soyez un homme »<sup>6</sup>, comme s'il pouvait autre chose ! En fait, cette phrase

---

<sup>4</sup> Jean Cocteau. *Orphée* (Paris : Stock, 1927), p.34.

<sup>5</sup> *Ibid*, p.35.

<sup>6</sup> *Ibid*, p.43.



est chargée de sens ironique : la preuve est faite, la vraie nature d'Heurtebise est indiquée par une chaise. Heurtebise reste dans les airs alors qu'Orphée qui retire la chaise sur laquelle il était monté, le laissant ainsi entre « terre et ciel »<sup>7</sup>, « suspendu en l'air au lieu de tomber »<sup>8</sup>, Cette chaise est ici un objet déterminant dans la mesure où sa présence-absence permet à Eurydice de se rendre compte des caractéristiques peu usuelles de son ami :

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 en l'air devient forcément suspect.<sup>9</sup>

Plus tard, alors qu'Orphée réapparaît du royaume des morts avec sa femme, il s'exclame devant Heurtebise : « Mon cher, vous êtes un ange [...] un ange, un vrai ange. Vous m'avez sauvé. »<sup>10</sup> Il ne croit pas si bien dire !

### 1.1.2 *La Machine infernale*

Les premiers objets que voit le spectateur de *La Machine infernale* sont les lances des soldats qui sont en garde sur le chemin de ronde sur les remparts de Thèbes. Il est évident, et trop banal, de dire que la lance est une arme de

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid*, p.46.

<sup>9</sup> *Ibid*, p.47.

<sup>10</sup> *Ibid*, p.77.

soldats en service. Or la lance, outre qu'elle indique la vertu militaire, est aussi reconnue communément, par sa forme, comme un signe de la masculinité, voire la virilité. La lance est particulièrement chargée de ce sens dans la main du jeune soldat qui, à la différence de son collègue plus âgé, ne quitte jamais son arme. Ce sens sensuel est attesté lorsque la reine Jocaste, qui se rend en haut du rempart pour tirer au clair l'histoire du fantôme de son mari, manifeste un intérêt patent à ce jeune garde. Certes, on peut la croire quand elle insinue que ce garçon lui rappelle son fils : « Juste son âge ! Il aurait son âge... [...] Il lui ressemblerait... »<sup>11</sup> Cependant, elle n'épargne pas les termes érotiques quand elle s'adresse à Tirésias, son devin :

Il est beau. [...] Regarde-moi, Zizi, quels muscles !  
 J'adore les genoux. C'est aux genoux qu'on voit la race.  
 [...] Il est beau, Zizi, tâte ces biceps, on dirait du fer...  
 [...] Alors tâte... Tâte-le. Il a une cuisse de cheval ! [...]  
 Il est adorable !<sup>12</sup>

Le rôle de la lance, épithète du jeune soldat, est donc de sensibiliser en même temps le spectateur à l'un des thèmes principaux de la pièce : le mélange de l'amour maternel et de l'amour sensuel.

---

<sup>11</sup> Jean Cocteau. *La Machine infernale* (Paris : Larousse, 1975), p. 50.

<sup>12</sup> *Ibid*, pp.50-51.

## 1.2 Les objets vestimentaires ou le costume

Précisons d'abord que, si nous classons le costume, c'est-à-dire le vêtement théâtral, sous la même rubrique que l'objet, c'est que « la spécificité du costume de théâtre réside d'abord dans la réalité concrète de l'objet, soumis aux nécessités matérielles de la représentation »<sup>13</sup>.

Le costume comprend tout objet, en dehors du masque et de la coiffure, dont le comédien se revêt pour se présenter en « scène » : vêtements, bijoux et même certains accessoires qui, dans un code culturel donné font partie de l'équipement banal (épée, par exemple). Ces accessoires sont intégrés au costume dans la mesure où ils ne sont pas actualisés pour eux-mêmes dans la représentation.<sup>14</sup>

En général, dès la première perception, le costume est surtout indicateur. Indicateur historique, il nous permet d'identifier l'époque à laquelle se situent les pièces. Objet social auquel s'intéresse le sociologue, le costume est aussi un indicateur du rang social et économique et confère une certaine identité. Enfin le costume peut aussi marquer la frontière entre le naturel et le surnaturel, le monde réel et le monde merveilleux, féérique.

---

<sup>13</sup> Christian Biet et Christophe Triau. *Qu'est-ce que le théâtre ?* (Paris : Gallimard, 2006), p.373.

<sup>14</sup> Gilles Girard, Réal Ouellet et Claude Rigault. *L'Univers du théâtre* (Paris : Presses Universitaires de France, 1986), p.62.

### 1.2.1 *Orphée*

Dans *Orphée*, le costume induit par le texte est comme le décor : au lieu de conforter la référence historique de l'histoire, le costume crée des anachronismes. Les didascalies fournissent les indications vestimentaires des personnages principaux en exigeant que « l'on [adopte] les costumes de l'époque où la tragédie est représentée. »<sup>15</sup>

Ainsi, « Orphée et Eurydice [sont] en tenue de campagne, les plus simples, les plus invisibles »<sup>16</sup>. Si ces tenues ne nous permettent pas de déterminer « l'historique » des personnages, « le social » y'est évoqué. Orphée, prince de Thrace, poète, musicien et chanteur de génie selon le mythe, et sa femme Eurydice, sont présentés ici comme relégués dans une condition modeste et surtout dans l'oubli. La carrière poétique du chef de la famille ne doit pas être très brillante. Le drame domestique est suggéré aussi par ces tenues : on peut déjà deviner la vie conjugale de ce couple. Eurydice, ayant abandonné « le culte de la lune »<sup>17</sup> qui « empêche les jeunes filles de se marier »<sup>18</sup>, parce qu'elle n'aime qu'Orphée<sup>19</sup>, ne doit pas connaître un intérieur familial idéal. Aglaonice, reine des Bacchantes, encline au saphisme, n'était pas tout à fait sans raison lorsqu'elle disait au poète : « Les femmes bêtes

---

<sup>15</sup> Jean Cocteau. *Orphée* (Paris : Stock, 1927), p.15.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

adorent les artistes. »<sup>20</sup> En effet, la tenue de campagne indique que l'Orphée moderne est un poète marginal. Par ce fait, non seulement distant et lointain par rapport à la société, il peut l'être aussi à l'égard de sa femme et la dispute entre époux à laquelle nous assistons dès la première scène n'est donc pas étonnante.

La scène de ménage entre Orphée et Eurydice entraîne le bris d'une vitre et l'arrivée du vitrier Heurtebise. Il est « avec la cote bleue pâle des ouvriers, un foulard sombre autour du cou et des espadrilles blanches. Il est hâlé, tête nue. Il ne quitte jamais son appareil à vitres. »<sup>21</sup>

Nous apprenons par la bouche d'Orphée et d'Eurydice qu'Heurtebise est vitrier qui passe chaque jour sous leurs fenêtres (scène 1) et dont elle a fait son confident (scène 2). Le costume d'ouvrier indique donc la classe ouvrière à laquelle appartient le personnage. Or, à la fin de la pièce, il sera révélé qu'Heurtebise est en vérité un ange gardien. Dans la prière d'Orphée, nous entendons :

Mon Dieu, [...] nous vous remercions de nous avoir envoyé Heurtebise et nous nous accusons de n'avoir pas reconnu notre ange gardien.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibid*, p.25.

<sup>21</sup> *Ibid*, p.15.

<sup>22</sup> *Ibid*, p.119.

Le remerciement d'Orphée revient à expliquer le métier d'Heurtebise et le fait que celui-ci « ne quitte jamais son appareil à vitres »<sup>23</sup>. En effet, cet appareil, que nous pouvons considérer comme faisant partie du costume de ce personnage, est son « attribut » comme dans l'iconographie chrétienne la clé est attribut de Saint Paul : le vitre est le panneau de verre de protection, transparent et, donc, invisible comme cet ange déguisé qui, méconnaissable, a le rôle de veiller sur le destin d'Orphée et d'Eurydice. Dans la dernière scène nous voyons Heurtebise monter au ciel rejoindre Orphée et Eurydice, couple heureux, désormais inséparable.

Un autre personnage dont le costume est présenté d'une façon précise par les didascalies est la Mort qui vient enlever Eurydice, empoisonnée par Aglaonice, qui commande les Bacchantes : « une jeune femme en robe de bal rose vif et en manteau de fourrure. Cheveux, robe, manteau, souliers, gestes, démarche à la dernière mode. [...] Sa blouse d'infirmière aussi doit être l'élégance même. »<sup>24</sup> Elle entre en scène accompagnée de « ses aides » qui « ont l'uniforme, le masque de linge, les gants de caoutchouc des chirurgiens qui opèrent. »<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibid*, p.25.

<sup>24</sup> *Ibid*, p.15.

<sup>25</sup> *Ibid*.



L'apparence de la Mort est ici inattendue. Nous voyons là une tentative assez révolutionnaire de représenter la mort sous la forme d'une jeune fille élégante. D'habitude on l'imagine tout à fait différemment :

Il y a encore une semaine vous pensez que j'étais une squelette avec un suaire et une faux. Vous vous représentiez un croquemitaine, un épouvantail...<sup>26</sup>

Or, poétisée comme la beauté, la Mort en fournit elle-même l'explication :

[...], si j'étais comme les gens veulent me voir, ils me verraient. Et je dois entrer chez eux sans être vue.<sup>27</sup>

En effet le devoir de ce personnage consiste à donner la mort aux êtres mortels sans que ceux-ci s'aperçoivent de sa venue. Présentée sous forme d'une femme du monde, non seulement la Mort suggère l'idée qu'elle n'est jamais datée mais intemporelle et aussi l'identification de ce personnage à l'être dont la tâche est d'ôter la vie est impossible. La Mort peut, de cette façon, être partout et accomplir son travail à l'insu de tout le monde.

Si le costume élégant de cette femme n'évoque pas l'idée de la cessation de la vie, « Sa blouse d'infirmière » ainsi que « l'uniforme » de ses aides, leur « masque de linge, les gants de caoutchouc des chirurgiens qui opèrent » ne sont pas sans inciter l'inquiétude du trépas.

---

<sup>26</sup> *Ibid*, p.57.

<sup>27</sup> *Ibid*, p.58.

Dans la scène VI, où elle apparaît, la Mort effectue, comme l'indiquent sa blouse qu'elle se met sur son costume, et l'uniforme de ses deux assistants, l'opération chirurgicale : tout est exécuté avec compétence tellement habituelle et impeccable qu'elle peut, en travaillant, se faire « bander les yeux avec [le] mouchoir »<sup>28</sup>. En fait, c'est à ce moment que nous avons un autre attribut de la mort : dans certains tableaux, nous voyons l'allégorie traditionnelle de la Mort faucheuse aux yeux bandés, car la mort fauche tout sans discernement.

Les costumes, complétés ensuite par l'opération entreprise sur scène déterminent donc que la Mort et son équipe, sont chirurgiens. Or, ce métier est indéniablement question de la vie et de la mort. « Monter sur une table d'opération », c'est-à-dire subir une opération chirurgicale est déjà se mettre au seuil de l'au-delà. N'appelle-t-on pas un chirurgien maladroit un « boucher », c'est-à-dire celui qui tue ?

Cette élégante femme en robe de bal est ainsi une métaphore moderne de la mort. Loin d'être terrifiante, mystérieuse, la Mort nous apparaît comme une personne avec laquelle nous cohabitons, étroitement mêlée à notre vie sociale, qui effectue sa tâche sinistre machinalement, avec ses gadgets, sa technicité de pacotille, communiquant ses ordres avec « une machine électrique »<sup>29</sup>. La Mort est donc, aux yeux du spectateur, une personne

---

<sup>28</sup> *Ibid*, p.58.

<sup>29</sup> *Ibid*, p.58.

méconnaissable, mais de proximité, tellement voisine qu'il s'en faut de peu, un léchage d'enveloppe, un spasme du cœur, pour qu'elle soit là, si belle, si efficace.

Un accessoire associé au costume de la Mort est particulièrement déterminatif : ses gants de caoutchouc. Elle les porte pendant son opération puis, sa tâche accomplie, elle s'en va en les oubliant sur une table. À les voir Heurtebise sait que la Mort est passée. Le vitrier les prend « de loin comme on touche un objet sacré »<sup>30</sup>. Il conseille à Orphée d'aller rapporter ces gants à la Mort et de lui demander Eurydice en échange. Selon Heurtebise, Orphée doit mettre les gants qui lui permettront de passer de l'autre côté du miroir pour parvenir jusqu'à la Mort.

Métonymies de la Mort, ces gants indiquent que la Mort n'est pas un être ordinaire : ils signalent que leur propriétaire qui s'habille comme une femme du monde est en fait le mélange de familiarité et d'étrangeté. Du coup, le costume indique la dualité « naturel/surnaturel » du personnage et du phénomène de la mort. En effet, la cession définitive de la vie est d'un côté un phénomène inhérent à la condition humaine (ou animale), un phénomène naturel, journalistique qui survient à tout moment. De l'autre, la mort éveille toujours chez ceux qui en sont témoins autant de curiosité et d'horreur ; le mortel n'est jamais habitué à ce phénomène naturel. La mort crée un vide qui se creuse brusquement ; l'existant rendu soudain inexistant comme par effet

---

<sup>30</sup> *Ibid*, p.70.

d'une prodigieuse occultation. La fin d'une vie est d'abord une évidence de fait, une évidence familière ; et pourtant cette évidence, chaque fois que nous la rencontrons, nous paraît toujours aussi choquante, comme si cela arrivait chaque fois pour la première fois. Le thème de la contradiction de la mort est ainsi présenté dans l'univers du naturel surnaturalisé de la pièce.

Le texte ne manque pas de mentionner le costume des personnages épisodiques comme le commissaire et l'huissier. Conduisant une enquête sur la mort d'Orphée, ils portent des « redingotes noires, des panamas, des barbiches, des bottines à boutons »<sup>31</sup>. Personnages qui n'ont rien à voir avec le mythe traditionnel, les deux fonctionnaires s'habillent manifestement comme les bourgeois modernes, fort en contraste avec le style vestimentaire du couple Orphée-Eurydice et d'Heurtebise. Ce costume bourgeois dénonce l'esprit réaliste, voire terre à terre de ceux qui le portent. Ces bourgeois, surtout le commissaire, qui représentent aussi l'autorité officielle, bien qu'ils se cognent implacablement à l'irréalité de la situation qui va de la tête du buste d'Orphée qui parle jusqu'à la disparition inexplicable de l'inculpé, restent extrêmement bornés, nient le mystère : « Prodigeux.. prodigeux... Il n'y a rien de prodigeux. [...] Je ne crois pas aux prodiges. Une éclipse est une éclipse. Une table est une table. Un inculpé est un inculpé.»<sup>32</sup> S'appuyant sur leur pouvoir, intéressés par les détails réalistes, tous hors-propos, ils recherchent en vain les

---

<sup>31</sup> *Ibid*, p.77.

<sup>32</sup> *Ibid*, p.115.

causes et les effets. Sérieux comme la couleur noire de leurs redingotes, bourgeois des pieds jusqu'à la tête, rationnistes dans cet univers irréel, tenant à leur pouvoir officiel là où tout semble illusion, ces deux personnages finissent par être grotesques tant par leur apparence que par leur esprit.

### 1.2.2 La Machine infernale

Dans *La Machine infernale*, Cocteau est un peu plus économe des didascalies vestimentaires que dans *Orphée* : quelques mots seulement dans les indications scéniques nous informent de la façon dont les personnages féminins s'habillent. Les informations concernant les costumes des personnages masculins sont encore plus rares. Pourtant là où elles se trouvent, elles ne sont pas moins efficaces pour qualifier les personnages à qui les costumes sont liés.

À l'acte premier, Jocaste apparaît en haut du rempart « en deuil de Laiüs »<sup>33</sup>. Jocaste vit dans un univers de douleur : les portes de Thèbes sont interdites par un Sphinx meurtrier, les assassins de Laiüs, son mari, ne sont toujours pas identifiés. Malgré les signes d'affliction, elle sort « avec tous [ses] bijoux »<sup>34</sup>, « [sa] broche [...] qui a des perles grosses comme un œuf »<sup>35</sup>. Elle a aussi des voiles. Avec ces distinctions de rang, nymphomane en ses efforts

---

<sup>33</sup> Jean Cocteau. *La Machine infernale* (Paris : Larousse, 1975), p. 45.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 45.

<sup>35</sup> *Ibid*, p.57.

séducteurs auprès du jeune soldat, Jocaste, dans cette visite nocturne aux remparts, offre l'image de la reine voilée qui traîne la nuit, renouant ainsi avec la figure de Messaline, cette impératrice romaine, mère de Britannicus, célèbre pour son appétit sexuel hors du commun, qui, à en croire les récits, se prostitue, devenue même l'image de la luxure et du scandale.<sup>36</sup>

La souveraine porte aussi une écharpe autour du cou, qui doit être bien longue, car, par deux fois, on marche dessus et la reine manque de se faire étrangler. Motif vertical, cette écharpe est à relier au décor de cet acte, situé lui-même sur les hautes murailles où, nous l'avons vu, Jocaste manifeste une horreur insurmontable pour les escaliers : la verticalité est avant tout pour elle occasion de risquer de vie.

Au troisième acte, « la Nuit de noces », Jocaste et Œdipe se trouvent tête à tête dans la chambre nuptiale, portant « les costumes de couronnement »<sup>37</sup>. C'est là que l'idée du conflit entre l'amour, représenté par le lieu érotisé, et la politique, représentée par les costumes des personnages est mise en valeur.

Il est évident que pour Œdipe et Jocaste, les costumes d'apparat, métaphore de leur situation royale, leur sont lourds et les étouffent, comme les protocoles, les règles, la loi qui pèsent sur eux.

---

<sup>36</sup> Anonyme, *Messaline*. [En ligne]. (n.d.). Disponible sur <http://fr.wikipedia.org/wiki/Messaline> [20 mars 2009]

<sup>37</sup> Jean Cocteau. *La Machine infernale* (Paris : Larousse, 1975), p.94.



Œdipe est content et soulagé de se trouver dans « une chambre de femme ! Une chambre qui embaume »<sup>38</sup> après « cette journée éreintante, après ces cortèges, ce cérémonial »<sup>39</sup>. Une fois entré dans la chambre, le jeune époux ne tarde pas de proposer à Jocaste « d'ôter ces étoffes si lourdes »<sup>40</sup>.

Au deuxième acte, lors de sa rencontre avec le Sphinx, les ambitions d'Œdipe sont évidentes : « je rêvais de gloire »<sup>41</sup>, déclare-t-il sans fausse modestie. La gloire, il la définit ainsi : « j'aime les foules qui piétinent, les trompettes, les oriflammes qui claquent, les palmes qu'on agite, le soleil, [...], le bonheur, la chance, vivre enfin ! »<sup>42</sup> Et le moyen de réaliser son rêve, il le tient : « À Thèbes le peuple cherche un homme. Si je tue le Sphinx, je serai cet homme. La reine Jocaste est veuve, je l'épouserai... »<sup>43</sup> Rien ne l'arrêtera dans sa course vers la réussite. Il n'est donc pas impressionné par l'objection du Sphinx : « une femme qui pourrait être votre mère ! »<sup>44</sup>. Il tourne en ridicule son conseil d'« épouser une femme plus jeune »<sup>45</sup> que lui. Après avoir tué le Sphinx, il cherche la façon la plus flatteuse de porter le cadavre : « [...] Hercule ! Hercule jeta le lion sur son épaule ! [...] Oui, sur mon épaule ! [...]

---

<sup>38</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>39</sup> *Ibid*.

<sup>40</sup> *Ibid*, p.97.

<sup>41</sup> *Ibid*, p.75.

<sup>42</sup> *Ibid*, p.75.

<sup>43</sup> *Ibid*, p.75.

<sup>44</sup> *Ibid*.

<sup>45</sup> *Ibid*, p.77.

Comme un demi-dieu ! »<sup>46</sup> Et il conclut : « Je serai roi ! »<sup>47</sup>

Avec sa soif de fortune et de gloire, amené au mariage par des intérêts et des raisons politiques, Œdipe aime-t-il vraiment Jocaste, pourquoi trouve-t-il lourd le costume du couronnement ?

Remarquons tout d'abord qu'Œdipe prend cette attitude intéressée avant la rencontre de Jocaste. Dès qu'il se trouve avec sa femme, le jeune homme qui cherche la gloire est énervé quand il est obligé de recevoir, selon la protocole, la visite de Tirésias, représentant du pouvoir, de l'ordre, de la cérémonie. Devant celui-ci, il reconnaît que « l'or, la pourpre [...], les privilèges [...] sont la substance même de Jocaste et si étroitement enchevêtrés à ses organes qu'on ne puisse les désunir. »<sup>48</sup> Il ne « confond » donc pas l'amour et la gloire, car maintenant les deux prestiges n'en sont qu'un inséparable. Il justifie instinctivement ses droits sur elle par les termes chargés de sens particuliers : « de toute éternité, nous appartenions l'un à l'autre [...] *j'occupe enfin ma vraie place*. C'est ma femme, c'est ma reine, je l'ai, je la garde, *je la retrouve*. »<sup>49</sup> Cette justification s'explique par l'aveu qu'il fait à Tirésias :

Tirésias : Aimez-vous la reine ?

Œdipe : De toute mon âme.

Tirésias : Aimez-vous la prendre dans vos bras ?

---

<sup>46</sup> *Ibid*, p.93.

<sup>47</sup> *Ibid*.

<sup>48</sup> *Ibid*, p.102.

<sup>49</sup> *Ibid*. (Nous soulignons.)

Œdipe : J'aime surtout qu'elle me prenne dans les siens. [...] J'ai toujours rêvé d'*un amour de ce genre, d'un amour presque maternel*.<sup>50</sup>

Ainsi, s'il ne songe pas à embrasser sa nouvelle épouse, ses exclamations de joie, de tendresse semblent sincères : « Mon cher amour, une chambre de femme ! une chambre qui embaume ! ta chambre ! »<sup>51</sup> et plus loin : « ta chambre... et notre lit [...] cette nuit unique »<sup>52</sup>. Si son costume de couronnement est lourd, c'est qu'il gêne « le prodige de passer cette nuit de fête profondément seul avec [elle] »<sup>53</sup>. Il a retrouvé le visage de la femme de son rêve : « un visage de jeune fille, c'est l'ennui d'une page blanche [...] Il me faut les cicatrices, les tatouages du destin [...] ta figure étonnante, sacrée, giflée par le sort, marquée par le bourreau. »<sup>54</sup> Dans cet acte de la nuit des noces, son comportement avec Jocaste fait, en effet, songer plus à celui d'un enfant qu'à celui d'un époux : il l'appelle au secours quand il se croit aveuglé par Tirésias, il l'appelle : « ma petite mère chérie »<sup>55</sup> et, geste significatif, « il se couche en travers du lit, appuyant sa tête sur le bord du berceau »<sup>56</sup> que Jocaste remoue doucement pour bercer son sommeil. Bref, Œdipe est rassuré

---

<sup>50</sup> *Ibid*, pp.101-102. (Nous soulignons.)

<sup>51</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>52</sup> *Ibid*, pp.95-96.

<sup>53</sup> *Ibid*, p.97.

<sup>54</sup> *Ibid*, p.108.

<sup>55</sup> *Ibid*, p.115.

<sup>56</sup> *Ibid*, p.120.

de trouver Jocaste une sorte de mère, une mère jeune que Mérope n'a jamais été pour lui.

Avec Jocaste, les ambitions, les bravoures qu'il a exprimées lors de sa rencontre avec le Sphinx se réduisent à des rodomontades, très vite oubliées, comme la ceinture qu'il a offerte à la jeune fille-Sphinx afin qu'elle lui serve de laisser-passer pour se faire conduire jusqu'à lui quand il aura terrassé la bête. Cet élément vestimentaire devient dans la nuit de noces un souvenir du passé qui vient harceler le jeune époux et qu'il doit cacher aux yeux de la reine. D'ailleurs, la ceinture marque chez Œdipe le caractère inconséquent d'un gamin. Incapable de calculer les conséquences de ses actes ou de ses paroles, il oublie la promesse donnée à la jeune fille-Sphinx comme il oublie d'un coup l'humiliation de sa défaite du moment de faiblesse, il oublie aussi l'aide inespérée du Sphinx pour « proclamer sa victoire »<sup>57</sup>. On comprend qu'il n'ait pas à la voir au préalable, ni à interroger ses sentiments pour affirmer « j'épouserai la reine Jocaste »<sup>58</sup> et on comprend également son changement d'attitude quand il connaît celle dont il tient à gagner la couronne.

En ce qui concerne Jocaste, elle n'est pas seulement l'épouse du jeune homme, elle est aussi reine de Thèbes et « le métier de reine » doit être pour elle une corvée, une charge inattendue qui tombe sur elle. Elle n'est pas aimée

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p.85.

<sup>58</sup> *Ibid*, p.93.

de ses sujets : « Ils me détestent. Mes robes les agacent », dit-elle.<sup>59</sup> Depuis le premier acte, nous avons l'impression qu'elle n'en peut plus de vivre enfermée dans le carcan du protocole. « Et tous sont en deuil, Zizi. Tous ! Tous ! Tous, et ils dansent, et je ne danse pas. C'est trop injuste. »<sup>60</sup> Par la bouche de la matrone (acte II) nous connaissons les tâches immensurables de la reine et l'insatisfaction générale des Thébains, sur la vie chère, les violences, les désordres, les intrigues de la police, des prêtres.

Il faudrait un chef qui tombe du ciel, qui l'épouse [la reine], qui tue la bête, qui punisse les trafics, qui boucle Créon et Tirésias, qui relève les finances, qui remonte le moral du peuple, qui l'aime, qui nous sauve, quoi ! qui nous sauve...<sup>61</sup>

Les devoirs exaspèrent la reine. À Œdipe elle dit : « Il était temps que tu viennes, je n'en peux plus. »<sup>62</sup> Quand elle entend un ivrogne chanter : « Si j'étais la politique... je dirais à la reine : Madame !... un junior ne vous convient pas... Prenez un mari sérieux, sobre, solide... un mari comme moi... »<sup>63</sup>, Jocaste est affolée. Pourtant, malgré la fatigue, son obsession de la différence d'âge, le souvenir d'infanticide, la cicatrice qu'elle découvre au pied droit d'Œdipe, Jocaste souhaite ardemment réussir sa nuit de noces. Il est

---

<sup>59</sup> *Ibid*, p.95.

<sup>60</sup> *Ibid*, p.45.

<sup>61</sup> *Ibid*, p.69.

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 95

<sup>63</sup> *Ibid*, p.121.

évident que, écrasée par les responsabilités publiques, elle rêve d'une vie de femme, d'amour et de passion privée.

Œdipe ! Œdipe ! Cette petite bouche qui parle, qui parle, cette langue qui s'agite, ces sourcils qui se froncent, ces grands yeux qui lancent des éclairs... Les sourcils ne peuvent-ils pas se détendre un peu et les yeux se fermer doucement, Œdipe, et la bouche servir à des caresses plus douces que la parole. <sup>64</sup>

Et Œdipe le sait très bien, qui trouve, lui aussi, que les costumes du couronnement sont lourds, lui dit : « Je suis heureux de te revoir sans aucune pompe, sans tes bijoux, sans tes ordres, simple, blanche, jeune, belle, dans notre chambre d'amour »<sup>65</sup> et essaie d'entretenir l'amour que Jocaste lui porte non comme à un prince mais à un aventurier. Devant Tirésias, il fait l'éloge de la marginalité et pose dans l'attitude d'un plébéien révolté délibérément en marge de l'ordre social. Dissimulant qu'il est le fils du roi de Corinthe, il explique au prêtre : « Jocaste aime encore en moi le vagabond tombé du ciel, le jeune homme surgi de l'ombre. »<sup>66</sup>

Finalement, dans cette chambre nuptiale, Jocaste et Œdipe cèdent à leur penchant. L'inceste est donc commis et on connaît la fin tragique des protagonistes : elle se pend, lui s'aveugle. Or, à la fin du dernier acte, par une

---

<sup>64</sup> *Ibid*, p.119.

<sup>65</sup> *Ibid*, p.108.

<sup>66</sup> *Ibid*, p.106.



audace singulière, Cocteau a fait réapparaître Jocaste morte, visible seulement pour les aveugles, c'est-à-dire pour Œdipe. « Ta femme est morte pendue »<sup>67</sup>, lui dit-elle. Elle n'est plus que la mère. « C'est ta mère qui vient à ton aide. »<sup>68</sup>

Dans cette dernière apparition, Jocaste morte est « blanche, belle, les yeux clos. Sa longue écharpe enroulée autour du cou. »<sup>69</sup> Les costumes de Jocaste permettent ainsi au spectateur de saisir l'évolution du personnage depuis la scène où Jocaste femme-enfant, capricieuse, frivole, faible à la remorque des événements, interroge la sentinelle sur les remparts de Thèbes. Déjà devenue plus grave, plus profonde et plus touchante au cours du troisième acte au moment où son désir est refoulé, Jocaste dans une tenue dépouillée atteint, à la fin de la pièce, à un sublime sans pathos, un abstinent, et sans apprêt. Le royaume des morts est des pures idées : « Les choses qui paraissent abominables aux humains, si tu savais, de l'endroit où j'habite, si tu savais comme elles ont peu d'importance. »<sup>70</sup> L'être charnel, faillible, a disparu pour toujours. La femme d'Œdipe n'existe plus. Seule demeure de Jocaste ce qu'elle est par essence et non par accident à savoir la mère d'Œdipe.

Un autre personnage dont le costume est un déterminant fort est le Sphinx ; car pour ce monstre, ce n'est pas seulement les vêtements qui constituent son costume. Dans le deuxième acte, le monstre se métamorphose

---

<sup>67</sup> *Ibid*, p.134.

<sup>68</sup> *Ibid*, p.134.

<sup>69</sup> *Ibid*, p.133.

<sup>70</sup> *Ibid*, p.134.

sous plusieurs apparences. Chaque apparence qui se présente au spectateur peut être considérée comme un costume particulier dans lequel le personnage se déguise.

Au deuxième acte, la première apparition du Sphinx est sous des traits d'« une jeune fille en robe blanche »<sup>71</sup>. Au niveau dramatique, ce déguisement donne lieu à un quiproquo : dans un premier temps, Œdipe croit parler, non au Sphinx mais à une jeune fille aimable. Cette méprise lui procure l'occasion de se présenter, de relever son caractère, et de nous apprendre, en même temps qu'au Sphinx, quel est l'objet de sa quête, ce qui termine « l'exposition » entamée dans l'acte premier.

Au niveau de la caractérisation du personnage, du blanc de sa robe, le monstre a la naïveté, la virginité, la beauté dépouillée de toute parure. De la jeune fille, le Sphinx a la coquetterie, le caractère jaloux, les brusques fureurs, les joies fulgurantes, la fragilité, les doutes, la tendresse, la compassion. Nous avons un Sphinx qui est fatigué de tuer, une jeune fille disposée à tomber amoureuse du prochain garçon qui passera et à se sacrifier pour le sauver.

Un jeune homme gravirait la colline. Je l'aimerais. Il n'aurait aucune crainte. À la question que je pose il

---

<sup>71</sup> *Ibid*, p.62.

répondrait comme un égal. Il ré-pon-drait, Anubis, et je tomberais morte.<sup>72</sup>

Sous l'apparence de la jeune fille, le Sphinx, une bête à tuer, un fléau envoyé par les dieux, devient réellement autre que lui-même, adoptant les sentiments propres à la forme qu'il revêt momentanément. L'apparence humaine du monstre signifie donc que les sentiments humains n'existent que dans l'univers charnel. Ils naissent du corps, ils expriment le corps et lui seul. Dans le domaine des passions, le corps est même plus puissant que la divinité elle-même. Il suffit à un dieu de s'incarner dans une forme pour éprouver les sentiments ordinaires qui correspondent à cette forme.

La froide détermination d'Œdipe et sa présomptueuse conviction qu'il vaincra le Sphinx amènent celui-ci à se révéler sous sa forme animale et à montrer son pouvoir. Terrassé par le monstre qui lui inflige le supplice de ses précédentes victimes, le jeune homme oublie toute dignité et crie grâce. Quand il se croit perdu, le Sphinx lui apprend le secret de l'énigme. Lorsque la question est posée pour de vrai, Œdipe donne alors la réponse. Le voilà vainqueur du Sphinx, dont il emporte la dépouille pour prouver son succès et court vers la ville, fou de joie, oubliant celle dont il n'a pas compris l'amour ni le dévouement. Le Sphinx reparaît sous son aspect de jeune fille. Tandis qu'Œdipe charge sur ses épaules le déguisement du Sphinx, la divinité reparaît sous sa forme propre : elle n'est autre que Némésis, la déesse de la Vengeance.

---

<sup>72</sup> *Ibid*, p.71.

Nous avons remarqué le blanc de la robe de la jeune fille, premier aspect du Sphinx. Nous pouvons dire aussi que le blanc est

le mélange parfait de toutes les couleurs du spectre lumineux. Il renvoie ainsi à la dialectique de l'Une et du Tout, puisqu'il désigne aussi bien *l'unité primordiale qui précède l'apparition de la multiplicité des choses*.<sup>73</sup>

La robe blanche désigne ainsi le Sphinx comme une divinité multiforme. Outre la forme du Sphinx, il emprunte, dans ses métamorphoses, l'aspect d'une tendre fille, puis à la fin de l'acte, nous la voyons ombre géante, surplombante la scène enveloppée de grandes voiles qui flottent, sous son identité véritable, celle de Némésis, cette insensible divinité, qui est le contraire exact de la jeune fille aimable que nous voyons au début de l'acte.

Terrible est la colère de Némésis, mais plus terrible et plus accablante est son impuissance avant son envol final : « Les pauvres, pauvres, pauvres hommes... Je n'en peux plus, Anubis... J'étouffe. Quittons la terre. »<sup>74</sup> Ressort des destinées à son corps défendant, Némésis déplore le sort affreux que son devoir voue à infliger inexorablement aux mortels. Il est impossible de sauver l'homme que le Destin a condamné ! Cette force implacable dirige des dieux comme les dieux dirigent les hommes : ainsi s'impose à tous un destin que ni

---

<sup>73</sup> Michel Cazenave (sous la direction). *Dictionnaire des symboles* (Paris : Le livre de Poche, 1996), p.83. (Nous soulignons.)

<sup>74</sup> Jean Cocteau. *La Machine infernale* (Paris : Larousse, 1975), p.93.

les hommes ni les dieux n'ont voulu, et que nul n'a le pouvoir de déjouer : les dieux eux-mêmes ne sont pas libres. Ceux-ci ne sont que les instruments d'une nécessité impersonnelle et insensible. Comme le blanc, ils ne sont que des entités multiples et abstraites, sans identité, ni visage ; chacun de leurs aspects n'est jamais qu'un déguisement de circonstance, un visage de la nécessité qui s'acharne contre les hommes.

## 2. L'objet-prédicat

L'objet théâtral peut caractériser, préciser, spécifier les personnages comme nous l'avons vu. Or,

L'objet théâtral est fait pour être « complément »  
d'une série d'opérations de constructions-  
destructions, manipulations transformatrices qui  
sont une bonne part de l'activité ludique du  
comédien.<sup>75</sup>

La première fonction de l'objet est *utilitaire* : les objets sont nécessaires à l'action et en ce sens ils sont purement dénotatifs : ils ne devraient dire que leur usage dans l'action, un verre pour boire, un pistolet pour tuer. On sait qu'au théâtre ce n'est pas le cas : l'objet le plus platement utilitaire s'inscrit dans un ensemble qui porte sens. Un miroir dans lequel un personnage se

---

<sup>75</sup> Anne Ubersfeld. *L'école du spectateur* (Paris : Éditions sociales, 1981), p.126.

regarde, une chaise sur laquelle un autre personnage monte ne ressortissent plus à une problématique d'illusion réaliste. Ces objets dépassent leur simple valeur fonctionnelle et sont intégrés à l'ensemble des signes de la représentation.

Notre tâche à ce stade est de nous pencher sur les objets d'*Orphée* et de *La Machine infernale*, que les personnages prennent, utilisent, déplacent, manipulent, pour expliquer comment ces objets, au départ réalistes, posent le problème de leur présence et de leur signification. Pour parvenir à ce but, nous nous demanderons qui ( quel personnage ) les prend, les manipule, s'en sert ; nous relèverons ainsi un réseau de sens des objets liés à tel ou tel personnage.

## 2.1 Orphée

Dans *Orphée*, sauf l'encrier et la chaise dont Orphée se sert mais que nous avons considérés comme objets-déterminants, et le carreau qu'Orphée a brisé pour faire monter le vitrier Heurtebise, les autres objets utilitaires que nous pouvons repérer sont liés, directement ou indirectement, à la mort, de sorte que ces objets qui apparemment n'ont rien d'extraordinaire sont en fait des instruments mortels qui entourent le couple Orphée-Eurydice tout au long de la pièce.

D'abord la mort d'Eurydice. Furieuse de l'abandon de celle-ci, Aglaonice parvient à la tuer. Une enveloppe, l'objet de la communication le



plus banal, y joue un rôle. Son usage est détourné : la colle en est empoisonnée et Eurydice en la léchant, en meurt.

Eurydice mourante supplie Heurtebise d'aller chercher Orphée et de le ramener. À peine Heurtebise est-il sorti que la Mort, nous l'avons vue, sous les apparences d'une chirurgienne, accompagnée de ses deux aides, entre en scène afin d'enlever Eurydice dans l'au-delà. Pour accomplir sa mission, la Mort fait usage de plusieurs objets. Elle fait couvrir la table avec les serviettes, se lave les mains, se met les gants de caoutchouc, fait fonctionner une machine électrique, fait une « gestulation lente de masseuse et d'hypnotiseur »<sup>76</sup>, utilise une bobine, des ciseaux... Tout est exécuté avec « l'ordre et la propreté ». Par l'intermédiaire des objets à usage professionnel, la mort est traduite en image théâtrale, qui est, loin d'être émouvante, un événement impersonnel et mécanique, mené par un agent extrêmement méticuleux, ni bon ni mauvais, simplement impassible devant le sort des mortels. C'est donc de façon tout à fait neutre que la mort dit à Raphaël, l'un de ses assistants, de donner au cheval le morceau de sucre empoisonné envoyé par Aglaonice à Eurydice pour qu'elle se débarrasse de son rival. Le sucre, qui dans les mains d'Orphée est un objet nourricier, devient un instrument meurtrier qu'Eurydice n'ose pas utiliser. Mais la Mort, indifférente à la perte des êtres mortels, s'en sert sans scrupule pour une simple raison que l'animal plaît à son assistant.

---

<sup>76</sup> Jean Cocteau. *Orphée* (Paris : Stock, 1927), p.59.

Mais *Orphée* n'est pas une pièce dogmatique, les idées de la mort sont, comme nous l'avons dit, traduites en images théâtrales et la théâtralité n'est pas oubliée. D'où certains jeux avec des objets ludiques. Durant son opération, la Mort a besoin du chronomètre mais Azraël, l'un de ses assistants l'a oublié. En professionnel, la Mort trouve une astuce du métier : demander au public de lui prêter une montre qui remplacera l'instrument manquant. Leur travail accompli, Azaraël n'oublie pas de rappeler à son collègue : « La montre. Raphaël, reportez la montre à Monseieur en le remerciant. »<sup>77</sup> Ce jeu brise le « quatrième mur » et l'illusion et rethéâtralise la scène en faisant appel à la participation du public. Cette adresse à la salle efface les conventions de la représentation. C'est la mimésis qui disparaît alors. Et nous sommes avertis qu'on est au théâtre.

Certains objets, par endroits, sont aussi importants dans le déroulement de l'action que dans leur fonction par rapport au personnage auquel ils appartiennent. Ainsi, les gants de caoutchouc que la Mort a oubliés en quittant le salon d'Orphée permettent-ils à Heurtebise de révéler au poète : « La Mort est entrée chez vous pour prendre Eurydice. »<sup>78</sup> De cette façon l'action poursuit sa marche à une autre péripétie : Heurtebise « s'approche de la table, hésite et prend les gants de loin comme on touche un objet sacré [...] Il les lui passe [à

---

<sup>77</sup> *Ibid*, p.64.

<sup>78</sup> *Ibid*, p.69.

Orphée]. Orphée les met. »<sup>79</sup> et l'ange conseille au poète : « La Mort va chercher ses gants. Si vous les lui apportez, elle vous donnera une récompense. »<sup>80</sup> Orphée décide d'arracher sa femme à la Mort et d'aller la chercher aux Enfers. Il peut reprendre Eurydice... Mais, comme le dit Heurtebise, la Mort « est avare, elle aime mieux prendre que donner et [...] elle ne rend jamais ce qu'on lui laisse prendre »<sup>81</sup>, Eurydice meurt et disparaît, cette fois pour jamais. Quant à Orphée qui a mis les gants de la Mort, il est comme dans les mains de celle-ci et ne lui échappera pas.

La cause de la mort d'Orphée est son œuvre poétique. À l'instant même où Eurydice disparaît, Orphée est averti par le message dans une lettre glissée sous la porte. Comme si les objets de communication étaient toujours mortels, cette lettre apprend au poète qu'Aglaonice a soulevé les Bacchantes contre lui. Elle a découvert que l'ensemble des lettres qui composent les mots de la phrase : « Madame Eurydice Reviendra Des Enfers »<sup>82</sup> forme un mot jurieux pour le tribunal du concours dont elle fait partie. Elle a convaincu le jury qu'Orphée était un mystificateur. Toutes les Bacchantes réclament sa mort. Elles se dirigent vers sa maison, Aglaonice en tête. « Des pierres brisent les vitres et tombent dans la chambre. »<sup>83</sup> Orphée aurait le temps de se sauver,

---

<sup>79</sup> *Ibid*, pp.69-70.

<sup>80</sup> *Ibid*, p.70.

<sup>81</sup> *Ibid*, p.70.

<sup>82</sup> *Ibid*, p.93.

<sup>83</sup> *Ibid*, p.97.

mais décide de mourir pour rejoindre Eurydice. Il accepte héroïquement un sort qu'il peut combattre et meurt déchiré par les Bacchantes.

Plusieurs objets utilitaires sont liés à la mort du poète et, chose curieuse, d'une façon ironique, à commencer par son acte de naissance qu'il prend pour s'inscrire au concours poétique. Cet acte de naissance, qui démystifie totalement Orphée, vu traditionnellement comme un demi-dieu, et lui permet de se mettre en règle pour le concours, est donc l'objet qui le mène vers la mort.

Dans son salon, Orphée a un socle vide. En sortant pour s'inscrire au concours, il affirme à Eurydice qu'il y posera « un buste digne de [lui] »<sup>84</sup>. Sa femme l'avertit : « Ils te lanceront des pierres. »<sup>85</sup> À cet avertissement prémonitoire, Orphée répond : « Je ferai mon buste avec. »<sup>86</sup> Ces pierres, les Bacchantes les lui lancent effectivement, avant de le démembrer, de le décapiter. Sur le socle, Heurtebise mettra la tête du poète à la place de son buste lorsqu'il doit rencontrer le commissaire et son greffier. Pour leur enquête sur le meurtre du poète qu'ils mènent sur place, ces personnages extrêmement bornés profitent de la plume et du papier qu'a utilisés Orphée pour la création de son œuvre.

---

<sup>84</sup> *Ibid*, p.31.

<sup>85</sup> *Ibid*.

<sup>86</sup> *Ibid*.

Les Bacchantes ont fait passer Orphée dans le royaume de la mort. Ce royaume n'est pas inconnu au poète. Il y était entré en passant, sous le conseil d'Heurtebise, par le miroir. Ce miroir, dans lequel Eurydice se regarde inconsciemment (p.38), est un objet fort chargé de sens. Selon Heurtebise « regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre »<sup>87</sup>. Dans *Orphée*, le miroir est l'entrée dans le monde des morts. Le secret des secrets qu'Heurtebise livre à Orphée est que « les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. »<sup>88</sup> C'est ce que nous voyons effectivement à la scène six. Le miroir nous dit qu'entre le vivant et l'au-delà, il n'y a que l'épaisseur transparente de cette paroi de verre. Le royaume des morts est dans l'au-delà et pourtant si voisin.

Le mystère du temps est aussi matérialisé avec autant de force par le miroir. Le temps n'existe qu'en fonction des vivants. Au-delà de la mort, plus de temps. Orphée franchit le miroir-frontière pour aller chercher Eurydice. Il dit à Heurtebise : « Je serai peut-être long. »<sup>89</sup> Et l'autre lui répond : « Long... pour vous. Pour nous, vous ne ferez guère qu'entrer et sortir. »<sup>90</sup> Orphée s'en va, Heurtebise reste seul, on frappe, c'est le facteur qui glisse une lettre sous la porte. À ce moment le rideau tombe avec lenteur et se relève tout de suite. La

---

<sup>87</sup> *Ibid*, p.71.

<sup>88</sup> *Ibid*.

<sup>89</sup> *Ibid*, p.73.

<sup>90</sup> *Ibid* .

signification de ce rideau, ensemble avec celle du passage à travers le miroir sont si capitales que la pièce est sous-titrée « Tragédie en un acte et un intervalle ». Le rideau se relève donc immédiatement et l'on assiste à la répétition, mot pour mot, de la scène du facteur. Puis Orphée sort du miroir avec Eurydice et s'étonne, après un temps si long pour lui, de trouver encore Heurtebise. C'est qu'Orphée, au-delà de la mort, dans l'autre côté du miroir, pénètre dans un monde où la durée n'a pas de sens. Les vitesses sont changées. Une minute pour Heurtebise était une heure pour Orphée. Et le va et vient d'Orphée ainsi que la répétition de la même scène après un intervalle, met en action sous nos yeux ce passage hors du temps. Le spectateur touche ici du doigt un mystère admirablement traduit dans le langage de théâtre.

Comme nous l'avons montré, la présence des objets dans *Orphée* n'est pas gratuite. Les personnages s'en servent. Et il est évident que les utilités de ces objets sont en rapport étroit avec la mort et aussi la poésie et nous permettent la saisie de ces deux thèmes principaux de la pièce.

## 2.2 La Machine infernale

Dans *La Machine infernale*, nul doute que les objets ne jouent des rôles importants ; cependant, ceux qui ont la fonction d'objet-prédicat ne se manifestent que dans l'acte troisième, situé dans la chambre nuptiale de



Jocaste. Dans ce cadre d'intimité, nous trouvons « un large lit »<sup>91</sup>. Ce meuble, nous le considérons comme un objet-prédicat en raison de son utilité à l'égard des personnages. Jocaste et Œdipe s'y couchent « la main dans la main, côte à côte »<sup>92</sup>. La pièce indique d'ailleurs que ce lit n'est là que pour l'accomplissement de l'inceste. Métaphore des rapports sexuels, interdits dans cette pièce, le lit n'a jamais été pour Jocaste le siège de repos, la couche soporifique : Jocaste ne dort pas, elle craint le sommeil, qui lui apporte d'horribles cauchemars, « le Sphinx, le meurtre de Laïus m'ont mis les nerfs à bout »<sup>93</sup>, dit-elle. Ses pulsions sexuelles aussi sont en état éveillé. Son récent veuvage, elle le ressent surtout comme une contrainte. Au rappel de Tirésias : « Vous portez le deuil de Laïus »<sup>94</sup>, elle réplique vivement : « tous sont en deuil [...] et ils dansent, et je ne danse pas. C'est trop injuste... »<sup>95</sup> Nous n'avons donc pas devant nous une veuve accablée de sa perte mais une femme ardente que n'embrassent pas les préjugés, une femme en attente qui ne laissera pas passer ses chances de bonheur. Nous avons montré que le petit jeune soldat l'avait troublée profondément, que pulsion érotique et tendresse maternelle se confondait dans son émotion. Elle a même lancé spontanément l'idée de l'inceste :

---

<sup>91</sup> Jean Cocteau. *La Machine infernale* (Paris : Larousse, 1975), p.94.

<sup>92</sup> *Ibid*, p.114.

<sup>93</sup> *Ibid*, p.44.

<sup>94</sup> *Ibid*, p.45.

<sup>95</sup> *Ibid*.

Les petits garçons disent toujours : « Je veux devenir un homme pour me marier avec maman. » Ce n'est pas si bête, Tirésias. Est-il plus doux ménage plus fier de soi que ce couple d'un fils et d'une mère jeune ? <sup>96</sup>

Quand nous voyons le lit au troisième acte, nous connaissons déjà sa fonction décisive.

En effet, quand arrive Œdipe, Jocaste l'accepte sans réserve, heureuse, certainement de donner sa personne en récompense à un jeune et beau garçon. Il lui apporte la promesse d'un bonheur juvénile qu'elle n'a pas connu avec Laïus. Tout de suite, elle est amoureuse : « mon roi, mon amour »<sup>97</sup>. Extasiée, soumise, elle craint par dessus tout de le voir contrarié, « j'ai peur que cette chambre te devienne une cage, une prison »<sup>98</sup>, « veux-tu que j'ôte le berceau »<sup>99</sup>, « écoute, mon garçon chéri, tu vas te fâcher... »<sup>100</sup>, « ne me gronde pas... »<sup>101</sup>, « mon chéri, ne te vexes pas. Tu m'en veux ?... »<sup>102</sup> Nous sommes loin de la princesse qui tyrannisait tout le monde : l'amour l'a transformée.

---

<sup>96</sup> *Ibid*, p.56.

<sup>97</sup> *Ibid*, p.114.

<sup>98</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>99</sup> *Ibid*, p.95.

<sup>100</sup> *Ibid*, p.97.

<sup>101</sup> *Ibid*, p.108.

<sup>102</sup> *Ibid*, p.113.

Le lit est donc ici lieu de l'union prohibée des corps et de la circulation du désir interdit. L'attitude de Jocaste est comme le projecteur dont la lumière tombe sur ce large lit, qui nous paraît encore plus large, agrandi par l'acte inévitable dont il sera l'instrument complice.

L'inceste est généralement interdit par la société, ce tabou est une invention d'homme. On peut dire donc que l'interdit de l'inceste marque la séparation entre nature et culture, entre animalité et humanité. Dans la chambre de noces de Jocaste et d'Œdipe, le caractère animal de l'inceste est signalé par les « fourrures blanches »<sup>103</sup> qui couvrent le lit et « une peau de bête »<sup>104</sup> qui est à son pied. En face de Tirésias, Œdipe se met « à plat ventre sur la peau de bête »<sup>105</sup> en lui disant :

Dites que c'est l'enfant qui vous effraye, grand-père ?  
 Avouez, grand-père ! Avouez que je vous effraye !  
 Avouez donc que je vous fais peur !<sup>106</sup>

Et on comprend la réponse brève du devin, aveugle mais capable de voir plus loin que les réalités de ce bas-monde : « Oui. Très peur. »<sup>107</sup> On entend en outre retentir le tonnerre. Puis le prêtre se retire en mettant en garde

---

<sup>103</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>104</sup> *Ibid*.

<sup>105</sup> *Ibid*, p.107.

<sup>106</sup> *Ibid*.

<sup>107</sup> *Ibid*.

« l'orgueilleux qui s'obstine contre les astres »<sup>108</sup>.

Cette animalité du désir chez Œdipe n'est pas sans le troubler. À un moment donné, paraît Anubis, le dieu à tête de chacal, qui se dresse sous la peau de bête. Il répète ironiquement les paroles trop confiantes qu'Œdipe a tenues au Sphinx. Il s'agit d'un rêve du jeune époux, rêve toulant qui exprime les angoisses du héros qui ne se rend pas compte de la nature réelle de son union conjugale.

La didascalie liminaire de l'acte III, précise aussi : « À gauche du lit, un berceau »<sup>109</sup>. Pour Jocaste, le berceau est d'abord présenté comme objet de souvenir de l'enfant perdu. « Depuis la mort de l'enfant, il me le fallait près de moi. »<sup>110</sup> précise Jocaste à Œdipe, comme pour s'excuser de la présence à priori inexplicable de cet objet. Il est pour elle l'objet-culte de la maternité avortée. Le berceau vide devient le compagnon qui pendant dix-neuf ans a meublé la solitude et les insomnies de Jocaste : « Je ne pouvais dormir [...] ; j'étais trop seule. »<sup>111</sup> Tout à la joie de son mariage, Jocaste n'éprouve plus le besoin de la présence du berceau à ses côtés au point de proposer à Œdipe de le faire enlever. Œdipe refuse. C'est selon lui « le berceau de [sa] chance »<sup>112</sup>,

---

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.96.

idée que le spectateur doit comprendre comme une antiphrase et la traduire :  
« le berceau de son malheur ».

Œdipe, d'ailleurs, le désigne par une métaphore éloquente : « ce joli fantôme de mousseline »<sup>113</sup> et veut lui restituer son rôle initial pour son « premier fils »<sup>114</sup>. Il couche « en travers du lit appuyant sa tête sur le bord du berceau »<sup>115</sup>, occupant ainsi à la fois la place du mari légitime dans le lit conjugal et celle de l'enfant dans la chambre maternelle. Passé et présent se confondent et Jocaste reproduit les gestes de la mère lorsqu'elle « berce le sommeil d'Œdipe en remuant doucement le berceau. »<sup>116</sup> Ce jeu ambigu de la mère-amante renforce le langage maternel qu'elle utilise en parlant à son mari endormi :

Je t'ai laissé t'endormir avec ces étoffes lourdes, ces colliers d'or, ces agrafes, ces sandales qui coupent les chevilles... (*Elle le soulève, il retombe.*) Allons ! quel gros bébé [...] Ne te fais pas lourd, aide-moi... (*Elle le soulève, lui ôte sa tunique et le frotte.*) [...] Tes sandales. Lève ta jambe gauche. (*Elle le déchuasse.*)<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup> *Ibid*, p.96.

<sup>114</sup> *Ibid*.

<sup>115</sup> *Ibid*, p.120.

<sup>116</sup> *Ibid*, p.121.

<sup>117</sup> *Ibid*, pp.115-116.

Un autre objet significatif se trouve dans cette chambre : « Au premier plan à droite un miroir mobile de taille humaine »<sup>118</sup>.

Que fait l'homme avec un miroir ? Il se voit. Il découvre naturellement lui-même. Or, l'image de lui-même qu'il voit dans le miroir ne correspond peut-être pas à celle qu'il veut que les autres voient. L'homme ne peut donc pas s'empêcher d'embellir son image, de modifier, de se travestir pour que le miroir lui renvoie un aspect souhaité. Le miroir offre donc à l'homme la possibilité de jouer avec son reflet. Et c'est de cette qualité du miroir qu'Œdipe profite. Avant de subir la visite de Tirésias, « Œdipe resté seul se regarde dans le miroir et prend des poses. »<sup>119</sup> En effet, l'affrontement de Tirésias et d'Œdipe oppose une des plus hautes autorités de Thèbes à un jeune aventurier à l'origine jusqu'à ce moment-là inconnue. Œdipe se rend bien compte de la difficulté de cette situation qu'il veut dominer. Il essaie de poser pour se présenter aux yeux du devin comme un héros providentiel, un aventurier révolté contre l'ordre établi que représente Tirésias.

Or, si le miroir permet à l'homme de se créer une image, le miroir fait allusion aussi aux notions de masque, de mensonge, de dissimulation. Tirésias, qui entre au moment où Œdipe se regarde dans le miroir, semble bien comprendre l'intention du jeune roi et ne se fait aucune illusion sur la personne

---

<sup>118</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>119</sup> *Ibid*, p.98.



d'Œdipe. À la fin de la rencontre, Tirésias abandonne la partie, présentant le pire sans l'identifier à coup sûr :

Œdipe ! Œdipe ! écoutez-moi. Vous poursuivez une gloire classique. Il en existe une autre : la gloire obscure. C'est la dernière ressource de l'orgueilleux qui s'obstine contre les astres.<sup>120</sup>

Plus intéressant est le jeu de Jocaste avec le miroir lorsque s'élève la voix d'ivrogne, vitupérant la politique. Chose curieuse : la didascalie précise ici que le miroir dans cet acte est une psyché<sup>121</sup>.

Jocaste [...] s'approche de la psyché. Comme le clair de lune et l'aube projettent une lumière en sens inverse, elle ne peut se voir. Elle empoigne la psyché par les montants et l'éloigne du mur. La glace, proprement dite, restera fixe contre le décor. Jocaste n'entraîne que le cadre et, cherchant la lumière, jette des regards du côté d'Œdipe endormi. Elle roule le meuble avec prudence jusqu'au premier plan, à la place du trou du souffleur, de sorte que le public devienne la glace et que Jocaste se regarde, visible à tous, [...] On doit entendre le pas du factionnaire ; les sonneries du réveil, les coqs, l'espèce de ronflement que fait le souffle jeune et rythmé

---

<sup>120</sup> *Ibid*, p.107.

<sup>121</sup> psyché : grande glace mobile montée sur un châsis à pivots grâce auxquels on peut l'incliner à volonté et se regarde en pied., *Le Nouveau Petit Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*, Paris, Dictionnaire Le Petit Robert, 2006, p. 2110.

d'Œdipe. Jocaste, le visage contre le miroir vide, se remonte les joues, à pleines mains.<sup>122</sup>

En grec le mot psyché signifie l'âme et, selon l'ancienne croyance, « le miroir peut [...] retenir l'âme ou la force vitale de l'homme qui s'y réfléchit. »<sup>123</sup> Nous avons là un signe prémonitoire du destin de Jocaste : se regarder dans le miroir et ne pas y voir son reflet indique qu'elle est coupée de toute relation avec son âme, une manifestation donc qui avertit d'un risque pouvant avoir de fâcheuses répercussions dans la vie. D'ailleurs, le spectateur, familier au mythe d'Œdipe, connaît l'issue fatale du sort de Jocaste. Le miroir étant la porte qui permet le passage du monde physique à l'au-delà, le public et Jocaste, séparés par le miroir, ne sont plus du même monde.

Le dernier objet-prédicat de cette pièce, nous le voyons à la fin, dans l'acte IV, quand la machine infernale a explosé. Jocaste et Œdipe ont découvert leur amour interdit, et elle s'est pendue avec son écharpe, lui s'est aveuglé avec la broche de la reine. Nous voyons Œdipe reparaître, ensanglanté et Tirésias lui offre son bâton d'augure en guise de canne d'aveugle. Le bâton, métaphore de la cécité, met en évidence le caractère paradoxal de la condition des hommes : leur aveuglement face aux forces qui les conduisent alors même qu'ils se

---

<sup>122</sup> Jean Cocteau. *La Machine infernale* (Paris : Larousse, 1975), p.122.

<sup>123</sup> Michel Cazenave (sous la direction de). *Encyclopédie des symboles*. (Paris : Livre de Poche, 1996), p.413.

croient libres. Aveugles, ils voient clair à présent que les pièges du destin, qu'ils croyaient avoir déjoué, se sont tous refermés sur eux.

Œdipe part clopin-clopant, appuyé au bras de sa fille Antigone dans laquelle s'incarne Jocaste, et sur le bâton d'augure que vient de lui remettre Tirésias afin d'aider l'aveugle à marcher. Le protagoniste de la pièce finit ainsi sur trois pattes, après que nous l'avons vu debout sur ses deux pieds et qu'on nous a parlé de l'enfant qu'il fut, au temps où il ne marchait pas. Œdipe réalise donc lui-même la figure de l'énigme du Sphinx : symboliquement il est l'homme par excellence.

Dans ce chapitre, nous avons étudié les objets d'*Orphée* et ceux de *La Machine infernale* dont les fonctions sont de caractériser, de préciser les aspects, la manière d'être et d'agir des personnages. Ils sont tous les objets inanimés dont les usages significatifs dépendent des personnages à qui ils sont liés ou à ceux qui s'en servent. Dans le chapitre suivant, nous étudierons les objets animés ou qui semblent être doués de vie. Ce sont les objets que les personnages ne peuvent pas contrôler, qui s'animent, s'agitent comme s'ils avaient leur propre vie et, de cette façon, font du théâtre de Cocteau un théâtre sorti du rêve.

## CHAPITRE IV

### L'OBJET-SUJET

Anne Ubersfeld définit le concept d'objet-sujet en termes suivants :

L'objet est [...] « sujet » dans tous les cas où il peut être le *sujet* d'une phrase qui fait des personnages une *chose*, donc souligne leur dépendance par rapport à une force qui est métonymiquement ou métaphoriquement figurée par un objet. L'objet est ici le *valant-pour* la force qui s'exerce sur les personnages.<sup>1</sup>

Dans ce chapitre, nous nous appuyerons sur cette idée d'Ubersfeld pour examiner les objets qui deviennent sujets d'actions. Ces objets semblent posséder une vie propre, échappent aux personnages, agissent sur eux, les aliènent, leur opposent une résistance particulière. Bref, ils se conduisent eux-même en actants. Les personnages, au lieu d'utiliser ces objets, subissent leurs actions, endurent leur force mystérieuse. Dans *Orphée* et *La Machine infernale* ces objets, comme l'a noté Ubersfeld, ne sont pas nombreux, mais cette rareté même leur confère une imposante valeur : ils se chargent de tellement d'importance et de sens que leur rôle concrétise les thèmes importants des deux pièces.

---

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre L'école du spectateur* (Paris : Éditions sociales, 1982), p.129.

## 1. Orphée

Commençons d'abord par le thème de la création poétique concrétisé par la présence du Cheval dans le salon du poète.

On peut s'interroger sur le statut de cet objet : comment la création animalière devienne objet dans la représentation, d'autant plus que le mot « Cheval » apparaît aussi dans la liste des personnages. Notre explication est que, certes, le Cheval peut être considéré comme un être animé ; cependant, muette et immobile au lever du rideau, sa présence est décrite dans la didascalie locative au début du texte sur le même plan que d'autres objets faisant partie du décor. À notre avis, le Cheval est un élément du « décor qui joue », selon la formule de Cocteau lui-même<sup>2</sup>. Le statut distinctif de cet « objet » entraîne son importance accrue et nous exige une analyse particulièrement avancée.

Figé sur la scène comme un meuble, le Cheval a une telle force qui pousse les actions des personnages. Analysant sa présence dans cette tragédie en un acte qui se compose de treize scènes, on trouve le Cheval-vivant dès la scène première jusqu'à la sixième. À partir de la septième, le Cheval est un personnage invisible mais, absent, il exerce encore une influence considérable sur les protagonistes.

---

<sup>2</sup> Jean Cocteau. « Préface II (écrite au théâtre) », *Les Enfants terribles*, Coll. Folio/Théâtre. (Paris : Gallimard, 1994), p.32.

Dans la première scène, Orphée, en mal d'inspiration, suit la dictée du

Cheval :

Orphée : M, M... Cheval, continue. Allons, vite, après la lettre M... je t'écoute.

Eurydice : Quelle patience ! Toi qui n'as aucune tête, tu en trouves pour ton cheval.

Orphée : J'écoute. Allons, cheval ! M. M après M. ( *Le cheval bouge.* ) Tu bouges. Tu vas parler. Parle. Dicte-nous la lettre après la lettre M. ( *Le cheval frappe avec son sabot. Orphée compte.* ) A. B. C. D. E. E, c'est la lettre E ? ( *Le cheval remue la tête de haut en bas.* )

Eurydice : Naturellement.

Orphée : Chut ! ( *Le cheval frappe.* ) A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. ( *À Eurydice.* ) Je te défends de rire. R, c'est bien la lettre R ? M, E, R, mer ? J'ai mal compté. Cheval ! est-ce bien la lettre R ? Si c'est oui frappe un coup, deux si c'est non. ( *Le cheval frappe un coup.* )

[...]

Orphée : Tant mieux. ( *Au cheval.* ) Mer. Mer... et après mer ? M. E. R., mer. J'écoute. Parle. Parle-moi, cheval. Cheval ! Allons, un peu de courage. Après la lettre R ? ( *Le*



*cheval frappe. Orphée compte. ) A. B. C.*  
 ( *Silence. ) C. La lettre C, chère Madame !*  
 ( *Le cheval frappe. ) A. B. C. D. E. F. G.*  
 H. I. Merci. Merci ! c'était merci ! Est-ce  
 tout ? Est-ce merci tout court ? ( *Le cheval*  
*remue la tête de haut en bas. ) C'est for-*  
*mi-da-ble. Tu vois, Eurydice ! avec ton*  
*esprit mal tourné, j'aurais pu te croire,*  
*j'aurais pu avoir la faiblesse de me laisser*  
*convaincre... Merci tout court, c'est for-*  
*mi-da-ble !*<sup>3</sup>

Pour Orphée, l'énoncé : « Madame Eurydice reviendra des enfers »<sup>4</sup>  
 qu'il a obtenu du Cheval « n'est pas une phrase. C'est un poème du rêve, une  
 fleur du fond de la mort. »<sup>5</sup> Il pense que l'animal lui enseigne la rupture avec  
 toute tradition. Il plaide la nécessité du scandale et d'une révolution. Il faut que  
 la beauté neuve fasse son chemin.

Il faut jeter une bombe. Il faut obtenir un scandale. Il  
 faut un de ces orages qui rafraîchissent l'air. On étouffe.  
 On ne respire plus.<sup>6</sup>

Le Cheval initie ainsi le poète à la poésie involontaire qui jaillit de  
 l'inconscient :

---

<sup>3</sup> Jean Cocteau. *Orphée* (Paris : Stock, 1927), pp.21-23.

<sup>4</sup> *Ibid*, p.27.

<sup>5</sup> *Ibid*, p.28.

<sup>6</sup> *Ibid*, p.29.

Ce cheval entre dans ma nuit et il en sort comme un plongeur. Il en rapporte des phrases. [...] la moindre de ces phrases est plus étonnante que tous les poèmes [...]. Je donnerais mes œuvres complètes pour une seule de ces petites phrases où je m'écoute comme on écoute la mer dans un coquillage. [...] Je découvre un monde. Je retourne ma peau. Je traque l'inconnu.<sup>7</sup>

Il est évident que le héros s'efforce de composer ses œuvres par le nouveau moyen comme les poètes surréalistes qui se proposent d'exprimer par l'automatisme psychique, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Le poème est dicté de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale :

Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie [...].<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid*, p.27.

<sup>8</sup> Anonyme. *Surréalisme*. [En ligne]. (2 mars 2009). Disponible sur <http://fr.wikipedia.org/wiki/Surr%C3%A9alisme> [19 mars 2009]

Or, l'animal, qui, dans les anciennes versions des mythes était charmé et en admiration devant le poète, est, chez Cocteau, en opposition avec ce dernier. Il le laisse penser qu'il est en quelque sorte sa muse alors qu'il est le messenger de la mort. Comme nous le savons à cause du poème dicté par le Cheval, Orphée sera tué à son tour.

On peut dire que le Cheval, qu'Orphée prend pour sa muse est le fauteur des troubles de la vie familiale d'Orphée et d'Eurydice. À le voir de plus près, l'amour immense de l'Orphée de la légende pour Eurydice, qui pousse le poète à descendre chez les morts pour arracher sa bien aimée des dieux infernaux semble éteint dans ce salon campagnard. Les deux premières scènes se résument à des disputes conjugales, loin de l'amour idéal représenté dans les anciennes versions du mythe. Eurydice elle-même préfère se confier à Heurtebise plutôt qu'à son mari, ce qui incite le spectateur à se poser la question sur la nature des relations entre ces personnages.

Si les moindres mots que le Cheval rapporte de la nuit, de l'inconnu, du mythe, semblent à Orphée plus précieux que tout, si le mari comprend le sens de la véritable création et brûle ce qu'il avait adoré, Eurydice n'y comprend rien et est navrée du changement de son époux envoûté par le Cheval. Elle ne comprend pas comment Orphée, pour l'animal, laisse tomber sa situation officielle, quitte la ville, se retire dans la solitude. À côté du Cheval, tous les autres palissent. Sa femme aussi, elle se trouve abandonnée et elle se plaint

amèrement : « Tu aimes le cheval. Je passe en seconde. [...] Je n'existe plus. Je mourrais que tu ne t'en apercevais pas. »<sup>9</sup> À quoi Orphée répond : « Nous étions morts sans nous en apercevoir. »<sup>10</sup> L'œuvre à faire, inspirée par le Cheval, est sa vraie vie : le reste ne peut plus l'intéresser qu'incidemment.

Il est vrai, certes, que le cheval est le souffle inspirateur inexplicable d'Orphée. Mais une phrase d'Eurydice que nous venons de citer : « Tu aimes ce cheval »<sup>11</sup>, nous invite à y réfléchir et à proposer une autre interprétation, non contradictoire mais complémentaire à la première.

On peut considérer le cheval, par sa force, sa puissance, sa virilité comme un symbole sexuel masculin.<sup>12</sup> Dans la rue, Orphée rencontre un Cheval (ou un homme-cheval) qui le suit. Selon Eurydice, ce cheval « a suivi »<sup>13</sup> son mari et il « l'a amené à la maison »<sup>14</sup>. Nous pouvons parler donc d'une rencontre homosexuelle. Notons au passage que l'homosexualité n'est pas étrangère à cette pièce : Eurydice, avant d'épouser Orphée, ne vivait-elle pas parmi les Bacchantes dont la meneuse est Aglaonice, « une femme qui

---

<sup>9</sup> Jean Cocteau. *Orphée* (Paris : Stock, 1927), p.30.

<sup>10</sup> *Ibid*, p.31.

<sup>11</sup> *Ibid*, p.30

<sup>12</sup> Cf. l'histoire de la phobie du cheval chez Herbert Graf ou « le petit Hans » dans Sigmund Freud, « Analyse d'une phobie chez un petit garçon de 5 ans (Le petit Hans) » dans *Cinq psychanalyses*. Traduit par Marie Bonaparte et Rudolph M. Lœwenstein. 23<sup>e</sup> édition 2<sup>e</sup> tirage. (Paris : Presses Universitaires de France, 2004), p.93-198.

<sup>13</sup> Jean Cocteau. *Orphée* (Paris : Stock, 1927), p.37.

<sup>14</sup> *Ibid*.

boit, qui promène des tigres, qui tourne la tête de nos épouses, qui empêche les jeunes filles de se marier »<sup>15</sup> ?

La relation de caractère homosexuel entre Orphée et son Cheval nous permet de mieux expliquer l'ambivalence des sentiments d'Orphée envers Eurydice. Presqu'à tout moment dans la pièce, à l'opposé de la version traditionnelle du mythe, Orphée se trouve en état d'hostilité relativement à son épouse. Il ne manifeste guère d'amour envers elle que lorsqu'elle est morte. La pièce donne à entendre même que cette hostilité va jusqu'au meurtre. Quand Orphée, en regardant sa femme dans la scène neuvième, l'a définitivement tuée, il prétend l'avoir fait avec intention : « J'ai tourné la tête exprès »<sup>16</sup>.

Le Cheval, élément du décor qui joue, est donc à la base du thème de l'amour homosexuel, source de la rénovation poétique, qui est à son tour entravé par l'amour hétérosexuel, représenté par une femme éprouvant la nostalgie d'un poète du temps jadis qui était « chargé de gloire, de fortune »<sup>17</sup>, qui glorifiait le soleil et dont les poèmes étaient arrachés et récités par cœur dans toute la ville.<sup>18</sup> Cette femme est là, meurt, renaît et remeurt. Et sa mort définitive a lieu presque'en même temps que la mort du poète lui-même.

---

<sup>15</sup> *Ibid*, p.25.

<sup>16</sup> *Ibid*, p.90.

<sup>17</sup> *Ibid*, p.26.

<sup>18</sup> *Ibid*.

Le buste d'Orphée, un autre élément du décor qui joue, apporte des éclaircissements à cette mort. À la scène neuvième, au moment même où Orphée se retourne vers sa femme et ne la voit plus, les Bacchantes, à l'instigation d'Aglaonice, conduisent des femmes déchaînées jusqu'à la maison d'Orphée et le tuent. Orphée est décapité. Sa tête est retrouvée comme son buste sur le socle, vide dans la scène première, comme il a souhaité. Les Bacchantes deviennent alors la métonymie du public malveillant, des cabales qui déchirent l'artiste ; le sacrifice du poète lui-même semble nécessaire à la survie de son œuvre. Le symbole de la tête statufiée souligne ce paradoxe : pour accéder à l'éternité, il faut savoir donner sa vie en pâture aux critiques.

Au commencement de la scène X prend place la tirade douloureuse d'Orphée décapité. Le début de la tirade : « Où suis-je ? Comme il fait noir... »<sup>19</sup> nous suggère qu'Orphée ici est « comme aveugle. Il se trouve dans le monde noir, en ce sens qu'il est noir pour celui qui a perdu la vue. Mais, égaré et souffrant, Orphée est ensuite guidé par Eurydice qui vient le sauver :

J'ai ta main dans ma main. Marche. N'aie pas peur.  
Laisse-toi conduire [...] Maintenant, tu ne peux plus me  
voir et j'ai la permission de t'emmener.<sup>20</sup>

Le Cheval a dévoré et anéanti Orphée. La phrase dictée l'a fait payer très cher. C'est, finalement, Eurydice qui a raison. Maintenant il faut qu'Orphée

---

<sup>19</sup> *Ibid*, p.99.

<sup>20</sup> *Ibid*, p.101.



s'abandonne à elle, c'est-à-dire à l'amour, à l'écriture poétique tels il avait connus avant l'arrivée du Cheval.

Le monde du poète est le monde des miracles. C'est ce que suggère la tête statufié d'Orphée lorsqu'elle parle au commissaire de police, accompagné du greffier, qui est venu enquêter sur la mort du poète. Cette scène met aux yeux du spectateur le contraste violent entre la réalité, c'est-à-dire des apparences que nous prenons pour telle, et les miracles de l'univers poétique dont le buste est métaphore. Par nature, les miracles ne se prouvent pas. Il est donc impossible au commissaire de les réduire à ses arguties. L'univers poétique étant hors des limites dans lesquelles nous vivions, il reste incontrôlable à notre esprit enfermé dans d'étroites bornes. Le miracle arrive à son paroxysme lorsque le décor « joue » son rôle décisive à la scène finale : il monte au ciel :

Le décor monte au ciel. Entre par la glace : Eurydice et Orphée. Heurtebise les mène. Ils regardent dans leur maison comme s'ils la voyaient pour la première fois. Ils s'asseyent à table. Eurydice désigne sa droite à Heurtebise. Ils sourient. Ils respirent le calme.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibid*, p.118.

La dernière scène se déroule donc dans une sereine atmosphère, après tant d'émotions et de mésaventures. L'ensemble offre une grâce et une fraîcheur incomparables.

Mon Dieu, nous vous remercions de nous avoir assigné  
notre demeure et notre ménage comme seul paradis et de  
nous avoir ouvert votre paradis.<sup>22</sup>

Le Cheval était du diable. On est maintenant en rupture avec les sortilèges manifestantes du surréalisme :

Nous vous remercions d'avoir sauvé Eurydice, parce  
que, par amour, elle a tué le diable sous la forme d'un  
cheval et qu'elle en est morte.<sup>23</sup>

Orphée exprime sa conversion à la poésie pour Dieu.<sup>24</sup> Il prononce ainsi sa dernière action de grâce : « Nous vous remercions de m'avoir sauvé parce que j'adorais la poésie et que la poésie c'est vous. »<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibid*, pp.118-119.

<sup>23</sup> *Ibid*, p.119.

<sup>24</sup> Nous rappelons surtout à ceux qui connaissent en amateur l'œuvre de Cocteau et qui peuvent être étonnés par la présence des idées chrétiennes dans *Orphée*, que Cocteau embrasse une seule fois la religion chrétienne : désespéré par la mort de Raymond Radiguet en 1923, le poète recourt à l'opium puis, après la cure de désintoxication, se tourne vers le christianisme, dont il s'éloigne peu après. L'important reste que c'est justement l'année de cette conversion momentanée qu'il compose *Orphée*. Voir Claude Armand. *Jean Cocteau*, (Paris : Gallimard, 2003), pp.309-381.

<sup>25</sup> Jean Cocteau. *Orphée* (Paris : Stock, 1927), p.119.

Ce décor qui monte, c'est donc l'assomption du ménage infernal dans laquelle l'amour perdu est retrouvé et subordonné à la poésie. Dans ce paradis le poète s'élève et se réconcilie avec lui-même.

*Orphée* commence par une scène de revue du drame domestique mais en quelques instants la pièce se déroule dans un univers au-delà du réel où les objets sont animés, cotoient les personnes qui sont comme chosifiées. Ces objets-sujets multipliant des effets scéniques invraisemblables, le texte sort des conventions du théâtre bourgeois, réaliste et sérieux, pour méditer sur la poésie et l'amour dans des situations tragiques mais toujours irréelles. Du fait même de ses outrances, la pièce peut être considérée, à l'instar de son héros, comme un texte mystificateur, non conformiste à la dramaturgie traditionnelle.

## 2. *La Machine infernale*

Dans *La Machine infernale*, l'écharpe et la broche de Jocaste sont bien plus que des accessoires de la parure féminine. Outre le fait qu'elles caractérisent la reine, elles peuvent être considérées en tant qu'actants de la pièce et non plus en tant que simples accessoires. Investies de rôles importants, elles semblent animées d'une sorte de génie maléfisant et participent à la mise en place de la tension tragique.

L'écharpe rouge est d'abord un objet qui fait peur à la reine, qui l'angoisse. « Je la crains »<sup>26</sup>, avoue-t-elle. De par son omniprésence dans les premières répliques de Jocaste<sup>27</sup>, elle devient objet dominant : l'écharpe agit ; Jocaste subit : « Cette écharpe m'étrangle »<sup>28</sup> dit-elle. L'écharpe est reconnue par la reine comme son agresseur qui commet les violences physiques sur elle comme en témoignent les verbes dont l'écharpe est le sujet : « étrangler », « s'accrocher », « s'enrouler ». Enfin, l'écharpe devient objet meurtrier : « Elle me tuera. »<sup>29</sup>

Comme disait Albert Camus : « les dernières pages d'un livre sont déjà dans les premières »<sup>30</sup>, en effet la présence envahissante de l'écharpe de

<sup>26</sup> Jean Cocteau. *La Machine infernale* (Paris : Larousse, 1975), p.43.

<sup>27</sup> Onze occurrences dans tout l'acte premier, tantôt sous la forme substantive, tantôt sous la forme pronominale:

Didascalie : « Tirésias marche sur le bout de son écharpe » (p.40)

Jocaste : « Vous marchez sur mon écharpe. » (p.40)

« C'est contre cette écharpe. » (pp.42-43)

« Tout le jour cette écharpe m'étrangle. Une fois elle s'accroche aux branches, une autre fois, c'est moyeu d'un char où elle s'enroule, une autre fois tu marches dessus. » (p.43)

« Et je la crains, je n'ose pas m'en séparer. C'est affreux ! C'est affreux ! Elle me tuera. » (p.43)

Tirésias : « Votre pied sur le bout de l'écharpe. Vous avez failli étrangler la reine. » (p.58)

Jocaste : « Voilà que tu le traites d'assassin parce qu'il a marché comme toi sur cette écharpe. » (p.58)

<sup>28</sup> Jean Cocteau. *La Machine infernale* (Paris : Larousse, 1975), p.43.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Albert Camus. « Le Mythe de Sisyphe », *Essais*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. (Paris : Gallimard, 1977), p.106.

couleur rouge au début du texte, annonce le destin tragique de Jocaste. À l'acte quatrième, on entend Œdipe hurler sa colère : « Elle est là... pendue... pendue à son écharpe... »<sup>31</sup> Et à la fin de la pièce, le fantôme de Jocaste ne manque pas d'y faire allusion : « Cette méchante écharpe [...] ! L'avais-je assez prédit. »<sup>32</sup> La convocation de cet objet au dénouement, c'est juste pour le montrer dans l'accomplissement de son rôle.

Comme l'écharpe, la broche de Jocaste intervient dès l'entrée en scène de la souveraine et réapparaît lors du dénouement dans l'acte IV. Dès le début, la broche est présentée comme objet de convoitise digne de la reine : selon Jocaste, « cette broche [...] crève l'œil de tout le monde. »<sup>33</sup> En effet, la métaphore populaire, qu'utilise Jocaste et qui signifie tout simplement qu'elle est bien en vue, provoque un effet d'annonce teintée de l'ironie tragique. Annonciatrice dès le départ, la broche intervient au cours de l'acte IV dans son rôle de mutilatrice. C'est en vain qu'Antigone appelle au secours « [...] petit père [...] se donne des coups dans les yeux avec sa [de Jocaste] grosse broche en or. »<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Jean Cocteau. *La Machine infernale* (Paris : Larousse, 1975), p.129.

<sup>32</sup> *Ibid*, p.136.

<sup>33</sup> *Ibid*, p.57.

<sup>34</sup> *Ibid*, p.131.

Jocaste vit donc dans un univers hostile. « Je suis entourée d'objets qui me détestent ! »<sup>35</sup> se plaint-elle. « Je suis victime ! »<sup>36</sup>, tel est le constat amer et désabusé qu'elle livre dès sa présence sur scène. Victime, elle l'est d'autant plus qu'on ne lui accorde qu'une protection dérisoire. Même le devin Tirésias n'est pas à la hauteur de la situation lorsqu'il lui dit :

Ma petite brebis, il faut comprendre un pauvre aveugle  
qui t'adore, qui veille sur toi et qui voudrait que tu  
dormes dans ta chambre au lieu de courir après une  
ombre, une nuit d'orage, sur les remparts.<sup>37</sup>

Non, le danger ne se situe pas aux portes de la chambre de Jocaste, mais sur elle. Cette écharpe dont elle « n'ose [se] séparer »<sup>38</sup>, cette broche qu'elle ne veut pas « laisser à la maison »<sup>39</sup>, sont en définitive les personnages muets et terribles qui sont complices de la fatalité inhérente au personnage. Tristement marquée par un destin qui la dépasse, Jocaste porte sur elle les instruments de la fatalité tragique qui va s'abattre sans appel sur elle et sur Œdipe.

Si nous pouvons saisir la fonction prophétique de ces objets, c'est que le texte de Cocteau fait usage de notre familiarité avec le mythe d'Œdipe. Selon Paul Ricœur :

---

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>36</sup> *Ibid*, p.57.

<sup>37</sup> *Ibid*, p.44.

<sup>38</sup> *Ibid*, p.43.

<sup>39</sup> *Ibid*, p.57.



Dès qu'une histoire est bien connue – et c'est le cas de la plupart des récits traditionnels ou populaires, [...] suivre l'histoire, c'est moins enfermer les surprises ou les découvertes dans la reconnaissance du sens attaché à l'histoire prise comme un tout qu'appréhender les épisodes eux-mêmes comme conduisant à cette fin.<sup>40</sup>

La situation ne se dirigeant pas vers une fin ouverte du libre arbitre, l'annonce faite par les objets de la fin tragique des protagonistes nous suggère le destin inévitable dont ces objets sont métonymies. Tout au plus, on comprend que, sous le manteau de la fable, le texte insinue que l'univers entier est asservi aux lois implacables du destin, qu'ils s'agisse des actions humaines ou des objets apparemment sans originalité.

Pour Paul Ricœur,

la reprise de l'histoire racontée, gouvernée en tant que totalité par sa manière de finir, constitue une alternative à la représentation du temps, comme s'écoulant du passé vers le futur. [...] En laissant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons à lire le temps lui-même à rebours.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit* Tome I L'intrigue et le récit historique. (Paris : Seuil, 1983), p.131.

<sup>41</sup> *Ibid.*

Prenant appui sur ces lignes du philosophe, nous pouvons dire que ces objets-sujets sont des éléments du mécanisme de la « machine infernale » qui devient alors le compte à rebours de la fin tragique annoncée. Or, si le rôle des objets peut être décodé, cela est vrai uniquement pour le spectateur. À ce sujet, il faut reconnaître l'inégalité des saviors entre la salle et la scène. En effet, l'information est inégalement partagée : le public en sait plus que les personnages. Connaissant la fin d'avance, il domine ironiquement les innocentes victimes de la Fatalité alors que les personnages sont aveugles aux mécanismes qui leur dictent leur action. Aucun indice ne parvient à mettre Jocaste et Œdipe sur la voie de la vérité, ni l'écharpe qui « s'enroule », ni la broche qui « crève l'œil de tout le monde ». Vivant dans l'aveuglement fatal aux signes annonciateurs, ils ne peuvent reconnaître l'intervention de ces ressorts mécaniques qu'après coup, au moment de la catastrophe et quand le dénouement est consommé. Dans *La Machine infernale*, c'est évidemment la part inconsciente de leurs motifs, à la manière d'un « destin », qui agite Jocaste et Œdipe ; leurs désirs refoulés dans l'inconscient prend le visage moderne de l'antique fatalité à laquelle ils n'échappent pas, malgré tous les signes d'avertissement. Ce que dit Albert Camus dans *L'Homme révolté* au sujet du roman peut s'appliquer très bien à *La Machine infernale* :

Qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du destin.<sup>42</sup>

Si nous avons étudié les objets-sujets dans un chapitre à part, c'est que ces objets, plus particulièrement (et avec, dans cette perspective le miroir, l'objet-prédicat), font de ce théâtre le lieu de l'onirisme où l'on passe du réel à l'irréel. Le procédé n'est peut-être pas nouveau. Mais ce que ce théâtre a de caractéristique c'est que cet onirisme dénature le familier en ce sens qu'il jaillit de l'ordinaire, du milieu intime, des objets concrets et palpables, quotidiens. Ces objets au départ réalistes ne gardent pas uniquement leurs valeurs fonctionnelles : ils se chargent de magie et modifient la vision des choses chez le spectateur. Sans être pièces à thèse, mais, par le biais d'objets familiers qui sont devenus étranges, les pièces étudiées ouvrent la porte au rêve et pour autant, favorisent des interprétations symboliques : *Orphée* nous invite à méditer sur l'amour, la vocation poétique, le mystère de la mort, *La Machine infernale* sur le malheur de l'homme qui naît aveugle et ne s'en aperçoit que le jour où une bonne vérité leur crève les yeux.

---

<sup>42</sup> Albert Camus. « L'Homme révolté », *Essais*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. (Paris : Gallimard, 1977), p.666.

« Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité », cette formule de Cocteau<sup>43</sup> pourrait caractériser la nature et la fonction de ce théâtre. Le rêve peut donner à voir certaines vérités ; car il peut être faux de croire que la vision que nous avons tous les jours soit garante de la vérité. Ce que nous voyons dans notre quotidien est marqué par la signification utilitaire et par des conventions. Nous ne regardons pas vraiment les choses pour elles-mêmes, nous sélectionnons dans notre champ perceptif, ce qui est utile à l'action. Lorsque nous regardons un objet, d'habitude, nous ne le voyons pas ; parce que ce que nous voyons, ce sont des conventions interposées entre l'objet et nous. Dès lors, il s'agit pour l'œuvre d'art de nous porter à la vérité des choses que nous perdons dans notre rapport quotidien avec elles. Il ne s'agit plus de voir le décor dans lequel nous nous trouvons, le miroir, l'écharpe, la broche mais d'observer cette forme, cette matière qui se donne à Moi. Le songe pourrait nous permettre peut-être d'avoir une manière virginale, débarrassée de toutes conventions habituelles, quotidiennes, de voir les choses et d'y réfléchir. « Dévoilement du mystère enseveli sous les mythes et les légendes, intuition et manifestation de l'invisible, appréhension et révélation de la réalité cachée sous les rêves et de la vérité dissimulée sous les apparences »<sup>44</sup>, voilà donc, ce à quoi nous mène les mensonges de ce théâtre onirique.

---

<sup>43</sup> Jean Cocteau, « Le Paquet rouge », dans son recueil *Opéra* (1927), cité par Claude Armand, *Jean Cocteau*. (Paris : Gallimard, 2003), p.409.

<sup>44</sup> Michel Lioure, *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco* (Paris : Dunod, 1998), p.76.

## CHAPITRE V

### CONCLUSION

Eugène Ionesco écrivait dans la revue N.R.F. en 1958 :

Tout est permis au théâtre : incarner des personnages mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles.<sup>1</sup>

Sans risque d'erreur excessive, nous pourrions dire que ces lignes d'Ionesco semblent être le résumé de la dramaturgie des objets des textes de Cocteau écrits une trentaine d'années plus tôt. En effet, au fil de notre travail, nous avons montré l'importance toute particulière qu'*Orphée* et *La Machine infernale* attachent aux objets.

Les objets se trouvent dans un décor anachronique ou plus précisément intemporel, ce qui souligne la puissance des légendes sans époque et suggère que le tragique peut se passer de repère temporel de l'antiquité tel que nous le voyons traditionnellement, sans perdre pour autant de sa vérité. Le passé de la légende étant présenté dans un cadre contemporain, ce temps hors du temps est un temps où tout est déjà à advenu, où tout est prescrit : le temps des dieux de l'univers plus onirique que réel.

---

<sup>1</sup> Eugène Ionesco. *Notes et contres-notes*. Coll. Idées. (Paris : Gallimard, 1972), p.63.

Parmi les objets étudiés, plusieurs apparaissent comme des attributs des personnages. C'est là l'utilisation emblématique des objets, au sens où l'entendent Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, qui définissent « l'usage de l'emblème » comme un procédé de caractérisation :

Un objet appartenant au personnage, une façon de s'habiller ou de parler, le lieu où il vit, sont évoqués chaque fois qu'on mentionne le personnage, assurant ainsi le rôle de marque distinctive. C'est un exemple d'utilisation métaphorique des métonymies ; chacun de ces détails acquiert une valeur symbolique.<sup>2</sup>

Ainsi le vitre, les costumes de couronnement, le bâton du jeune soldat, celui de Tirésias, pour ne citer que quelques exemples des objets étudiés, ne sont pas de simples éléments vestimentaires, mais objets métaphoriques de l'être surnaturel, de la royauté, de la virilité, de la cécité clairvoyante respectivement.

D'autres objets assument la fonction utilitaire, fonction ordinaire des choses dans la vie. Or, ces objets sont, eux-aussi, métaphoriques – l'encrier qui représente l'écriture, le miroir passage de la vie à la mort, le berceau souvenir de l'enfance etc... Dans certains cas, l'utilité de leur présence est double, objets utilitaires dotés de sens métaphoriques, ils participent aussi aux jeux de

---

<sup>2</sup> Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences des langages* (Paris : Seuil, 1995), p.758.



scène : la montre avec laquelle les personnages jouent en compagnie des spectateurs illustre bien cet usage et souligne la théâtralité du spectacle.

Moins nombreux, mais peut-être plus intéressants sont les objets qui semblent avoir leur propre vie : le cheval, le buste d'Orphée et certains objets vestimentaires de Jocaste s'animent et ont leur rôle aussi important que ceux des personnages. Symboles des thèmes principaux, ces objets qui sont ceux de l'existence quotidienne transforment le théâtre de Cocteau en théâtre onirique : il ne s'agit pas de théâtre d'évasion mais du rêve qui nous fait plonger dans la vérité de notre être face à la mort et au destin.

Nous ne disons pas que les fonctions d'attribut, de prédicat, de sujet, telles que nous les avons montrées au cours de ce travail sont réservées uniquement aux objets. Une étude approfondie montrerait que les décors, les dialogues peuvent très bien marquer les anachronisms, caractériser les personnages, contribuer à l'expression onirique. Autrement dit, les rôles des objets que nous avons montrés présentent des redondances, qui a mauvaise réputation. Or, alors que la rhétorique déconseille cette reprise d'un élément par un autre élément n'apportant pas d'information nouvelle ; la redondance, selon Michel Corvin, « est non seulement un des principes fondamentaux de toute communication écrite et orale, mais une des règles majeures du

fonctionnement théâtral. »<sup>3</sup> Nous nous permettons de prendre à notre compte l'explication du spécialiste :

la redondance est un principe de production du sens, au théâtre, à condition toutefois de donner au terme de fonctionnement théâtral une acception simple mais rarement totalement admise : le fonctionnement théâtral est à envisager du côté du spectateur, non du créateur (qu'il se nomme auteur ou metteur en scène) ; la représentation est un organisme complexe mais cohérent où l'on devrait s'interdire d'instituer une hiérarchie de valeurs, cela va de soi, entre telle ou telle de ses composantes.<sup>4</sup>

Les sens émis par les objets ne sont donc pas subordonnés au sens que nous pouvons déchiffrer dans le texte dialogue. Au théâtre, le langage parlé perceptible à l'oreille s'accompagne normalement des éléments visibles. Ce que disait Roland Barthes touche directement notre propos :

en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations *tiennent* (c'est le cas du décor), pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) : on a donc

---

<sup>3</sup> Michel Corvin. « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral ». *Degrés* VI, 13, printemps 1978, p.c2.

<sup>4</sup> *Ibid*, p.c1-2.

affaire à une véritable polyphonie informationnelle ; et  
c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes.<sup>5</sup>

Du coup, la linéarité de la lecture habituelle n'est plus possible. Tous les codes émetteurs de sens transmettent le message différemment, se solidarisent et se complètent. Il en résulte une des caractéristiques propres au théâtre : la cohérence entre divers signifiants des signes qui renvoient à un signifié sinon identique, du moins comparable. D'ailleurs, on ne saurait négliger l'importance des objets, éléments qui parlent aux yeux, si on tient compte du sens étymologique du mot « théâtre » : en grec « *theaomai* » veut dire « voir » et « *theatron* » désigne ce que l'on voit. Dans cette optique, la redondance, en particulier celle exprimée par l'intermédiaire des objets, ne fait pas preuve de pauvreté inventive. Au contraire,

sans elle aucune communication ne s'établit de la scène  
à la salle ; sans elle la mise en signes ne saurait aboutir à  
un spectacle et sans elle le spectacle ne saurait parvenir à  
l'intelligence de spectateur.<sup>6</sup>

Les deux textes que nous avons étudiés ont donc parcouru tous les degrés de l'échelle relative au texte et au spectacle. Après l'analyse des rôles multifonctionnels des objets dans ces pièces, nous dirions que ce théâtre affranchit la soumission séculaire aux contraintes de l'imagination, de la

---

<sup>5</sup> Roland Barthes. « Littérature et signification », *Essais critique*. Coll. Tel Quel. (Paris : Seuil, 1964), p. 258.

<sup>6</sup> Michel Corvin. *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui* (Paris : Presses Universitaires de Lyon, 1985), p.27.

vraisemblance et de la logique. Le mythe d'Orphée et celui d'Œdipe ne sont plus prisonniers de l'antiquité. Libéré du système conventionnel, rigide et contraignant, ce théâtre est devenu « le lieu de plus grande liberté, de l'imagination la plus folle »<sup>7</sup>, pour emprunter les termes à Ionesco, une dramaturgie où la création est indissociable de la représentation.



สถาบันวิทยบริการ  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

<sup>7</sup> Eugène Ionesco. « Discours sur l'avant-garde », *Notes et contes-notes* (Paris : Gallimard, 1972), p.83.

## BIBLIOGRAPHIE

- Albouy, Pierre. *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Coll.U.2. Paris : Armand Colin, 1969.
- Anonyme, *Cocteau*. [En ligne]. (n.d.). Disponible sur [http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Cocteau](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Cocteau) [23 mars 2009]
- Anonyme, *Cocteau: La Machine infernale*. [En ligne]. (n.d.). Disponible sur <http://yz2dkenn.club.fr/cocteau.htm> [23 mars 2009]
- Anonyme. *Le Surréalisme*. [ En ligne ]. (n.d.). Disponible sur : <http://www.site-magister.com/surrealis.htm> [17 mars 2009]
- Anonyme, *Messaline*. [En ligne]. (n.d.). Disponible sur <http://fr.wikipedia.org/wiki/Messaline> [20 mars 2009]
- Anonyme. *Surréalisme*. [En ligne]. (n.d.). Disponible sur <http://fr.wikipedia.org/wiki/Surr%C3%A9alisme> [19 mars 2009]
- Armand, Claude. *Jean Cocteau*, Paris : Gallimard, 2003.
- Barthes, Roland. « Littérature et signification », *Essais critique*, Coll. Tel Quel. Paris : Seuil, 1964, pp. 258-276.
- Biet, Chistian et Triau, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris : Gallimard, 2006.
- Camus, Albert. « L'Homme révolé », *Essais*, Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1977, p.421-709.
- Camus, Albert. « Le Mythe de Sisyphe », *Essais*, Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1977, p.89-211.
- Cazenave, Michel (sous la direction de). *Encyclopédie des symboles*, Paris : Livre de Poche, 2006.
- Charvet, P., et. al. *Pour pratiquer les texts de théâtre*, De Boeck Duculot, 1992.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- Cocteau, Jean. *La Machine infernale*, Paris : Larousse,1975.

- Cocteau, Jean. « Le Paquet rouge », dans son recueil *Opéra* (1927), cité par Claude Armand, *Jean Cocteau*. Paris : Gallimard, 2003, p.409.
- Cocteau, Jean. *Orphée*, Paris : Stock, 1927.
- Cocteau, Jean. « Préface II (écrite au théâtre) », *Les Enfants terribles*, Coll. Folio/Théâtre. Paris : Gallimard, 1994, p.31-32.
- Corvin, Michel. « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral ». *Degrés* VI, 13, printemps 1978, p.c1-22.
- Corvin, Michel. *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*, Paris : Presses Universitaires de Lyon, 1985, p.27.
- Dejean, Jean-Luc. *Le Théâtre Français d'aujourd'hui*, Paris : Fernand Nathan, 1971.
- Deron, Daupné et Weiss, Frédéric. *Le mythe antique dans le théâtre contemporain, Textes commentés*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- Ducrot, Oswal et Schaeffer, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences des langages*, Paris : Seuil, 1995.
- Fessir, Guy. *Le mythe antique dans le théâtre contemporain, Thèmes et sujets*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- Fraigneau, André. *Cocteau*, Paris : Seuil, 1957.
- Freud, Sigmund. « Analyse d'une phobie chez un petit garçon de 5 ans. (Le petit Hans) », *Cinq psychanalyse*, Traduit par Marie Bonaparte et Rudolph M. Læwenstein. 23<sup>e</sup> édition, 2<sup>e</sup> tirage : Paris : Presses Universitaires de France, 2004, pp. 93-198.
- Girard, Gilles, Ouellet, Réal et Rigault, Claude. *L'Univers du théâtre*, Paris : Presses Universitaires de France, 1986.
- Grandjean, Philippe. *La Machine infernale, Profil d'une œuvre*. Paris : Hatier, 2000.
- Guicharnaud, Jacques. *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*, New Haven and London : Yale University Press, 1967.



- Hubert, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*, Paris : Armand Colin, 1998.
- Ingarden, Roman. *Les fonctions du langage au théâtre* in *Poétique* n°8, 1971. pp.531-538.
- Ionesco, Eugène. *Notes et contres-notes*, Coll. Idées. Paris : Gallimard, 1972.
- Jouanny, Sylvie. *La littérature française du 20<sup>e</sup> siècle*, Tome 2. Le Théâtre. (Paris : Armand Colin, 1999).
- Kihm, Jean-Jacques, Sprigge, Elizabeth et Béhar, Henri C. *Jean Cocteau L'homme et les miroirs*, Paris : La Table Ronde, 1968.
- Lacarrière, Jacques. (Traducteur). *Le Théâtre de Sophocle*, Paris : Philippe Lebaud, 1982.
- Lannes, Roger. *Jean Cocteau*, Paris : Seghers, 1968.
- Larthomas, Pierre. *Le Langage dramatique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1972.
- Lioure, Michel. *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris : Dunod, 1998.
- Magnon, Jean-Marie. *Cocteau*, Paris : Desclée De Brouwer, 1968.
- Odier, Dominique. *Étude sur Jean Cocteau, La Machine infernale*, Paris : Ellipses/ édition marketing S.A., 1997.
- Pruner, Michel. *L'Analyse de texte de théâtre*, Paris : Dunod, 1998.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit*, Tome I. L'intrigue et le récit historique. Paris : Seuil, 1983.
- Shakespeare. *Hamlet*, Edited by David Bevington. Toronto : Bantam, 1988.
- Sophocle. *Œdipe Roi* in Jacques Lacarrière (traducteur). *Le Théâtre de Sophocle*. (Paris : Philippe Lebaud, 1982), p.220-289.
- Surer, Paul. *Cinquante ans de théâtre*, Paris : Société d'Éditions d'enseignement supérieur, 1969.
- Ubersfeld, Anne. *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris : Éditions sociales, 1981.

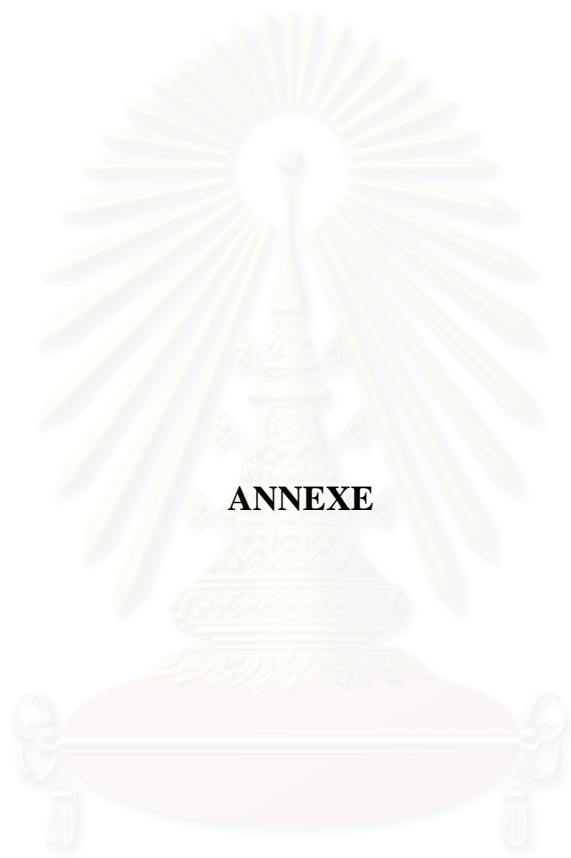
Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales, 1982.

Ubersfeld, Anne. « Pédagogie du fait théâtral », *Théâtre, Modes d'approche*, Bruxelles : Labor, 1987, p. 169-201.

Vernois, Paul. *L'orinisme et l'insolite dans le theater français contemporain*, Actes et Colloques. Paris : Klincksieck, 1974.

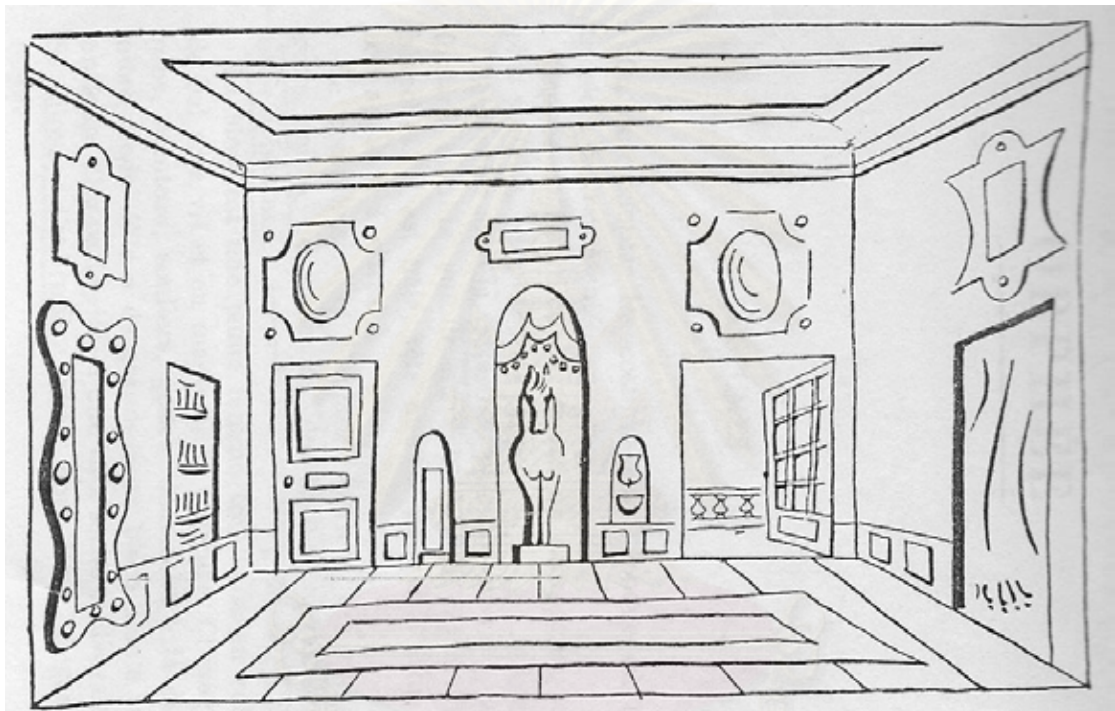


สถาบันวิทยบริการ  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



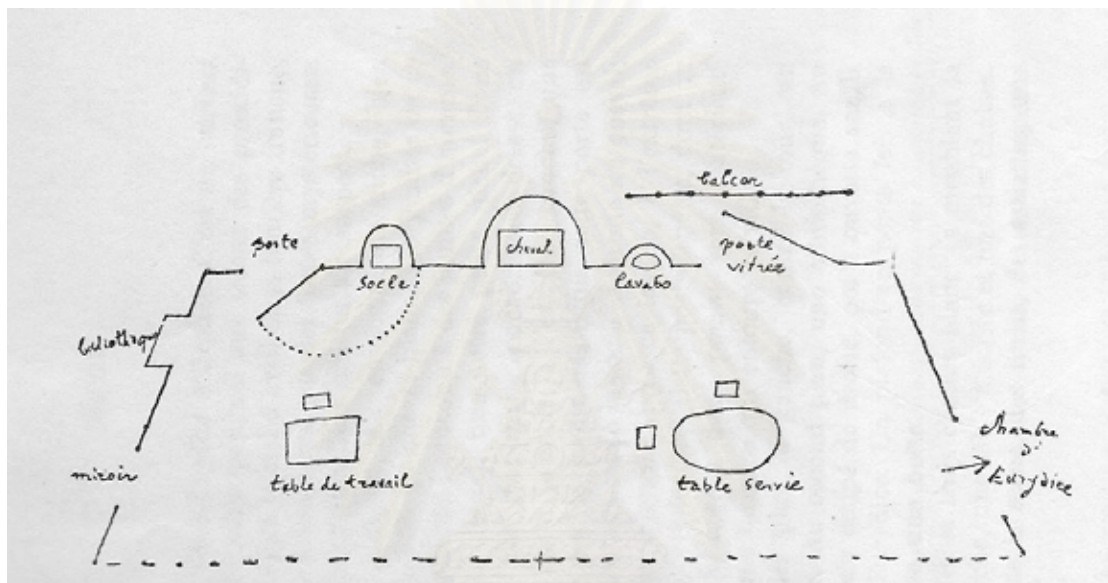
**ANNEXE**

สถาบันวิทยบริการ  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Le décor d'*Orphée*

(Source : Jean Cocteau. *Orphée*. Paris : Stock, 1927, p. 13.)



Le plan du décor d'*Orphée*

(Source : Jean Cocteau. *Orphée*. Paris : Stock, 1927, p. 14.)

สถาบันวิทยบริการ  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

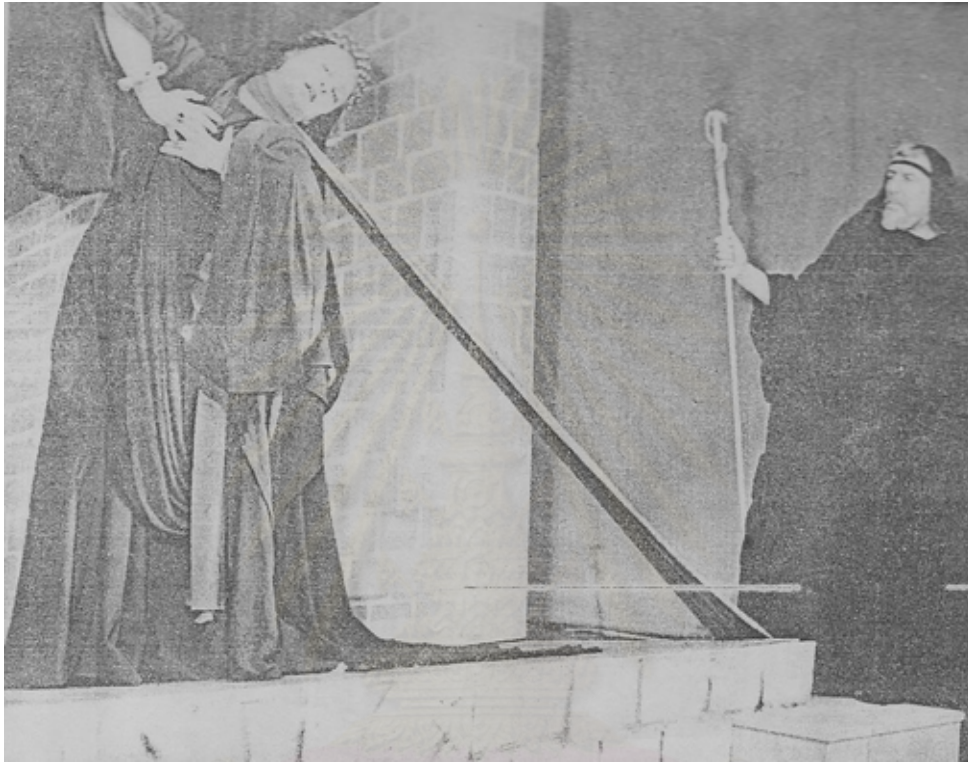


สถาบันวิทยบริการ  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

L'Annonciation à Marie de Fra Angelico

(Source : <http://www.repro-tableaux.com/a/fra-angelico/l-annonciation-a-marie.html>, consulté le 27 avril 2009.)





Phot. Michel Rivoire.

Jocaste (Marthe Régnier) et Tirésias (Pierre Renoir).

(Source : Jean Cocteau. *La Machine infernale*. Larousse, 1975. p.41.)

สถาบันวิทยบริการ  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Phot. Michel Rivoire.

Le Sphinx (Lucienne Bogaert)  
*La Machine infernale* au théâtre des Champs-Élysées (1934),  
mise en scène de Louis Jouvet.

(Source : Jean Cocteau. *La Machine infernale*. Larousse, 1975. p.23.)

## BIOGRAPHIE

Monsieur Chatchai Ploysriprai, né à Bangkok le 15 septembre 1982, Licencié-ès-Lettres de l'Université Silpakorn en 2004, est entré à l'Université Chulalongkorn en 2005 afin de poursuivre les études supérieures.



สถาบันวิทยบริการ  
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย