

LA MACHINE INFERNALE OU OEDIPE (ET HAMLET) SELON JEAN COCTEAU

—Pour Thérèse, qui a beaucoup lu sa *Difficulté d'être*

J'ai souvent répété qu'une chose ne pouvait à la fois *être* et *avoir l'air*. Ce credo perd de son exactitude lorsqu'il s'agit du théâtre, sorte d'enchantement assez louche où *l'avoir l'air* règne comme le trompe-l'oeil sur les plafonds italiens.

La Machine infernale (1934), début de la dédicace.

«Je sens une difficulté d'être». C'est ce que répond Fontenelle, centenaire, lorsqu'il va mourir et que son médecin lui demande: «M. Fontenelle, que sentez-vous?» Seulement la sienne est de la dernière heure. La mienne date de toujours.

La Difficulté d'être (1947), texte intitulé «D'être sans être».

Lorsqu'il entreprend, en 1932¹, la rédaction de *La Mort du Sphinx* qui deviendra plus tard *La Machine infernale*, Jean Cocteau n'aborde certainement pas des terres étrangères qui seraient pour lui d'intérêt récent. Ni sur le plan du sujet, ni sur le plan de la méthode ou de la manière que peut impliquer, pour lui, le traitement d'un tel sujet. D'une certaine façon, écrivant *La Mort du Sphinx / La Machine infernale*, Cocteau, après comme avant bien d'autres, écrit son *Œdipe roi* dont la pièce du même nom, de Sophocle, demeure assurément le modèle premier. Ou son *Œdipe recommencé*, pour reprendre le titre d'un téléthéâtre inédit de Hubert Aquin, grand lecteur de *La Difficulté d'être*².

Littératures, n° 5 (1990)

¹. Jean-Jacques Kihm, Elizabeth Sprigge, Henri C. Béhar. *Jean Cocteau, l'homme et les miroirs*. Paris, La Table Ronde, 1968, pp. 209-210.

². Françoise Maccabée-Iqbal. *Desafinado. Otobiographie de Hubert Aquin*. Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 151.

Car Cocteau avait déjà écrit une *Antigone* d'après Sophocle qui fut jouée au Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin en 1922. Le décor était de Pablo Picasso, les costumes de Coco Chanel, la musique de scène de Arthur Honegger; Cocteau jouait le rôle du Choeur, Antonin Artaud celui de Tirésias. *Antigone* sera reprise par Dullin en 1927. La même année 1927, Cocteau collaborait à l'oratorio *Oedipus Rex*, musique d'Igor Stravinsky, et publiait en 1928 un *Œdipe roi*. Il écrivait, dans la préface à l'édition de cette oeuvre: «*Œdipe*, c'est la méthode d'*Antigone* après l'expérience du théâtre. Je le tire du premier travail de l'opéra-oratorio en latin *Oedipus Rex*, en collaboration avec Igor Stravinsky»³. Or l'édition de cet *Œdipe*, en 1928, ne formait pas l'entier du livre qui le contenait; l'*Œdipe roi* de Cocteau, en effet, était accompagné de son *Roméo et Juliette* d'après Shakespeare, adaptation (disons) qui avait été jouée pour la première fois en 1924, mais datait de 1918⁴. Sophocle, Shakespeare: Cocteau avait donc, à sa manière, lu et pratiqué ces deux auteurs bien avant 1934. Car il ne faut pas oublier de souligner ceci: si *La Machine infernale* peut se lire tel un *Œdipe* selon Cocteau, il faut tout de suite ajouter que le premier des quatre actes de cette pièce, s'il met en scène des personnages... oedipiens, les place pourtant dans une situation plutôt hamlétienne, c'est-à-dire qui évoque le premier acte (surtout) du *Hamlet* de Shakespeare.

Et peut-être vaut-il la peine, à ce moment-ci, d'ajouter le détail suivant: au moment où Cocteau entreprenait son projet *La Mort du Sphinx*, l'*Œdipe* de Gide était mis en répétition par les Pitoëff⁵ où il sera créé le 18 février de cette année-là. On connaît

³. Jean Cocteau. *Œdipe-Roi/Roméo et Juliette*. Paris, Plon, 1928, p. 2. Peut-être vaut-il la peine d'ores et déjà, s'agissant de *La Machine infernale* et donc des pratiques hypertextuelles de Cocteau, de rappeler le «décret» de Raymond Radiguet: «Il faut copier les chefs-d'oeuvre, car c'est par où cela nous est impossible que nous innoverons». Cité par André Fraigneau. *Cocteau par lui-même*. Paris, Seuil, 1965, p. 46.

⁴. Jean Cocteau. *Œdipe-Roi/Roméo et Juliette*, op. cit., pp. 1 et 53.

⁵. Jean Cocteau, *l'homme et les miroirs*, op. cit., p. 209, n. 2. Ce qui fit dire à Gide qu'il y avait dans l'air «une véritable oedipémie»: voir l'article de Claude Martin, «Gide, Cocteau, Œdipe: le mythe et le complexe», dans Jean-Jacques Kihm et Michel Décaudin (textes réunis par). *Jean Cocteau 1 (1972)*. *Cocteau et les mythes*, dans *la Revue des lettres modernes*, no 298-303 (1972): 143. Nous ne sommes pas d'accord, cependant, avec les conclusions de l'article de Claude Martin qui privilégie l'*Œdipe* de Gide aux dépens de *La Machine infernale* de Cocteau à la suite de son analyse des deux pièces.

la relation amicalo-rivale Gide-Cocteau: il faut encore ajouter, parlant d'un passage du texte lui-même cette fois, que, revenant de la mission que lui avait confiée Œdipe, le Créon de la pièce de Gide répond ainsi à son roi quand celui-ci lui demande ce qu'a dit l'oracle: «Tout juste ce que je pressentais: Il y a quelque chose de pourri dans le royaume»⁶. Bien sûr *Hamlet* est déjà là, cette réplique de Créon faisant écho au célèbre «Quelque chose est pourri dans le royaume de Danemark» proféré par le Marcellus de la pièce shakespearienne⁷.

S'il y a le sujet de *La Machine*, il y a la méthode aussi. Sous le titre de son *Œdipe-roi*, Cocteau avait inscrit: «Adaptation libre d'après Sophocle». Sous celui de son *Roméo et Juliette*, «Prétexte à mise en scène en cinq actes et vingt-trois tableaux»⁸. Décrivant son travail sur *Antigone*, Cocteau parlait de «contraction», disait avoir voulu représenter cette pièce ainsi qu'il est «tentant de photographier la Grèce en avion»⁹. «L'image est un peu vague, mais elle connote bien l'époque, la manière et le climat», commente Gérard Genette dans *Palimpsestes*. Et il ajoute, même si son vocabulaire à lui parlerait plutôt de concision là où celui de Cocteau parle de contraction:

...*Antigone* et *Œdipe roi* sont bien essentiellement des contractions stylistiques: presque chaque réplique est conservée, mais dans un style plus bref et plus nerveux. (...) Cocteau ne fait qu'accentuer, exagérer, et au fond actualiser la concision sophocléenne, que les traductions littérales ont plus de mal à rendre. Cocteau pousse Sophocle à bout, mais dans son propre sens (...). Sophocle récrit par Cocteau est plus Sophocle que nature¹⁰.

Et pourtant, Cocteau n'avait pas dit son dernier mot dans la pratique de la contraction/concision: dans *La Machine infernale*,

⁶. André Gide. *Théâtre*. Paris, Gallimard, 1942, p. 256.

⁷. Shakespeare. *Hamlet/Macbeth/Othello*. Paris, le Livre de poche, no 1265-1266, 1964, p. 36. La traduction de Hamlet est de Yves Bonnefoy.

⁸. Jean Cocteau. *Œdipe-Roi/Roméo et Juliette*, op. cit., pp. 3 et 53.

⁹. Jean Cocteau. *Théâtre*. (Édition ornée par l'auteur de dessins in texte et de quarante lithographies originales en couleurs). Tome 1, Paris, Grasset, 1957, pp. 29 et 27. Cité par Gérard Genette. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, p. 272.

¹⁰. *Palimpsestes*, op. cit., pp. 272 et 273.

seul, à proprement parler, le dernier acte de la pièce reprend l'action de l'*Œdipe roi* de Sophocle —et dans une version plus concise ou contractée ou condensée encore de l'*Œdipe roi* de Cocteau lui-même.

Cela étant dit et si nous nous résumons déjà, nous voilà donc aux prises, s'agissant de *La Machine infernale* dont nous avons déjà dit qu'elle pouvait se lire comme un *Œdipe roi* selon Cocteau, avec une pièce en quatre actes dont le premier serait hamléto-oedipien et dont le dernier, seul, renverrait expressément à l'action de la pièce de Sophocle. Ce dernier acte étant, par ailleurs, la contraction d'une contraction déjà effectuée par Cocteau sur ladite pièce. Bon —et les deux autres actes de la pièce, demandera-t-on? Et même le premier, au bout comme au début du compte? L'infernal et la machine ont leurs droits: nous descendrons donc aux enfers chaleureux de l'hypertextualité selon Genette pour tenter, le mieux possible, de décrire d'abord et d'interpréter ensuite, la savante machine mise en oeuvre et en scène par Cocteau.

La Machine infernale est divisée en quatre actes ainsi intitulés: «le Fantôme», «la Rencontre d'Œdipe et du Sphinx», «la Nuit de nocés», «Œdipe Roi». Dans l'édition que nous utilisons, celle du Livre de poche, les actes occupent respectivement 56, 53, 48 et 25 pages¹¹: «l'«Œdipe roi», on le constate, est réduit à sa plus concise expression. Dans le premier acte qui se déroule en «un chemin de ronde sur les remparts de Thèbes» (p. 15), selon une première didascalie qui ne peut pas ne pas connoter les trop hamlétiens remparts d'Elseigneur où l'on monte aussi la garde, deux soldats discutent de la situation politique qui prévaut à Thèbes puis du fantôme de feu le roi Laïos qui, péniblement, leur est apparu au cours des nuits précédentes, les suppliant d'avertir Jocaste d'un danger imminent. Malgré la confusion qui préside à ces apparitions dans un milieu d'égouts (p. 24), le jeune soldat a fini par en avvertir les autorités religieuses plutôt que de l'armée. Si bien que Jocaste et Zizi, c'est-à-dire Tirésias, arrivent bientôt, péniblement et

¹¹. Jean Cocteau. *La Machine infernale*. Paris, le Livre de Poche, no 854, 1965.

loufoquement, sur les remparts. Jocaste, chez qui le jeune soldat évoque très irrésistiblement son fils disparu qui aurait exactement le même âge, se fait expliquer par celui-ci la nature et la teneur des apparitions. Mais personne, pas même les soldats, ne verra le Spectre essayant désespérément, avant les chants des coqs, d'apparaître et de parler à Jocaste —les soldats ne le verront qu'après le départ de la Reine et de Zizi, et décideront alors qu'il vaut mieux laisser «les princes s'arranger avec les princes, les fantômes avec les fantômes, et les soldats avec les soldats» (p. 64).

L'acte II, ainsi que la Voix l'indique en préambule aux spectateurs, se déroule en même temps, exactement, que l'acte I. Le Sphinx, jeune fille, et Anubis à tête de chacal discutent de leur travail. Le Sphinx ne veut plus tuer. A quoi Anubis répond: «Obéissons. Le mystère a ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs. C'est ce qui s'appelle l'infini.» (p. 70). Survient bientôt une matrone, accompagnée de son petit garçon et de sa petite fille: discussion familialo-politique avec le duo divin. Départ de la Matrone et de ses enfants, qui se doivent d'arriver à Thèbes avant que les portes de la ville ne soient fermées. Puis arrivée d'un beau jeune homme, Œdipe. Qui se raconte, faisant état à la fois de son passé, de ses prouesses et de ses qualités, de ses connaissances, de son désir de devenir roi de Thèbes en déjouant le Sphinx. Passage merveilleux, sublime: le Sphinx va expliquer à Œdipe ce qui se passerait s'il était n'importe qui: «... Et maintenant je vais te donner un spectacle. Je vais te montrer ce qui se passerait à cette place, Œdipe, si tu étais n'importe quel joli garçon de Thèbes et si tu n'avais eu le privilège de me plaire» (p. 99). Et le Sphinx de faire son numéro à Œdipe apeuré et veule, de poser LA question et de donner LA réponse qu'il faudrait donner; si bien qu'Œdipe connaîtra la réponse lorsque le Sphinx, sur les injonctions d'Anubis, posera au voyageur la question nécessaire. Œdipe se reconnaîtra tous les mérites du triomphe; il reviendra même sur ses pas pour emporter une preuve de sa victoire. Ridicule de mimétisme, il portera sur son épaule, comme jadis Hercule le lion, le corps de sa victime. Trompée, la jeune fille/Sphinx est furieuse; Anubis lui fera comprendre que

sous le Sphinx se cachait Némésis, déesse de la vengeance. Et que cette vengeance est sur la bonne voie; Némésis, alors, rêve de voir Œdipe «courir d'un piège dans un autre, comme un rat écervelé» (p. 109).

Comme les deux premiers, l'acte III se déroule la nuit. Bien sûr, puisqu'il s'agit de la nuit de noces. Nuit placée sous le signe des rêves prophétiques, nuit placée sous le signe du mensonge entre les époux. Ni l'un ni l'autre des nouveaux époux, semble-t-il, ne veut reconnaître comme le concernant ce que disent le conjoint, les rêves ou l'ivrogne. Nuit de la fatigue consécutive aux fêtes du couronnement, nuit d'aveuglement, nuit blanche.

On sait de quoi il s'agit dans l'acte IV: la peste, le verdict de l'oracle, l'enquête. Quand Jocaste se sera pendue, quand Œdipe se sera crevé les yeux, quand Antigone aura décidé de guider son père sur les chemins de l'exil, Cocteau fera surgir un nouveau spectre en rien paternel: c'est le fantôme de Jocaste, par Antigone interposée, qui accompagnera Œdipe dans ses nouvelles errances.

On aura bien sûr compris, à l'entendre, que ce résumé n'est pas neutre, qu'il n'est ni plus ni moins innocent qu'Œdipe lui-même. Le résumé, écrit à peu près Genette citant Harald Weinrich, est bien une pratique hypertextuelle en lui-même:

Un résumé peut certes n'aspirer modestement qu'à rafraîchir la mémoire du lecteur; mais en général, il sert d'appui au *commentaire* de l'oeuvre littéraire. L'auteur d'un tel condensé ne peut avoir pour ambition de reproduire en plus bref et en plus mal ce qui a été raconté mieux, et plus en détail. Résumer le contenu d'un roman (ici: d'une oeuvre théâtrale) n'est pas faire un *reader's digest*. Il s'agit bien plutôt de commenter une oeuvre ou de donner à d'autres la possibilité de le faire sans défaillance de mémoire. Le résumé s'insère donc dans une situation commentative plus vaste dont il est un élément¹².

¹². Harald Weinrich. *Le Temps*. Paris, Seuil, 1973, pp. 41-42. Cité par Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 283.

Ne soyons donc pas indûment modeste: le résumé de *La Machine infernale* que nous venons de présenter, s'il pouvait aussi viser «à rafraîchir la mémoire» des spécialistes de Cocteau auxquels il s'adresse, visait surtout à donner déjà la direction du commentaire, de l'analyse qui va l'accompagner et dont il n'est toujours que la manifestation première et partielle, c'est-à-dire la première manifestation partielle.

Pour continuer de parler selon le Genette de *Palimpsestes*, *La Machine infernale* est donc bien un hypertexte, une oeuvre dérivée d'une sinon de plusieurs oeuvres antérieures: il y eut, avant *La Machine*, bien des *Œdipe*, bien des hypotextes. Ladite *Machine* a pourtant des caractéristiques qui lui sont particulières: son ou ses hypotexte(s) ne renvoie(nt) pas aux seules manifestations antérieures d'*Œdipe*. Son hypotexte est manifestement double à tout le moins, qui renvoie à la fois à *Œdipe roi* selon Sophocle et à *Hamlet* selon Shakespeare. Et qui, de plus, reprend les propres hypertextes de Cocteau ayant déjà *Œdipe* comme sujet. Hypertexte à double hypotexte, comme la valise de l'espion est à double fond. A quoi il faut encore ajouter, pour bien cerner toutes les pratiques mises à l'oeuvre par la pièce: hypertexte selon Cocteau d'un hypotexte de Cocteau déjà traité par lui hypertextuellement. Si l'on devait jouer avec et sur les mots: Cocteau revu et augmenté par Cocteau, d'après Sophocle et Shakespeare, eux aussi revus et augmentés. Dès lors, littérature à quel degré?

Revu et augmenté avons-nous dit: «... le principe d'extension (dans *La Machine infernale*) est pour l'essentiel une continuation analeptique: non depuis l'origine du drame (oracle, naissance et exposition d'*Œdipe*), mais aussitôt après la mort de Laïos», écrit encore Gérard Genette¹³. C'est-à-dire que Cocteau, dans les trois premiers actes de *La Machine*, continue *Œdipe roi* par **l'avant** du moment de l'action du texte sophocléen. Il met en scène, représente, cela que quelques lignes, qu'un récit ou encore que le non-dit évoquaient dans le texte originel. Il met ainsi en scène, dans l'acte I, les difficultés liées à la présence du Sphinx, difficultés qui empêchèrent les Thébains d'enquêter sur

¹³. *Ibidem*, p. 301.

la mort de Laïos. Simultanément si l'on peut dire, l'acte II montre une scène toujours évoquée mais à peu près jamais représentée, celle de la rencontre entre Œdipe et le Sphinx: comment, en effet et pourtant, éviter la question/énigme qui parle de pieds et renvoie de ce fait au nom même d'Œdipe¹⁴. De même l'acte III représente cela qui va de soi sans doute, mais qui demeure (serait-ce à cause de cet allant de soi?) dans l'ordre du non-dit, à plus forte raison du non-représenté: la nuit de noces Œdipe-Jocaste. Ecrivain sa deuxième sinon sa troisième version de l'histoire d'Œdipe, le Cocteau de *La Machine infernale*, manifestement, voulait mettre en lumière les points obscurs, les nuits¹⁵ du texte sophocléen. Ou peut-être voulait-il éclairer aussi les nuits des remparts d'Elseneur et de la visite que Hamlet, après la représentation de *La Souricière*, effectue à la chambre de sa mère Gertrude. Ce qui nous ramène, encore et enfin, au résumé partiel de *La Machine infernale* que nous avons présenté il y a quelques instants.

Bien sûr, Cocteau n'est pas le premier à avoir associé les destins respectifs d'Œdipe de Grèce et d'Hamlet de Danemark. Il a au moins un devancier plutôt connu, Sigmund Freud. Chez celui-ci, on le sait, le concept de l'Œdipe, tel qu'il s'élabore en 1897, se fonde presque autant sur le *Hamlet* de Shakespeare que sur l'*Œdipe roi* de Sophocle; association que développera Ernest Jones, disciple de Freud, dans son étude intitulée *Hamlet et Œdipe*¹⁶. Et s'agissant de Cocteau, il est difficile de ne pas évoquer Gide à nouveau: dès 1922, celui-ci s'était mis à une traduction nouvelle de la pièce de Shakespeare. Traduction qui

14. Lire à ce sujet le chapitre intitulé «Ambiguïté et renversement. Sur la structure d'*Œdipe-Roi*», dans le livre de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris, Maspéro, 1973, p. 114.

15. «... la définition de la poésie par Cocteau, "mettre de la nuit en lumière", c'est-à-dire manifester par les actes poétiques le fond inconnu de l'être humain...», Jean-Jacques Kihm, Elizabeth Sprigge et Henri C. Béhar. *Jean Cocteau, l'homme et les miroirs*, op. cit., p. 147. Citant Cocteau à l'appui de son affirmation, André Fraigneau écrit dans son *Cocteau par lui-même*: «Pour Jean Cocteau, le travail de l'artiste ressemble à celui de l'archéologue. *Tout homme est une nuit, (abrite une nuit), le travail de l'artiste est de mettre cette nuit en plein jour.*» (p. 8).

16. Ernest Jones. *Hamlet et Œdipe* (1949). Paris, Gallimard, 1980. Le texte de Jones est précédé d'une préface de Jean Starobinski, «Hamlet et Freud», qui fait le point, et de brillante façon, sur la «découverte» par Freud de l'Œdipe.

lui donnera bien des difficultés et qu'il ne terminera qu'en 1946, l'ayant réactivée à partir de 1942 en particulier, à la demande de Jean-Louis Barrault¹⁷. Ce n'est donc pas par hasard que l'*Œdipe* de Gide contienne la réplique toute hamlétienne que Créon donne à la question de son roi: rien n'empêche un oracle de Delphes de parler le langage shakespearien.

Le mérite de Cocteau demeure d'avoir su mettre en scène, dans **une même pièce**, à la fois Hamlet et Œdipe, c'est-à-dire d'avoir mis Œdipe en scène en obligeant les spectateurs et spectatrices de sa pièce à lire cette dernière en tenant compte aussi de l'oeuvre de Shakespeare. *Hamlet* peut éclairer *Œdipe* et *Œdipe Hamlet*: tel peut être le point de vue de *La Machine infernale*, dont l'auteur a, sa vie durant, pratiqué, à la scène comme au cinéma, l'étude des mythes. L'hypertexte est bien toujours aussi un métatexte, dirait encore Genette: un texte écrit à partir d'un ou d'autres texte(s) constitue bien une lecture, une interprétation de ce ou de ces textes de départ.

Le résumé partial et l'interprétation qu'il sous-tend, donc. On aura certainement noté que ce résumé, volontairement, a mis l'accent sur ce qui, non seulement dans le premier acte, mais aussi dans les deuxième et troisième, renvoyait au *Hamlet* de Shakespeare: les égouts du lieu d'apparition de Laïos traduisent en théâtralité le «Quelque chose de pourri dans le royaume»; la formule de Némésis, qui rêve de voir Œdipe «courir d'un piège dans un autre, comme un rat écervelé», ne peut pas ne pas évoquer ce piège, la représentation, où Hamlet rêve de prendre la conscience de Claudius; ne peut pas ne pas rappeler que cette représentation est intitulée elle-même *La Souricière*, et que Hamlet, ayant tué Polonius, affirme avoir tué un rat¹⁸. On admettra qu'étant donné l'évocation hamlétienne incontournable du premier acte, étant donné aussi la dédicace de l'oeuvre, citée ici en épigraphe, qui présente le théâtre comme un «enchantement assez louche» ou l'*être* et l'*avoir l'air* ont tendance à se confondre —«Être ou ne pas être», soliloque Hamlet, on le sait trop—, étant donné enfin d'autres détails que nous avons

17. Jean Collignon, «Gide et Hamlet», *La Revue des lettres modernes*, nos 280-284 (1971): 105-112.

18. Shakespeare. *Hamlet/Macbeth/Othello*, op. cit., p. 108.

voulu mettre en évidence: la méfiance qui règne à Thèbes, les connaissances dont dispose Œdipe; on admettra, donc, qu'il y a bien de quoi loucher un peu, c'est-à-dire nous obliger à regarder dans plusieurs directions ou textes à la fois.

Et de fait, ces données assez simples nous mènent à d'autres, plus dissimulées mais d'une habileté infernale et d'une importance singulière: à toutes fins utiles, il nous semble pouvoir affirmer que les actes II et III sont aussi des actes qu'il faut d'abord lire selon des épisodes cruciaux du *Hamlet* de Shakespeare.

On sait l'importance de la représentation dans la représentation dans *Hamlet* — même que celle-ci est devenue l'exemple canonique de la mise en abyme, pour employer l'expression utilisée par Gide, encore lui, dans son *Journal* en 1893, et qui a connu la fortune que l'on sait¹⁹. Or l'acte II de *La Machine*, s'il poursuit la mise en scène de l'état politique trouble dans lequel se trouve le royaume et théâtralise en quelque sorte la mise en situation historique fournie par Horatio dès le début d'*Hamlet*²⁰, cet acte II est aussi et surtout le moment d'une véritable représentation dans la représentation. Le Sphinx, en effet, donne bel et bien à Œdipe «un spectacle», selon l'expression qu'il utilise, spectacle qui permettra ensuite à Œdipe, lorsque la situation de jeu sera redevenue au premier degré pour les spectateurs, de donner la bonne réponse à la question du Sphinx. Œdipe alors, tel Claudius dans *Hamlet*, de se trahir: il est un fat assoiffé de gloire. Et il ne faut pas oublier, dans *Hamlet* même, les liens qui, par-delà ce qui les oppose, unissent textuellement Claudius et Hamlet. la victoire d'Œdipe, dans *La Machine* est suivie de «la Nuit de noces» du fils et de la mère; dans *Hamlet*, le triomphe du neveu sur l'oncle/beau-père piégé, triomphe extatique pour Hamlet, est presque immédiatement suivi de la célèbre scène ambiguë où Hamlet se rend à la chambre de sa mère Gertrude pour s'expliquer avec elle. Explication (de texte) qui commence par le meurtre du rat Polonius, pauvre substitut du roi Claudius, et qui donne lieu à

19. Lucien Dällenbach. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977, p. 15.

20. Shakespeare, *Hamlet/Macbeth/Othello*, op. cit., pp. 11-12.

des séquences d'effusion/haine placées sous le signe d'âpres discussions sur les relations sexuelles, leurs souillures et leurs miasmes. Rencontre au cours de laquelle le Spectre du Père défunt apparaîtra à son fils — sans que la Reine ne le voie — pour lui rappeler de ne rien entreprendre contre sa mère. Et sur quoi donc portaient les avertissements de Laïos lors de ses difficiles apparitions de l'acte I de *La Machine*? La vengeance d'Hamlet doit s'exercer aux dépens du seul usurpateur et du trône et de la reine.

Faut-il bien aller jusque-là? Oui, puisque Cocteau semble bien s'y être sciemment rendu. Le mot vengeance vient donc d'être utilisé. Faut-il bien rappeler que le *Hamlet* de Shakespeare est aussi un modèle de ce genre fort prisé des Elisabethains, la tragédie de la vengeance²¹? Or sous les traits de la jeune fille/Sphinx de *La Machine* se cachait de fait, on en a parlé, une déesse, Némésis, celle de la vengeance.

Poussons les choses un peu plus loin encore, une dernière fois, en suivant toujours Cocteau, cela va de soi: dans *Hamlet*, le Spectre du Père parlait clairement à son fils. Ce dernier, malgré tout, se conforme plutôt mal aux ordres du Père — on ne saurait dire que, malgré les occasions, il semble bien empressé de tuer Claudius. Au bout du compte, il ne tuera ce dernier, lors du spectacle final du duel avec Laërte, qu'après la mort de sa mère, empoisonnée par les intrigues de Claudius. Comme si la mort de la mère lui enlevait bien ses dernières ou premières raisons de vivre.

Vue dans cette perspective, même la fin du dernier acte de *La Machine*, pourtant intitulé «Œdipe roi», peut se lire selon une perspective hamlétienne: l'apparition de Jocaste défunte, par Antigone interposée, ne fait toujours que contreponds ou contrepoint aux apparitions avortées — dans les faits dans *La Machine*, dans leurs résultats dans *Hamlet* — des Pères. C'est de la Mère qu'Œdipe et Hamlet se préoccupent avant tout, c'est elle qui guide leurs errances.

Il va de soi que Cocteau multiplie les clin d'oeil dans *La*

21. José Axelrad et Michèle Willems. *Shakespeare et le théâtre élizabéthain*, Paris, PUF («Que sais-je?», no 1096), 1964, pp. 28-30.

Machine: Tirésias devenant Zizi, cela s'appelle du travestissement burlesque. Que la longue écharpe avec laquelle Jocaste finira par se pendre rappelle volontairement l'aventure malheureuse d'Isadora Duncan, cela peut s'appeler un anachronisme. Mais un ton enjoué ou mondain ne signifie pas qu'une oeuvre soit légère ou badine. L'enchantement louche du trompe-l'oeil n'est pas qu'un amusement pour esthète averti, les baroques nous l'ont bien fait comprendre. *La Machine infernale*, à l'analyse, se révèle en tout point fidèle au programme de son titre: superbe machine textuelle qui n'en finit de renvoyer le spectateur ou le lecteur à *Hamlet* et à *Œdipe*, qui l'oblige à loucher en lisant, à démultiplier ses regards et ses attentions, à spéculer et à spéculariser. Infernale d'habileté à manipuler les textes et à les interpréter comme en se jouant, la machine ne l'est pas moins quant à sa signification. Que dit-elle, être ou ne pas être, sinon la difficulté d'être, sinon l'essentielle errance d'être, ses malheurs et ses bonheurs, longue marche erratique et polyphonique du retour à la terre natale et maternelle, suite ininterrompue d'énigmes à reprendre et à résoudre et de fantômes à oublier.

A oublier? A rappeler plutôt, en jouant de l'illusion, théâtrale ou autre. S'il écrit son *Hamlet* tout autant qu'un autre *Œdipe* en écrivant *La Machine infernale*, Cocteau récrit ou re-présente peut-être aussi son *Potomak* ²². Vous vous souvenez de ce monstre informe, élémentaire, nocturne, fantasmatique, le Potomak, dont le nom s'écrit avec un k à la place du c final du nom du fleuve américain? Quand Jocaste, à l'acte I de *La Machine*, fait état à Zizi d'un rêve récurrent qui l'empêche de dormir, elle reprend à sa manière la description du Potomak:

L'endroit du rêve ressemble un peu à cette plate-forme; alors je te le raconte. Je suis debout, la nuit; je berce une espèce de nourrisson. Tout à coup, ce nourrisson devient une pâte gluante qui me coule entre les doigts. Je pousse un hurlement et j'essaie de lancer cette pâte; mais... oh! Zizi... Si tu savais,

²². Jean Cocteau. *Le Potomak 1913-1914* (Précédé d'un *Prospectus 1916*). Texte définitif, Paris, Stock, 1950, 341 p. Pour la description du Potomak, voir en particulier les pages 241-307. Et ce *Potomak*, par ailleurs, n'est pas sans annoncer, déjà, *La Difficulté d'être* (1947). Paris, UGE (coll. «10/18», no 164), 1964, 180 p.

c'est immonde... Cette chose, cette pâte reste liée à moi et quand je me crois libre, la pâte revient à toute vitesse et gifle ma figure. Et cette pâte est vivante. Elle a une espèce de bouche qui se colle sur ma bouche. Et elle se glisse partout: elle cherche mon ventre, mes cuisses. Quelle horreur! (p. 38).

Ce cauchemar reviendra hanter Jocaste durant «la Nuit de noces» (p. 153). Au bout du compte comme au début, il témoigne peut-être du fait que la difficulté d'être «date de toujours»; que tous les parcours ou toutes les odyssees, et quels que soient les mythes utilisés pour les décrire de la façon la plus exemplaire possible, ramènent toujours le voyageur aux bouches du fleuve ou de la mer, à ses origines. Textuelles et autres. Etre ou ne pas être, être et avoir l'air. Etre (aussi) autre que l'air qu'on a, qu'on prend ou qu'on nous prête; or au théâtre, «sorte d'enchantement assez louche», avoir l'air et être peuvent en plus se confondre. Dès lors, tout clin d'oeil, même (surtout) amusé, devient sérieux, réfléchi, signifiant. Plus que tout autre, Cocteau le savait. On ne saurait lui reprocher d'avoir généreusement pratiqué et prodigué son art.

