

Troisième année, 6, Automne-Hiver 2006-2007 publiée en Automne 2008

## **La modernité du Sphinx ou le dépassement de la parodie dans *La machine infernale* de Cocteau**

**Nahid SHAHVERDIANI**

Faculté des Langues étrangères, Université de Téhéran

Professeur-Assistant

**E-mail: nshahver@ut.ac.ir**

(Date de réception: 12/09/2008 – Date d'approbation: 25/10/2008)

### **Résumé**

Du grand mouvement de renaissance italienne, puis occidental, il est d'usage de retenir, en première analyse, l'engouement pour tous les aspects de l'antiquité grecque, littérairement et (voire littéralement) inscrits dans la pierre. De fait, les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> se sont légitimement appropriés, eu égard de l'importance de l'événement, l'idée de genèse renouvelée à l'échelle occidentale. A ce titre, il peut sembler malvenu d'appliquer l'« appellation contrôlée » de « renaissant » au théâtre français de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit cependant bien d'une forme de renaissance qui, à travers les Giraudoux et autres Cocteau, se réapproprie, après des siècles d'oubli, certaines figures du théâtre antique, en les parodiant, conformément aux canons de la modernité postindustrielle. Il serait malgré tout faux de ne retenir de la relecture moderne des mythes anciens, la seule dimension parodique. Nous constaterons tout au long du présent article, et à travers le personnage du Sphinx de *La machine infernale* de Cocteau, qu'au-delà de la dimension parodique, il y eu, durant ce demi-siècle, recréation, à travers divers amalgames, de figures théâtrales originales irréductibles à de simples parodies représentationnelles.

**Mots-clés:** Dramaturgie, modernité, mythe, sacralité, Cocteau, Sphinx, parodie, *La machine infernale*.

## 1. Introduction

Au cours du florissant XX<sup>e</sup> siècle, nombreux furent les auteurs, en particulier français, qui montrèrent un véritable intérêt à perpétuer le recours aux mythes pour tisser de magistrales trames d'humour et de profondeur autour des personnages clés de la tragédie antique. Giraudoux, Anouilh et Cocteau (entre autres) n'hésitèrent pas, chacun à leur manière, selon leur tempérament et leurs propres conceptions du monde, à imprimer leur griffe actualisante au dos des anciennes figures du Panthéon de la dramaturgie occidentale. Relus et corrigés (pour certains) les dieux et demi-dieux païens n'ont jamais cessé de hanter les planches du théâtre moderne, à adopter les habits de l'humaine condition tout en continuant à manifester leurs différences originelles de personnage (au bas mot) hors du commun.

La distance aidant, l'humour et la parodie devinrent les deux mamelles d'une relecture au présent effectué par ces littérateurs et poètes de haut vol. Cependant, il est également important d'éviter de réduire la pratique desdits auteurs à la simple introduction d'un amusant décalage dans les rouages d'une mécanique théâtrale en partie dépassée. Au-delà de ce décalage, il s'agit bien de recréation de profils dramaturgiques inédits, de personnages constitués à partir de l'amalgame trans-temporel (sic) de différents traits de caractère incommensurables (caractéristiques humaines vs substances divines ou surnaturelles). Le Sphinx de Jean Cocteau auquel nous avons, pour l'essentiel, consacré les lignes qui suivent est, nous le constaterons, un archétype d'amalgame qui offre de dépasser l'idée pertinente mais réductrice de parodie littéraire.

## 2. La part congrue de la modernité

Qui ne connaît, de nos jours et la psychanalyse aidant, l'antique *Œdipe-Roi* de Sophocle ? Qui ne connaît l'horrifiante trame incestueuse dextrement ficelée par le dramaturge grec ? Assurément, ce dernier ne manqua pas de perversité artistique en puisant, pour ce faire, dans le fond immémorial des angoisses et des interdits humains. Le récit d'un prince s'éloignant de ses

géniteurs par peur d'une prédiction divine selon laquelle il serait amené à tuer son père et à partager la couche de sa mère (prédiction qui, soit dit en passant, ne tardera pas à se réaliser) mérite en effet que l'on s'y attarde.

Conformément au ressort de la tragédie, celle de Sophocle se déploie autour d'une figure centrale, Oedipe, pour mettre en scène, nous l'avons rappelé, l'insurmontable fatalité de sa destinée de parricide et de fils incestueux. En l'état, la tragédie de Sophocle trace l'irréversible parcours d'un personnage volontaire (il s'exile pour neutraliser la prédiction de l'oracle) foncièrement amoureux (sa posture face à Jocaste) forcément téméraire et courageux (vainqueur face au Sphinx). L'ensemble de la pièce est orientée de manière à communiquer au spectateur le poids et la teneur de l'« insoutenable » vérité dont les principaux protagonistes de l'histoire subiront les effets jusqu'à leurs ultimes conséquences (Œdipe se crèvera les yeux, et Jocaste se donnera la mort). A constater la qualité de l'action, le dénouement funeste, et la violence cathartique associée à l'événement pris dans son ensemble (violence proportionnelle à la complexité des forces en présence, conformément à la visée de la tragédie antique) on réalise le pourquoi de la fortune de la pièce de Sophocle qui, autrement et de manière plus profonde que les tragédies d'Euripide et d'Eschyle, est parvenue à marquer les consciences modernes.

Cocteau en particulier, aura pris note, dans *La machine infernale* (Cocteau, 1934), des ressources dramaturgiques actualisées, mais aussi et surtout potentielles, non actualisées de la pièce, pour mettre en branle, à partir du mythe originel et de son antique diégèse, une mécanique inédite. Il n'a plus été question pour lui, de centrer l'essentiel de la charge dramaturgique de la pièce sur le *punctum* tragique constitué par le doublet parricide / inceste, mais de déplacer sa focale d'auteur à l'endroit même du récit ou le futur mythe d'Oedipe vient croiser une figure mythique antérieure ; celle de la Sphinge, mieux connue sous l'universel appellation de Sphinx.

C'est sous les traits d'une jeune fille que celui-ci se manifeste dans la pièce de Cocteau ; une jeune fille faussement légère, d'autant que le lecteur

ou le spectateur de l'œuvre connaît dès l'ouverture du premier acte, sa véritable nature. Dès l'entrée, il ne se fait aucun doute sur la tonalité de la pièce, sur sa dimension parodique, légère et humoristique, qui contraste fortement avec la gravité, avec la sacralité des constituants de la pièce originelle. Fait notable, car la gravité inhérente à la tragédie est pour beaucoup due à ces mêmes constituants, surhumains, insensibles aux aléas de la psychologie humaine, qui « suscite[nt] la crainte » (Caillois, 1963, p.42) et sont mystérieusement puissants.

Au début du deuxième acte, la jeune fille apparaît en robe blanche dans un décor champêtre, rehaussé par les décombres et les ruines d'un ancien site architectural. Elle est en pleine conversation avec Anubis, Dieu égyptien à tête de chacal dont la seule présence au sein d'un contexte originellement hellénistique suffit à identifier le caractère ludique de la perspective dramaturgique adoptée par l'auteur (par ailleurs très sérieux) des *Enfants terribles*. Ce deuxième acte continue d'entraîner le lecteur et le spectateur sur un chemin dont ils connaissent pertinemment l'issue mais dont ils n'imaginent pas la future tournure des événements. C'est là sans conteste l'illustration toute moderne du penchant dont a fait preuve Cocteau pour la dynamique de la modernité, celle qui, en suivant le sociologue Alain Touraine, évoque la véritable apparition du sujet humain comme « liberté » et « création ».

Le regard porté par Jean Cocteau sur la scène du passé re-motive sans détours « l'éternel et l'immuable » en y intégrant une part congrue de « transitif », de « fugitif » et de « contingent », l'autre moitié de l'art dont parle Baudelaire dans son article « *Le peintre de la vie moderne* » (Baudelaire, 1976, p. 695). Cocteau mêle à l'éternité inscrite d'une dramaturgie classique le caractère actuel d'un dialogue sous dimensionné, d'une discussion de tous les jours susceptible d'être soutenue par deux quelconques jeunes gens. L'un dédramatise en fait (quoique involontairement) sa fonction sacrale d'intermédiaire des dieux ; « [...] vous savez trop bien à quelle besogne ma mâchoire de chacal est soumise »

(Cocteau, 1934, p. 51), et l'autre, la jeune femme dont la fonction originelle n'a rien à envier à son interlocuteur, ne manque pas de laisser se manifester sa lassitude toute humaine. Le mordant de la scène ne réside pas uniquement dans la parole rationnelle et rationalisant qui sort de la bouche d'Anubis, et qu'on se plairait à croire baveuse. Plaisante, la scène l'est également grâce à l'apparente complexité, nous l'avons évoqué, d'un tableau sans âge, et qui déçoit toute tentative adéquate de localisation spatiale et temporelle. Le décor est champêtre, qui plus est antique, mais il contient contre toute vraisemblance, des « ruines » antiques. Des personnages inscrits à l'aube même de la naissance du théâtre, y trônent « mine de rien », l'un sans ses atours de chimère, l'autre en y adoptant la chimérique attitude du chacal anthropomorphe de la tradition, qu'il rehausse de manière improbable en adoptant une posture de savant. Il serait évidemment faux, dans ce cas précis, de parler de complexité, mais plutôt d'un bricolage apparent, rendu volontairement visible par les soins de l'auteur. La distanciation qui en résulte, sans être brechtienne, n'en permet pas moins d'indexer les reliefs de la machinerie dramatique qui vient doubler celle, diabolique, de la trame. Le bricolage de Cocteau s'inscrit d'ailleurs, il est plaisant de le constater, en ligne droite de l'antique bricolage mythologique, de l'ancienne imagerie réservée par le paganisme ou le polythéisme aux divines figures de la mythologie. L'homme à tête de chacal est un pur et chimérique produit de l'imagination de l'ancienne Egypte.

En revanche, en lieu et place de « distanciation », il s'agissait pour les anciens d'apporter une « explication », aussi sommaire soit-elle, aux nombreux mystères génésiaques de notre univers. Ce dont assurément, Cocteau n'avait cure. Son bricolage à lui se situe d'abord dans la localisation du personnage d'Anubis qui, en lieu et place de l'Egypte, évolue dans un cadre hellénistique. Il se situe aussi et surtout dans le mode d'investissement de la psychologie des personnages, et se manifeste dans les dialogues entretenus, en l'occurrence, par le Sphinx et le dieu Chacal. Dans ces dialogues, apparaissent, également distribués, le « mouvement » et

112 Plume 6

« l'incertitude », si chère à George Balandier dans sa définition de la modernité. Au doute affiché par le Sphinx quant à son irrationnelle et assassine fonction de dispensatrice d'énigmes insolubles, répond la certitude souveraine d'Anubis. Au ton dubitatif de la jeune et fragile femme, répond l'opinion tranché, la spontanéité, du gardien, de « l'observateur » de la bonne marche des visées divines.

C'est à ce niveau précisément que la machinerie moderne de Cocteau revêt tout son intérêt. Identifier et décrire le caractère parodique de la pièce, sans manquer de pertinence, ne mérite cependant pas le recours à l'analyse méthodique, et ne peut conduire, à l'arrivée, qu'à la seule démonstration tautologique de cette même dimension parodique. En revanche, et c'est là tout l'intérêt de l'étude de l'amalgame auquel procède Cocteau, il est intéressant de voir à quels types de personnages, à quels types de profils aura conduit le réinvestissement et la re-motivation des personnages classiques et de l'intrigue originelle effectuée par l'auteur. La parodie n'exclut en aucun cas, bien au contraire la richesse du contenu, ni même le sérieux et la gravité édifiante des propos. Pour preuve, la dignité de la posture du personnage d'Anubis qui ne cesse de s'inscrire en faux vis-à-vis de la légèreté juvénile du Sphinx.

### 3. Sacrée comédie vs comédie sacrée

Il est intéressant de constater que malgré la généalogie des personnages de la pièce, celle-ci dégage, dans son ensemble, une impression de légèreté digne des meilleures pièces de boulevard de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il est assez paradoxal d'aller chercher dans une trame aux allures antiques des relents d'« années folles », les gesticulations faussement précieuses des personnages bourgeois du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la pièce de Cocteau, on parle de « jeunes femmes modernes », de « criminel à la mode » ; du Sphinx qui a les apparences d'une jeune fille, on dit qu'elle « brave les consignes » (Cocteau, p. 60) ; elle est présentée comme infantile, précieuse parfois, aristocratique souvent, et tout un flou sémantique entoure

sa description, lui conférant ainsi un tempérament fantasque, à l'image des jeunes filles de bonnes familles qui ont mal tourné. « J'aime la gloire, j'aime les foules qui piétinent, les trompettes, les oriflammes qui claquent, les palmes qu'on agite, le soleil, l'or, la pourpre, le bonheur, la chance, vivre enfin ! » (*Ibid.*, p. 61), autant de termes apposés, et qui évoquent pêle-mêle le pouvoir, la célébrité, le cadre estival d'une autre côte d'azur et l'atmosphère festive d'un univers où jeunesse va de pair avec insouciance. On dirait presque une comédie de mœurs ou de boulevard.

Le premier acte de *La machine infernale* tend à diluer la charge mythologique des principaux personnages autour desquels l'histoire se construit. L'intervention de personnages secondaires (mais non accessoires) vient d'ailleurs accentuer la dimension boulevardesque de ce premier acte. Aux pages 56 et 57, une matrone interpelle le Sphinx et se met à débiter un discours populaire saupoudré d'un peu de politique de supermarché. Les cancans de la matrone neutralisent le sérieux (tout relatif) que la présence du Sphinx et d'Anubis donnent à la pièce. Et c'est là où se manifeste, compte non tenu de la poésie inhérente à n'importe laquelle de ses œuvres, le principal ressort et la magie du travail de Cocteau. Au premier acte de sa scène, il ajoute une suite où le rationnel l'emporte progressivement sur l'atmosphère fantasque. Le personnage d'Anubis, par exemple, en apparaissant au début de l'acte 2, établit la jonction entre le premier acte, le début décalé de la pièce (où il n'est question que de soldats aux allures efféminées, et d'une Jocaste-Castafiore, à peine digne de monter sur les planches d'un théâtre de seconde zone) et son final grave et poétique (Jocaste, femme et épouse, meurt symboliquement pour laisser la place à la Jocaste-mère, qui prend son fils Œdipe sous son aile). Le grave Anubis est celui-là même dont la fidélité à sa fonction de gardien de la divinité, interdit à la pièce de sombrer dans l'excès parodique. Anubis conserve à la pièce, et ce jusqu'au moment où la gravité des événements l'emporte sur l'actualité satirique de la composition, sa dimension mythologique en modérant les élans humains du Sphinx, et la volonté de cette dernière de se détacher par

amour de sa condition de légende.

Anubis n'est évidemment pas le seul facteur permettant au drame de satisfaire son final tragique. Le tempérament poétique de Cocteau est l'autre garde-fou qui évite au récit légendaire d'Œdipe d'échouer progressivement. La poésie est en effet, on le sait, sœur de la tragédie. Si le poème sait composer avec l'humour (l'exemple de Jean Tardieu), il repousse en revanche le grotesque et le rire. Le second acte de *La machine infernale*, en misant sur le personnage d'une femme amoureuse, sur celui d'un homme indifférent, et sur la mort, qui, malgré tout, ne cesse de menacer l'ensemble de la scène, laisse la voie ouverte à l'irruption d'une poésie tragique au moment du dénouement. La sacrée comédie avec ses ingrédients sacrés et ses dialogues drolatiques, se boucle en laissant derrière elle la part légère de la pièce au profit de sa part sacrée: Œdipe et Jocaste réinvestissent au terme de l'intrigue leurs figures originelles de personnages de tragédie.

#### **4. Le jeu complexe des superpositions**

Cependant, et compte non tenu d'Œdipe et de Jocaste, l'amalgame est surtout à chercher du côté du Sphinx, pivot et figure centrale de *La machine infernale*. Il n'y a évidemment pas lieu, dans la présente étude, d'engager une vaste étude ethno-mythographique pour extraire au fil des lieux et des époques, les différentes facettes de la plus fameuse des chimères. Transhistorique, elle l'est, et traverse également différentes géographies. Sa physionomie aura hanté la topographie de l'antiquité en deux lieux principalement: l'Égypte et la Grèce. *Le livre des morts* nous le présente dans toute sa majesté, en sa qualité de « gardien des seuils interdits et des momies royales » (Champdor, 1975, p. 10) et l'ouvrage ne manque pas de nous dépeindre un Sphinx souverain qui, démultiplié en autant de statuts de pierre à l'épreuve du temps, n'a nul besoin d'être mis en récit pour subjuguier les brebis de Pharaon ou les simples passants d'aujourd'hui, du côté de Khephren et de Gizeh. Le Sphinx d'Égypte, lion à tête de pharaon, était une figure qui, outre l'image puissante de roi des bêtes qu'on lui associe



habituellement, connotait l'idée de protection. Sphinx serein, figé, cristallisé dans une posture d'airain, il était bien loin de son cousin (ou de sa cousine) de Grèce...

Le Sphinx (ou la Sphinge, nous l'avons noté) de Grèce est déjà une femme-lion. Cette chimère hellénistique est en occident (il nous plaît de le croire) la version occidentale de la grande statue orientale qui trône à proximité du Caire. Si cette dernière était immense et sage (comme ses consœurs du Temple de la Vallée) ce n'est plus le cas du Sphinx de Thèbes, un « fléau » qui symbolise « la débauche et la domination » (Grimal, 1999, p. 324). De la version Egyptienne du Sphinx, Cocteau n'aura curieusement conservé que la figure approachante (car également égyptienne) d'Anubis.

Pour le reste, c'est vers la Grèce qu'il faut se tourner. Pourtant, comme le veulent les temps modernes, et comme l'exige Cocteau, la cruauté tyrannique de la bête de Grèce va être tempérée, dans *La machine infernale*, par le jeu de la psychologie humaine. Si dans *l'Oedipe-Roi* de Sophocle, Créon parle avec effroi de « la Sphinx aux chants perfides » (Sophocle, 1964, p. 214), s'il est question, dans la bouche d'Oedipe, de l'« ignoble chanteuse » (Sophocle, 1964, p. 225) qui charme et mortifie les hommes à coup d'énigmes insolubles, cette part terrifiante du personnage va subir, chez Cocteau, l'assaut d'une féminité à fleur de peau. Le sacré et le profane, l'humain et le divin vont croiser le fer en la personne de la femme-Sphinx. Tantôt (quoique rarement) souveraine, maîtresse d'elle-même en sa qualité de divinité, elle va le plus souvent laisser parler son instinct féminin, son humanité toute féminine: « Je tremble, dit-elle à Anubis, malgré l'heure, qu'il ne passe encore quelqu'un » (Cocteau, 1934, p. 50) et Anubis de répondre « Vous devenez sensible... » (*Ibid.*).

S'il est vrai, comme le veut l'adage, que le cœur a ses raisons que la raison ignore, le cœur d'une divinité négative, assassine, n'a que faire du cœur et de la raison humaine. Le Sphinx dont la transcendante fonction est de tuer les « bipèdes » qui surgissent sur son chemin, ce Sphinx-là appartient dors et déjà, et depuis Cocteau, au règne parallèle de la mythologie. « Fille

des hommes ! On n'en a jamais fini avec vous... » (*Ibid.*, p. 58) lance encore Anubis à l'adresse de sa terrible supérieure, quand il constate avec amertume à quel point la femme-monstre est loin d'assumer son rôle d'hippogrieffe à chevelure. Cocteau ne facilite d'ailleurs guère les choses en évacuant, de la figure hybride du Sphinx, bien qu'en apparence, la part de morphologie animalière, en faisant place nette à une jeune femme à part entière. En effet, en octroyant au Sphinx une physionomie totalement humaine, elle facilite et justifie chez ce dernier, les poussées amoureuses d'hormones. A peine sa nature divine vient à se manifester, que l'humain reprend le dessus, comme pour marquer l'ascendant de la psychologie humaine sur la nature divine: « Tout recommence. Vous revoilà femme et me revoilà chien. » (*Ibid.*, p. 71) déplore Anubis qui peine à tenir sa fonction de garde-fou du sacré.

L'intérêt de l'amalgame humain / divin est manifeste dans l'attitude instable du Sphinx: « [...] en tant que jeune fille, elle est amoureuse (d'Oedipe) et en tant que Sphinx, elle trahit les dieux » souligne Cocteau lui-même (Fraigneau, 1957, p. 113). Cette amalgame a priori non viable fait étrangement penser au statut de transfuge d'un demi-dieu de l'Olympe tel qu'Hercule, fils des dieux et des hommes, à ce détail près que le statut de demi-dieu est dénué (du point de vue du Panthéon olympien) d'ambivalence insurmontable. Celui du Sphinx de Cocteau est en revanche peu enviable car il associe la part impitoyable du sacré (le droit de vie ou de mort sur les humains) à la faiblesse et à la fragilité des sentiments humains (le désespoir amoureux). L'intérêt de l'amalgame effectué par Cocteau devient ici manifeste. En associant la figure transcendantale du Sphinx à celle d'une jeune femme en mal d'amour, l'auteur déborde le cadre de la simple parodie en augmentant de manière interactive chaque part de la dualité intrinsèque du personnage du Sphinx par son autre: le divin se charge d'une dimension humaine, et vice-versa.

Le plus intéressant reste cependant la situation finale du Sphinx. Humainement déçue par l'indifférence d'Oedipe, mais aussi disons-le par amour, la jeune femme réinvestira sa physionomie monstrueuse pour laisser

à Oedipe le bénéfice d'une victoire facile sur le terrible Sphinx (elle avait précédemment donné la solution de l'énigme à Oedipe). Le destin dramaturgique du Sphinx se clos conformément à sa nature complexe et avec la même ambiguïté. Le divin l'emporte de manière déceptive ; la part humaine du Sphinx déclare forfait devant l'insensibilité « humaine » d'Oedipe qui ignore les sentiments de sa soupirante.

### **5. A rebours du mythe**

La relecture du mythe d'Oedipe par Cocteau aura donc permis à ce dernier d'altérer celui du Sphinx. En actualisant cette singulière figure de l'imagination antique, l'auteur bouscule en partie l'horizon d'attente des lecteurs. Nous disons bien en partie, car l'époque et la griffe familière de Cocteau, sa fantaisie bien connue du public de son temps, ces éléments en somme, laissent dès l'entrée deviner la forme générale de la pièce. La manipulation de l'horizon d'attente va de paire avec la désacralisation systématique du canevas originellement tragique, et avec la désacralisation et la redétermination des principaux protagonistes du récit, en particulier à travers leurs dialogues.

Le Sphinx lui-même est la première victime de ce processus de désacralisation, et ce, pour le plus grand plaisir des spectateurs. Pour preuve cet extrait d'une de ses tirades à l'adresse d'Oedipe (la bête a choisi d'épouvanter l'inconscient jeune homme):

Le Sphinx – Inutile de fermer les yeux, de détourner la tête. Car ce n'est ni par le chant, ni par le regard que j'opère. Mais, plus adroit qu'un aveugle, plus rapide que le filet des gladiateurs, plus subtil que la foudre, plus raide qu'un cocher, plus lourd qu'une vache, plus sage qu'un élève tirant la langue sur des chiffres, [...] plus vorace que les insectes, plus sanguinaire que les oiseaux, plus nocturne que l'œuf, [...] plus fatal que les astres, plus attentif que le serpent qui humecte sa proie de salive ; je secrète, je tire de moi [...] (Cocteau, 1934, p. 68)

118 Plume 6

Ce court passage tiré d'une longue tirade, illustre à lui seul ce qui distingue le Sphinx originel (dont le seul nom en impose) et la Sphinge de Cocteau. Dans cette tirade elle affiche plutôt le profil d'une amuseuse de galerie, d'une comédienne qui n'a pas la carrure de son rôle. Son discours, cumulatif, enchaîne l'une après l'autre les comparaisons, en allant du coq à l'âne, de la « vache » à l'« astre », du « cocher » au « juge ». Dans sa logorrhée verbale, la seule chose qu'elle obtient, au regard du spectateur, c'est de neutraliser la solennité de sa propre métamorphose.

Cette tirade n'est bien évidemment pas le seul extrait de dialogue où l'on constate, où l'on profite de la distanciation effectuée par les soins de l'auteur fantasque. La plupart des échanges verbaux abondent dans ce sens. Et Tirésias par exemple, de dire avec dédain à Œdipe, au sujet de son imminent mariage avec Jocaste:

Tirésias- [...] il faudrait pour cela un mariage royal avec tout ce qu'il comporte de dynastique, de mécanique et l'avouerai-je, de fastidieux.  
(*Ibid.*, p. 87)

A lire ces extraits, et tant d'autres encore, on réalise que si dans le mythe, le sens symbolique l'emporte sur le sens littéral, chez Cocteau à l'inverse, c'est le littéral, la représentation dans ce qu'elle a de plus immédiate (la personnalité du Sphinx) qui domine. Le mythe du Sphinx se dévide au profit de la mise en scène d'un « caractère », de plusieurs caractères décalés. Ainsi mise en relief, les figures presque archétypales du drame antique se métamorphosent et deviennent, à l'aune des temps modernes, les actants d'une véritable tragi-comédie sociale.

## 6. Conclusion

En somme, la gagnante à ce jeu établi entre la tradition et ses figures, entre les mythes et leurs versions modernes, c'est la littérature elle-même. Les décalages créés et obtenus par les différents processus de recréation conduisent en effet, au-delà de la simple parodie et de l'humour qui en

découle, à des amalgames de situations et de personnages pour le moins pittoresques. La matière première de *La machine infernale* a trait, on l'a vu, au sacré, dans sa version païenne, autrement dit mythologique. Il est intéressant de noter que la Sphinge de Cocteau, sacrée de part sa dimension supra humaine, mais humaine de par sa féminité exacerbée, n'a rien d'antithétique. Car enfin, et en suivant à ce titre la définition donnée par Durkheim de l'objet sacré, celui-ci « [...] nous tient à distance ; et en même temps, il est objet d'amour et de désir » (Durkheim, 2004, p. 68). Objet qui, soit dit en passant, malgré sa consubstantielle richesse, aura laissé de marbre l'ambitieux Œdipe de Cocteau.

### **Bibliographie**

- Baudelaire, Charles, « **Le peintre de la vie moderne** », in *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Gallimard, 1963.
- Champfleur, Albert, *Le livre des morts*, Albin Michel, 1975.
- Cocteau, Jean, *La machine infernale*, Grasset, 1934.
- Durkheim, Emile, *Sociologie et philosophie*, PUF, 2004.
- Fraigneau, André, *Cocteau par lui-même*, Seuil, 1957.
- Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, 1963 (Édition de 1999).
- Sophocle, *Œdipe-Roi*, Editions classiques, 1964.