LES FIGURATIONS DE L'ENFER A TRAVERS LE MYTHE D'ORPHEE CHEZ JEAN COCTEAU ET CAYA MAKHELE

Ouaga-Ballé DANAÏ OYAGA
École Normale Supérieure de Libreville (GABON)
Centre de Recherches Appliquées aux Arts et à la Littérature (CRAAL)
doballe@yahoo.fr

Résumé

L'enfer relève de l'indicible, de l'invisible, quelle que soit sa conception mythologique, religieuse, spirituelle ou encore philosophique. Il n'a aucune résonnance dans la réalité puisque nul ne peut affirmer sans conteste l'avoir vu. Dans la conscience collective, l'enfer renvoie à un lieu de punition éternelle et de rétribution des fautes. Toutefois, bien que relevant du domaine de l'immatériel et de l'irréel, la littérature en fait une représentation pour dire le monde. Dans la mythologie antique, l'histoire d'Orphée est le récit par excellence qui aborde la question de l'Enfer à travers la descente du héros au royaume des morts pour sauver sa bien-aimée Eurydice. Ce mythe a donné naissance à une fortune littéraire foisonnante dans laquelle on peut lire Orphée de Jean Cocteau et La fable du cloître des cimetières de Caya Makhélé. Dès lors, il convient de s'interroger sur la représentation de l'enfer dans ces deux pièces de théâtre. Il s'agit de voir si les réécritures du mythe proposent des variations nouvelles sur la représentation de l'enfer, si elles en détournent le sens initial pour l'adapter à un nouveau contexte. Dans une approche comparative, notre article démontre que l'origine culturelle des auteurs influence l'appropriation de ce mythe et la figuration du royaume des morts. Pour Jean Cocteau, l'enfer est assimilé à l'univers de la poésie où la fantaisie surréaliste assigne une fin heureuse à la tragédie. L'image finale du couple Orphée-Eurydice ressuscité, réconcilié, déjeunant paisiblement avec l'Ange Heurtebise transforme l'univers infernal en une sorte de Paradis. En revanche, l'écriture parodique de Caya Makhélé lui permet de construire une utopie infernale où l'errance de Makiadi en quête d'identité, portant le masque de clochard dans un décor de misère endémique est une allégorie de l'Afrique.
***Mots-clés** : mythe, enfer, Orphée, poésie, Afrique*

Abstract

Hell is the unspeakable, the invisible, whatever its mythological, religious, spiritual or even philosophical conception. It has no resonance in reality since no one can say without question that they have seen it. In the collective consciousness, hell refers to a place of eternal punishment and retribution for faults. However, although falling within the realm of the intangible and the unreal, literature makes it a representation to tell the world. In ancient mythology, the story of Orpheus is the quintessential tale that addresses the question of Hell through the hero's descent into the realm of the dead to save his beloved Eurydice. This myth gave birth to an abundant literary fortune in which we can read Orphée by Jean Cocteau and La fable du cloître des cimetières by Caya Makhélé. Therefore, it is appropriate to wonder about the representation of hell in these two plays. It is a question of seeing if the rewritings of the myth offer new variations on the representation of hell, if they divert its initial meaning to adapt it to a new context. In

a comparative approach, our article demonstrates that the cultural origin of the authors influences the appropriation of this myth and the representation of the realm of the dead. For Jean Cocteau, hell is equated with the universe of poetry where surrealist fantasy assigns a happy ending to tragedy. The final image of the resurrected, reconciled Orpheus-Eurydice couple having a peaceful lunch with the Angel Heurtebise transforms the hellish universe into a sort of Paradise. On the other hand, Caya Makhélé's parody writing allows her to construct an infernal utopia where Makiadi's wandering in search of identity, wearing the mask of a tramp in a setting of endemic misery is an allegory of Africa.
***Keywords**: myth, hell, Orpheus, poetry, Africa*

Introduction

L'histoire littéraire enseigne que les mythes antiques constituent un creuset extraordinaire de réécriture. La fascination exercée par certaines figures mythiques, reprises et interprétées en fonction de l'idéologie et de l'esthétique de chaque époque, donne naissance à une tradition littéraire foisonnante où chaque auteur peut revisiter le mythe selon le sens qu'il veut insuffler au noyau focal. Le mythe d'Orphée est sans doute, de par ses questionnements intemporels, l'un de ceux qui a connu une fortune riche dans les arts et la littérature. Porté au départ par la poésie et l'opéra, formes proches de la figure d'Orphée poète lyrique, ce mythe connaît à l'époque contemporaine un prolongement dans les arts iconiques comme le cinéma et la bande dessinée, mais également dans d'autres formes littéraires telles que le roman, la nouvelle et le théâtre. Dans la littérature française, Jean Cocteau est l'un des auteurs qui s'est particulièrement intéressé au mythe d'Orphée au point d'en faire la charpente de l'ensemble de son œuvre (dessins, pièces de théâtre, films). Sa pièce de théâtre éponyme s'inspire justement de ce mythe transposé dans son époque pour dire la tragédie des destinées. Du côté de la littérature africaine, le dramaturge franco-congolais Caya Makhélé écrit une pièce intitulée *La fable du cloître des cimetières* (1995) qui, à priori, n'établit aucun lien explicite avec le mythe antique.

L'un des thèmes clés du mythe d'Orphée est la descente aux enfers du héros pour sauver sa bien-aimée Eurydice. Concept mythologique, religieux, spirituel ou encore philosophique, l'enfer n'a pas de résonance dans la réalité. En effet, nul ne peut raconter l'enfer et se targuer de l'avoir vu. Toutefois, bien que relevant du domaine de l'immatériel et de l'irréel, la littérature en fait une représentation pour peindre le monde. Aussi analyser la symbolique de l'espace infernal dans ce récit fondateur témoigne-t-il d'un intérêt certain, encore plus, interpréter les différentes

images de l'enfer qui découlent des œuvres ayant repris le mythe d'Orphée. À cet effet, on peut bien s'interroger sur la réécriture du mythe d'Orphée autour de la question de l'enfer par Jean Cocteau et Caya Makhélé, à travers des partis pris d'écriture singuliers liés à des ancrages spatio-temporels particuliers. L'origine culturelle de chaque auteur n'a-t-elle pas influencé l'appropriation du mythe de la descente aux Enfers d'Orphée et la figuration du royaume des morts ? Leur reprise du mythe propose-t-elle des variations nouvelles sur la représentation de l'enfer, en détourne-t-elle le sens pour l'adapter à un nouveau contexte ? Le choix de ces deux dramaturges repose sur le fait que Jean Cocteau symbolise la modernité libre de toute contrainte, alors que Caya Makhélé donne une vision certainement africaine du mythe antique. De ce fait, il serait intéressant d'une part d'analyser la singularité du traitement que chacun des dramaturges accordent à ce mythe ; d'autre part, d'examiner dans ces deux pièces la représentation de l'enfer qui semble ancrée dans une forme d'humanité. Mais, avant d'apprécier les différences et les parallèles entre la conception orphique et infernale de Jean Cocteau et Caya Makhélé, il conviendrait de définir l'enfer et de présenter le mythe originel.

1- Qu'est-ce que l'enfer ?

Avant toute analyse, il est important de définir ce qu'est l'enfer, tant dans la conscience collective que dans la perception littéraire. L'eschatologie chrétienne présente un système tripartite où le paradis se situe dans l'immensité des cieux, le purgatoire représente un entre-deux et l'enfer est dans les bas-fonds. Dans la religion judéo-chrétienne, Dieu est incontestablement le créateur du paradis et du purgatoire. Dans la littérature, la relation qui unit Dieu et l'enfer est empreinte d'ambiguïté. De nombreux textes littéraires inspirés des traditions juive et chrétienne présentent le Tout-puissant comme l'artisan de ce lieu de perdition et de souffrance. Ainsi, des auteurs comme Alighieri Dante dans « L'enfer » (*La divine comédie*) et John Milton dans *Le Paradis perdu* montrent que l'enfer est une création divine. Ces quelques vers du poète anglais témoignent de la relation divine et infernale comme une représentation de la figure du bien engendrant le symbole du mal :

> […] the Almighty hath not built
> Here for his envy, will not drive us hence
> Here we may reign secure; and in my choice

To reign is worth ambition, though in Hell :
Better to reign in Hell, than serve in Heaven[1].

Dans la mythologie gréco-romaine, l'enfer punitif est incontestablement marqué par le sceau de la divinité. En effet, après la défaite de Chronos, ses trois fils se partagèrent l'Univers, Zeus prit le ciel, Poséidon la mer, et Hadès reçut les mondes souterrains. Hadès – Pluton dans le panthéon romain – dont le nom signifie l'« Invisible », trône dans les enfers aux côtés de sa femme Perséphone – Proserpine dans le panthéon romain – une mortelle qu'il a enlevée pour combler sa solitude dans les tréfonds du monde et partager sa souveraineté. Il fait régner la justice dans le Tartare et reste dans sa demeure d'en bas, plongé dans les ténèbres. À ses pieds, repose Cerbère, son chien à trois têtes. Que ce soit dans la tradition judéo-chrétienne ou dans la mythologie gréco-romaine, la divinité est, dans un rapport de paternité ou de souveraineté, intrinsèquement liée à l'enfer. Mais que représente l'enfer dans la religion chrétienne et la pensée grecque ?

Au départ, les doctrines juive et chrétienne reposaient sur l'idée d'un Dieu miséricordieux excluant toute forme de vengeance. Selon Jérôme Baschet (1993 : 16), « Comme l'Hadès, le Shéol des Juifs est la demeure de tous les morts, séjour souterrain et ténébreux, mais dépourvu de châtiments. Jusqu'au Vème siècle avant notre ère, les écrits judaïques ne portent aucune trace de l'idée d'une rétribution dans l'au-delà ». C'est dans ce sens qu'Amandine Laudoueineix (2013 : 27) démontre dans sa thèse que l'enfer, considéré pendant longtemps comme le lieu de séjour des morts dans l'éternité, devint sous l'impulsion d'Augustin une arme de pression contre le paganisme et un moyen d'entériner la domination grandissante du christianisme. C'est ce dernier qui donna « une assise définitive à l'idée des peines éternelles » pour reprendre l'expression de Jérôme Baschet (*op. cit.* : 21). Dès lors, l'enfer est perçu comme le lieu de la punition et des souffrances. Il devient l'incarnation de la justice divine, cruelle et violente, torturant le corps et l'âme. Il s'agit de légitimer sans complexe la souffrance et la torture sous le couvert de la rétribution des fautes. Le châtiment devient l'essence même de l'enfer où le mort doit payer pour chaque péché ou acte contre nature commis de son vivant.

[1] « Le Tout-puissant n'a pas bâti ce lieu pour l'envier ; il ne voudra pas nous en chasser. Ici nous pourrons régner en sûreté ; et, à mon avis, régner est digne d'ambition, même en enfer ; mieux vaut régner en enfer que servir dans le ciel ». John Milton, *Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, collection Littérature et politique, Paris, Belin,1990, p. 124.

Cette perception de l'enfer se retrouve également au cœur de la mythologie grecque. Le monde des pécheurs appelé le Tartare, repose sur un système de vengeance régenté par trois juges suprêmes que sont Minos, Rhadamanthe et Eaque.
La conception de l'enfer comme le lieu d'expiation des péchés trouve un écho dans la littérature chez des auteurs comme Dante qui en fait le pendant du paradis. Dans la même veine, Milton développe l'idée d'un châtiment infernal, symbole de justice divine. Le damné en enfer est une âme perdue, un corps souillé et écorché, dépouillé de son essence et de son identité. Par ailleurs, l'une des images fondamentalement liées à l'enfer, matérialisée par notre inconscient et véhiculée par l'imaginaire collectif est celle du diable. Louis-Marie Morfaux (1999 : 81), explicitant la vision des Grecs autour du terme *diabolos*, définit le diabolique comme ce qui divise et « au sens propre, le bâton qui semble rompu lorsqu'il est plongé dans l'eau ; au sens figuré, c'est l'apparence trompeuse ». C'est dire que le diable, porteur de confusion, entretient l'illusion et éloigne l'homme de l'unité. L'image d'un démon incarnant la figure du mal suprême, entretenue par la mythologie autour de l'enfer aboutit à une vision manichéenne reposant sur le principe d'opposition du bien et du mal. Considéré comme l'adversaire de Dieu, le diable demeure tout de même une créature engendrée par celui-ci, tentateur absolu prêt à détourner l'homme de la vérité à travers la quête du plaisir charnel. Dans sa représentation littéraire, le diable est une figure complexe et polymorphe. Tantôt Lucifer, porteur de lumière aux attributs monstrueux ; tantôt Satan, l'archange déchu et rebelle contre le père créateur, le diable apparaît d'une part une créature dépouillée de son angélisme et de l'autre un monstre gigantesque cornu et griffu. Toutefois, on peut entrevoir en cet être une part d'humanité, certes infime, mais qui témoigne d'une certaine fragilité.
L'enfer, en tant que lieu, peut-il être situé géographiquement ? Dans l'imaginaire populaire, l'enfer est pensé comme un lieu qui se situe sous terre. Il s'appréhende en ce sens par opposition au paradis qui se localiserait dans les cieux. Si, selon les croyances, seule l'âme peut s'envoler vers le paradis pour une plénitude éternelle, l'ensevelissement des corps induit une vision dévoratrice de la terre qui devient alors une figure matricielle de l'enfer. Dans ses profondeurs enténébrées, se développe un espace maléfique au feu destructeur. Symboliquement, l'enterrement est la première descente en enfer du mort. Toutefois, la

perception de l'enfer comme un *intra* monde, un en-dessous se transforme dans certaines mythologies comme celle assyro-babylonienne (Jean Bottéro, 1992) ou chez des auteurs comme Victor Hugo (*La Fin de Satan,* 1950). Elle incarne la notion d'un au-delà, tel que l'explique Pierre Brunel (43) :

> On ne tarde pas à s'apercevoir, en effet, que dans les diverses mythologies, et dans les textes qui en sont tributaires, le monde des morts n'est pas toujours souterrain. Il peut être placé sur terre, dans un autre continent par exemple : c'était à en croire Lucain, la croyance des anciens gaulois. C'est peut-être à une conception de ce genre que se rattache […] l'Hadès homérique. Dans ce cas-là il y a, non pas descente aux Enfers à proprement parler, mais voyage aux pays des morts […].

Il se dégage alors une représentation abyssale de l'enfer, aux confins du grand vide ; un univers sans limite, plongé dans l'obscurité, appartenant à l'immensité de l'espace. L'enfer se situe donc dans le vaste chaos.
L'enfer constitue le thème central du mythe d'Orphée. Aussi convient-il, avant toute lecture de la réécriture de ce récit par Jean Cocteau et Caya Makhélé, de revenir sur l'histoire d'Orphée et Eurydice.

2- Le mythe d'Orphée

Fils du Roi Œagre et de la Muse Calliope, Orphée représente le chanteur par excellence, à la fois musicien et poète. Son nom est associé à la lyre qu'il manie avec dextérité pour charmer les animaux sauvages et émouvoir les êtres inanimés. L'histoire d'Eurydice et d'Orphée est la plus célèbre histoire d'amour de la mythologie grecque. En effet, expression symbolique des angoisses et des peurs inhérentes à la condition humaine, le mythe d'Orphée évoque la descente du héros aux Enfers pour tenter de ramener son épouse bien-aimée Eurydice. Quels sont les faits ayant conduit à cette fin tragique ? Les noces avec Orphée à peine achevée, la dryade Eurydice, fuyant Aristée qui l'importune, est mordue par un serpent caché dans les hautes herbes. Elle en meurt et descend au royaume des Enfers. Inconsolable, Orphée entreprend le redoutable voyage dans le monde souterrain de l'au-delà pour la retrouver. Grâce à sa musique enchanteresse, il charme Cerbère, le monstrueux chien à trois têtes qui garde l'entrée des Enfers, et les terribles Euménides. Il réussit ainsi à faire fléchir le dieu Hadès et son épouse Perséphone qui

l'autorisent à ramener Eurydice à la vie, à la condition qu'elle le suive en silence et qu'il ne se retourne ni ne lui parle avant d'avoir dépassé la porte des Enfers. Au moment d'en franchir le seuil, comme il n'entendait plus les pas d'Eurydice et qu'il était impatient de la voir, mû certainement par la peur que son amour lui échappe, Orphée se retourna, perdant à jamais sa bien-aimée. Cette disparition plongea Orphée dans une tristesse profonde. La légende donne deux versions à la fin de ce personnage. La première explique que son chant triste exaspéra les ménades qui le lapidèrent et il rejoignit ainsi son Eurydice dans le séjour des morts. La seconde indique qu'Apollon, ému par le chant d'Orphée, descendit de l'Olympe pour l'emmener au Firmament des Musiciens. Finalement, on peut lire dans l'histoire d'Orphée, la douleur de la séparation, les ténèbres de l'absence, l'impossibilité de pénétrer dans le monde invisible de la mort, le bonheur et le malheur d'aimer. Symboliquement, Orphée porte en lui à la fois le divin et le mortel. Car, l'homme a une âme immortelle mais cette présence du divin est souillée par le meurtre du même dieu.
Inspirées du mythe d'Orphée, les pièces de Cocteau et Caya Makhélé gardent sans aucun doute quelques éléments structurants du récit focal. Mais, il paraît plus intéressant de voir la singularité de traitement que chaque dramaturge a accordé au mythème de l'enfer.

3- De la réécriture du mythe d'Orphée dans les deux pièces

3.1- Orphée de Jean Cocteau

La pièce de Jean Cocteau ne modifie pas tellement la trame de l'histoire. Toutefois, le dramaturge y ajoute des éléments qui soulignent son interprétation du mythe. Il intègre à son intrigue le cheval blanc qu'Orphée a laissé pénétrer dans son salon où il est installé dans une niche. Pourtant, Eurydice n'a de cesse mis en garde son époux Orphée, poète de la Thrace, contre le pouvoir néfaste de ce mystérieux cheval blanc qui l'a suivi un jour dans la rue. Son tourment est immense d'autant plus qu'Orphée veut présenter la sentence prémonitoire prononcée par ce cheval : « Madame Eurydice reviendra des enfers » (Cocteau, 1927 : 14) au concours de poésie dont l'un des membres du jury est Aglaonice, la reine des Bacchantes. Eurydice qui a quitté les Bacchantes par amour pour Orphée redoute la vengeance d'Aglaonice. Selon les confidences de Cocteau lui-même, il assimile le cheval au barbet de Faust qui se métamorphose en Méphistophélès et avec lequel le savant va nouer un pacte. « Dada » signifiant « cheval » dans le langage familier, on peut

établir le parallèle entre le choix de cet animal et le mouvement Dada caractérisé par l'écriture automatique sous la pression de l'inconscient. Le clair-obscur dans lequel évolue l'animal n'est-il pas la métaphore de cette part d'inconnu qui réside dans tout inconscient ? La couleur blanche n'est qu'apparence car le cheval, en dictant à Orphée le poème de la mort de sa bien-aimée, incarne plutôt le mal. Le cheval est le diable.

En contrepoids à la figure du mal, Cocteau ajoute Heurtebise, un personnage biface sur lequel planent au départ doute et méprise. Il change de visage au fil de l'intrigue. Envoyé par Aglaonice pour faire manger un sucre empoissonné à Eurydice, il finit par devenir son confident au point de rendre Orphée jaloux. Le signifié du personnage se définit dans la composition de son nom dont il prend le contre-pied : celui qui **heurte** et **brise** comme la **bise** se métamorphose en un être protecteur. Soupçonné d'aimer secrètement Eurydice, il devient finalement l'ange gardien qui veille sur le couple. Il joue le rôle du conducteur des âmes dans l'autre monde. Sa connaissance des secrets des deux mondes fait de lui le passeur entre le monde des vivants et celui des morts. Il s'installe une complicité entre Orphée et Heurtebise au point où le premier, mort et vivant, revient innocenter le second accusé du meurtre du poète par le commissaire : la tête d'Orphée répond à la place d'Heurtebise et se présente comme étant Jean Cocteau, né à Maisons-Laffitte et demeurant rue d'Anjou, numéro 10 (Cocteau, 1927 : scène XII). Cette incursion surréaliste montre que Cocteau s'identifie à Orphée, poète par excellence doté de pouvoirs extraordinaires. Cette identification avec la figure d'Orphée se poursuivra par ailleurs dans les deux films qu'il aura créés à partir de ce mythe. On peut alors voir dans cette complicité avec le personnage d'Heurtebise, sa relation avec son compagnon Raymond Radiguet, disparu à vingt ans d'une fièvre typhoïde. C'est à juste titre que Cocteau lui-même dit que ce personnage a dans « [son] œuvre l'importance des Demoiselles d'Avignon dans l'œuvre de Picasso » (Cocteau, 1953 : 12 Cité par Shahpar-Rad, Hosseinzadeh, 2020 : 253).

Pour mettre en exergue la mort comme thème clé du mythe d'Orphée, Cocteau en fait une représentation allégorique comme dans les récits médiévaux. Il détourne l'image mythique et terrifiante qui représente la mort sous les traits d'une faucheuse ou d'une vieille dame. La mort est personnifiée sous des caractères séduisants : elle est une jeune fille, une princesse dont l'apparence n'augure de son rôle maléfique. Elle est

accompagnée de deux personnages : Azraël et Raphaël. Le dramaturge lui confère même des attributs humains triviaux tels que l'oubli et la radinerie, une pointe d'humour atténuant l'amertume de la mort et rappelant également la précocité de la mort de Radiguet.
Cocteau procède ensuite à une subversion générique du mythe originel en parodiant le tragique. En effet, la phrase dictée par le cheval, « Madame Eurydice reviendra des enfers » (Cocteau, 1927 : 14), annonce la fin heureuse de l'histoire. Cette prémonition déconstruit les codes du genre en inversant le rôle du chœur antique représenté par le mystérieux cheval qui, au lieu d'annoncer la mort prochaine, signifie le bonheur retrouvé du couple. Enfin, Cocteau travestit le modèle orphique du poète supérieur, proche des dieux ou au-dessus de la mêlée, à l'image des surréalistes incompris de leurs contemporains. Orphée mène une vie matrimoniale des plus banales, avec ses crises de jalousie et de dispute mais également ses moments de bonheur. En témoigne l'action de grâce prononcée dans le dénouement de la pièce mettant en scène une âme réconciliée avec elle-même et heureuse de vivre :

> Mon Dieu, nous vous remercions de nous avoir assigné notre demeure et notre ménage comme seul paradis et de nous avoir ouvert votre paradis. Nous vous remercions de nous avoir envoyé Heurtebise et nous nous accusons de ne pas avoir reconnu votre ange gardien. 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. Nous vous remercions de m'avoir sauvé parce que j'adorais la poésie et que la poésie, c'est vous. (*Orphée*, 1927 : 63).

Le raffermissement du couple émane de l'expérience commune de la mort et du néant, puis du retour à la vie comme expression d'un nouvel élan vers la plénitude. Le rapprochement entre Dieu et la poésie qui clôt la pièce montre bien que la conception du mythe d'Orphée chez Cocteau est fortement empreinte du souci de devenir poète, lié aux mythèmes de la mort et de l'amour.

3.2- La fable du cloître des cimetières de Caya Makhélé

L'histoire de cette pièce s'inspire du mythe d'Orphée, symbole de la figure duelle du poète partagé entre la grandeur divine et les faiblesses humaines. Le parcours du personnage de la pièce de l'auteur franco-congolais emprunte au schéma de celui du héros mythique grec. Makiadi, un clochard qui déambule de bar en bar, reçoit une missive de Motéma

dans laquelle cette dernière lui déclare son amour et lui révèle en même temps qu'elle est morte par amour pour lui. Elle le supplie de venir la chercher aux enfers. Le personnage entame alors une longue quête pour sauver sa bien-aimée.

L'errance de Makiadi dans *La fable du cloître des cimetières* s'assimile à celle de deux figures mythiques : d'une part, la descente aux enfers d'Orphée et, d'autre part, le voyage d'Ulysse chez les morts pour consulter Tisérias. Ulysse dans *L'Odyssée* est l'archétype du héros errant puisqu'il cherche son chemin pendant dix ans pour revenir à Ithaque après la guerre de Troie. Comment le dramaturge congolais fond-il les deux héros pour construire son personnage ?

La pièce de Caya Makhélé présente une forme dégradée des deux héros mythiques. En effet, *La fable du cloître des cimetières* est une parodie de la descente aux enfers car Makiadi ne connaît pas le chemin qui y mène comme le révèlent les propos d'un des personnages, Le vieil homme (p. 33) : « […] L'enfer, c'est peut-être cette vie d'éternelle errance, sans jamais se poser, être ni vivant, ni mort. Je ne m'étonne plus de rien ». L'enfer est perçu ici comme un entre-deux, une existence entre la vie et la mort. Cette vision pose une question essentielle : L'existence n'est-elle pas un éternel enfer, une forme de paradis infernal puisque le bonheur est toujours éphémère alors que le tragique semble omniprésent ? On constate que la vie oscille entre les instances euphoriques et dysphoriques et que la fin du parcours est bien la mort.

Face à son incapacité à trouver le lieu même de sa quête, Makiadi tente de faire le mort. En plus, l'ignorance de l'identité de celle qu'il doit sauver, voire son inexistence, les apparitions folkloriques du dieu-diable Ogba suscitent à la fois le rire et le pathétique, ironie dramatique qui confère une tonalité parodique à la pièce. L'écriture de Caya Makhélé tourne en dérision l'un des fondements de l'existence qui est la connaissance. Mais au fond, le parcours de Makiadi interpelle l'homme sur sa connaissance, ou du moins, sa méconnaissance du monde. Combien l'homme, qui croit maîtriser son univers et comprendre le sens de l'existence, ignore tant de choses et devrait être dans la posture d'un perpétuel apprentissage !

Hormis les mythèmes de l'amour, de la mort et de la descente aux Enfers, Caya Makhélé s'autorise une liberté dans sa réécriture du mythe antique. La problématique fondamentale de cette pièce est la question de la quête identitaire construite sur la symbolique du masque et de la métamorphose. En effet, tout comme Orphée dans la pièce Jean

Cocteau, Makiadi dont le nom signifie "misère", "souffrance" en lingala (langue parlée dans les deux Congo) est loin de l'archétype du poète supérieur, proche des dieux. Makiadi est un « ex-colleur de timbres au ministère de la santé publique, aujourd'hui clochardisé » (Caya Makhélé, *op. cit.* : 18). Au départ, le personnage a une vision parcellaire et incomplète de son être : « Aïe, coupure d'un sale miroir qui ne me laisse voir que ma tête et pas le reste de mon corps » (*Ibidem* : 19), s'exclame-t-il dès la première scène. À ce corps épars, comme le miroir brisé, correspond une image complexe de soi. Makiadi éprouve des difficultés à se saisir lui-même, à exister comme un tout. Lors de sa quête pour sauver sa bien-aimée des enfers, Makiadi arbore une multitude d'identités. Il change de personnalité chaque fois qu'il atteint ce qu'il croit être l'enfer. Clochard au départ, il se travestit en femme, en religieux, pour redevenir un clochard et enfin occuper le poste de gardien des morts. En réalité, Motéma la bien-aimée est une invention du vieil homme gardien de la morgue pour que Makiadi le remplace comme le gardien des morts. L'identité se recompose de ce jeu des masques car Makiadi acquiert un statut social valorisant à la fin de ce parcours initiatique. Même si le personnage se définit dès l'entame de la pièce comme « Makiadi le magnifique » (*Ibid.* : 19), son statut de héros ne se décline clairement qu'au bout de cet itinéraire ponctué de brouillages identitaires, comme l'affirme Motéma dans sa dernière missive : « Je suis contente que tu aies retrouvé ton masque de clochard. Il te va tellement bien. Sais-tu qu'ici mes amis et moi l'appelons le masque de l'héroïsme ? » (*Ibid.* : 61). Symboliquement, Makiadi est la courroie de transmission entre le monde des vivants et celui des dieux, poète, gardien de la cité éternelle.

4- Une vision infernale ancrée dans l'humanité

4.1- Chez Jean Cocteau

En donnant une version modernisée de la légende d'Orphée, Cocteau écrit une pièce qui relève de sa mythologie personnelle. Certes l'échec du poète par excellence face à la mort et l'apparition de l'ange Heurtebise, figurant Radiguet, évoquent clairement la tragédie de sa propre destinée. Toutefois, la présence de l'ange Heurtebise ne permet pas à elle seule d'effectuer le voyage entre l'ici-bas et l'au-delà. Il fallait trouver d'autres subterfuges permettant de construire une passerelle, une sorte de charnière qui faciliteraient le franchissement des frontières. Pour

Heurtebise, « Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient » (Jean Cocteau, *op. cit* : scène 7, p. 74). Il incite dans ce sens Orphée à tenter la traversée des miroirs qui représentent les portes de l'Enfer. Cette action est réalisable grâce aux gants de caoutchouc que la mort a oubliés par avarice. Mais dans cette pièce, la représentation de l'enfer est loin de celle d'un *intra* monde, d'un en-dessous ténébreux. L'enfer est un au-delà, laissé à l'imagination du spectateur et représenté par la coulisse du théâtre où disparaissent et réapparaissent les acteurs sous les feux de la rampe. L'Enfer est assimilé à l'univers poétique qui laisse libre cours à l'imaginaire et les miroirs symbolisent le leurre de la transparence. Autant le cheval mystérieux, emblème de la poésie, se révèle diabolique, en dépit de sa blancheur ; autant les miroirs perdent leur pouvoir de réflexion, c'est-à-dire celui de rendre visible, et permettent un passage vers le monde invisible de la mort. À ce sujet, le personnage du vitrier endossé par Heurtebise n'est pas anodin. Cette traversée des miroirs est renforcée par d'autres effets scéniques tel que la tête coupée d'Orphée qui parle pour innocenter Heurtebise, mêlant ainsi inventivité scénique, fantaisie et humour grinçant.

En superposant les fonctions dramatiques des personnages de l'ange et du poète, l'on se rend compte que l'un et l'autre sont séduits par la vie de l'autre côté des frontières de leur espace initial. Même si Orphée et Heurtebise sont tous les deux amoureux d'Eurydice, l'expression des sentiments se présente sous la forme d'un chiasme au-delà des frontières : le poète-vivant s'élance vers la princesse (la mort), un être de l'au-delà ; alors que l'ange-mort se sent attiré par Eurydice, un être de l'ici-bas. Dès lors, comme l'explique Chandrika Mathur (1990), la plongée dans les miroirs se révèle une métaphore intéressante de la descente dans la « nuit » du poète, de la plongée au-dedans de soi. Cette aspiration à l'autre monde comme univers de la poésie est traduite par la prédilection d'Orphée pour le cheval, source de son inspiration : « Je mets le soleil et la lune dans le même sac. Il me reste la nuit. Et pas la nuit des autres ! Ma nuit. Ce cheval entre dans ma nuit et il en sort comme un plongeur » (Jean Cocteau, *Ibidem* : 9)

La particularité du mythe d'Orphée chez Cocteau est qu'il traite à la fois de la mort et de la révocation de la mort. Démonstration en est faite à travers le mouvement de va et vient entre les espaces de l'ici-bas et de l'au-delà. Cette relation singulière entre la vie et la mort introduit la notion de phénixologie que Cocteau développe dans l'ensemble de son

œuvre. Cégeste dans *Le Testament d'Orphée* la définit en ces termes : « c'est la science qui permet de mourir un grand nombre de fois pour renaître » (Chandrika Mathur, *op. cit.* : 51). À l'image du phœnix, le poète, en passant plusieurs fois par la mort, devient immortel comme l'affirme Cocteau lui-même : « la mort d'un poète doit se sacrifier pour le rendre immortel » (*Ibidem* : 52).

4.2- Chez Caya Makhélé

Makiadi, le héros de Caya Makhélé, lui, est pris dans une forme de spirale, un tourbillon fantastique dans lequel il doit surmonter des obstacles, jusqu'au dévoilement de la vérité. Comme le remarque Sylvie Chalaye (*op. cit.* : 40-41), ce parcours qui le conduit jusqu'aux portes d'un enfer utopique s'inspire, dans la structuration de sa pièce, de la conception des sept portes de l'enfer que l'on retrouve dans la plupart des religions monothéistes. La récurrence du déictique « Ici » en début de chacun des titres des sept premiers tableaux, un leitmotiv dans l'économie de la pièce, est une insistance sur la singularité de chaque lieu visité, comme une des sept portes de l'enfer à franchir pour accomplir sa quête. En cela, on peut lire dans cette composition en spirale, une « allégorie structurelle de la descente aux enfers » (Virginie Rubira, 2014 : 53). Qu'en est-il en réalité ?

Chacun des espaces qu'il découvre est le fruit de l'imaginaire des personnages rencontrés. Ainsi, chaque protagoniste (re)crée par le dire un univers propre à sa vision de l'existence qu'il propose au poète errant. Pour Le Vieil Homme aux multiples identités (il est tour à tour gardien de la morgue, policier et barman), « L'enfer, c'est peut-être cette vie d'éternelle errance, sans jamais se poser, être ni vivant, ni mort » (Caya Makhélé, *op. cit.* : 33), alors que La Petite Fille, comme les autres enfants morts, refuse de vivre en ce monde en créant un autre parallèle, porteur de ses lubies. Ogba, le dieu-diable qui cultive l'amour du mal, manipule les êtres et les affuble d'un masque de leur choix, métaphore d'une identité problématique dans un monde en perpétuelle mutation.

Le dieu-diable, fantasque, est le chef d'orchestre de ce rituel qui consiste à construire un univers illusoire, comme il l'avoue à Makiadi (*Ibidem* : 65) :

> Tout est mon œuvre, géniale et diaboliquement perverse. J'ai rencontré cette femme éperdument amoureuse de vous. Je ne connaissais encore rien de cette chose gluante qu'est l'amour. Je la voyais se noyer dans votre corps. Alors, je lui ai mis d'autres farces dans la tête, comme se jeter sous les trains. Elle a longtemps adoré

cela. Puis, lorsqu'elle s'est lassée, je lui ai donné l'idée de se crever les yeux. Chaque fois qu'elle s'approchait de vous, elle se crevait les yeux, perdait son chemin. Mais son amour restait toujours aussi fort. Cela, je ne le comprenais pas.

Le Vieil Homme, tout comme La Petite Fille, font partie de cette "machination" dont le but est d'attirer le clochard Makiadi et de faire de lui le gardien des morts. Motéma n'est qu'une création factice pour confier ce poste symbolique à Makiadi (*Ibid.* : 72-73) :

La petite fille – Cessez de vous agiter ainsi. Asseyez-vous, je vais vous dire la vérité.

Makiadi – Quelle vérité ?

La petite fille – Cette femme n'existe pas.

Makiadi – Tout à l'heure tu disais…

La petite fille – Elle n'existe pas, c'est un rituel, à présent vous êtes le gardien de ce lieu.

Le parcours de Makiadi est celui d'un être déchu, dans un monde déchu ; un rituel qui lui permet de découvrir les réalités de ce bas monde. Comme il le dit (*Ibid.* : 36) : « L'enfer c'est l'État-civil militaire, la carte d'identité ou de séjour, le passeport, le passe-frontière, quoi ! (…) l'enfer, le véritable enfer tu le trouves dans ton porte-monnaie ». Effectivement, les différentes formes de violation ontologique ont transformé le monde contemporain en un enfer où l'homme est confronté à la xénophobie, aux problèmes de l'immigration, à la guerre, etc. L'enfer est également assimilé à l'exclusion économique dont les conséquences sont la stratification sociale antithétique en riches / pauvres, puissants / laissé-pour-compte.

Makiadi arbore dans sa quête, différents masques en fonction de l'espace traversé. Son identité change selon les circonstances, dans chaque espace il prend une identité autre : il se transforme en femme, en moine, en clochard et en croquemort. Les métamorphoses du personnage intègrent si bien ces espaces qu'on y verrait l'image d'une Afrique qui, en dépit de cette multitude de visages, porte la même misère endémique et cherche à se construire. Cette vision rejoint celle de Sylvie Chalaye (http://www.afritheatre.com) qui pense que : « Makiadi pourrait bien être l'allégorie d'une Afrique en quête d'un avenir. Il est à lui tout seul "un décor de cette ville". Le masque de clochard que porte Makiadi est en somme le masque de cette Afrique dont la seule identité est devenue la pauvreté et la dépendance ».

Puisque les différentes transformations de Makiadi peuvent être assimilées à une quête de soi et qu'à la fin il ne retrouve pas le chemin de l'enfer, on peut dire que ce personnage n'a jamais quitté l'espace infernal. Il est bien cette Afrique en quête d'un avenir meilleur, mais toujours empêtrée dans sa misère et ses tragédies.

Conclusion

La littérature a la vertu de créer du sens en donnant un visage à l'indicible, tel que l'enfer, pour traduire la réalité. Par son pouvoir évocateur, elle puise dans les profondeurs de l'imaginaire pour exprimer l'inexprimable. Le mythe d'Orphée qui, comme tout récit fondateur, tente d'expliquer ce qui dépasse l'entendement humain, pose la question de la vie et de la mort à travers la représentation de l'enfer comme le lieu de châtiment. La réécriture de ce mythe par Jean Cocteau et Caya Makhélé entre dans un processus de démythification bien caractéristique de la littérature moderne pour en donner une lecture plurielle. La figuration de l'enfer chez ces deux dramaturges est loin de sa conception d'espace souterrain à vocation expiatoire où le mort doit payer ses fautes. Jean Cocteau s'inspire du mythe d'Orphée pour exprimer son mal-être à la disparition brutale de son ami Raymond Radiguet. L'intrigue construite autour de la relation conflictuelle du couple permet au dramaturge de repenser le statut du poète. Développant l'idée selon laquelle la transparence n'est que leurre, Jean Cocteau détourne la symbolique du miroir pour en faire un moyen permettant le passage vers le monde invisible de la mort. Cocteau assigne une fin heureuse à sa tragédie car l'image du couple et de l'ange Heurtebise déjeunant en paix montre que le travail de deuil s'est accompli par l'écriture. On retiendra que l'au-delà chez Cocteau représente l'univers de l'inspiration poétique où la fantaisie surréaliste adoucit l'amertume de l'histoire originale. Dans une écriture parodique, Caya Makhélé construit une utopie infernale où l'errance des personnages en quête d'identité les conduit aux portes des différentes formes de misère. L'enfer est un non-lieu, né de l'imaginaire des personnages mais qui les ramène à leur quotidien. Le masque de clochard que porte Makiadi dans un décor de misère endémique est une allégorie de l'Afrique dont l'identité se confond à la misère et à la souffrance. Chez Caya Makhélé, l'enfer n'est pas un au-delà ancré dans la conscience collective, mais plutôt cette réalité en ce bas monde qui écrase et asservit

l'homme. Même si Makiadi devient le gardien des morts, il incarne la part vivante de la misérable condition humaine.

Références bibliographiques

Baschet Jérôme (1993), *Les Justices de l'au-delà – Les Représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIème – XVème siècles)*, Rome, École française de Rome.

Brosse Jacques (notices par) (1973), Jean Cocteau, *Orphée*, Paris, Bordas.

Brunel Pierre (1974), L'Évocation des morts et la descente aux enfers – Homère, Virgile, Dante, Claudel, Paris, Sedes.

Chalaye Sylvie (2001), *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*, Carnières, Lansman.

Chalaye Sylvie « Théâtre contemporain du monde noir francophone », [En ligne] http://www.afritheatre.com/accueil.php. (Consulté le 04/02/2019 à 14 : 02).

Cocteau Jean (1987), *Orphée*, Paris, Gallimard.

Egedi-Kovács Emese (2007), « Orphée ou la tragédie du poète : différences et parallèles dans la conception orphique de Cocteau et de Virgile », *Revue d'Études Françaises* N° 12, pp. 39-58.

L'Épopée de Gilgamesh (1992), traduit de l'akkadien par Jean Bottéro, Collection « L'Aube des peuples », Paris, Gallimard.

Hugo Victor (1950), *La Fin de Satan* in *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, Collection « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Gallimard.

Laudoueineix Amandine (2013), *Les Figurations de l'enfer littéraire : des représentations classiques au monde d'aujourd'hui*, Thèse de doctorat, sous la direction de Bertrand Westphal, Université de Limoges.

Makhélé Caya (1995), *La fable du cloître des cimetières* suivi de *Picpus ou la danse aux amulettes*, Paris, L'Harmattan.

Mathur Chandrika (1990), « Jean Cocteau et le mythe d'Orphée », *Littératures*, n° 5, pp. 41-54.

Milton John (1990), *Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, collection Littérature et politique, Paris, Belin.

Morfaux Louis-Marie (1980, 1999), *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin.

Rubira Virginie (2014), *Les mythes dans le théâtre de Wadji Mouawad et Caya Makhélé*, Paris, Acoria.

Shahpar-Rad Katayoun, Hosseinzadeh Azine (2020), **«** Orphée aux mille visages : Cocteau, Anouilh, Barahéni », *Plumes*, Seizième année, Numéro 31, pp. 246-264.
Szegzárdy-Csengery József (préface par) (1961), Jean Cocteau, *Válogatott versei*, Budapest, Európa.