

Seizième année, Numéro 31, Printemps – été 2020, publiée en été 2020

Orphée aux mille visages: Cocteau, Anouilh, Barahéni

SHAHPAR-RAD Katayoun

Maître de conférences
Université Hakim Sabzévari
E-mail: k.shahpar@hsu.ac.ir

HOSSEINZADEH Azine

Maître de conférences
Université Hakim Sabzévari
E-mail: azine@hsu.ac.ir

(Date de réception: 03/06/2020 – date d’approbation: 20/07/2020)

Résumé

Tantôt hommage à la grandeur et à l’intemporalité de la littérature antique, tantôt revêtement symbolique de l’expression des problèmes d’ordre historique ou personnel, la réécriture et la reprise des mythes ont, de tout temps, séduit de nombreux auteurs à travers le monde entier. Mythe de l’amour impossible et de la lutte contre le destin, l’histoire d’Orphée a fait l’objet de multiples réadaptations, depuis l’Antiquité jusqu’à nos jours. En France, dans la première moitié du XXème siècle, Cocteau et Anouilh ont repris ce mythe dans deux pièces de théâtre, le premier pour exorciser un mal être profond suivant un point de vue philosophico-mystique et le second pour mettre en relief le pessimisme dominant durant les années de la seconde guerre mondiale. Or, si ces deux auteurs ont préservé la trame générale de l’histoire, l’auteur iranien Réza Barahéni convoque quant à lui l’histoire d’Orphée et en donne une version fragmentée, n’utilisant que certains éléments du mythe, dans le Livre V de Shéhérazade et son romancier (2ème éd.) ou l’Aushwitz privé du docteur Charifi et ce, pour étoffer et enrichir un épisode autofictionnel.

Mots clés: Orphée, Cocteau, Anouilh, Barahéni, réécriture.

Il faut rechercher l'origine de la réécriture dans la fascination exercée par certaines œuvres littéraires: plus denses, plus riches et recelant plus de significations et de connaissances, ces œuvres peuvent être revalorisées et remises au goût du jour, suivant un autre point de vue, admiratif ou, au contraire, dépréciatif. Les mythes antiques comptent parmi les œuvres qui offrent un extraordinaire potentiel de réécriture et l'histoire de la littérature depuis la Renaissance jusqu'à nos jours montre comment et dans quel but ils ont pu être relus, repris et réinterprétés en fonction de l'air du temps et de l'esthétique de chaque époque. Ils constituent une riche tradition littéraire où chaque auteur peut puiser selon le sens par lequel il veut enrichir le noyau d'une histoire primaire.

L'histoire d'Orphée, le demi-dieu qui, malgré ses pouvoirs magiques, ne parvient pas à lutter contre le destin, a fait l'objet d'innombrables réécritures et réadaptations au sein de la culture occidentale, depuis l'époque antique jusqu'à l'époque contemporaine. On dénombre de nombreux opéras, ballets, morceaux de musique, tableaux, pièces de théâtres et films reprenant cette histoire en insistant sur divers aspects du récit mythique et ce, dans le but d'exprimer un objectif bien déterminé. Dans le domaine littéraire qui constitue l'objectif de notre étude, nous retiendrons principalement les adaptations théâtrales au sein de la littérature française: *La Toison d'or* de Pierre Corneille (1660), *Orphée* de Jean Cocteau (1926) *Eurydice* de Jean Anouilh (1942). Il va sans dire qu'il existe d'autres adaptations aussi bien au théâtre que dans le domaine de la poésie ou du roman, en français, mais aussi dans d'autres langues. Mais il est également intéressant de voir comment et dans quel but ce mythe occidental a été repris, exploité et remanié par un auteur iranien, en l'occurrence Réza Barahéni, dans son roman *Shéhérazade et son romancier (2ème éd.) ou l'Aushwitz privé du docteur Charifi* (Barahéni, 2002). Or, pour mieux appréhender la manière dont Barahéni, en tant que romancier familier de la littérature occidentale, revisite le mythe d'Orphée, il nous a paru judicieux d'établir un parallèle entre deux des plus célèbres réécritures du mythe au XX^{ème} siècle et la

reprise faite par le romancier iranien. Pour ce faire, nous allons dans un premier temps examiner la réécriture du mythe par Jean Cocteau en 1927 dans une pièce de théâtre intitulée *Orphée*, puis par Jean Anouilh dans une autre pièce en 1942, cette fois-ci nommée *Eurydice*. Cet examen servira de base à notre analyse de la reprise du mythe par Barahéni dans le Livre V de son roman. Nous insisterons certes sur la différence générique qui distingue l'adaptation romanesque de l'auteur iranien de celles des dramaturges français mais aussi ce que la culture orientale dont est issu Barahéni a pu apporter au mythe d'Orphée. Dans cette optique nous pouvons dire que pour Cocteau et Anouilh, le genre dramatique demeure le lieu par excellence où peut s'exprimer le tragique du destin humain dans la première moitié du XX^{ème} siècle, aussi bien sur le plan personnel qu'historique; l'écrivain iranien, lui, refuse de reprendre la totalité du mythe et de le suivre dans sa linéarité première, préférant retenir, dédoubler et amplifier certains éléments emblématiques du mythe d'Orphée tout en modifiant certaines de ses caractéristiques, dans un projet romanesque complexe où il devient difficile de démêler la fiction de l'autofiction, le destin personnel du destin de l'humanité, l'imaginaire occidental de l'imaginaire universel.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient d'apporter quelques remarques préliminaires quant à l'importance de la réécriture aussi bien dans la survie des mythes que dans le repérage de l'esthétique propre à chaque époque et à chaque auteur.

1- La réécriture, mémoire de la littérature

A travers les sources dont elles s'inspirent, les œuvres littéraires se nourrissent d'effets d'échos et de reprises. Les auteurs peuvent ainsi reprendre le texte d'un autre auteur, proposer une variation nouvelle autour d'un personnage mythique, adapter une œuvre à un nouveau public ou en détourner le sens en le parodiant. Depuis le XVI^{ème} jusqu'à la fin du XVII^{ème} siècle, les écrivains de l'époque classique redécouvrent et admirent les auteurs de l'Antiquité. La tradition les engage à prendre pour modèle les

grandes œuvres du passé. Ils respectent alors le cadre, le niveau de langage et le registre des œuvres imitées. Mais, dès l'époque romantique, les auteurs prennent plus de liberté avec leurs sources, surtout quand il s'agit de réécrire un mythe dont nous pouvons avoir de nombreuses variations. L'auteur partage alors avec d'autres écrivains l'exploitation d'un même thème, d'une même situation, d'un personnage mythique qui s'inscrit dans la mémoire collective d'un lectorat donné. Il peut alors prendre une très grande liberté avec les œuvres auxquelles il fait écho. A travers cette liberté qu'un auteur s'autorise, l'œuvre modèle peut être détournée, transformée et s'éloigner de son origine: le genre, le registre, le niveau de langage et le cadre historique ou géographique peuvent être modifiés suivant le but visé par l'imitateur. Cette modification peut octroyer une nouvelle fonction au mythe: à l'origine, la plupart des mythes exerçaient une fonction religieuse et déterminaient les relations entre l'homme et le sacré et communiquaient une image du Dieu ou des dieux. Repris et transformés, ils peuvent exercer une fonction sociale ou morale, exprimer une situation politique ou exprimer des angoisses et des pulsions inconscientes. Ainsi, l'histoire d'Amphitryon qui avait une fonction religieuse en expliquant la naissance d'Héraclès, intermédiaire entre les dieux et les hommes, revêt chez Molière une fonction sociale – puisque Jupiter évoque la puissance monarchique – et chez Giraudoux une fonction morale – puisque la célébration du couple conjugal Jupiter/Alcmène illustre en réalité l'image d'une humanité forte de ses faiblesses.

La reprise des mythes anciens par l'intermédiaire de textes neufs nécessite une interprétation de leur sens nouveau en fonction de leur nouvelle forme, en fonction du genre littéraire adopté, du ton et du registre choisis et du nouveau contexte historique, social et intellectuel. Au théâtre, la référence au mythe est explicite et il est souvent aisé de le repérer par le seul intermédiaire du titre. *Antigone* (Anouilh, 1944; Cocteau, 1922), *Amphitryon 38* (Giraudoux, 1929) ou encore *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (Giraudoux, 1935) sont autant de pièces de théâtre, où le titre atteste d'une référence intertextuelle et désigne clairement l'hypotexte. Dans le

roman, cette référence est la plupart du temps cryptée et le lecteur doit retrouver le mythe à l'œuvre, derrière des personnages d'apparence ordinaire. On peut citer à titre d'exemple, *Les Géorgiques* de Claude Simon (1981) où, par un complexe jeu de camouflage, le mythe d'Orphée devient quasiment la source secrète du romancier (Montluçon, 2001).

Le ton et le registre adoptés sont d'autres indicateurs révélant le but recherché par l'auteur. Au XVII^{ème} siècle, le ton grave des tragédies de Racine préserve la grandeur des mythes tandis que les auteurs du XX^{ème} siècle adoptent volontiers un ton léger, burlesque et parodique, comme dans *La Machine infernale* de Cocteau (1932) ou *Antigone* (1944) de Jean Anouilh. Enfin, le nouveau contexte historique, social et intellectuel du XX^{ème} siècle puise dans les mythes des ressources pour s'interroger sur les angoisses de l'époque à travers les thèmes de la fatalité, de la responsabilité de l'homme et des capacités limitées de l'humain.

2- Le mythe d'Orphée

Le mythe d'Orphée, traduction symbolique des angoisses et des peurs inhérentes à la condition humaine, raconte la descente du héros aux Enfers pour tenter de ramener son épouse bien-aimée Eurydice. Enchanteur légendaire, Orphée est le fils du roi de Thrace et de la Muse Calliope. Il représente le chanteur par excellence, à la fois musicien et poète. Mais c'est surtout son amour tragique pour Eurydice qui l'a rendu célèbre.

La noce à peine achevée, comme la jeune épouse marche dans une prairie, une vipère la mord au pied et elle en meurt. Inconsolable, Orphée entreprend le redoutable voyage dans le monde souterrain de l'au-delà pour la retrouver. Il sait charmer les dieux Adès et Perséphone qui l'autorisent à ramener Eurydice à la vie, à condition qu'il ne se retourne pas avant d'avoir dépassé la porte des Enfers. Au moment d'en franchir le seuil, il se retourne et perd à jamais sa bien-aimée. On veut voir 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.

La vie et les aventures de ce poète musicien de la légende grecque a fait l'objet de plusieurs réécritures dès le VI^{ème} siècle avant Jésus Christ jusqu'à nos jours. Nous en trouvons une très belle version dans le IV^{ème} livre des *Géorgiques* de Virgile. Mentionnons également l'adaptation d'Ovide dans les *Métamorphoses*, X. Le mythe apparaît également dans plusieurs ouvrages de la Renaissance (du Bellay et Ronsard), chez Corneille au XVII^{ème} siècle (*La Toison d'Or*), et plus tard chez les romantiques allemands, comme Hölderlin. Au tout début du XX^{ème} siècle, Rilke s'inspire du mythe pour ses célèbres *Sonnets à Orphée*. Mais il est indéniable que c'est le théâtre du XX^{ème} siècle français qui en fait un usage multiple et varié. Quoi qu'il en soit, par sa richesse inépuisable, le mythe d'Orphée continue à fasciner les écrivains de tous pays, comme peut en témoigner, à titre d'exemple, l'ouvrage d'Italo Calvino, paru en 1980, *L'altra Euridice*.

A l'issue de ce bref parcours, nous allons procéder à une analyse de la reprise du mythe d'Orphée par Cocteau et Anouilh, afin de mieux saisir la spécificité de sa réappropriation par le romancier iranien, Barahéni.

3- L'*Orphée* de Jean Cocteau, fascination et fantaisie surréaliste.

L'engouement de Cocteau pour les mythes de la Grèce antique est l'un des traits caractéristiques de sa carrière littéraire. Il a réécrit *Antigone* de Sophocle et le mythe d'Œdipe dans *La Machine infernale*. Quant au mythe d'Orphée, il traverse la vie littéraire et artistique du poète sur une durée de trente ans, depuis son adaptation théâtrale en 1927 et les deux films qu'il en tire, *Orphée* en 1950 et *le Testament d'Orphée* en 1960. Etant donné les spécificités du récit filmique, nous ne nous attarderons pas sur ces deux films et nous contenterons d'analyser la reprise du mythe dans sa forme littéraire, la pièce de 1927, dont il nous faut d'abord présenter un résumé afin de repérer les ajouts et les modifications qui constituent l'originalité de cet hypertexte.

Orphée, poète de la Thrace, consulte un mystérieux cheval blanc qui l'a suivi un jour dans la rue. Son épouse Eurydice essaie de lui faire entendre

raison en rappelant l'influence néfaste de l'animal sur la vie de son mari qui en est venu à oublier sa vocation, sa carrière et sa femme. La phrase, disons plutôt la sentence prononcée par le cheval qui joue ici un rôle de devin inquiète Eurydice: « Madame Eurydice reviendra des enfers » (Cocteau, 1927: 14). Or, Orphée veut présenter cette phrase à un concours de poésie, dont l'un des membres du jury est Aglaonice, la reine des Bacchantes. Eurydice qui a quitté ces dernières par amour pour Orphée craint qu'Aglaonice veuille leur nuire pour se venger. Orphée s'entête à contredire sa femme et va jusqu'à accuser celle-ci d'avoir un penchant pour Heurtebise, le vitrier qui vient remplacer les carreaux qu'Eurydice casse chaque jour. Eurydice s'incline devant cette accusation et refuse d'avouer à son mari qu'en brisant les vitres, elle cherche en fait, suivant une croyance répandue, à attirer la fortune. Orphée casse alors un carreau et s'en va déposer son poème. Manifestement, il croit le cheval davantage que sa femme.

Heurtebise devient le confident d'Eurydice à qui il veut faire manger un sucre empoisonné confectionné par Aglaonice, en échange d'une lettre compromettante. A la demande d'Eurydice, Heurtebise s'approche du cheval pour lui offrir le sucre. Au même moment, Orphée revient à la maison chercher un acte de naissance dont il a besoin pour s'inscrire au concours. Le vitrier monte sur une chaise, laissant croire qu'il effectue les réparations demandées. Orphée lui retire la chaise et Heurtebise reste suspendu en l'air, comme par magie. Orphée ne se rend compte de rien, mais Eurydice est stupéfaite. Le vitrier tente de lui faire croire qu'elle a eu des hallucinations. La jeune femme place alors la lettre compromettante dans une enveloppe qu'elle lèche pour fermer. Elle se sent aussitôt malade et comprend qu'elle vient d'être empoisonnée par le biais de l'enveloppe. Elle demande alors à Heurtebise d'aller chercher Orphée.

Entre-temps, la mort apparaît sous les traits d'une jeune fille, accompagnée de deux autres personnages: Azraël et Raphaël. Ils veulent conduire Eurydice au royaume des morts. Leur arrivée dans le monde des

vivants s'effectue à travers un miroir. La mort s'approprie également le cheval.

Convaincu qu'Eurydice cherche à attirer son attention, Orphée rentre chez lui à contrecœur, en compagnie d'Heurtebise. Réalisant que sa femme est morte, il retrouve la raison et cherche un moyen d'aller retrouver Eurydice. Or, la Mort a oublié ses gants de caoutchouc et Heurtebise explique à Orphée comment se servir de l'avarice de la Mort pour récupérer sa femme en passant au travers du miroir. Tandis qu'Orphée est de l'autre côté du miroir, le facteur apporte une lettre qui lui est adressée. Heurtebise s'en saisit. Peu de temps après, Orphée revient en compagnie d'Eurydice. Heurtebise apprend qu'Orphée s'est engagé à ne plus jamais parler du cheval ni à regarder sa femme sous peine qu'elle disparaisse. Heurtebise reste déjeuner avec le couple et Orphée a du mal à s'empêcher de regarder sa femme. Orphée veut quitter la pièce et, dans sa tentative de le retenir, Eurydice lui fait perdre l'équilibre et, involontairement, il lui jette un regard. La jeune femme disparaît dans un cri. Orphée refuse d'accepter la disparition définitive de sa femme. C'est alors qu'il trouve la lettre le prévenant l'assaut prochain des bacchantes pour réclamer sa mise à mort. Le son lointain d'un tambour brise l'emprise du cheval sur Orphée; comprenant la clairvoyance de sa femme, il va à la rencontre de la foule.

Peu après, la tête d'Orphée est jetée dans le salon par la fenêtre. Elle appelle sa femme qui vient l'emporter au royaume de la mort de l'autre côté du miroir. Sur ce, un commissaire de police et un greffier frappent à la porte: ils affirment qu'à la mort d'Orphée une éclipse solaire a eu lieu et que celui-ci était déjà ensanglanté quand il était arrivé à leur rencontre. La population demande un buste et Heurtebise leur remet la tête d'Orphée montée sur un socle. Le commissaire suspecte Heurtebise. Eurydice apparaît à travers le miroir et invite celui-ci à la rejoindre. La tête d'Orphée couvre Heurtebise et répond aux questions du Commissaire. Peu après, celui-ci apprend que son suspect a disparu. Après une brève recherche, il laisse les policiers en surveillance et repart avec le greffier. Orphée, Eurydice et Heurtebise

retraversent le miroir pour se retrouver dans le Salon. Ils ont compris qu'Heurtebise est leur ange gardien et que le cheval est le diable.

Si Jean Cocteau ne modifie pas la trame de l'histoire, il y ajoute cependant quelques éléments pour mieux illustrer son interprétation du mythe. Il s'agit d'abord du cheval blanc qu'Orphée a laissé pénétrer dans son salon où il est installé dans une niche: selon le poète lui-même, le cheval rappelle le barbet de *Faust* qui se métamorphose en Méphistophélès et avec lequel le savant va nouer un pacte. Dans la pièce de Cocteau, le chien a cédé la place à un cheval par allusion au mouvement Dada qui rappelle, à son tour, l'importance de l'écriture automatique sous la pression de l'inconscient. N'oublions pas que «Dada» signifie «cheval» dans le langage familier. Par ailleurs, la pénombre qui entoure en partie l'animal est sans doute un rappel de cette part d'inconnu qui réside dans tout inconscient. Lié au monde du rêve et de la poésie, le cheval dont la blancheur apparente cache en fait les pensées maléfiques, inspire le poète; mais le poème qu'il lui dicte est celui de la mort de sa bien-aimée et incarne de la sorte le Mal.

En contrepoids à cet élément maléfique, Cocteau ajoute un autre personnage, Heurtebise, né un an avant la pièce, dans un poème intitulé *L'Ange Heurtebise* (1925). Personnage à la fois brutal et attachant, il est comme une réincarnation de Raymond Radiguet, compagnon de Cocteau et disparu à vingt ans d'une fièvre typhoïde. De ce personnage, Cocteau lui-même dit qu'il a dans «[son] œuvre l'importance des *Demoiselles d'Avignon* dans l'œuvre de Picasso» (Cocteau, 1953: 12). Dans la pièce, Heurtebise change de visage: tout d'abord, il est soupçonné d'aimer secrètement Eurydice mais après avoir été celui qui **heurte** et qui **brise**, il devient un ange bienfaiteur qui joue le rôle de passeur entre le monde des vivants et celui des morts; connaissant les secrets des deux mondes, il cherche à préserver le bonheur du couple. Quand Orphée meurt, le commissaire soupçonne Heurtebise d'être le coupable. C'est alors au tour d'Orphée, à la fois mort et vivant, de le protéger: la tête d'Orphée répond à sa place et se présente comme étant Jean Cocteau, né à Maisons-Laffitte et

demeurant rue d'Anjou, numéro 10 (Cocteau, 1927: scène XII). Il s'agit là, d'une déclaration fantaisiste dans l'esprit dada ou surréaliste, mais rappelant que Cocteau s'identifie à Orphée, poète par excellence et doté de pouvoirs extraordinaires.

Cette première appellation marque, en fait, le début d'un processus où Cocteau s'identifiera avec la figure d'Orphée dans les deux films qu'il aura créés, à quelques années d'intervalle, à partir de ce mythe. Pour donner plus d'importance à la mort, thème clé, dans le mythe d'Orphée, Cocteau a choisi d'en donner une représentation allégorique, suivant la logique des récits médiévaux. Or, cette représentation va à l'encontre des allégories habituelles qui représentent la mort sous les traits d'une faucheuse ou d'une vieille dame. Chez Cocteau, la mort est une jeune fille, une princesse dont l'apparence ne laisse nullement présager le rôle. La princesse/la Mort est même dotée de traits humains triviaux comme l'oubli ou la radinerie. Cette fantaisie, habituelle dans toutes les réécritures de Cocteau, apporte une touche d'humour supplémentaire, conjure l'amertume de la mort et peut être également considérée comme une allusion à la jeunesse de Radiguet mort à vingt ans.

C'est donc dans la perspective d'une réflexion sur la mort et sur le statut du poète que Cocteau répète un schéma narratif habituel dans ses reprises des mythes anciens: comme dans *La Machine infernale* où c'est le Sphinx qui donne la réponse à l'énigme, rejetant ainsi le nœud de l'histoire originelle, la phrase dictée par le cheval, « Madame Eurydice reviendra des enfers » (Cocteau, 1927: 14), annonce la fin heureuse de l'histoire. Cocteau parodie ainsi le genre tragique – puisque la fin de la tragédie est heureuse – et inverse le rôle du chœur antique endossé par le mystérieux cheval qui, au lieu d'annoncer la mort prochaine, signifie le bonheur retrouvé du couple. En plaçant la figure du poète dans un cadre matrimonial des plus ordinaires, avec des scènes de jalousie et disputes banales, Cocteau s'éloigne du modèle orphique d'un poète supérieur proche des dieux ou loin de la foule, comme l'étaient tous les poètes surréalistes, incompris de leurs contemporains. Mais

il met également en scène un poète réconcilié avec lui-même et heureux de vivre, comme le montre l'action de grâce qu'Orphée prononce à la fin de la pièce.

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)

C'est l'expérience partagée de la mort et du néant, puis le retour à la vie qui consolide ainsi le couple et parachève le sentiment de plénitude éprouvée par le poète.

4- L'*Eurydice* d'Anouilh, ou l'avilissement du mythe

Jean Anouilh fait jouer son adaptation du mythe d'Orphée, *Eurydice*, en 1942. Tout comme Cocteau, il transpose l'histoire dans les temps modernes, en y apportant des modifications: l'ajout de personnages secondaires, allégorie du destin ou de la fatalité et changement du cadre, à savoir l'univers des artistes médiocres et désespérés. Mais Anouilh opère également un changement supplémentaire, cette fois au niveau du titre qui prend le nom du personnage féminin, minimisant par ce biais la suprématie de la figure d'Orphée, le héros aux pouvoirs multiples. De surcroît, son Orphée ne possède aucune des qualités de son modèle antique; il est mauvais musicien et cible des railleries acerbes d'un père tout aussi médiocre que lui. Cette pièce qui compte au nombre des pièces noires d'Anouilh, a pour cadre des lieux tout à fait ordinaires: un buffet de gare et une chambre d'hôtel.

Les personnages principaux paraissent, dès la première scène, comme des êtres minables: Orphée est un médiocre musicien ambulancier, son père, un mauvais joueur de violoncelle, faisant la quête auprès des clients; quant à

Eurydice, c'est une comédienne aux aventures minables. Eurydice et Orphée deviennent amants, mais ne peuvent être heureux. Le passé d'Eurydice et sa liaison avec Dulac, le directeur de la troupe théâtrale, font obstacle au bonheur du nouveau couple et poussent la jeune fille à s'éloigner. Après la fuite de celle-ci, Orphée reçoit la visite de Monsieur Henri, l'ange de la mort. Celui-ci explique à Orphée qu'Eurydice et lui sont marqués par une fatalité qui les empêche d'être heureux. Par les révélations d'une jeune actrice et de Dulac, Orphée apprend de nouvelles facettes de la personnalité d'Eurydice, même s'il reste dubitatif quant à la véracité des propos qu'il vient d'entendre.

Eurydice est tuée dans la collision du car de Toulon avec un camion-citerne. Par pitié, M. Henri accorde une nouvelle chance aux amoureux. Eurydice ressuscite, mais Orphée ne pouvant oublier les calomnies de Dulac, s'empote, regarde intentionnellement Eurydice et la tue par jalousie. Au cours du dernier acte, le père d'Orphée exhorte son fils à oublier la jeune fille. Monsieur Henri révèle à Orphée que l'amour n'est possible que dans la mort et Orphée finit par le suivre. On aura compris que l'élément le plus poétique du mythe originel, à savoir la possibilité du retour d'Eurydice à la vie, est absent dans la réécriture d'Anouilh, d'où peut-être le changement opéré dans le titre de la pièce. Par le biais de l'écriture subversive d'Anouilh, le mythe se transforme en une histoire d'amour impossible, souillée par les vicissitudes de la vie dont l'écrivain exagère la médiocrité, en peignant des pseudo-artistes vils et malheureux, contraints de faire la manche ou de se compromettre par mesquinerie. L'intention parodique d'Anouilh se révèle, certes, dans la médiocrité qui imprègne les personnages, mais aussi dans le comportement grotesque d'Orphée, chez qui la jalousie l'empote sur l'amour: pour Orphée, le regard en arrière n'est pas une preuve d'amour mais un acte délibéré, un meurtre voulu, voire désiré.

Chez Cocteau, le cheval blanc, créature mystérieuse, symbolisait à la fois le diktat de la poésie et le mal; il agissait sur l'esprit du poète en lui dictant des poèmes et en l'éloignant de sa femme. Chez Anouilh, le mal est incarné

par un vulgaire individu, Monsieur Dulac, qui essaie de dévaloriser la jeune femme aux yeux d'Orphée. L'Eurydice d'Anouilh fuit comme l'Eurydice du mythe originel, parce qu'elle se sait indigne et incapable de dévoiler son passé au jeune homme. Sa blessure à elle n'est pas due à une morsure de serpent, mais se présente comme le stigmate d'un amour coupable. Dans un article consacré à l'étude de cette pièce d'Anouilh, Katja Kolosswa parle de la trivialisation du mythe d'Orphée, en parlant de la transposition de celui-ci dans les temps modernes (2012: pp. 1-24). Cette trivialisation n'est en réalité qu'une réécriture parodique qui gomme à la fois le caractère sacré du mythe et son côté sublime, même si elle cherche à préserver une certaine idée de la victoire de l'amour.

5- Le mythe au service de l'autofiction

Dans le roman de Réza Barahéni, *Shéhérazade et son romancier (2ème éd.) ou l'Aushwitz privé du docteur Charifi*, c'est au Livre V que le mythe d'Orphée fait son apparition. Ce récit mosaïque est constitué de huit livres sans lien logique et apparaît plutôt comme des fictions que le narrateur a du mal à boucler. Un seul personnage, Azadeh Khanom, est le lien apparent qui enchaîne ces fictions diversifiées puisque le lecteur le retrouve dans les huit livres. Dans la partie qui fait l'objet de notre étude, le narrateur s'appuie sur le mythe d'Orphée pour deux raisons essentielles: *primo* pour faire le récit des années que son personnage, le docteur Charifi a passées à Istanbul pour faire ses études; *secundo* pour lier la vie du héros au destin du monde européen, depuis l'Antiquité grecque jusqu'à la deuxième guerre mondiale. Il en résulte un nouvel agencement du récit mythique dont le premier effet est une démythification globale, visible dans tout le roman, et la genèse d'un univers mythique personnel et iranisé.

Ce processus général de démythification a fait antérieurement l'objet d'une étude de notre part, où nous avons traité de ce parti-pris esthétique chez le romancier Barahéni (Shapar-rad, 2006). Mis à part ce premier effet, le traitement personnel du mythe a également pour conséquence

l'enrichissement d'un récit visiblement autofictionnel. Dans ce sens, le mythe d'Orphée vient ennoblir et étoffer un fragment de vie, somme toute, assez banale. Chez Barahéni, la reprise du mythe ne suit pas un schéma linéaire et la reconnaissance des mythèmes devient parfois malaisée, surtout à cause des répétitions, des fragmentations, mais aussi par le fait que le romancier s'évertue à annexer à son récit, sous forme de mise en abîme, la réécriture du mythe par d'autres auteurs.

Cependant l'originalité la plus frappante dans la reprise du mythe par Barahéni réside dans une tentative d'appropriation d'un mythe occidental, dans un roman oriental et dans le fait que l'auteur iranien tente d'atténuer l'importance d'Eurydice et de la détrôner au profit de son personnage féminin, Azâdeh Khânom, tout en préservant pour le personnage principal – qui n'est autre que le double de l'auteur – un parcours orphique, même s'il est aisé de reconnaître dans celui-ci de nombreuses modifications parodiques.

La lecture du Livre V du roman laisse apparaître une réécriture méandreuse et composite du mythe d'Orphée, rendant peu aisée la compréhension. Sans vouloir résumer dans le détail le récit complexe de cet épisode du roman, nous allons essayer d'en récapituler les éléments notoires, en restituant l'ordre chronologique des actions. Le personnage principal, à savoir le docteur Charifi, n'est en fait autre que Réza Barahéni lui-même qui apparaît dans le roman par l'intermédiaire d'une figure de double, le docteur Réza, lui aussi romancier dans le récit et confronté aux difficultés de finir ses romans.

Charifi dans le Livre V mène une double vie sentimentale à Istanbul. Marié à une Grecque de Thessalonique à laquelle il semble peu attaché, il se voit obligé de veiller sur l'oncle de celle-ci, atteint de rage. C'est en l'accompagnant dans un centre hospitalier antirabique qu'il fait la connaissance d'une Autrichienne, prénommée Dicé qui l'initie aux littératures grecque antique et allemande. Il s'éprend rapidement de la jeune femme qui disparaît sans laisser de trace dès que Charifi lui manifeste son amour alors que l'oncle de sa femme vient à mourir de la rage. Peu après,

c'est Charifi lui-même qui doit lutter contre une forte fièvre dont il ne connaît pas l'origine. Bien des années plus tard, alors qu'il s'est remarié, il se retrouve à Vienne et tente de retrouver la trace de la jeune fille. C'est en visitant un camp de concentration qu'il découvre le prénom de sa bien-aimée gravé sur une pierre.

La ressemblance phonétique du prénom de la jeune femme, Dicé, facilite l'identification de la jeune femme avec l'Eurydice du mythe originel. Rescapée à sept ans d'un camp de concentration, Mauthausen, durant la seconde guerre mondiale, on peut admettre qu'elle est de retour des enfers que furent les fours crématoires. Mais curieusement, elle joue également un rôle d'initiatrice pour Charifi qui, sans elle, n'a rien d'un Orphée: contrairement à son modèle antique dont la voix avait le pouvoir de charmer les dieux et les créatures, Charifi a du mal à réciter le *Coran* au chevet de Mohammad Beyg, l'oncle de sa femme. Nous avons là une première modification parodique des capacités d'Orphée, puisque Charifi est incapable de lire le livre saint de sa religion. Notons également que si sa récitation parvient à calmer le malade, elle ne peut le faire revenir des enfers de la fièvre causée par la rage. Par ailleurs, Charifi ne connaît rien aux littératures grecque et allemande. C'est Dicé qui lui lit, en langue originale, *Les Bacchantes* d'Euripide, dont un passage est directement cité dans le texte du roman (Barahéni, 2002, Livre V, chapitre 4); c'est encore elle qui lui parle de la reprise de l'histoire d'Orphée par Rainer Maria Rilke, l'écrivain autrichien, *Die Sonette an Orpheus*, en français les *Sonnets à Orphée* (*Ibid.*: 323-324).

La disparition de Dicé marque profondément Charifi, si bien qu'il la revoit en lieu et place de sa femme, lorsqu'il commence à délirer sous l'effet d'une fièvre qui figure elle aussi un séjour en enfer, et dont le narrateur donne une description dantesque:

Le lendemain et les jours suivants, la fièvre fut une bête fauve qui
l'enserrait entre ses mâchoires, le traînant parmi les arbres et les

torrents, au milieu de faciès inconnus, de minuscules corpuscules véloces et virevoltants, de bestioles aspirantes. Il était emprisonné par des plantes poussant à une vitesse vertigineuse et s'enfonçant dans son corps par les yeux, les oreilles, la bouche et tous ses pores; elles croissaient en lui, pliant son organisme au règne végétal. Il avait envie de mordre sa propre chair, de l'arracher à pleines dents. (*Ibid.*: 307)

Il se prend donc pour Orphée de retour des Enfers et, en proie au délire, se met à embrasser la cicatrice d'une morsure de serpent sur la cheville d'une femme qui semble être Dicé et qui garde la trace de son séjour en enfer depuis les temps immémoriaux. C'est pendant ce même épisode fébrile qu'il se dote de toutes les qualités d'Orphée, jouant plusieurs instruments de musique et parlant le grec ancien:

Tu disais: « Je joue de la lyre, je m'en vais, je joue du tambourin, je m'en vais, je joue du daf, je m'en vais, je joue du tambour, je m'en vais, je chante, je m'en vais... » (*Ibid.*: 315)

La perte de la femme aimée, Dicé, devient en même temps un rappel de la vie sentimentale de Rilke, ayant perdu successivement Paula, la jeune Wera Ouckama Knoop et Lou-Andreas Salomé. Dans ce passage, Charifi semble compatir avec le poète autrichien, pour qui ces femmes avaient joué un rôle d'initiatrice.

Des trois myèmes constitutifs de l'histoire d'Orphée, l'Enfer est l'objet d'un traitement particulier de la part de Barahéni. L'Enfer, en tant que lieu de supplices et de souffrances, est dans un premier temps symbolisé par une maladie, la rage. Notons que le séjour en Enfer est ici causé par une morsure canine et non celle d'un serpent comme dans le mythe originel. Ainsi, la fièvre délirante qui atteint Mohammad Beyg, puis Charifi, rappelle-t-elle la chaleur du feu de l'Enfer. Or, la description de cet espace particulier est aussi la parabole d'un voyage dans le temps et dans le monde des rêves où le personnage renoue des liens avec le patrimoine mondial de la littérature à

travers des visions fantasmagoriques. Le centre antirabique, où l'on accueille les malades atteints de rage, se présente comme un autre lieu infernal; Dicé, habituée des séjours infernaux s'y meut en toute aisance, au milieu des malades ayant perdu la raison et les soigne de bon cœur. Enfin, le vrai Enfer demeure sans doute Mauthausen, le camp de concentration où a séjourné Dicé pendant son enfance; ce camp fait à son tour écho au sous-titre du roman, *l'Auschwitz privé du docteur Charifi*, puisque ce personnage s'immole à la fin du roman, au milieu de ses livres achevés ou inachevés.

Mais c'est surtout l'effort du romancier à donner la primauté à son personnage féminin principal, Azâdeh khânom qui constitue l'originalité la plus remarquable de cette réécriture et montre comment le mythe d'Orphée peut servir de base à une écriture autofictionnelle. Lors de son délire, parmi les visages que le docteur Charifi entrevoit, il y a le regard et la voix de son personnage, Azâdeh khânom, qui l'interpelle et qui lui demande de la sauver. Elle se plaint de vivre dans un enfer que Charifi, en tant que romancier, lui a concocté en la rendant victime d'un mari violent et tyrannique qui a causé sa mort. C'est aussi dans cet épisode que le dialogue de Charifi est entrecoupé par les *Sonnets pour Orphée* de Rilke (1922), pleurant la femme perdue. C'est ainsi que la fièvre délirante devient l'occasion d'un entretien poétique entre le docteur Charifi et les trois femmes importantes de l'histoire: sa femme enceinte, Dicé l'Autrichienne disparue et, enfin, Azâdeh Khanom dont le personnage est inspiré par la vie sentimentale de Rilke selon les propres dires de l'auteur (*Ibid.*: 323-324).

Dans la fiction de Barahéni, les dons exceptionnels d'Orphée sont refusés au personnage masculin dont le bonheur demeure tributaire d'une présence féminine, réconfortante et inspiratrice. Les femmes disparues, à l'instar d'Eurydice, sont toutes attachées à un monde infernal, l'enfer des camps de concentration, celui de la maladie ou encore celui, impénétrable, de la fiction romanesque:

Puis la voix se transforma en un cri très puissant: " Charifi! Tu es un assassin! Tu es mon assassin! C'est écrit là! " Non, ce n'était pas le regard d'Azâdeh khânom. Il savait que ce n'était pas le sien. Il hurla: " Azâdeh khânom, tu es différente des autres! Départis-toi de ce regard, détache-t'en! " Il entendit à nouveau la même voix: " Non, Charifi! C'est toi qui dois m'écouter. Si un être en aime un autre, il ira jusqu'en enfer pour tâcher de le ramener. Voilà ce qu'on appelle l'amour!". (*Ibid.*: 309)

Ces propos semblent reprendre et répéter les sentiments de toutes les femmes de la fiction qui n'ont pu s'épanouir dans le processus de l'amour et de la vie. Voilà ce que laisse transpercer le cri d'Azadeh Khanom, à la fois initiatrice et victime; Azâdeh Khanom se transforme ainsi en une Eurydice iranienne.

Conclusion

Le processus de démythification, caractéristique de la littérature moderne, est à l'œuvre dans les trois réécritures du mythe d'Orphée que nous venons d'analyser. Fruit d'une période de mal-être qui suit la disparition douloureuse de Raymond Radiguet, l'*Orphée* de Cocteau utilise le mythe pour repenser le statut du poète, en s'appuyant sur l'histoire d'un couple en conflit. Eurydice et Orphée, s'aiment, s'accusent, se déchirent. Le don poétique d'Orphée, loin de pouvoir secourir Eurydice, constitue un obstacle au bonheur du couple et le cheval mystérieux, emblème de la poésie, se révèle diabolique, en dépit de sa blancheur. Les apparences sont trompeuses et Cocteau ne cesse de le répéter à travers les vitres qui se brisent (la transparence n'est qu'un leurre) et le miroir qui, au lieu de réfléchir et de rendre visible, permet un passage vers le monde invisible de la mort. Eurydice n'est pas la seule à ressusciter, puisque qu'Orphée aussi, tué par la rage des Bacchantes, se met à parler et finit par revenir parmi les vivants. Cocteau choisit une fin heureuse pour sa tragédie et l'image du trio Eurydice, Orphée et Heurtebise, déjeunant

en paix, montre que le travail de deuil s'est accompli par l'écriture. Si la fantaisie surréaliste de Cocteau adoucit l'amertume de l'histoire originale par de menus détails plaisants, Anouilh choisit de placer sa version dans un climat de désenchantement général. L'atmosphère infernale de la seconde guerre mondiale imprègne tous les éléments de cette réécriture et fait perdre au mythe sa supériorité ontologique. La culpabilité première d'Eurydice, dont le prénom sert de titre à la pièce, en remplacement de celui d'Orphée, se révèle comme une faute originelle rendant impossible toute perspective de bonheur. Les lieux où se déroulent l'action, un café de gare et une chambre d'hôtel, ternes et sans joie, sont à l'image de la vie des protagonistes frustrés. La mort d'Eurydice, sans retour, ne peut qu'inciter Orphée à suivre sa bien-aimée dans un monde où les réalités matérielles ont perdu leur impact. Le roman monumental de Barahéni reprend aussi le mythe d'Orphée au cours du Livre V, explicitement autofictionnel. Or, l'auteur iranien ne se limite pas à faire valoir son interprétation personnelle et iranienne du mythe et ne se contente pas d'une simple réécriture parodique de celui-ci. En vérité, ce Livre V se présente comme un espace pléthorique où le romancier déverse, à côté de sa propre version de l'histoire d'Orphée, celles de ces auteurs qu'ils considèrent comme ses prédécesseurs, depuis Euripide, jusqu'à Hölderlin et Rilke. Mais en choisissant, Istanbul, comme un pont reliant les trois continents européen, africain et asiatique, il rappelle aussi que le mythe d'Orphée ne fait pas partie de son patrimoine littéraire direct et qu'il se sent ainsi redevable d'une culture cosmopolite. C'est sans doute cette vision élargie de la littérature et un sens de partage qui pousse l'auteur de nouer un destin personnel, celui de Charifi, au destin universel, par le biais d'une femme aimée, rescapée des camps de concentration, même si par un brusque mouvement narcissique, il choisit finalement de nommer sa création, Azadeh Khanom, comme l'unique figure féminine de la souffrance, à jamais enfermée dans l'enfer de la fiction. Les reprises du mythe d'Orphée, multiformes et multifonctionnelles, attestent de l'extraordinaire potentiel des mythes antiques pour concevoir de nouveaux mondes romanesques.

Bibliographie

Anouilh, Jean (1982), *Eurydice*, Paris, Folio Gallimard.

Barahéni, Réza (2002), *Shéhérazade et son romancier (2ème éd.) ou l'Aushwitz privé du docteur Charifi*, traduit du persan par Katayoun Shahpar-rad, Paris, Fayard.

Cocteau, Jean (1983), *Le passé défini*, tome 1, Paris, Gallimard.

----- (1989), *Le passé défini*, tome 2, Paris, Gallimard.

----- (1987), *Orphée*, Paris, Gallimard.

Kolossowa, Katja (2012), *La trivialisation du mythe dans "l'Eurydice" de Jean Anouilh*, Munich, GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/230328>

Monluçon, Anne-Marie (2001), « L'Orphée de Virgile, ou la face cachée des "Géorgiques" de Claude Simon », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°53. pp: 271-285.

Shahpar-rad Katayoun,(2006), « Mythes et démythification dans *Shéhérazade et son romancier (2ème éd.)* de Réza Barahéni », *Pazhuhesh-e zabanha-ye khareji*, Numéro 26 (Special Issue): pp. 47-58