

Histoire d'Eurydice pendant la remontée (1991)
de Michèle Sarde :
le mythe orphique révisé
à travers le prisme du féminisme

Cyril Liénardy

Louvain-la-Neuve, le 25 avril 2022

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 44, juillet-décembre 2022]

***Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde : le mythe orphique révisé à travers le prisme du féminisme**

Cyril Liénardy (UCLouvain)

**Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale
Finalité approfondie**

[<cyril.lienardy@student.uclouvain.be>](mailto:cyril.lienardy@student.uclouvain.be)

*Dans tous les cas de figure, Orphée joue avec la vérité
et avec la vie d'Eurydice, et Eurydice est impuissante à
faire valoir ses droits. Car elle ne jouit d'aucun droit. Un
simple regard la renvoie au néant d'où elle vient.*

— Michèle Sarde *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* —

I. Introduction

« Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime » (1942, p. 41), écrivait Albert Camus dans son célèbre essai *Le Mythe de Sisyphe*. Les mythes persistent dans l'imaginaire collectif et sont sans cesse réinvestis dans diverses formes artistiques. Le mythe d'Orphée, dont la célèbre histoire d'amour entre le musicien et la belle Eurydice a engendré un nombre important de réécritures à travers le temps, ne semble pas déroger à la règle. La pièce de théâtre *Eurydice* (1942) de Jean Anouilh, le film *Orphée* (1950) de Jean Cocteau ou encore la peinture *Orphée ramenant Eurydice des enfers* (1861) de Camille Corot ne sont que trois exemples parmi tant d'autres, issus de la littérature et des arts visuels, qui témoignent déjà de l'intérêt constant des écrivains et des artistes pour la passion qui unit le poète-musicien à la nymphe.

Néanmoins, la lecture des versions antiques du mythe, les plus célèbres étant certainement celles d'Ovide et de Virgile, révèle à quel point, pour ces poètes latins, seule la figure d'Orphée semble avoir un véritable intérêt. Dans ces deux versions, la figure d'Eurydice fait en effet l'objet d'un développement peu significatif et se voit reléguée au second plan. Il semblerait dès lors, comme le formule Laurence Maurois, que « le voyage d'Orphée aux Enfers n'est prétexte qu'à louer les prouesses de ce musicien au chant envoûtant dont la voix a vaincu la mort ». Elle en conclut que la dryade n'est qu'« accessoire au périple d'Orphée » (2012, p. 24). Elle remarque toutefois que dans la littérature contemporaine, cette Eurydice passive et effacée n'existant que pour servir la valorisation d'Orphée, « cède tranquillement sa place [...] à la représentation d'une Eurydice indépendante et autonome » (2012, p. 26). C'est dans ce contexte bien spécifique

qu'en 1991, alors que le mouvement féministe connaît une troisième vague, l'écrivaine française et agrégée de lettres Michèle Sarde – née en 1939 et alors âgée de 52 ans – publie son roman *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*.

Dans ce livre, l'écrivaine narre l'histoire de Sophie Lambert, dont le prénom est en réalité Sarah. Cette dernière découvre sa véritable identité à l'âge de 17 ans, en apprenant qu'elle est une enfant juive qui a été adoptée lors de la déportation de ses parents biologiques. Le roman s'ouvre sur une rencontre à laquelle Sophie ne s'attendait pas. Le mardi 15 juin 1979, Rue de l'Ancienne-Comédie à Paris, elle tombe nez à nez avec son amour de jeunesse, Éric, un homme férù de musique qu'elle avait quitté vingt ans plus tôt. Lorsque celui-ci la reconnaît, il la prie de l'accompagner à Rome. Ce voyage est l'occasion pour l'ancien couple de penser à leurs amours passées, mais aussi de faire la lumière sur le départ précipité de Sophie, qui s'était enfuie lorsqu'elle avait appris sa véritable identité. En toile de fond résonnent aussi les échos de la grande Histoire – la Deuxième Guerre mondiale, la guerre d'Algérie. Le récit mythique est donc non seulement revisité à travers le prisme du féminisme, mais également à travers celui de la tradition judéo-chrétienne.¹

Michèle Sarde ne s'est toutefois pas limitée à offrir un cadre moderne au couple mythique. Si pour écrire ce roman elle s'est inspirée d'auteurs tels que Virgile ou Ovide, ce n'est que pour mieux s'en distinguer. Le titre qu'elle a choisi de donner à son livre – *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* – indique en effet clairement que, contrairement à ces modèles antiques, l'autrice accorde une place cardinale au personnage d'Eurydice. À cet égard, dans son ouvrage consacré à la mythocritique, Pierre Brunel précise que le titre donné à une réécriture mythique revêt une importance capitale : « Le titre est mieux qu'un signal ; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé » (1992, p. 82) explique-t-il. Cette interprétation paratextuelle se confirme sans difficulté, puisque dans son livre l'écrivaine s'exclame en ces termes : « Sur Eurydice, pendant la remontée, le mythe se tait » (*HER*, p. 57). Elle précise en outre que l'objectif poursuivi à travers son roman est de « réinscrire l'histoire d'Eurydice et de son amant dans celle de la guerre des sexes » (p. 199). C'est donc manifestement sous le signe d'Eurydice qu'elle a décidé de placer sa réécriture – en émergence dirait Pierre Brunel (1992) – du mythe.

Dans le roman (ou hypertexte) de Michèle Sarde, le personnage d'Eurydice fait indéniablement l'objet d'une « valorisation », définie par Gérard Genette comme un procédé « consist[ant] à attribuer [à un personnage], par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important² et/ou plus sympathique, dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte » (1982, p. 393). Il est même possible d'affirmer que la nymphe bénéficie d'une « valorisation secondaire » que le critique définit comme la « promotion d'un personnage jusque-là maintenu au second plan » (1982, p. 394). En décidant de réécrire le mythe à partir du point de vue d'Eurydice, Michèle Sarde attribue effectivement un rôle nettement plus important au personnage féminin que celui qui lui est donné dans les

¹ Le thème de la judéité représente une autre voie de réanimation du mythe antique qui mérite également une étude approfondie. Nonobstant, comme évoqué en introduction, la présente étude se focalisera exclusivement sur la révision féministe du mythe.

² Nous soulignons.

sources antiques (ou hypotextes). Il apparaît toutefois, à la lecture du roman, que la mise en valeur de la nymphe se fait au détriment d'Orphée, quant à lui présenté sous un mauvais jour.

Le titre du roman, si subversif soit-il, indique une filiation évidente avec le mythe orphique. Celle-ci se révèle à deux niveaux au moins : le roman se présente comme une mise en abyme (Dällenbach, 1977) dans laquelle les personnages d'Éric et de Sophie apparaissent comme des actualisations contemporaines d'Orphée et d'Eurydice, lesquels sont eux-mêmes invoqués et analysés par la jeune femme dont la thèse porte sur le mythe d'Eurydice (cf. *infra*). C'est pour cette raison que la présente analyse, qui entend mettre au jour les différentes stratégies déployées par Michèle Sarde pour inverser le rapport de domination – présent dans les hypotextes – entre Eurydice et Orphée, portera à la fois sur les personnages d'Éric et Sophie et les commentaires rédigés par cette dernière à propos du couple mythique.

Dans le dessein de proposer un dialogue entre les *Gender Studies* et les études littéraires, l'analyse sera spécifiquement fondée sur les deux concepts développés par Gérard Genette : la valorisation et la dévalorisation d'un personnage. Pour satisfaire ces objectifs, dans un premier temps, il sera nécessaire d'analyser brièvement la place qui est dévolue à Eurydice dans les textes d'Ovide et de Virgile. Ce rapide détour par les textes antiques est en effet essentiel afin de mieux rendre compte de la subversion qu'en propose Michèle Sarde dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*. Dans un second temps, il s'agira de s'intéresser au type de réécriture que nous propose l'écrivaine dans son roman. Enfin, la dernière partie de la présente étude s'attachera à analyser les stratégies auxquelles elle a recouru pour renverser le rapport de domination entre Orphée et Eurydice et entre Éric et Sophie – incarnations modernes du couple mythique –, inscrivant ainsi son œuvre dans le courant de la « la guerre des sexes » (*HER*, p. 199).

II. Le personnage d'Eurydice chez Ovide et Virgile : un figurant insipide

Conformément à ce qui a été souligné en introduction concernant l'apparition tardive du personnage d'Eurydice et de son développement peu significatif, Julie Dekens, dans son article « Rester aux Enfers : le bonheur paradoxal d'Eurydice », explique :

« D'Eurydice nous ne savons que peu de choses si ce n'est qu'elle est une nymphe *et qu'elle a épousé Orphée*. Les versions littéraires de l'Antiquité, au chant IV des *Géorgiques* de Virgile et au livre X des *Métamorphoses* d'Ovide, figent l'image d'un *personnage particulièrement mince*. Présente dans le mythe uniquement pour disparaître, Eurydice incarne l'épouse décédée dont le héros doit faire le deuil (Dekens, 2014, §6)³. »

Que ce soit dans *Les Géorgiques* de Virgile (70 av. J.-C – 19 av. J.-C.) ou dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (43 av. J.-C – 18 av. J.-C.), le nom d'Eurydice n'apparaît qu'au bout d'une trentaine de vers. Elle est tout d'abord évoquée à travers – voire réduite à – son statut d'épouse, comme si elle ne disposait pas d'une identité propre. Plus concrètement, chez Virgile, avant d'être appelée par son prénom (v. 486), la nymphe est d'abord désignée par le terme

³ Nous soulignons.

« épouse » (« coniuge » au v. 456). Elle fait ensuite l'objet d'une pronominalisation par « elle » (« illa » au v. 457), pour après être désignée au moyen d'une structure périphrastique « la jeune fille qui va mourir » (« moritura puella » au v. 458). Chez Ovide, un constat semblable peut être dressé : elle est en premier lieu présentée comme étant la jeune épouse d'Orphée (« nupta [...] noua » aux v. 8-9) et ce n'est qu'une vingtaine de vers plus loin que son prénom apparaît (« Eurydices » au v. 31).⁴ Par ailleurs, ni Virgile ni Ovide ne prennent la peine d'aborder les circonstances de la mort d'Eurydice ou encore son retour aux Enfers : seul le point de vue d'Orphée importe véritablement.

En définitive, comme le souligne Laurence Marois, « ces deux textes reconduisent l'aspect fantomatique du personnage féminin en présentant une Eurydice passive et effacée toujours dépendante du bon vouloir de son bien-aimé et victime de son regard qui lui est fatal » (2012, p. 25). S'il est vrai que dans son texte Virgile donne la parole à Eurydice⁵, il convient néanmoins de préciser que ce droit de parole ne lui est octroyé qu'au moment où elle se trouve entre la vie et la mort. Ces éléments corroborent l'hypothèse avancée par Julie Dekens selon laquelle Eurydice fait son apparition dans le mythe pour incarner l'épouse décédée dont Orphée inconsolable doit faire le deuil. Quant à Ovide, il ne donne pas la parole à la nymphe, précise qu'elle ne se plaint pas et ajoute : « De quoi en effet se plaindrait-elle sinon d'être aimée ? » (Boxus & Poucet, 2008). Une fois de plus, Eurydice est « présentée comme l'épouse d'Orphée puisque son existence ne tient qu'à l'amour qu'il lui porte » (Marois, 2012, p. 25). À cet égard, il est intéressant de souligner que dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, Michèle Sarde fait elle-même allusion au traitement peu favorable dont la figure féminine a fait l'objet dans les sources antiques, lorsqu'elle déplore que « sur Eurydice pendant la remontée, le mythe se tait » (p. 157).⁶

III. *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* : « a feminist revisionist mythmaking » ?

Comme évoqué par ailleurs, dans sa réécriture, Michèle Sarde transforme le texte source en conférant une importance particulière au personnage d'Eurydice. Le mytheme de l'anabase dans lequel ce personnage apparaît dans les sources antiques se trouve profondément renouvelé – voire démultiplié – comme l'atteste d'ailleurs explicitement le titre du roman. Plus concrètement, le livre semble pouvoir s'inscrire dans un courant connu sous le nom de

⁴ Pour une étude plus exhaustive du personnage d'Eurydice et de son traitement dans les sources antiques, la lecture de l'étude de Julie Dekens intitulée « Rester aux Enfers : le bonheur paradoxal d'Eurydice » (accessible à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.4000/trans.910>) est vivement recommandée.

⁵ Traduction de Virgile, passage où Eurydice – entre la vie et la mort – prend la parole : « Elle alors : "Quel est donc, dit-elle, cet accès de folie, qui m'a perdue, malheureuse que je suis, et qui t'a perdu, toi, Orphée ? Quel est ce grand accès de folie ? Voici que pour la seconde fois les destins cruels me rappellent en arrière et que le sommeil ferme mes yeux flottants. Adieu à présent ; je suis emportée dans la nuit immense qui m'entoure et je te tends des paumes sans force, moi, hélas ! qui ne suis plus tienne » (Rat, 1932).

⁶ Nous soulignons.

« feminist revisionist mythology » ou encore de « feminist revisionist mythmaking », ce qui signifie littéralement « fabrication de mythes révisionnistes féministes ». Le but de ce courant, comme son nom l'indique, est de réviser les mythes anciens dans une perspective féministe. Il s'agit certainement du courant auquel fait allusion Marie Miguët-Ollagnier dans son livre *Métamorphoses du mythe* lorsqu'elle évoque la réévaluation dont la partenaire féminine fait l'objet dans la littérature contemporaine : « Alors que dans les grands mythes tels que l'antiquité gréco-latine nous les a légués, ceux d'Orphée et d'Œdipe, c'est sur l'homme que la lumière se porte, tandis que la partenaire féminine se borne à subir ses initiatives souvent imprudentes, la littérature contemporaine tend à réévaluer cette dernière » (1997, p. 11-12).

Les objectifs poursuivis par cette révision féministe des mythes sont multiples et ont été formulés par l'essayiste américaine Alicia Ostriker : « Raconter une histoire entièrement du point de vue d'un personnage féminin, recréer l'histoire d'une manière qui tente de briser le traitement des femmes en tant qu'objets inactifs et raconter l'histoire avec une narratrice féministe qui se moque satiriquement de la vision erronée des femmes dans le texte original. »⁷ (as cited in Nousheen, 2014). Dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, la narratrice raconte effectivement l'histoire en adoptant le point de vue d'un personnage féminin, celui de Sophie – figure contemporaine d'Eurydice – et la réécriture dévoile une femme autonome et active.

Lisa Tuttle, autrice américaine féministe, dans son livre *Encyclopedia of Feminism*, complète Alicia Ostriker. Elle y rappelle que l'objectif premier de ce courant est de « poser de nouvelles questions sur de vieux textes »⁸ (Tuttle, 1986, p. 184). Elle fait mention de la redécouverte de textes anciens, ou plus exactement de la révision de ces derniers, dans l'objectif d'en créer de nouveaux. Elle évoque également que l'une des caractéristiques est de manifester une résistance au sexisme dans la littérature. Ces deux éléments semblent parfaitement s'appliquer au roman de Michèle Sarde, dans la mesure où celle-ci réécrit et subvertit à la fois le mythe d'Orphée en l'invoquant, en le commentant et en l'actualisant de sorte à inverser le rapport de force qui existe entre les protagonistes masculin et féminin dans les hypotextes.⁹

IV. Le mythe d'Orphée représenté dans sa propre actualisation : analyse du mythe enchâssé

Dans le roman *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, il est possible de distinguer un récit enchâssant (ou récit-cadre) et un récit enchâssé. Le récit enchâssant fait ici référence à la fiction, c'est-à-dire à l'intrigue entre Sophie Lambert et Éric Tosca, incarnations modernes du couple mythique. Dans ce premier récit, un deuxième vient s'imbriquer. Il s'agit des « notes de Sophie »

⁷ Nous traduisons de l'anglais : « Re-telling a tale entirely from the point of view of a female character, recreating the story in a way that attempts to break down the treatment of women as inactive objects, and telling the story with a feminist narrator who satirically pokes fun at the flawed view of women in the original text. »

⁸ Nous traduisons également de l'anglais : « [asking] new questions of old texts ».

⁹ L'analyse qui sera proposée dans le cadre de cette étude prouvera combien il est pertinent d'inscrire le roman sardien dans le courant du « feminist revisionist mythmaking ».

– ou récit enchâssé – qui portent sur le mythe d'Orphée¹⁰ dont parle également sporadiquement la fiction, celle-ci étant elle-même une actualisation du mythe. C'est sur ce récit enchâssé que l'analyse portera dans un premier temps.

4.1. La thèse de Sophie et le roman de Michèle Sarde : des entreprises analogues

La filiation qui existe entre le roman de Sarde et le mythe d'Orphée, déjà perceptible dans le titre, apparaît plus nettement encore lorsque la narratrice explique que « [Sophie] est tout occupée par la discussion qu'elle a eue ce matin avec son directeur de thèse à qui elle a fini d'imposer son titre : *Fonction et Symbolique d'Eurydice dans les arts lyriques*. Elle essaie d'évaluer la difficulté qu'il y aura à travailler sans sources » (p. 12-13).

Le lecteur apprend que Sophie Lambert réalise une thèse sur le personnage d'Eurydice et plus précisément sur sa fonction et sa symbolique dans les arts lyriques. Le titre de la thèse n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui du livre, tous deux mettant ostensiblement l'accent sur le personnage de la nymphe. La réalisation de cette thèse semble toutefois être vouée à l'échec ou en tout cas fortement compromise et pour cause, Sophie est confrontée à un problème : l'absence de sources pour mener à bien son projet. Ce manque d'informations fait curieusement écho au vide, ou plutôt à l'ellipse narrative – concernant Eurydice –, présente dans les sources antiques que Michèle Sarde se donne pour mission de combler. La révélation de ce titre de la thèse cède rapidement le pas à la discussion qu'a justement tenue Sophie avec son directeur de thèse. Ce dernier critique foncièrement sa proposition de sujet, critique accompagnée d'un « rire sarcastique » (p. 13) :

« – Mais, madame, pardon, mademoiselle, ne laissez pas votre *féminisme impénitent* jouer à réécrire les mythes. Je suis convaincu que c'est l'impatience amoureuse qui porte Orphée à transgresser l'ordre divin afin de regarder sa femme avant le temps. Ou simplement le doute devant la parole des dieux qu'il connaît par ailleurs parjures et imposteurs. N'oubliez pas *qu'Orphée est plus qu'un homme*, puisqu'il descend du Soleil et de la Musique et qu'il est aussi le premier des mortels à se mesurer aux dieux dans leur art (HER, p. 13). »

Cette réaction du directeur de thèse peut être interprétée comme une stratégie mise en place par Michèle Sarde pour décrire son entreprise littéraire ou pour offrir un pacte de lecture. En suivant cette hypothèse, elle formulerait l'objectif qu'elle poursuit à travers son ouvrage : « réécrire les mythes » et plus précisément celui d'Orphée à travers le prisme du féminisme. Il semble dès lors que les plans extradiégétique et intradiégétique se confondent, puisque ce que réalise Sophie dans le cadre de sa thèse correspond à ce que Michèle Sarde réalise dans le cadre de son roman. Il s'agit effectivement, dans les deux cas, de proposer une révision féministe du mythe orphique.

En réponse à cette proposition, le directeur de thèse fait montre d'une certaine violence verbale (« féminisme impénitent ») et adopte une attitude sarcastique (« rire sarcastique »

¹⁰ Michèle Sarde ne reprend pas toute la sérialité du syntagme mythique dans son roman. Elle se concentre en effet principalement sur l'épisode avec Eurydice. Il convient toutefois de souligner que certaines allusions sont faites – sporadiquement – à d'autres fragments du mythe d'Orphée. Certaines de ces références (telles que la mort d'Orphée) seront évoquées dans la partie analytique.

évoqué précédemment). En défendant ardemment le personnage d'Orphée et en tâchant de trouver des circonstances atténuantes – crainte des dieux ou raison amoureuse – pour expliquer son geste, il incarnerait la figure machiste par excellence que Michèle Sarde veut dénoncer. L'idéalisation qu'il fait du poète est telle qu'il le transhumanise : en mobilisant le comparatif, il explique qu'Orphée est « plus qu'un homme », excluant de ce fait le chantage thrace des hommes ordinaires. Afin de corroborer son propos, il recourt à l'argument de la descendance en ajoutant qu'Orphée « descend du Soleil et de la Musique ». Sophie Lambert tente alors à son tour de défendre son projet de thèse avec un argument d'autorité. Elle souligne le crédit de son projet en convoquant le très célèbre philosophe grec, Platon, lequel « soulève le problème de [l]a misogynie [d'Orphée] », explique-t-elle :

« Mais, monsieur, ce n'est pas moi, c'est Platon qui soulève le problème de sa misogynie. Il prétend même qu'à cause de la haine qu'il leur portait il n'a pas voulu renaître de leur ventre, et qu'il a préféré se réincarner dans un corps de cygne (*HER*, p.13). »

En outre, il convient de souligner que, sporadiquement, certaines allusions sont faites au mythe orphique. Ainsi, par exemple, on apprend qu'Éric Tosca, depuis quelques années s'était intéressé « à la mythologie en général et au mythe d'Orphée en particulier » (p. 29). Néanmoins, tandis qu'Éric s'intéresse particulièrement à « l'expédition de l'Argo » à laquelle Orphée a participé, Sophie s'attache davantage à la figure d'Eurydice qu'elle considère même comme sa « sœur » (p.150). Plus tard, le lecteur apprend même que Sophie est envahie par la « préoccupation d'Eurydice », au moment où « Éric Tosca l'entraîne par la main sur les escaliers » (p. 79), scène qui n'est pas sans rappeler la célèbre anabase d'Orphée et d'Eurydice.¹¹

4.2. Les notes de Sophie : indice de la (dé)valorisation des personnages mythiques

4.2.1. Origine et explication des notes

Sophie Lambert, pendant son voyage à Rome, prend quelques notes pour l'aider à rédiger sa thèse. Celles-ci sont réparties à la fin de chaque chapitre et se présentent comme une sorte de paratexte, selon la terminologie de Gérard Genette. Encore convient-il de déterminer si ce paratexte en est réellement un dans la mesure où ces notes – systématiquement introduites par la mention « Notes de Sophie » – sont celles d'un personnage fictif et non celles d'une personne réelle. C'est pour cette raison qu'il semble plus adapté de parler de « paratexte fictif » au lieu de paratexte *stricto sensu*. Il convient également de préciser que les premières notes de Sophie sont accompagnées d'un astérisque, renvoyant à une note de bas de page. Cette dernière propose une explication sur l'origine de ces annotations qui ponctuent le récit et suscite, dans le même temps, des interrogations chez le lecteur qui s'interroge sur l'identité de la narratrice :

« Sophie Lambert ayant disparu d'une manière inexplicable avant d'avoir achevé son récit, j'ai dû combler sans son aide certaines lacunes. Ce travail délicat m'a été facilité par un document qu'elle m'avait remis dès nos premiers contacts. Il comprenait des notes personnelles prises pendant le voyage romain à propos d'une prétendue thèse sur la fonction d'Eurydice dans le mythe grec [...] Je me suis permis de les répartir dans le récit (*HER*, p. 41). »

¹¹ Dans la suite de l'analyse, nous évoquerons – sporadiquement – les similitudes qui existent entre Sophie et Éric et leurs homologues antiques.

4.2.2. Critique de la représentation d'Eurydice dans la tradition occidentale

Eurydice n'a pas véritablement été dévalorisée par les auteurs de l'Antiquité dans la mesure où, ce qui peut leur être reproché, ce n'est pas tant d'avoir amoindri la valeur du personnage, mais plutôt de ne jamais lui en avoir donné. Sophie dresse un constat similaire et déplore l'insipidité de la muse dans la tradition occidentale :

« Sur Eurydice pendant la remontée, le mythe se tait. Comme elle (*HER*, p. 157). »

« Non les dieux ne se trompent pas. Il n'y a pas de geste d'Eurydice. Elle est celle qui ne fit rien de sa vie et mourut par deux fois (*HER*, p. 61). »

« Telle la petite créature humaine que garde le dragon au trumeau de Notre Dame, elle dort la belle au bois dormant qui espère, depuis la nuit des temps, le retour du prince (*HER*, p. 179). »

« Savoir si le regard d'Orphée se retourne sur l'ombre d'Eurydice ou si c'est le regard d'Orphée qui fait d'Eurydice une ombre, qu'importe ! Dans tous les cas de figure, Orphée joue avec la vérité et avec la vie d'Eurydice, et Eurydice est impuissante à faire valoir ses droits. Car elle ne jouit d'aucun droit. Un simple regard la renvoie au néant d'où elle vient. [...] Mortelle ou pas, elle est celle dont indifféremment la présence ou l'absence aveuglent [...] (*HER*, p. 41). »

Dans ces extraits, Orphée est décrit de manière dépréciative et Eurydice apparaît comme une « ombre » dépourvue d'action et profondément vulnérable puisqu'il « n'y a pas de geste d'Eurydice », qu'elle « ne fit rien de sa vie », qu'« [elle] se tait », « qu'elle est impuissante à faire valoir ses droits » et qu'elle n'en « jouit » d'ailleurs « d'aucun ». Notons d'ailleurs que l'abondance de formules négatives et privatives renforcent cette impression : « ne jouit », « aucun droit », « impuissante », « néant », ou encore « rien ». Le troisième exemple rend encore mieux compte de la passivité d'Eurydice, qui se voit comparée à la belle au bois dormant qui « dort » – verbe d'inaction par excellence – et attend patiemment « le retour du prince » dont elle semble être dépendante. D'ailleurs, à titre strictement informatif, certains contes très anciens – dont *La Belle au bois dormant* – ont fait l'objet de sérieuses controverses au cours de ces dernières années, car ils contribueraient à perpétuer des stéréotypes sexistes (Leprince, 2014).

Eurydice fait en outre l'objet d'une instrumentalisation par Orphée comme l'illustre la construction zeugmatique présente dans le dernier extrait : « Orphée joue avec la vérité et avec la vie d'Eurydice ». Le nom propre (et animé) « Eurydice » devient ainsi le complément du verbe « jouer » au même titre que « la vérité » qui, par essence, renvoie à un nom inanimé. La passivité et la domination dont la figure féminine est victime sont telles que le poète, par son seul regard, dispose du droit de vie et de mort sur elle : « un simple regard la renvoie au néant d'où elle vient ».

Il importe enfin de souligner que l'existence d'Eurydice est si insignifiante qu'elle est décrite comme « celle dont indifféremment la présence ou l'absence aveuglent ». La « présence » et « l'absence », qui sont pourtant de parfaits antonymes, sont ici mises sur un pied d'égalité. En somme, le portrait esquissé d'Eurydice à partir des « notes de Sophie » entre en parfaite résonance avec ce que Julie Dekens déplorait dans son étude consacrée au personnage de la dryade :

« On peut séparer Orphée d'Eurydice, mais pas l'inverse. Certes, il ne faudrait pas oublier que le chantre thrace existe d'abord sans la figure féminine, mais on pourrait penser que les réécritures modernes et contemporaines dépasseraient cette tradition poétique. Ce n'est pas le cas, en général : *Eurydice est toujours réduite à n'être que l'ombre de son mari et à mettre en valeur le pouvoir de son chant*.¹² La figure féminine n'a pas changé de fonction depuis trois mille ans (Dekens, 2014, §°4). »

C'est certainement ce triste constat qui motivera Sophie à vouloir valoriser la figure féminine d'Eurydice. Rappelons que cette valorisation s'accompagne d'un mouvement inverse qui consiste à dévaloriser la figure masculine qu'incarne Orphée. C'est sur cette double dynamique que portera la suite de l'analyse.

4.2.3. La dévalorisation d'Orphée

À la lecture des premières notes de Sophie, la discréditation d'Orphée se fait d'emblée remarquer : il y est décrit de manière dépréciative. La jeune femme commence par remettre en question la sincérité de l'amour qu'éprouvait le poète à l'égard de la nymphe : « Une seule vraie question se pose : celle de son amour pour Eurydice. S'il l'avait aimée vraiment, ne se serait-il pas donné la mort afin de la rejoindre, au lieu de forcer vivant les frontières des morts » (p. 41). L'acte héroïque qu'Orphée a accompli en franchissant « les frontières des morts » pour rejoindre sa dulcinée, acte glorifié et mis en avant dans de nombreuses réécritures du mythe, se voit alors franchement décrédibilisé et le statut de héros nettement remis en cause. Elle ajoute qu'« Orphée peut n'avoir été qu'un intrigant, qui, sous un prétexte, se jouait des dieux et des morts pour glaner impunément des lumières sur l'au-delà » (p. 41). Il convient ici d'attirer l'attention sur le mot « intrigant » employé pour qualifier Orphée. Ce terme contribue nettement à sa dévalorisation voire à sa déshéroïsation, en ce qu'il s'agit d'un terme quelque peu péjoratif qui renvoie à « [quelqu'un] qui complot, qui recourt à l'intrigue pour arriver à ses fins »¹³. Le poète est ainsi présenté comme une personne malicieuse, prête à user de tous les stratagèmes possibles et imaginables pour parvenir à ses fins, quitte à « se jouer des dieux et des morts » (p. 42).

Dans les deuxième notes présentées au lecteur, Sophie reprend quelques motifs présents dans la tradition antique, à savoir la capacité d'Orphée à charmer « les fauves », les « êtres invisibles », les « fleuves », les « arbres », et les « pierres », ou encore son aptitude à « transformer les arbres en pèlerins et inverser le cours de la nature » (p. 67). Sophie ajoute que « des modernes voient dans ce don d'Orphée la volonté de transgresser la loi qui établit des barrières entre les règles et les sexes, et veut que la pierre reste insensible, la forêt immobile, la bête féroce et le mâle indifférent au corps du mâle » (p. 67-68). Nonobstant, cette résurgence des motifs antiques et cette évocation du pouvoir transgressif d'Orphée, loin de contribuer à une quelconque dévalorisation de son image, cèdent rapidement le pas à une autre version du mythe, celle proposée par Philostrate :

¹² Nous soulignons.

¹³ Définition proposée par la banque de dépannage linguistique de L'Office Québécois de la langue française, accessible à l'adresse suivante : http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=5231.

« Philostrate, le vieil alchimiste de la Renaissance fournit de la magie d'Orphée une autre version : les habitants de la montagne s'étaient plaints à leur roi et pontife des exactions des Bacchantes, femmes insensées qui gâtaient les pâturages des bêtes blanches. Avec sa lyre, le poète persuada les possédées de remplacer leurs férules par des rameaux et des branches qu'elles portèrent au poing. Et les forcenées de la montagne formèrent un cortège dont les habitants s'émerveillèrent de loin car elles paraissaient autant d'arbres qui descendaient de la colline. Cet exploit démontre mieux encore que les autres le pouvoir d'Orphée. *Car il est plus habile de métamorphoser des mégères en jeunes filles en feuilles que de faire danser une forêt...* (HER, p. 77-78)¹⁴. »

Cette vision du mythe par Philostrate se révèle particulièrement intéressante dans le cadre de notre étude. Il semblerait que la valorisation qui est faite du poète n'est qu'une stratégie mise en place pour finalement mieux le dévaloriser. Ainsi, nous apprenons qu'Orphée est parvenu à user de son charme et à se montrer suffisamment *persuasif* auprès des bacchantes : « avec sa lyre, le poète persuada les possédées de remplacer leurs férules par des rameaux et des branches qu'elles portèrent au poing ». Le lecteur apprend aussi que cela a donné lieu à « un cortège dont les habitants s'émerveillèrent de loin car elles paraissaient autant d'arbres qui descendaient de la colline ». Néanmoins, cette note se clôt sur une phrase incisive qui remet en cause voire annihile la valorisation dont le poète vient de faire l'objet. En effet, la phrase conclusive – guère exempte d'une ironie exacerbée, laquelle est exaltée par les points de suspension – sème le doute sur les prétendus pouvoirs magiques du poète : « Car il est plus habile de métamorphoser des mégères en jeunes filles en feuilles que de faire danser une forêt... » *In fine*, Sophie se plaît à évoquer cette version du mythe qui semble plus discréditer l'image d'Orphée que le valoriser, puisque son don de « faire danser une forêt » se voit ici véritablement remis en cause. Il faut cependant souligner que ce n'est pas la version de Philostrate en tant que telle qui discrédite Orphée, mais plutôt la manière dont Sophie s'en sert pour tourner la magie du poète au ridicule.

La charge contre le personnage masculin se poursuit quand la doctorante évoque sa remontée des enfers (ou anabase), qui s'est soldée par un échec foudroyant. Rappelons qu'Orphée, en dépit de l'interdiction divine, a posé son regard meurtrier sur sa bien-aimée. Cette transgression de l'ordre divin a provoqué le retour d'Eurydice au Royaume d'Hadès : « Tout maître qu'il fut de la vie et de la mort, le poète ne sut pas accompagner une femme jusqu'à la lumière. *Il ne sut que s'aveugler par deux fois. Et la perdre* » (p. 273). Il convient d'ailleurs de préciser que l'accent est mis sur cette défaite, puisque quelques lignes plus tard, elle y est répétée : « Pourtant il ne sut pas conduire une femme vers la lumière [...] » (p. 273). Dans le même ordre d'idées, la jeune femme se délecte à mentionner l'incapacité du poète thrace à étreindre la muse : « Lorsque Orphée croyait étreindre Eurydice, il la *manquait* » (p. 129).

Orphée désire Eurydice plus qu'il ne l'aime et jouit de la posséder plus que de la connaître intimement. Sophie note à propos du fils du roi de Thrace « qu'il ne la connaît pas et ne la connaîtra pas » (p. 90). Elle lui est d'ailleurs si inconnue qu'elle est présentée comme « son ennemie » (p. 68). Ce terme est particulièrement intéressant, en ceci qu'il atteste du renversement radical opéré par Michèle Sarde dans son roman : Orphée et Eurydice ne sont plus

¹⁴ Nous soulignons.

des amoureux, mais apparaissent au contraire comme de véritables adversaires. La délégitimation du poète atteint son paroxysme lorsqu'elle évoque que ce dernier ne provoque pas la mort de sa dulcinée malgré lui, mais bien de façon préméditée voire désirée, puisqu'il est dit qu'elle « l'ennuie en restant là » et qu'« il ne l'aime que morte » (p.114) – le désir de posséder ne porte-t-il pas uniquement sur ce qui crée un manque. Son image est alors significativement entachée puisqu'il est décrit comme une personne foncièrement cruelle, qui aspire à la mort de sa conjointe.

Compte tenu de la dimension symbolique qu'il revêt, un autre extrait des notes de Sophie mérite d'être souligné, celui qui rappelle les circonstances de la mort d'Orphée perpétrée par la gent féminine : « À condition qu'Orphée accepte plus tard de mourir de la main d'une femme » (p. 280). Cette phrase est sans doute annonciatrice du renversement opéré par Sophie dans les notes prises dans le cadre de sa thèse (cf. *infra*), mais fait certainement allusion à la version la plus célèbre de la mort d'Orphée : les Bacchantes ou les Ménades auraient démembré le poète inconsolable pour abrégé ses souffrances. Plus tard dans le roman, Sophie évoque d'ailleurs les « griffes des bacchantes qui portent la mort » (p. 305), qui font manifestement référence à ce fragment du mythe.

4.2.4. La valorisation d'Eurydice

Il est vrai que les notes de Sophie ne valorisent très nettement la figure d'Eurydice qu'à la fin du roman. Pour autant, cela ne signifie pas que ces dernières manquent d'intérêt, loin s'en faut. Un final est riche de significations et permet à l'ensemble du récit de faire sens. Ces notes apparaissent comme le point culminant de la subversion du personnage d'Eurydice et, à ce titre, méritent d'être étudiées. Par exemple, à la page 273 du roman, se trouve un extrait particulièrement éloquent et révélateur. Non seulement il contraste avec les modèles antiques, mais encore il manifeste une intention de valoriser la nymphe en dévoilant sa toute-puissance :

« Quand Orphée gouverne les nombres, ces visiteurs du ciel, Eurydice détient la puissance du sept, celle du vingt-neuf, mère de la gamme universelle, le pouvoir des quintes et le cycle du phœnix. *Pour l'artiste*, elle est la mystérieuse musique des espaces inconnus, pour le philosophe, la science universelle. *Pour l'inventeur du langage*, elle réunit toutes les voyelles. *Pour le voyageur mystique*, elle est l'âme du monde. *Pour le découvreur de sens*, la vérité. *Pour le maître de l'absolu*, la vie. *Pour le cambrioleur de l'au-delà*, le reporter de l'avenir et du passé, elle est et restera la mort d'Orphée (HER, p. 273)¹⁵. »

Dans ces annotations, Sophie compare Orphée et Eurydice en inversant radicalement le rapport de force entre les deux protagonistes. Alors qu'une seule fonction est attribuée au poète, celle de « [gouverner] les nombres, ces visiteurs du ciel », Eurydice apparaît comme une figure essentielle à plus d'un titre, comme l'atteste le recours à la figure de style de l'accumulation. Par ailleurs, l'anaphore du syntagme « pour le..., elle [Eurydice] est... », répété sept fois, confère à la nymphe un rôle capital. Elle apparaît en effet comme une force originelle, universelle, totale, mystique, vitale, qui anime les artistes, les philosophes, les inventeurs du langage, le voyageur mystique, etc. Il est également intéressant de souligner que ce n'est plus

¹⁵ Nous soulignons.

Orphée qui est associé à la mort d'Eurydice, mais bien Eurydice qui « est et restera la mort d'Orphée ».

Dans les dernières notes du roman, la valorisation de la nymphe atteint son paroxysme. Sophie subvertit drastiquement les sources antiques qui dévoilaient une Eurydice profondément passive et qui ne jouissait « d'aucun droit ». La doctorante décide de « renverser le protocole » (p. 320) lorsqu'elle écrit que « c'est peut-être Eurydice qui conduit et ne se retourne pas » et que « c'est peut-être Orphée qui la regarde s'éloigner » (p. 290). Elle pose ainsi l'hypothèse selon laquelle c'est Eurydice qui tient les rênes pendant qu'Orphée, impassible et passif, la regarde s'en aller. De même, ce n'est plus Orphée qui cause la mort d'Eurydice, mais bien cette dernière qui, par le mode verbal, lui ôte la vie en lançant « dans le face-à-face les mots qui portent la mort aussi sûrement que les griffes des bacchantes » (p. 305). Dans cette subversion transparaît en outre la volonté qu'Eurydice ne soit plus celle qui « se tait ». C'est pour cette raison qu'une Eurydice affirmée se substitue à l'Eurydice passive et silencieuse présentée dans les sources antiques, ce qu'illustre ce passage dans lequel Sophie avance qu'elle « aura chuchoté quelque parole, [...] une demi-vérité, un mensonge sur leur passé, une abomination capable de faire retourner un mort » (p. 321).

De surcroît, Orphée n'est plus le seul à se retourner et à poser son regard fatal sur Eurydice, puisqu'on apprend qu'« il se sera retourné et il l'aura regardée », mais Sophie rajoute qu'« elle [Eurydice] l'aura regardé *aussi* » (p. 321). Le jeu du regard est donc désormais réciproque comme le révèle la présence de l'adverbe « aussi ». Notons cependant que l'affranchissement de la nymphe se manifeste au-delà de ces regards partagés, puisque le lecteur apprend que « quand il se sera éloigné, elle lui *aura tourné le dos* » (p. 321). C'est Eurydice elle-même qui accomplit un geste de résistance : elle décide de « tourner le dos » à son époux et non l'inverse. En somme, pour démanteler le syntagme habituel du mythe occidental, Sophie le renverse du côté du féminisme en forgeant une Eurydice active et résistante, devenue une véritable figure de proue.

Ce dernier extrait et son analyse corroborent le propos de Laurence Marois qui, dans son étude consacrée à la transfiguration et la réhabilitation des figures mythiques dans les romans d'Amélie Nothomb, explique : « La figure d'Eurydice est recatégorisée dans la littérature contemporaine grâce à un passage qui s'opère, allant du personnage passif au personnage actif. L'autonomie qu'acquiert la figure d'Eurydice lui permet de prendre part à l'action et de transformer ainsi le parcours narratif du mythe d'Orphée » (2012, p. 26). Dans la continuité d'Amélie Nothomb, Michèle Sarde ou pour être plus exact son personnage Sophie Lambert, en offrant cette révision féministe du mythe, permet elle aussi à la nymphe de se libérer des carcans aliénants de son époux et d'accéder à l'autonomie.

V. L'actualisation du mythe d'Orphée : analyse des personnages du récit enchâssant

5.1. Éric Tosca : le portrait d'un antihéros

Dès l'*incipit* du roman, Éric Tosca, incarnation moderne du personnage d'Orphée, est décrit de manière dépréciative. La description proposée est aux antipodes du portrait élogieux et charmant d'Orphée dressé dans les sources antiques. Son portrait ressemble en effet à celui d'un antihéros : « Homme d'un certain âge, mais moins vieux qu'il n'en a l'air, il est habillé d'un costume sombre, correct », mais « sans élégance » (p. 11). Outre cette description physique peu avantageuse, dans ces lignes inaugurales le lecteur apprend qu'Éric souffre d'un manque de confiance en lui : « Malgré les apparences, il manque à l'homme l'assurance faussement dégagée du dragueur de race » (p. 11). Son attitude nerveuse qui transparaît par ses gestes brusques ou convulsifs peut d'ailleurs le témoigner : « [...] transportant un pain de plastic dans son attaché-case marron glacé, qu'il serre cependant d'une manière *convulsive* » (p. 11).

5.2. L'Éric-Orphée machiste : la perfidie d'une voix persuasive et autoritaire

Éric est surnommé « Orphée » à la page 39 du roman, ce qui montre combien il est raisonnable et pertinent de considérer ce personnage comme une actualisation du poète thrace. Néanmoins, ce nouvel Orphée est machiste, son chant perfide et il est présenté comme un homme excessivement autoritaire, violent et sexiste.

Lorsqu'il reconnaît Sophie Lambert dans la rue, son ex-épouse qui l'a quitté, Éric se transforme en chasseur voire en prédateur et se lance à sa poursuite. Dans ces pages se déploie d'ailleurs tout un réseau sémantique bestial voire sauvage : Sophie est qualifiée de « proie » et Éric la « traque », « il est à ses trousses depuis vingt-ans », « il [la] talonne » (p. 11). Néanmoins, celle-ci ne daigne pas le regarder et, dans un premier temps, il est alors contraint de faire appel à son imagination pour se représenter celle qui lui « échappe » (p. 12) : « Il imagine, quand elle se retournera, les yeux de la femme qu'il n'a pas vus depuis vingt ans ». Lorsqu'elle finit par se retourner sur la voix qui l'appelle, elle « n'entrevoit qu'un *ventre* proéminent, un menton lâche de quadragénaire, un regard qui fuit sous les lunettes, une barbe » (p. 13). Le lexique dépréciatif qui se déploie ici, au travers d'adjectifs comme « lâche », « proéminent », ou encore la relative « qui fuit » pour décrire le regard de l'homme, rappelle les lignes liminaires du roman qui dressaient un portrait avilissant d'Éric (cf. « Éric Tosca : le portrait d'un antihéros »).

Très vite, Éric change d'attitude. Il ne fuit plus Sophie du regard, mais « la regarde à présent si intensément » (p. 14). Le regard qu'il porte sur Sophie, qui n'est pas sans rappeler le regard meurtrier qu'a posé Orphée sur Eurydice, devient tellement puissant qu'elle s'en trouve profondément déstabilisée. Elle éprouve des difficultés à faire face à son ex-compagnon : « Elle détourne un peu la tête, mais ne réussit pas à lui échapper ». Toutefois, la résistance se substitue à la crainte et elle « décide de le fixer à son tour » (p. 14). Pour l'heure, le rapport de force entre les deux protagonistes se voit anéanti, ces derniers étant désormais placés sur un pied d'égalité.

Néanmoins, l'équilibre qui s'était instauré entre eux est mis en péril par Éric lorsqu'il dit à Sophie : « – Ah si tu avais accepté d'être ma femme, j'aurais fait de toi... quelqu'un » (p. 26). En disant cela, il affirme explicitement qu'elle n'est personne et que seul lui aurait pu en faire « quelqu'un ». L'identité de Sophie se voit alors nettement menacée et cette remarque désobligeante ne la laisse pas indifférente. Au contraire, la rage commence à s'emparer de la

jeune femme : « [...] tandis que la boule de révolte, plus forte encore que l'accès de rage de naguère, se solidifiait dans son estomac en espèce de crampe » (p. 26). Cet exemple est particulièrement intéressant en ceci qu'il atteste de la performativité du langage ou plus précisément des effets pernicioeux que peut provoquer le mode verbal. Les paroles prononcées par l'homme ont de véritables conséquences somatiques sur la jeune femme : elles se transforment en une « boule de révolte enragée », d'une force telle qu'elle se « solidifi[e] dans son estomac » et provoque une « espèce de crampe » (p. 26).

La performativité du langage transparaît également lorsque Sophie finit par courber l'échine sous le poids des mots prononcés par Éric et se résout à partir à Rome avec lui : « Elle s'est sentie malgré elle pénétrée, caressée dans son intimité par la voix d'autrefois [...] » (p. 27). Soulignons que la voix d'Éric est d'ailleurs personnifiée : elle produit des effets quasiment sexuels sur Sophie, comme le confirment d'ailleurs les verbes employés « pénétrer » et « caresser », verbes à connotation charnelle. Les effets enchanteurs et persuasifs de cette voix – rappelant ceux de la voix d'Orphée – semblent tout simplement incontrôlables comme l'illustre le « malgré elle ». Ces effets apparaissent encore lorsque Sophie souhaite participer à une manifestation antifasciste. Il souhaite à tout prix l'en dissuader et, s'il parvient à atteindre son dessein, c'est à la faveur de son chant. Ce dernier est si puissant et envoûtant qu'il « endormait en elle toute velléité d'éloignement » (p.110). La voix d'Éric, comme celle d'Orphée, est capable de persuader quiconque. Ce rapprochement apparaît encore plus distinctement lorsqu'il est fait mention de la lyre : dès que Sophie « faisait mine de quitter leur lit », Éric « la captivait par l'une des cordes de sa lyre » (p. 110).

Il convient toutefois de préciser l'ambivalence qui entoure la voix d'Éric Tosca, car si elle peut être attachée à la sensualité ainsi qu'à une certaine forme de manipulation qui peut être qualifiée de relativement pacifique, elle peut également être un véhicule d'atrocités. Par exemple, alors qu'Éric Tosca ignorait que Sophie était juive, il lui avait adressé une phrase antisémite qui « avait décidé de tout » : « Mais à Auschwitz, on n'a exterminé que des poux ». Ces mots, Éric les a prononcés « avec ses propres cordes vocales [...] avec sa voix, la voix d'or de l'artiste » (p. 276). La « voix d'or de l'artiste » n'est donc pas seulement outil de manipulation, elle est aussi destructrice. Non seulement elle a profondément blessé Sophie, mais encore elle a provoqué la rupture : la jeune fille avait réalisé qu'en tant que « fille de poux »¹⁶, elle ne pouvait l'épouser.

Le caractère autoritaire d'Éric ressurgit aussi lorsque la narratrice relate des événements passés et fait par exemple mention de son « autoritarisme » et de son « obstination » (p. 26). Elle rappelle ainsi les ordres que ce dernier donnait jadis à Sophie, ordres qui rendent particulièrement bien compte de cette mainmise qu'avait l'homme sur sa femme : « Non, Sophie, tu n'iras pas à cette manif, à ce meeting anticolonialiste... Si, Sophie, tu iras avec moi en Égypte, en Grèce, à Bangkok, à Séville » (p. 26). Notons d'ailleurs que ce comportement profondément machiste révolte la narratrice qui s'interroge : « Quel droit avait-il de lui donner des ordres ? » (p. 27). Un autre retour en arrière semble aller dans le même sens : il s'agit du

¹⁶ Il convient en effet de préciser que Michèle Sarde, souhaitant inscrire sa réécriture du mythe orphique dans le contexte de la Deuxième guerre mondiale, a donné une identité juive à son personnage Sophie Lambert (figure contemporaine d'Eurydice).

moment où Sophie rompt avec Éric. Ce dernier réagit de façon menaçante, violente, voire franchement autoritaire, exaltée par la profusion de points d'exclamations et les verbes puissants que sont « interdire » et « tuer » : « Tu ne me quitteras pas ! Je te l'interdis ! Je me tuerai ! Je te tuerai ! Tu m'entends ? Je te tuerai ! J'attendrai le temps qu'il faudra mais je t'aurai » (p. 31). À travers sa réaction, dans laquelle se révèle nettement la figure de style de la gradation ascendante, Éric prétend, tel Orphée sur Eurydice, disposer du droit de vie et de mort sur celle qu'il avait totalement assujettie.

Quelques lignes plus loin, le passé les rattrape et le caractère d'Éric s'affirme de plus belle : « Éric Tosca n'était plus le même homme qu'auparavant à Paris. Son dos s'était redressé. Il avait ôté ses lunettes et récupéré son regard autoritaire d'autrefois » (p. 32). Il convient ici de mettre en exergue sa tentative de domination, comme l'illustre non seulement l'adjectif « autoritaire » employé pour qualifier son regard, mais encore le redressement de son dos qui lui permet de mieux dominer et d'affirmer sa grandeur. Cet endurcissement transparait aussi lorsque le lecteur apprend que même « son visage a[vait] pris des reflets durs » et que « ses traits s'[étaient] accusés » (p. 33). Cette transformation d'Éric engendre une énième réaction de Sophie qui mérite d'être analysée :

« Elle a senti circuler dans ses vaisseaux, imprégnant et bouchant chacun de ses pores, ce mélange d'appréhension et de terreur qui, pendant tant d'années, l'avait paralysée entre les rémissions. Elle a voulu contrôler cette asphyxie qui la gagnait, mais elle n'avait pas ses comprimés pour contrebalancer l'effet du venin ancien qui se répandait, et qu'au figuré elle pouvait symboliser par le doute, frère de la méfiance, ce serpent à deux têtes, l'une tournée vers soi et l'autre vers le monde, qui venait de la mordre une nouvelle fois à la place exacte du talon d'Achille (*HER*, p. 33). »

Une atmosphère particulièrement pesante se dégage de ce passage en raison des termes qui y sont déployés, tels que « bouchant », « imprégnant », « terreur », « asphyxie », ou encore « paralysée ». Il est toutefois plus intéressant encore de remarquer le rapprochement établi entre « [l]e mélange d'appréhension et de terreur » provoqué par Éric qui « circule dans ses vaisseaux » et « le venin ancien qui se répandait ». Il s'agit ici d'une référence explicite au mythe d'Orphée et plus précisément au moment où Eurydice, le jour de ses noces, est mordue par un serpent dont le venin mortel provoque son premier départ pour le Royaume d'Hadès. Éric incarne ici le fameux « serpent à deux têtes », dont l'une des têtes venait « de la mordre une nouvelle fois ». Ce faisant, Michèle Sarde établit une comparaison entre l'effet de l'homme sur la femme et celui du serpent sur la femme. De plus, soulignons que cette morsure se fait « à la place exacte du talon d'Achille », référence mythologique renvoyant à une vulnérabilité physique qui peut mener à la perte.

5.3. Renversement du rapport de domination et dégradation de la relation amoureuse

La précédente analyse a mis en valeur le caractère fondamentalement autoritaire d'Éric Tosca, ce qui contribue nettement à la dévalorisation du personnage masculin. Après avoir mis en évidence ce trait de caractère, il convient désormais de s'intéresser aux différents moments où Michèle Sarde se plaît à dévoiler les facettes d'un Éric machiste blessé dans son orgueil, en mettant pour ce faire l'accent sur sa vulnérabilité et ses faiblesses. Cela contribue à inverser le rapport de force : Éric perd progressivement du terrain, tandis que Sophie s'affirme considérablement.

Citons par exemple le moment où Éric voit Sophie pour la première fois et où celle-ci, à travers son seul regard, parvient à le déstabiliser tandis qu'il est en train de chanter : « Cette fois, c'est elle qui le regardait avec une intensité qui le traversera et fit faiblir sa voix sur la dernière note avant la reprise du chœur » (p. 71). Il s'agit sans doute d'une référence au regard d'Orphée posé sur Eurydice, à la grande différence qu'ici ce sont les yeux de Sophie qui se posent sur Éric et le déroutent. Il est également intéressant de souligner qu'il est ici question d'une proposition clivée, c'est-à-dire d'« une proposition qu'on a coupée en deux pour mettre en relief un de ses éléments » (Togeby, 1983, as cited in Rouquier, 2018, p. 1). Dans cet exemple, le segment « cette fois, c'est elle » est nettement mis en relief et insiste sur l'inversion du rapport de force.

Un autre flash-back contribue également à mettre en avant les faiblesses d'Éric. Il s'agit du passage où, alors qu'ils gravissent « les Crochues » (p. 83), il est effrayé, car il a le vertige : « [...] il avait crié, il avait pleuré, il avait imploré qu'on vînt le chercher [...] » (p. 86). Notons que les verbes employés dans cette phrase, à savoir « crier », « pleurer » et « implorer » sont particulièrement infantilissants. De son côté, Sophie n'avait rencontré aucune difficulté sur son parcours et l'accent est mis sur sa réussite : « Elle les attendait calmement. Elle avait réussi la passe toute seule » (p. 86). Une opposition est d'ailleurs établie entre « la fierté triomphante » de Sophie et « la pitié méprisante » d'Éric. L'honneur de ce dernier est menacé à telle enseigne que son attitude est comparée à celle d'« un condamné en route vers la guillotine » (p. 86). Néanmoins, très vite et pour le plus grand plaisir d'Éric, Sophie « a dérapé et dévissé ». Bien qu'elle ait « prémédité la faille » (p. 87), il était soulagé de voir sa compagne faillir, puisque la voir vulnérable avait sur lui des effets quasi thérapeutiques, cela « le calmait ». L'homme est ainsi présenté comme une personne profondément orgueilleuse. Outre le fait que la vulnérabilité de sa femme réparait l'humiliation qu'il venait de vivre, elle lui permettait de reprendre la posture du dominant. Il peut ainsi secourir « sa reine » et donc la « servir », tel Orphée qui descend héroïquement aux enfers pour délivrer Eurydice : « sa reine avait trébuché et il l'avait remise dans le droit chemin. Il dit que la savoir vulnérable le *calmait*, lui rendait la fonction de servir [...] » (p. 87)¹⁷.

Un autre moment particulièrement intéressant est celui où Éric tente de dissuader Sophie de participer à une manifestation antifasciste qu'il juge « provocatrice ». Pour empêcher qu'elle s'y rende, il aura un rapport sexuel avec elle qu'il pensait vierge. Cependant, après ces ébats, elle lui avouera qu'elle n'avait rien senti : « Je n'ai rien senti. Certains hymens sont fragiles paraît-il » et le lecteur apprend qu'« elle l'avait nargué d'un rire effronté » en désignant « le drap sans tache [de sang] ». L'homme se voit ainsi profondément moqué dans sa virilité. Il est ici question d'un énième exemple qui rend compte du danger qui peut découler du mode verbal, puisque cette phrase prononcée par Sophie et le rire qui l'accompagnait ont eu un effet très percutant sur Éric « qui s'était répété cette expression prémonitoire [...] et se l'était appropriée comme un présage » (p. 109).

Il importe également de préciser qu'au fur et à mesure des pages, Sophie semble prendre l'ascendant sur Éric, comme l'illustre notamment le moment dans lequel elle lui interdit de parler de sa « disparation », car il ignore ce dont il s'agit. Le ton adopté par Sophie à ce moment-

¹⁷ Nous soulignons.

là est tel que l'homme en est « abasourdi » et ne « sait plus que répondre » (p.140). Un constat similaire peut être dressé lorsqu'il ignore comment réagir quand elle lui apprend qu'il y a vingt ans, elle avait disparu en apprenant qu'elle était issue d'une famille juive. D'une part, Éric qui était « bavard » et qui dominait également par la parole, devient progressivement passif et manque de réaction : le mutisme gagne ainsi le passionné de chant. D'autre part, Sophie, quant à elle, s'affirme et prend le monopole de la parole : « elle n'enregistre pas la moindre réaction chez l'homme qui ce matin encore lui arrachait la parole [...] » (p. 239), « naguère il se sentait bavard [...] mais c'était il y a des heures. Tandis qu'elle discourait, sa bouche à lui s'était cousue » (p. 284).

À mesure que le rapport de force entre Sophie et Éric s'inverse, la relation qui les unit se détériore significativement. Le quadragénaire ne parvient pas accepter la véritable identité de sa compagne. Ne s'agit-il pourtant pas d'un facteur important pour assurer l'émancipation de la femme ? En tout état de cause, Éric demeure dans une forme de déni puisqu'il préfère conserver l'image qu'il s'était construite de son épouse, bien qu'elle ne soit pas conforme à ce qu'elle est véritablement : « Cette femme-là il ne la connaît pas, et il ne veut pas la connaître. Cette femme-là, qui n'est pas Sophie Lambert, et dont il a oublié le nouveau nom, il n'en veut pas » (p. 287). Éric ira même jusqu'à confier qu'il « préfère la femme d'avant le féminisme », idéologie qu'il considère comme une « œillère » dont se pare Sophie. S'il manifeste une telle répulsion face à l'adhésion de Sophie à cette idéologie, c'est certainement car il ne dispose désormais plus du privilège d'exercer sur cette femme sa souveraineté pleine et entière, comme ce fut le cas jadis. Cette dégénérescence amoureuse transparaît également dans cet extrait au sein duquel les adverbes temporels « hier », « naguère » et « à présent » entrent en contraste : « hier, naguère, ils se tenaient encore la main parfois [...] à présent, ils se désunissent de plus en plus souvent » (p. 309). Soulignons que la dégradation de leur relation se manifeste aussi dans leurs rapports sexuels dont ils ne semblent plus tirer aucun plaisir : tandis qu'Éric « se donne du mal », le corps de Sophie se voit comparé à « un mauvais silex d'où la flamme ne jaillit plus »¹⁸ (p. 278). Cette métaphore recourt au motif de la flamme, symbole de la passion amoureuse, qui ne jaillit plus. Une distance de plus en plus significative semble ainsi s'installer entre les deux protagonistes.

5.4. L'ascension de Sophie et la déchéance d'Éric : le renversement du mythe

À l'instar de Sophie dans les notes prises dans le cadre de sa thèse, Michèle Sarde, à la fin de son roman, propose une réécriture contemporaine de l'issue tragique du mythe d'Orphée. Au cours du troisième jour de leur périple romain, après avoir confié à Éric qu'elle était née d'une famille juive, Sophie décide de lui révéler un deuxième secret. Une révélation qu'il ne parvient pas à accepter. Vingt ans plus tôt, dans des lettres échangées (« Lettres de jeunesse », p. 161-180), elle lui apprenait qu'elle portait un enfant et qu'il convenait d'organiser aussi vite que possible un mariage. Finalement, le lecteur apprend dans ces mêmes lettres qu'elle ne serait pas enceinte et qu'il était simplement question d'une « erreur médicale ». Il s'agissait cependant d'un mensonge.

¹⁸ Il semble intéressant de préciser que cela n'est pas sans rappeler Orphée qui ne parvient plus à « étreindre Eurydice » (*HER*, p.129).

À la fin du roman, elle décide de lui annoncer qu'elle avait en réalité avorté d'un enfant dont elle ignorait l'identité du père. Pour cause, à ce moment-là, Éric n'apportait pas à Sarah (le vrai prénom de Sophie) le réconfort dont elle avait besoin. Cette dernière avait alors décidé de se réfugier dans les bras de Karim, homme algérien, dont elle avait aussi fait la connaissance lors du pèlerinage qui s'était déroulé à Chartres en 1957. Cette nouvelle, comparée aux effets de « la foudre », anéantit Éric Tosca, qui, une fois de plus, se trouve en position de faiblesse. Ainsi, sa voix, qui en raison de sa passion pour le chant revêt une importance capitale « se casse dans un sanglot » et il « recule, les mains ouvertes contre son visage, la paume tournée vers l'extérieur comme s'il voulait se protéger de la foudre » (p.320). Le sol se dérobe sous ses pieds, lorsqu'il prend conscience qu'il ne connaissait rien de celle qu'il pensait pourtant posséder, comme en rend compte cet extrait dans lequel se déploient le champ lexical du mensonge et une profusion de formules négatives : « tu m'as trompé », « tout cela n'était qu'une imposture », « une farce », « rien n'était vrai », « tu n'étais pas », « notre enfant n'était peut-être pas de moi [...] », etc.

« Ce que tu es en train de me dire, Sophie Lambert, c'est que tu n'étais pas vierge, que tu avais couché avec un arabe et que notre enfant n'était peut-être pas de moi, et que tu l'as tué, notre enfant. Alors, tu m'as trompé sur toute la ligne. Tout cela n'était qu'une imposture, qu'une farce. Tout. Rien n'était vrai dans notre histoire [...] (HER, p. 320). »

Ce dénouement est particulièrement intéressant puisqu'il met en scène une femme profondément désireuse de se hisser vers la lumière. Elle est parfaitement consciente que pour y parvenir, il est impératif qu'elle lève le voile sur son passé et qu'elle ose l'affronter. Malheureusement, dans la réécriture proposée par Michèle Sarde, Éric ne fait preuve d'aucune compréhension et n'aide donc pas son ex-compagne à quitter le Royaume d'Hadès au sein duquel elle est enfermée : « à présent, il a fermé son visage et bouché ses oreilles avec de la cire. Comment s'y prendra-t-elle [Sophie] pour poursuivre ? Comment arrivera-t-elle à la lumière ? » (p. 285).

Contrairement aux sources antiques, l'intervention d'Éric-Orphée n'est pas nécessaire puisque le récit met en scène une Sophie-Eurydice à la fois puissante et extrêmement redoutable, qui parvient à quitter seule les enfers. De son côté, Éric décide de prendre la fuite et c'est précisément ce qui causera sa perte. Il s'agit d'ailleurs ici d'un renversement ultime, car ce n'est plus Sophie qui prend la fuite « comme une folle et comme une détraquée » (p. 195), comme ce fut le cas autrefois, mais bien Éric qui se met « à filer comme un évadé » (p. 320). À la fin du roman, il est en effet fait mention qu'un homme en fuite – dont le nom n'est pas précisé – est confronté à un cortège de femmes qui sont justement venues manifester pour obtenir la libération de leur sexe et pour défendre le droit à l'avortement. Le sort d'Éric est d'autant plus ironique que celui-ci venait de reprocher à Sophie d'avoir avorté ou, pour reprendre les termes employés, d'avoir « tué [s]on enfant » (p. 320). Il est en outre possible de considérer que ces féministes provenant de diverses régions d'Italie – qui se revendiquent descendantes des « Nemesiache » (p.322) et des « Ménades » (p.325) – sont une incarnation moderne des Bacchantes, qui d'après certaines sources antiques, mirent à mort Orphée en le démembrant. Ovide, dans ses *Métamorphoses*, parle d'ailleurs de la « cohors » (le cortège, en français) des

bacchantes et des satyres : « Hunc adsueta cohors, satyri bacchaeque, frequentant, »¹⁹. D'après les notes d'Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet,

« Orphée, dont les chants captivent toutes les créatures, est pris à partie par les Ménades de Thrace qui, ne lui pardonnant pas son mépris à l'égard des femmes, se déchaînent contre lui. Massacrant d'abord les animaux envoûtés par le chant du poète, elles font arme de tout ce qu'elles trouvent pour lui donner le coup de grâce (11, 1-43) (Boxus & Poucet, 2008). »

Le livre se clôt sur Sophie qui investigue sur l'identité de cet homme qui vient d'être mis à mort. Elle se précipite « sur les quotidiens dont la plupart auront fait état de l'évènement en lui accordant une place plus ou moins importante dans leurs colonnes » (p. 330). Elle constate toutefois que ces quotidiens ne relatent pas tous la même version des faits et ne s'accordent guère sur « l'état dans lequel la police a découvert la victime » (p. 330). Nonobstant, les phrases sur lesquelles se termine le roman offrent aux lecteurs des éléments qui portent à croire que la victime dont il est question est bel et bien Éric Tosca :

« La pensée de Sophie-Sarah se mettra à flotter à partir de la lecture des journaux du matin, tandis que le train s'enfoncera dans le tunnel du mont Cenis. Elle tournera autour de la face cachée d'Eurydice pendant toute cette remontée où Orphée ne la regarde pas. Elle la verra distinctement cheminer contre les ténèbres et les visages infernaux du cauchemar, tenant serrée la main d'Orphée qui la conduit, une main qui perd peu à la force charnelle et la chaleur du toucher, et progressivement se transforme en pierre [...] (HER, p. 331). »

Ce passage évoque la pétrification d'Orphée qui, métaphoriquement, peut renvoyer à la mort d'Éric-Orphée : « La force charnelle et la chaleur du toucher » quittent la main d'Orphée qu'Eurydice tient et « progressivement [il] se transforme [alors] en pierre ». À cet égard, soulignons que le thème de la pétrification est récurrent dans la mythologie et qu'Ovide, dans ses *Métamorphoses*, racontait qu'après la deuxième mort d'Eurydice dont il était responsable, Orphée était tellement apeuré que « son corps [en] fut pétrifié »²⁰ (Boxus et Poucet, 2008).

En tout état de cause, le dénouement du mythe se voit ici profondément renversé. Rappelons que dans le mythe antique, Orphée renvoie Eurydice à la mort, lorsqu'il décide de la regarder, en dépit de l'interdiction posée par les divinités infernales. En revanche, dans le roman sardien, c'est Sophie qui tue indirectement Éric ou qui, en tout cas, met sa vie en péril en lui dévoilant la vérité, cette même vérité qui provoque sa fuite et donc cette rencontre avec les féministes qui se révèle mortelle pour lui. Outre les très nombreux points communs que partagent Éric et Sophie avec leurs homologues antiques respectifs, il convient de souligner qu'il existe également de nombreuses similitudes dans la manière dont sont traités ces deux couples chez Michèle Sarde. De fait, si le dénouement est positif pour Sophie et pour Eurydice, il n'est pas possible d'en dire autant pour Orphée et Éric. Ces ressemblances peuvent d'ailleurs justifier l'impression

¹⁹ Traduction française proposée par Anne-Marie BOXUS et Jacques POUCKET (2008) : « Son cortège habituel de satyres et de bacchantes l'entoure en foule. »

²⁰ Traduit du latin : « [...] saxo per corpus oborto. »

ressentie par la narratrice pour qui les notes prises par Sophie au sujet de la thèse sur Eurydice « jetaient une lumière indirecte » (p. 41) sur l'intrigue d'Éric Tosca et de Sophie Lambert.

VI. Conclusion

En définitive, le roman de Michèle Sarde, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, s'inscrit bien dans le courant « feminist revisionist mythmaking ». La romancière française ne se limite pas à offrir un cadre moderne au célèbre couple mythique, loin s'en faut. En (re)valorisant profondément le personnage d'Eurydice, elle propose en effet une véritable réécriture féministe des sources antiques. Elle rend à la nymphe non seulement le don de la parole et le pouvoir de l'action, mais encore elle lui permet d'acquérir une véritable autonomie en la libérant de la tutelle d'Orphée. Elle lui attribue somme toute un rôle cardinal. Sophie apparaît ainsi comme une femme libérée et indépendante convaincue des bien-fondés du féminisme qu'elle représente. Ainsi, comme le souligne justement Metka Zupancic²¹ dans son livre *Orphée et Eurydice : mythes en mutation* :

« Un renversement, un revirement semble se produire par lequel Eurydice acquiert une position beaucoup plus active, beaucoup moins dépendante que ce que nous propose le mythe traditionnel. Selon les théoriciennes américaines du mouvement "revisionist mythology" (dont témoignent entre autres les écrits de Barbara Walker), il s'agirait là d'un processus typique et nécessaire, marquant un échelon important dans l'histoire de notre civilisation, avec le rejet des valeurs patriarcales et la poussée d'une conscience matrilineaire sinon matriarcale [...] (ZupanCic, 1997, p. 13). »

Il importe aussi de rappeler que Michèle Sarde manifeste une résistance au sexisme dans sa fiction, en attribuant par exemple à son personnage masculin, Éric Tosca – incarnation moderne d'Orphée –, des caractéristiques nettement désavantageuses. Ce personnage fait effectivement l'objet d'une dévalorisation dans ce roman. D'une part, il est présenté comme un homme foncièrement autoritaire, violent et sexiste ; d'autre part, comme l'illustrent certains extraits du livre, l'accent est fréquemment mis sur ses faiblesses et sa vulnérabilité. Notons en outre que le dénouement tragique – certes extrêmement radical – que vit cet homme à la fin du livre peut d'ailleurs incarner « le rejet des valeurs patriarcales » dont parle Metka Zupancic dans la citation susmentionnée.

En proposant un tel renversement, Michèle Sarde s'inscrit dans les tendances littéraires du vingtième siècle et poursuit un chemin déjà emprunté avant elle par Marguerite Yourcenar avec *La Nouvelle Eurydice* qui est sûrement, comme le précise Laurence Marois, « l'une des premières réécritures du mythe d'Orphée mettant à l'avant la figure d'Eurydice » (2012, p. 27). Au regard de l'analyse proposée, il est possible de poser comme hypothèse que Michèle Sarde, constatant le peu de place laissée à Eurydice dans les sources antiques, ne propose pas une réécriture du mythe d'Orphée et d'Eurydice, mais tout simplement une écriture du mythe d'*Eurydice et d'Orphée*. S'il est vrai que de prime abord la différence paraît mince, elle n'en demeure pas moins profondément symbolique. Le mythe tel qu'il est réécrit par l'écrivaine française lève en

²¹ S'il est vrai que la citation de Metka Zupancic ne concernait pas le roman de Michèle Sarde, il convient néanmoins de préciser, à la lumière de l'analyse proposée, qu'elle s'y applique sans difficulté.

effet le voile sur une Sophie – incarnation moderne d'Eurydice – foncièrement réhabilitée. Celle-ci n'est plus réduite à son statut d'épouse, est tout à fait digne de se retrouver au premier plan et a acquis l'autonomie suffisante pour parvenir à se hisser seule vers la lumière.

Il importe de rappeler que notre analyse portait également sur la subversion drastique des données mythiques proposée par Sophie dans ses notes que l'on a hypothétiquement qualifiées de « paratexte fictif ». D'une part, l'image d'Orphée y est profondément entachée : il est présenté comme une personne malicieuse, foncièrement cruelle et, à maintes reprises, son statut de héros se trouve franchement décrédibilisé. D'autre part, Sophie rend elle aussi à son homologue mythique le don de la parole²² et se délecte à révéler sa toute-puissance, notamment lorsqu'elle lui fait accomplir un geste de résistance éminemment symbolique : « [...] elle lui aura tourné le dos » (p. 321). C'est ainsi le portrait d'une Eurydice active et résistante qui est esquissé dans ce paratexte.

En 1997, Michèle Bacholle évoquait justement l'émergence progressive d'un deuxième mythe, mettant quant à lui ostensiblement l'accent sur la figure de la nymphe : « Il semble qu'un deuxième mythe ait doucement émergé du mythe antique, s'appuyant toujours sur les mêmes bases, mais prenant cette fois Eurydice comme figure de proue » (1997, p. 139-140). Dans son étude, Arlette Bouloumié (2004) ira même jusqu'à parler du « mythe d'Eurydice », revendiquant de ce fait que l'autonomie acquise par la nymphe est telle qu'elle peut désormais faire l'objet d'un mythe à part entière, le personnage d'Orphée étant dès lors profondément occulté. Pierre Brunel attire cependant l'attention sur les difficultés que peut représenter une telle entreprise : « Il est toujours difficile de dissocier les couples mythiques célèbres pour mettre en valeur un seul des partenaires », explique-t-il (2002, p. 707). *In fine*, avec *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, Michèle Sarde emprunte la *via media*, dans la mesure où elle ne dissocie pas le couple formé par Orphée et Eurydice, mais se complaît plutôt à renverser drastiquement le rapport de force présent entre ces derniers dans les hypotextes.

²² Il s'agit ici de lui rendre véritablement le don de la parole et non pas uniquement lorsqu'elle est entre la vie et la mort, comme le fait par exemple le poète latin Virgile (cf. « Le personnage d'Eurydice chez Ovide et Virgile : un figurant insipide »).

VI. Bibliographie

- BACHOLLE, Michèle, « L'enfant Méduse de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses ». *Religiologiques* : Orphée et Eurydice : mythes en mutation, vol. 15, 1997, p. 139-149.
- BOULOUMIÉ, Arlette, « La Résurgence du mythe d'Eurydice et ses métamorphoses dans l'œuvre d'Anouilh, de Pascal Quignard, de Henri Bosco, de Marguerite Yourcenar, de Michèle Sarde, et Jean Loup Trassard », *Loxias* 2 (janv. 2004), mis en ligne le 15 janvier 2004, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1244>.
- BRUNEL, Pierre, « Émergence, flexibilité, irradiation », dans *Mythocritique. Théorie et parcours*, sous la direction de Brunel Pierre, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1992
- BRUNEL, Pierre, « Dictionnaire des mythes féminins », Paris, Éditions du Rocher, 2002, p.707.
- CAMUS, Albert, « Le Mythe de Sisyphe », Paris, Gallimard, collection « Folio », 1942, 187 p.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Le récit spéculaire », Paris, Le Seuil, 1977, 247 p.
- DEKENS, Julie « Eurydice celle qui ne dit mot », dans Peter SCHNYDER, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *Ne pas dire : pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier (Collection Rencontres), 2013.
- DEKENS, Julie, « Rester aux Enfers : le bonheur paradoxal d'Eurydice », *TRANS-* [En ligne], 17 | 2014, mis en ligne le 24 février 2014, consulté le 02 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/trans/910> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.91>
- GENETTE, Gérard, « Palimpsestes », Paris, Le Seuil, (Coll. « Poétique »), 1982, p. 393-394
- MAROIS, Laurence, « Eurydice, Mercure et Pasiphaé : transfiguration et réhabilitation des figures mythiques dans les romans Mercure et Attentat d'Amélie Nothomb ». [Mémoire]. Rimouski, Québec, Université du Québec à Rimouski, Département de lettres et humanités, 2012, 141 p.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Métamorphoses du mythe », Presses Univ. Franche-Comté, 1997, p. 11-12.
- NOUSHEEN, Javairia, « When the silent women finally spoke, Feminist Literary Theory and Gender Studies », (2014), [en ligne], URL : https://www.academia.edu/30308988/when_the_silent_women_finally_spoke
- OSTRIKER, Alicia, « Stealing the Language the Emergence of Women's Poetry in America », Boston : Beacon Press, 1986, 315 p.
- OVIDE, *Métamorphoses*, Livre X, Texte établi et traduit par Anne-Marie BOXUS et Jacques POU CET, 2008, disponible sur <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met10/M10-1-142.htm>
- ROUQUIER, Magalie, « Les constructions clivées » (2018), in *Encyclopédie Grammaticale du Français*, en ligne : <http://encyclogram.fr>.
- SARDE, Michèle, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, Paris, Seuil, 1991, 336 p.
- TUTTLE, Lisa, *Encyclopedia of Feminism*, Harlow, Longman, 1986, p. 184.
- VIRGILE, *Géorgiques*, Livre IV : les abeilles. Traduit par Maurice RAT», dans *Virgile. Les Bucoliques et les Géorgiques*, Paris, Classiques Garnier, 1932.

ZUPANCIC, Metka, « Orphée et Eurydice : mythes en mutation ». *Religiologiques* : Orphée et Eurydice : mythes en mutation, volume 15, (printemps), 1997, p. 5-17.