

Master Création Littéraire : Littératures, Poétique, Création
Mémoire de littérature française

Juin 2019

Histoire d'Eurydice pendant la remontée de Michèle Sarde :
histoire d'une réécriture

Victoria Kim Hoa NGUYEN

Sous la direction de :

Madame Catherine MILKOVITCH-RIOUX, Professeure des Universités

Monsieur Rémy POIGNAULT, Professeur des Universités

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes directeurs de mémoire, Mme Milkovitch-Rioux et Monsieur Poignault qui ont bien voulu me faire confiance et encadrer ce travail. Leurs conseils, leur constante bienveillance et leurs encouragements m'auront été d'une aide précieuse durant ces deux années.

Merci également à Monsieur Poignault pour l'opportunité unique qu'il m'a offerte d'écrire avec lui un article sur *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*.

Un immense merci à mes parents pour leur présence et leur amour au quotidien.

Une pensée toute particulière pour ma grand-mère, chez qui j'aurai écrit une partie de ce mémoire et qui aura été d'un soutien permanent.

Merci à Sabrina, Pascale et Julie pour avoir relu une partie de ce mémoire.

Merci à Claire, sans l'amitié de laquelle mon master n'aurait pas été le même.

Enfin, merci à Pierre, pour son aide dans mes recherches, ses relectures successives et sa présence réconfortante, malgré les kilomètres.

SOMMAIRE

<u>Sommaire</u>	5
<u>Introduction</u>	9
<u>Première partie : Plasticité de la réécriture</u>	19
<u>Chapitre 1 : Construction et déconstruction des mythèmes orphiques</u>	19
Études des sources antiques	20
Ressaisir le squelette mythique dans la fiction	40
<u>Chapitre 2 : « Re-vision », au cœur des réécritures</u>	55
Étude des notes de Sophie : une réécriture féministe du mythe	55
Étude de la réécriture alchimique d'Eric Tosca	66
<u>Chapitre 3 : Rapports à la transtextualité mythique</u>	77
Caractère protéiforme du cadre mythologique	78
Étude du positionnement de la réécriture	89
<u>Conclusion partielle</u>	98
<u>Seconde partie : Sophie et Eric, entre opposition et réunion ?</u>	99
<u>Chapitre 4 : Une (dé)construction par la violence</u>	100
Une relation violente antagonique	100
Une violence intérieure commune	110
<u>Chapitre 5 : Deux voix, deux regards, plusieurs vérités ?</u>	119
Sophie et Eric : l'impossible communication	120
Dévoiler sa vérité, une étude du regard	131

<u>Chapitre 6 : Un rapprochement ? Dualité adelphique et syncrétisme fédérateur</u>	137
Sophie et Eric : des amants adelphiques ?	138
Réunion et effets de syncrétisme	147
<u>Conclusion partielle</u>	153
<u>Dernière partie : <i>Histoire d'Eurydice pendant la remontée</i>, quelles filiations ?</u>	155
<u>Chapitre 7 : La filiation, un principe fédérateur ?</u>	156
Filiation littéraire	156
Filiation à l'Histoire	166
Filiation identitaire	173
<u>Chapitre 8 : Filiation du dehors et du dedans. Une double topologie</u>	179
Architecture de la mémoire	180
Réminiscences romaines	187
<u>Chapitre 9 : Histoire d'Eurydice pendant la remontée, une filiation auctoriale ?</u>	199
Tentatives de considérations génériques	200
<i>Revenir du silence</i>	205
<u>Conclusion</u>	221
<u>Bibliographie</u>	225
<u>Table des matières</u>	247

INTRODUCTION

En 1996, dans son *Introduction à la mythodologie*, Gilbert Durand évoque le mouvement de retour à l'univers mythique qui s'opère dans la culture occidentale et qui s'accroît selon lui à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, « face au tintamarre triomphant de la révolution industrielle »¹. Le critique souligne de fait le lien quasiment physique qui semble unir cette sphère particulière de notre imaginaire avec les problématiques humaines contemporaines.

De plus en plus de participants à notre culture occidentale, on peut le constater tous les jours, se trouvent aujourd'hui en résonance autour du thème du retour du mythe et des résurgences, des problématiques et des visions du monde qui gravitent autour du symbole, en un mot, autour de cette "Galaxie de l'Imaginaire", dans l'attraction de laquelle se déploie la pensée contemporaine la plus profonde².

Le XX^e siècle, plus particulièrement, est, comme le suggère Sylvie Parizet, « une période au cours de laquelle on assiste à un *réinvestissement idéologique*³ de la mythologie antique »⁴, comme elle l'explique dans l'introduction de *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle* :

La Grande Guerre, la Révolution russe, l'éclatement de l'Empire austro-hongrois, la naissance de l'"Empire américain", la montée des totalitarismes, la Shoah, Hiroshima, la décolonisation, [...] [sont] autant de douloureuses remises en question qui incitent les écrivains à faire appel à de grandes figures mythiques "revisitées".

Notre étude s'intéressera à ce principe de « réinvestissement » mythologique et plus particulièrement à la réécriture du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans le roman *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, écrit par Michèle Sarde et publié en 1991. Face à ces considérations sur la réactivation contemporaine du symbole mythologique, notamment en littérature, il convient, avant toute chose, d'interroger la notion même de mythe qui, malgré le nombre d'études sur le sujet, ne fait pas l'objet d'une définition tranchée. « Comment cerner cette figure protéiforme du mythe ? » s'interroge ainsi Marie-Catherine Huet-Brichard⁵. Selon le *Trésor de la langue française*⁶, le mythe est tout d'abord un « récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des

¹ Gilbert Durand, *Introduction à la Mythodologie: Mythes et Sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 17.

² *Ibid.*

³ Nous soulignons.

⁴ Sylvie Parizet, (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, coll. Littérature et poétique comparées, 2009, p. 17.

⁵ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, 2001, p. 4.

⁶ TLFi, « mythe », <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=267445020;>>, [en ligne], consulté le 21-01-18.

généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social ». Le mythe est donc, premièrement, un « récit » *inventé* : il s'oppose en cela à l'Histoire. Il endosse ensuite une fonction symbolique au sein d'une tradition : il est donc, en outre, partagé au sein d'une communauté d'individus. Vis-à-vis de cette détermination somme toute assez large, de nombreux critiques s'accordent à ajouter que le mythe est aussi, et avant tout, une réponse proposée aux questionnements primitifs des hommes. Selon Jacques Gaillard, « le mythe est [ainsi] un discours rudimentaire pour répondre à des questions rudimentaires »¹ tandis que pour Marie-Catherine Huet-Brichard, il a « pour fonction d'éclairer, à travers l'histoire de dieux ou de héros, les questions que l'homme se pose sur sa propre naissance et celle de l'univers »². Une fois ces définitions posées, il convient d'interroger plus particulièrement le mythe gréco-romain qui intéressera cette étude. La spécificité de ce dernier vis-à-vis du reste du substrat mythique est, semble-t-il, le lien organique qui l'unit à la *mythologie*. Si l'on s'attarde comme Marie-Catherine Huet-Brichard sur l'étymologie du terme « mythe », on constate que celui-ci « vient du grec *muthos* qui, précise le dictionnaire historique de la langue française, signifie d'abord "suite de parole qui ont un sens" d'où "discours, propos", souvent associé à *epos* qui désigne le mot, la parole »³. Or, il apparaît que, dans le cas du mythe gréco-romain, le *muthos* devient indissociable de l'écriture. C'est en effet par la mythologie et donc, de manière indissociable, par la littérature, que les mythes de Jupiter, de Prométhée, d'Electre ou d'Orphée nous sont parvenus. D'un point de vue structurel, Claude Lévi-Strauss propose alors que chaque mythe — littéraire ou non — est constitué par « l'ensemble de ses versions »⁴, point de vue repris par Pierre Brunel et André Dabezies qui ajoutent que « toutes les versions même les plus plates sont utiles pour comprendre le développement d'un mythe littéraire »⁵. Il apparaît, de fait, nécessaire de répertorier, de reconstruire pour chaque mythe en particulier, une forme de généalogie qui permette d'en dresser un *profil*.

Le mythe qui intéressera notre étude sera celui du couple formé par Orphée et Eurydice qui connaît, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, une pérennité certaine⁶. Si une étude approfondie des

¹ Jacques Gaillard, *Beau comme l'antique*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 129.

² Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, op. cit., p. 5.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 249.

⁵ Pierre Brunel, André Dabezies, « Mythe », dans *La Recherche en littérature générale et comparée*, Paris, SFLGC, 1983, p. 55-60 cités par Frédéric Monneyron, Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2012, p. 48.

⁶ On pourra lire avec attention l'article « La survivance du mythe d'Orphée au XX^e siècle » d'Eva Kushner paru dans Pierre Brunel (sous la dir. de), *Revue de Littérature Comparée*, n°292, Oct-déc 1999, tome 4.

sources antiques fera l'objet d'un chapitre de notre recherche, il paraît néanmoins, dès à présent, utile de reprendre les éléments saillants du mythe et de dévoiler les principales réécritures que ce dernier a pu connaître à travers les siècles. Selon le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Charles-Victor Daremberg et Edmond Saglio¹, Orphée est avant tout un « héros, devin, musicien et poète originaire de Thrace ». La tradition veut qu'il descende d'Apollon. Considéré « comme le roi des Cicones », il serait le « fils d'Oeagros, roi de Thrace, et de la muse Calliope », qui incarne l'éloquence et la poésie épique. Lui-même, incroyablement doué pour la musique, il pouvait même, selon la légende émouvoir les arbres et les rochers. Comme le souligne Apollonios de Rhodes,

αὐτὰρ τόνγ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας
θέλξαι ἀοιδάων ἐνοπῇ ποταμῶν τε ῥέεθρα.
Φηγοὶ δ' ἀγριάδες, κείνης ἔτι σήματα μολπῆς,
ἀκτῆς Θρηκίης Ζώνης ἔπι τηλεθόωσαι
ἐξείης στιχόωσιν ἐπήτριμοι [...]

il avait [en effet] charmé dans les montagnes les durs rochers et le cours des fleuves par la musique de ses chants. Des chênes sauvages attestent encore les effets de cette mélodie : sur la côte thrace de Zôné, ils s'avancent avec leurs frondaisons verdoyantes en files serrées [...]².

Son incroyable talent lui vaut également une place aux côtés de Jason sur le navire Argo. Un autre de ses voyages les plus célèbres reste néanmoins celui qui le fait descendre au royaume de Pluton pour tenter de récupérer son épouse Eurydice. Selon la tradition virgilienne la plus répandue³, après qu'Orphée a épousé cette nymphe, celle-ci est prise en chasse par Aristée qui la désire ardemment. Dans sa course, la jeune fille est mortellement mordue par un serpent. Fou de douleur, Orphée décide d'aller la chercher aux Enfers et de la ramener sur terre. C'est donc l'un des héros qui, comme Héraclès, Ulysse ou Thésée, va à la rencontre du royaume des morts. Gagnant par ses chants la pitié de Proserpine et de son mari, ces derniers lui permettent de ramener son épouse à la seule condition qu'il ne se retourne pas vers elle avant d'avoir atteint la lumière de la Terre. Malheureusement, pris de « *subita [...] dementia* », Orphée se retourne et perd une deuxième fois son aimée, comme l'évoque Virgile dans le chant IV des *Géorgiques* :

¹ Charles Daremberg, Edmond Saglio, Georges Lafaye, Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Tome IV, "ORPHEUS", Paris, Hachette, 1877, p. 241.

² Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*. t. 1, 2 et 3, Texte établi et commenté par Francis Vian, et traduit par Emile Delage, Paris, Les Belles Lettres, 1974, I, v 26-30.

³ Il existe deux versions du mythe. L'une évoque la réussite d'Orphée qui parvient à ramener Eurydice parmi les vivants. L'autre narre au contraire son échec, c'est le cas de la version de Virgile. Or, selon Eva Kushner, « [c]'est [justement] l'œuvre de Virgile qui marque le tournant entre la tradition du triomphe d'Orphée et celle de son échec. Ovide, Sénèque et Apollodore suivront la version des *Géorgiques* ». Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961, p. 36.

*Iamque pedem referens, casus euaserat omnes,
Redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras
Pone sequens, namque hanc dederat Proserpina legem ;
Quum subita incautum dementia cepit amantem,
Ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes !*

*Restitit, Eurydicenque qua iam luce sub ipsa
Immemor, heu ! uictusque amini, respexit. Ibi omnis
Effusus labor, atque immitis rupta tyranni
Foedera, terque fragor stagnis auditus Auernis¹.*

Déjà, revenant sur ses pas, Orphée avait échappé à tous les hasards ; Eurydice lui était rendue et remontait vers les airs en marchant derrière lui (car Proserpine lui en avait fait une loi) quand un égarement soudain s'empara de l'imprudent amant, égarement bien pardonnable, si les Mânes savaient pardonner ! Il s'arrêta, et au moment où ils atteignaient déjà la lumière, oubliant tout, hélas ! et vaincu dans son cœur, il se retourna pour regarder Eurydice. Aussitôt s'évanouit le résultat de tous ses efforts, le pacte conclu avec le tyran cruel fut rompu, et trois fois un bruit éclatant monta des marais de l'Averne².

La tradition veut que, inconsolable, Orphée reste à jamais seul, refusant les avances des femmes attirées par sa beauté. Les conditions de sa mort varient selon les sources : « d'après la légende la plus populaire, le héros était devenu misogyne après la perte d'Eurydice. Il repoussa l'amour des femmes de Thrace, détourna du mariage les autres hommes et refusa de chanter dans les fêtes »³. Il fut ensuite démembré par les Ménades mais les parties de son corps furent réunies par les Muses. Selon la version de Platon, sa fidèle lyre fut, elle, « emportée au ciel par les Muses [et] y devint une constellation »⁴. D'autres sources relient sa mort à l'abandon du culte de Dionysos ou encore à une punition divine de Jupiter. Il conviendra de rappeler qu'Orphée est en outre très présent dans les « légendes relatives aux religions »⁵, devin renommé, il serait « devenu peu à peu une sorte de prophète, d'une intelligence et d'une puissance surhumaines, instrument et révélateur de la divinité, à la fois prêtre et magicien, poète et théologien, philosophe et devin, apôtre de la civilisation et bienfaiteur de l'humanité ». On ne peut en effet évoquer Orphée sans évoquer l'orphisme qui portera son nom. Cette croyance antique est ainsi définie par Reynal Sorel :

L'orphisme se développe dans le monde hellénistique du VI^e siècle avant notre ère, pour autant que nous pouvons le savoir. Le mouvement conteste la croyance alors commune en l'hétérogénéité radicale entre dieux et hommes. Il table sur l'inquiétude relative de la pureté et sur l'appréhension du sort réservé à l'âme dans l'au-delà⁶.

¹ Virgile, *Géorgiques*, Traduit par Eugène De Saint-Denis, Introduction de Jackie Pigeaud, Collection Classiques en poche, Paris, Les Belles Lettres, 1998, IV, v 254.

² *Ibid.*, p. 151.

³ Charles Daremberg, Edmond Saglio, Georges Lafaye, Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, op. cit., p. 242.

⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁵ *Ibid.*, p. 242.

⁶ Reynal Sorel, *Orphée et l'Orphisme*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1995, p. 3.

Comme le soulignent alors Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, et Françoise Toulze :

La figure d'Orphée [...] prend [de fait] trois dimensions essentielles, parfois séparées, parfois liées entre elles [...] qui ont fait l'objet de représentations, de réécritures, d'interprétations. [...] Orphée est l'*amoureux* victime de la perte de celle qu'il aime, [...] Orphée est le *poète magicien* capable d'agir sur la nature, sur les animaux, sur les dieux eux-mêmes, [...] enfin il est prêtre et *prophète* d'une religion à *mystères*¹ [...].

Ce sont ces trois dimensions qui seront reprises par la postérité : ainsi chez les auteurs chrétiens de l'Antiquité, c'est le visage du poète magicien qui est principalement utilisé. Selon Jean-Michel Roessli :

[...] certains [auteurs] ont été sensibles aux analogies du mythe avec le pouvoir d'action du Logos sur le monde et les hommes. Ainsi Clément d'Alexandrie et Eusèbe de Césarée ont cru pouvoir se servir du mythe d'Orphée poète, chanteur et musicien pour expliquer aux Grecs comment s'exerce l'activité du Logos divin².

Plus tard, au Moyen-Âge, Orphée est, une fois de plus, assimilé à la figure christique. Comme le suggèrent les critiques :

De l'œuvre de Boèce [au début du VI^e siècle] à l'*Ovide moralisé* [au début du XIV^e siècle], et en simplifiant à l'extrême, Orphée est la figure christique du Bon Berger, sauveur des âmes. [...] Dans l'*Ovide moralisé*, la christianisation du mythe est "achevée" en quelque sorte Eurydice est assimilée à Eve, tentée par le serpent, Orphée à Adam et au Christ : le mariage d'Orphée et d'Eurydice est donc l'Incarnation³.

À la Renaissance, on observe ensuite selon la critique une intense période de foisonnement artistique inspiré par les aventures d'Orphée et d'Eurydice : « On a pu recenser, dans l'art italien seulement, plus de quatre-vingts représentations du mythe d'Orphée entre 1400 et 1600 ! »⁴. Du côté français, on se plaira à noter, avec Emilie Bleschet⁵, les productions poétiques de Joachim Du Bellay et de Pierre de Ronsard qui, au XVI^e siècle, s'approprient le motif orphique. Ainsi, dans *Les Antiquités de Rome*, Joachim du Bellay exprime la nostalgie de l'époque antique en convoquant le souvenir d'Orphée et de sa « harpe thracienne » et en exprimant sa volonté d'égaliser le poète :

Que n'ai-je encor la harpe thracienne,

¹ Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, Villeneuve-d'Ascq (Nord) : Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 26. Nous soulignons.

² Jean-Michel Roessli, « Convergence et divergence dans l'interprétation du mythe d'Orphée. [De Clément d'Alexandrie à Eusèbe de Césarée] », dans *Revue de l'histoire des religions*, tome 219, n°4, 2002, *L'orphisme et ses écritures. Nouvelles recherches*, p. 503-513.

³ Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 28.

⁴ *Ibid.*

⁵ Emilie Bleschet, *Les représentations du mythe d'Orphée du XVI^e au XIX^e siècle*, sous la direction de Philippe Martin, Université Lumière Lyon II, < <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/67143-les-representations-du-mythe-d-orphee-du-xvie-au-xixe-siecle.pdf> >, [en ligne], consulté le 10-01-18.

Pour réveiller de l'enfer paresseux
Ces vieux Césars, et les ombres de ceux
Qui ont bâti cette ville ancienne¹ ?

Quant à Pierre de Ronsard, il choisit de se placer dans la filiation orphique dans le poème liminaire des *Hymnes* qui paraît en 1559 et évoque le pouvoir éclairant du poète sur le monde :

Remply d'un feu divin qui m'a l'âme eschauffée,
Je veux mieux que jamais, suivant les pas
d'Orphée
Descouvrir les secrets de nature et des cieux
Rechercher d'un esprit qui n'est point ocieux² ;

(« Hymne de l'éternité »)

Durant la période romantique, la figure d'Eurydice tend vraisemblablement à s'effacer³ au profit de celle d'Orphée qui, comme le soulignent les critiques⁴, incarne le symbole de la parole poétique, « chargée de révéler l'univers comme un ensemble infini de rapports, de dire le grand chant du monde, construire une cosmologie ». Dans « El Desdichado », qui paraît dans *Les Chimères*, Gérard de Nerval puise ainsi dans le répertoire mythologique et choisit la figure d'Orphée dans un poème qui semble à la fois exprimer le désespoir, la folie et le refuge nécessaire dans la poésie :

Suis-je Amour ou Phœbus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la Sirène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée⁵.

Plus récemment, au XX^e siècle, on observera une tendance à se ré-approprier le mythe dans une vision « intimiste »⁶ de l'écriture. Les critiques soulignent alors la tendance, chez Jean Cocteau ou Victor Segalen, à peindre un Orphée plus amoureux de son art que de son Eurydice. Néanmoins, il serait beaucoup trop réducteur d'envisager cette seule vision de la réécriture pour toute la production du siècle dernier. On pourra ainsi noter, dans la première moitié de la période, la pièce

¹ Joachim Du Bellay, « Que n'ai-je encore la harpe thracienne », *Les Antiquités de Rome*, [1558] dans *Les Regrets, Les Antiquités de Rome, La Défense et illustration de la langue française*, Paris, Gallimard, 1975.

² Pierre de Ronsard, « Hymne de l'Eternité », *Les Hymnes*, [1549], dans *Œuvres complètes t. II*, [1938], Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1994.

³ Comme le souligne Emilie Bleschet, à la Renaissance les représentations du mythe sont « majoritairement » : « Orphée charmant les animaux, Orphée ramenant Eurydice des Enfers, Orphée victime des Ménades ». Néanmoins, déjà à cette époque, l'image du poète et musicien semble « demeurer la figure permanente du héros ». Emilie Bleschet, *Les représentations du mythe d'Orphée du XVI^e au XIX^e siècle*, op. cit., p. 21.

⁴ Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 30.

⁵ Gérard de Nerval, « El Desdichado », *Les Chimères*, [1853], *Les filles de Feu, Les Chimères et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques, 1999.

⁶ Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 31.

de théâtre de Jean Anouilh qui donne une place importante au personnage d'Eurydice jusqu'à intituler sa pièce du nom de la jeune nymphe. Comme le soulignent alors Pierre Brunel et Georges Archimendritis :

Intituler la pièce *Eurydice* et non *Orphée* c'est [déjà] déplacer l'accent, comme Racine quand il avait fait de l'*Hippolyte* d'Euripide une *Phèdre* [...] ou quand, en Allemagne, on représente *Faust*, l'opéra de Charles Gounod, sous le titre de *Margarethe*. Eurydice va pouvoir entrer dans la série de ces héroïnes féminines [...] — celles à qui et à propos de qui se posent les mêmes problèmes de la vie, du bonheur et de la mort¹.

Au côté de la production de Jean Anouilh, on notera également celle de Marguerite Yourcenar, *La Nouvelle Eurydice*². Cette nouvelle, moins connue puisque désavouée par son auteure choisit, en effet, elle-aussi, de placer le personnage féminin au cœur du titre de la nouvelle. Intéressons-nous plus particulièrement à cette figure de nymphe si discrète. Selon Jacques Heurgon, « [o]n ne lui connaît ni parents, ni patrie, [Eurydice] ne commence à vivre qu'à l'instant de sa mort ; elle n'a point de personnalité, à peine a-t-elle un nom qui lui appartient en propre ; en tout cas les poètes ne s'en souviennent que rarement et n'aiment pas l'employer [...] »³. En réalité, la période postmoderne, tend, semble-t-il, à désavouer cette hypothèse. Nous pouvons ainsi citer à la fin du XX^e siècle, en France, le roman de Sylvie Germain, *L'Enfant-méduse*⁴ (1991) qui, d'après Michèle Bacholle⁵, retranscrit métaphoriquement la descente infernale puis la remontée d'une petite Eurydice dont l'Orphée est absent ou, plus récemment le recueil de Muriel Stuckel, *Eurydice désormais*⁶ (2011), qui choisit de redonner la voix à la nymphe dans un poème adressé à Orphée. Dans la littérature étrangère également, le même mouvement de focalisation sur le personnage féminin peut être observé. Ainsi, dans le recueil *The World's wife*⁷ (1999), l'Écossaise Carol Ann Duffy consacre l'un de ses poèmes à Eurydice en imaginant avec humour que celle-ci ne veut pas revenir avec Orphée du royaume des morts :

*So imagine me there,
unavailable,*

¹ Pierre Brunel « Eurydice » dans Pierre Brunel, (sous la dir. de), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco : Éd. du Rocher, 2002, p. 712.

² Marguerite Yourcenar, *La Nouvelle Eurydice*, [1931], Marguerite Yourcenar — *Œuvres romanesques*, Paris, La Pléiade, 1982.

³ Jacques Heurgon cité par Pierre Brunel, « Eurydice » dans Pierre Brunel, (sous la dir. de), *Dictionnaire des mythes féminins*, op.cit., p. 708.

⁴ Sylvie Germain, *L'enfant Méduse*, Paris, Collection Folio (n° 2510), Gallimard, 1991.

⁵ Michèle Bacholle, « *L'enfant Méduse* de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses », dans « Orphée et Eurydice: mythes en mutation », *Religiologiques*, Volume 15, Printemps 1997.

⁶ Muriel Stuckel, *Eurydice désormais*, Paris, Voix d'encre, 2011.

⁷ Carol Ann Duffy. *The World's Wife*, Basingstoke, Picador, 1999.

*out of this world,
 then picture my face in that place
 of Eternal Repose,
 in the one place you'd think a girl would be safe
 from the kind of a man
 who follows her round
 writing poems,
 hovers about
 while she reads them,
 calls her His Muse,
 and once sulked for a night and a day
 because she remarked on his weakness for abstract nouns.
 Just picture my face
 when I heard -
 Ye Gods -
 a familiar knock-knock at Death's door.*

Imaginez-moi là-bas,
 inaccessible,
 loin de ce monde,
 maintenant imaginez ma tête, dans ce lieu
 du repos éternel,
 dans le seul lieu où l'on penserait qu'une fille serait libre,
 de ce genre d'homme
 qui la suit partout
 qui écrit des poèmes,
 trépigne pendant qu'elle les lit,
 l'appelle sa Muse,
 et qui, une fois, bouda durant un jour et une nuit entière,
 parce qu'elle avait remarqué
 son penchant pour les métaphores.
 Imaginez seulement ma tête
 lorsque j'ai entendu -
 Oh dieu -
 un toc-toc familier aux portes de la Mort¹.

De manière globale, la production actuelle tend beaucoup, comme le supposait Gilbert Durand, à réinscrire l'imaginaire mythique au cœur de considérations contemporaines et, dans le cas d'Orphée et Eurydice, principalement féministes. Comme le souligne Rachel Blau DuPlessis :

Quand une femme choisit la mythologie comme sujet de recherche, elle est confrontée à des productions qui sont indifférentes ou, plus souvent, hostiles à toute considération de genre, tout en affirmant être universelles, humanistes, naturelles ou même avoir valeur d'archétype. Étudier un mythe en tant qu'auteure, c'est, si l'on pousse à l'extrême, se placer au point d'impact d'un puissant système d'interprétation déguisé en représentation et répéter un processus de colonisation ou iconisation d'idées au travers de productions littéraires qui sont considérées comme primitives et fondatrices par *une* culture².

¹ Faute de traduction publiée, nous traduisons.

² Rachel Blau DuPlessis, *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Indiana University Press, 1985, p. 105. « *When a woman writer chooses myth as her subject, she is faced with material that is indifferent or, more often, actively hostile to historical considerations of gender, claiming it does universal, humanistic, natural, or even archetypal status. To face a myth as a woman writer is, putting things at their most extreme, to stand at the impact point of a strong system of interpretation masked as representation, and to rehearse one's own colonization or "iconization" through the materials one's culture considers powerful and primary.* » Faute de traduction publiée, nous traduisons.

Or, à la fin du XX^e siècle, une autre version du mythe d'Orphée paraît en France qui constituera le sujet de notre étude : *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*¹, vis-à-vis de laquelle la critique se plaît à souligner, là aussi, la conception féministe². Paru plus précisément en 1991, ce roman de Michèle Sarde, écrivaine et universitaire, spécialiste notamment de l'œuvre yourcenarienne, plante son décor dans la fin des années 70 et relate les retrouvailles de deux anciens fiancés, Sophie et Eric, vingt ans après leur rupture. S'inscrivant à la fois dans le mouvement de retour au mythe mais également de retour à l'Histoire qui s'opère à la fin du XX^e siècle, l'auteure livre le voyage et le dialogue de deux êtres qui se retrouvent dans la ville éternelle pour mieux se déchirer en plongeant dans leurs passés. L'analyse précise de ce roman, qui ne connaît encore que peu d'études critiques³, s'avèrera intéressante pour plusieurs raisons. La première, qui a orienté les considérations théoriques précédentes, reste la volonté à la fin du XX^e siècle, de reprendre le substrat mythologique à l'intérieur d'une fiction qui aborde notamment la douloureuse question de la Shoah et plus récemment celle de la décolonisation. Autre piste de réflexion, qui touchera davantage aux *Gender Studies*, est celle conduisant à interroger la perspective d'une auteure⁴ qui choisit, en 1991, de mettre en avant dans sa réécriture le personnage d'Eurydice, figure déjà employée dans la période au sein de productions clairement féministes⁵. Enfin, la publication très récente d'un autre roman de Michèle Sarde, *Revenir du silence* qui, selon elle, est la « source historique et personnelle »⁶ d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée* implique un nouvel angle d'analyse qui se situe cette fois-ci du côté de l'autobiographie et

¹ Michèle Sarde, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, Paris, Seuil, 1991. Désormais abrégé en HR.

Après vingt ans d'une longue quête, Eric Tosca retrouve enfin son ancienne fiancée Sophie Lambert. Hanté toute sa vie par le fantôme de leur amour perdu, il lui propose un voyage de quelques jours à Rome. Les deux anciens amants vont alors tenter de remonter le fil de leurs propres souvenirs qui s'avèrent souvent désaccordés. L'immersion dans la ville éternelle se double d'une plongée dans un passé trouble, celui du non-dit, qui révèle les vraies origines des protagonistes. Tous deux sont porteurs d'une cicatrice profonde liée à leur filiation, mais Eric refuse le poids des secrets et prend la fuite. Pour ces personnages qui voient dans leur histoire un écho du mythe d'Orphée, la remontée est fatale. Seule Sophie, nouvelle Eurydice, parviendra à trouver une lumière salvatrice et à partir, laissant Eric pris dans un destin similaire à celui d'Orphée : démembré selon la légende par des Ménades déchaînées.

² Voir Michèle Sarde, *Revenir du silence. Le récit de Jenny*, Paris, Julliard, 2016, p. 391. Désormais abrégé en RS.

³ Voir dans la bibliographie : « Sur le corpus ».

⁴ On pourra également souligner l'engagement de Michèle Sarde dans des comités académiques notamment celui du journal *Women in French Studies* pour témoigner de l'attachement probable de cette auteure aux problématiques de genre, en littérature tout du moins.

⁵ On pensera notamment au poème "Euridice" de H.D (H.D, « Eurydice », *Collected Poems 1912-1944*, éd. Louis L. Martz, New York, New Directions, 1983), que nous évoquerons plus particulièrement dans le chapitre 4.

⁶ Courriel adressé par Michèle Sarde à Rémy Poignault le 6 octobre 2017.

des problématiques liées aux récits de mémoire et de filiation. Ces trois perspectives orientent alors nos questionnements vis-à-vis de ce roman : tout d'abord, comment ce dernier se positionne-t-il du point de vue du mythe et du principe de réécriture ? Quelles sont les nouvelles images d'Orphée et d'Eurydice convoquées par le couple formé par Sophie et Eric et que peut-on dire de la portée féministe d'une telle version ? Enfin, comment ce texte interroge-t-il plus largement les thèmes structurants de mémoire et de filiation au cœur d'une fiction d'inspiration autobiographique ? Il s'agira dans un premier temps de questionner ce que l'on pourrait appeler la plasticité du matériel mythique au sein de la réécriture fictionnelle : comment se place la fiction vis-à-vis du mythe, quels sont les mythèmes¹ antiques repris, quels sont les écarts notables avec les versions précédentes de la légende ? Une réflexion plus approfondie sera ensuite conduite sur le couple formé par Sophie et Eric qui traduit finalement, de manière plus générale, une opposition entre le masculin et le féminin dans un éternel schéma communicationnel impossible. Enfin, les problématiques liées à la question de la filiation seront abordées, ce qui nous poussera à envisager les thèmes, véritablement structurants dans ce roman, de la mémoire et de l'identité.

¹ Nous reviendrons plus en détail sur cette notion dans le premier chapitre.

Première partie : Plasticité de la réécriture

CHAPITRE 1 : Construction et déconstruction des mythes orphiques

ÉTUDES DES SOURCES ANTIQUES

Dans son article « (Ré)écritures anciennes et modernes des mythes : la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée », Ute Heidmann choisit d'analyser deux versions du mythe d'Orphée : celle de Virgile dans les *Géorgiques* et celle de Rose Ausländer dans son poème « Orpheus und Eurydike » (1979). Elle souligne alors le caractère mouvant du mythe, qui peut, selon les versions prendre des formes et des sens très divers :

De l'Antiquité à nos jours, ces vieilles histoires grecques (*tà arkhaîa*) que nous appelons les mythes n'ont cessé d'être reprises et réécrites. Leur transfert de la tradition orale à l'écriture marque le début de l'histoire littéraire occidentale. Depuis lors, les écrivains les réinventent en toutes langues, les coulent dans tous les genres, leur donnent les formes et les significations les plus diverses, et souvent divergentes¹.

Il convient alors, selon la critique, d'être conscient de la différence des objets à comparer. En se fondant sur la définition du *Dictionnaire historique de la langue française* qui indique que comparer signifie « rapprocher (*des objets de nature différente*)² pour en dégager un rapport d'égalité et examiner les rapports de ressemblance et de dissemblance (entre des personnes et des choses) »³, il semblera ici important d'examiner, tout d'abord, l'état du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans les différentes sources antiques afin, déjà, d'en cerner les points de rencontres et les différences. Pour cela, nous nous fonderons sur la notion de *mythème*, telle que définie par Lévi-Strauss comme « petite unité sémantique »⁴ constitutive d'un même mythe. Dans les travaux de Gilbert Durand, notamment, le mythème est « le plus petit dénominateur commun de sens symbolique »⁵, il fonctionne comme unité autonome qui est également rattachée à un système plus vaste identifié comme le mythe. Selon la critique, « le mythe ne se conserve jamais à l'état pur »⁶ et c'est dans la « fluctuation de ces mythèmes »⁷ que se colorent les différentes variantes de ce que

¹ Ute Heidmann, « (Ré)écritures anciennes et modernes des mythes: la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée », dans Ute Heidmann (éd.), *Poétiques comparées des mythes - En hommage à Claude Calame*, Lausanne, Études de Lettres, 2003, p. 47.

² Nous soulignons.

³ *TLFi*, « comparer », <[http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1303523535](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1303523535;)>, [en ligne], consulté le 16-5-18.

⁴ Claude Lévi-Strauss cité par Gilbert Durand, « Pérennité, dérivations et usures du mythe », *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 84.

⁵ Frédéric Monneyron, Joël Thomas, *Mythes et littérature*, op. cit., p. 71.

⁶ Gilbert Durand, « Pérennité, dérivations et usures du mythe », op. cit., p. 105.

⁷ *Ibid.*

Jacques Boulogne nomme plus volontiers une « constellation mythique »¹. Concernant le mythe d'Orphée et d'Eurydice, cette constellation pourrait se composer de différents motifs, déjà évoqués dans l'introduction : la toute-puissance de la voix poétique incarnée par Orphée tout d'abord, la première mort d'Eurydice, la fameuse descente aux Enfers (aussi appelée « catabase² »), la tentative de remontée des amants, le deuil et enfin la mort du héros. En outre, un autre élément de la légende orphique pourra également être observé dans certaines versions qui font d'Orphée un devin et le prophète d'une religion à mystères. On pourra finalement établir un premier schéma de cette constellation mythique :

Orphée le prophète

La mort d'Eurydice

Puissance de la voix poétique

Eurydice

Mythe d'Orphée

La catabase

La mort d'Orphée

Le deuil

La remontée

Constellation du mythe
d'Orphée et d'Eurydice

Une fois ces mythèmes choisis, il convient d'étudier les versions antiques qui établissent pour nous différentes variantes du mythe d'Orphée. On lira avec intérêt l'ouvrage d'Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz et Françoise Toulze intitulé *Les Visages d'Orphée*³ qui offre un riche

¹ Jacques Boulogne, « Pour une approche systémique de la mythologie grecque. Le cas de Médée. » dans *Les systèmes mythologiques*, Lille, Presses du Septentrion, 1997.

² On pourra consulter avec intérêt le livre de Pierre Brunel, *L'Évocation des morts et la descente aux Enfers*, Paris, SEDES, 1974.

³ Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, op. cit.

recensement des occurrences du mythe dans les textes latins et grecs. Notre étude s'appuiera principalement sur le livre IV des *Géorgiques* de Virgile¹ et sur les livres X et XI des *Métamorphoses* d'Ovide² qui constituent les deux principaux textes latins sur la légende d'Orphée et d'Eurydice. Néanmoins, et en puisant notamment dans l'inventaire proposé dans *Les Visages d'Orphée*, nous convoquerons aussi des textes antérieurs et postérieurs, grecs et latins, comme *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes³ datant du III^e siècle avant notre ère ou encore l'*Apologie* d'Apulée⁴ qui date du II^e siècle après J-C.

L'un des mythèmes qui semble caractériser le mythe orphique semble tout d'abord être *la puissance de la voix* du poète, qui au travers de son chant paraît capable d'agir sur la nature de façon surnaturelle. Au v^e siècle avant J.C, Euripide évoque déjà un héros qui, « par ses accents, rassemblait et les arbres et les bêtes sauvages »⁵. De même au I^{er} siècle av. J-C, Properce convoque la figure orphique dans ses *Elégies* et se place en tant que poète sous son autorité : « *Orphea delenisse feras et concita dicunt / flumina Threicia sustinuisse lyra* ; » autrement dit, « Orphée, dit-on, adoucit les bêtes sauvages et retint de sa lyre thrace des fleuves impétueux ; »⁶. Dans les *Géorgiques* de Virgile aussi, le deuil du héros après la mort de sa femme semble émouvoir la faune et la flore environnantes. Grâce à sa voix en effet, il « charm[e] les tigres et entraîn[e] les chênes par son chant »⁷. Chez Ovide, ce motif est par ailleurs largement développé, au point que l'auteur y consacre un développement entier au livre X de ses *Métamorphoses* :

*Collis erat collemque super planissima campi
Area, quam uiridem faciebant graminis herbae.
Umbra loco deerat ; qua postquam parte resedit
Dis genitus uates et fila sonantia nouit,
Umbra loco uenit ; non Chaonis abfuit arbor,
Non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,
Nec tiliae molles, nec fagus et innuba laurus,*

¹ Virgile, *Géorgiques*, op. cit.

² Ovide, *Métamorphoses*, t. II, Livres VI-X, Texte établi et traduit par : Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

³ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*. op. cit..

⁴ Apulée, *Apologie, Florides*, Texte établi et traduit par Paul Valette, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

⁵ Euripide, *Les Bacchantes*, Texte établi et traduit par Henri Grégoire avec le concours de Jules Meunier, Paris, Les Belles Lettres, 1961, v 562-564. « καθαρίζων / σύναγεν δένδρεα μούσαις, / σύναγεν θήρας ἀγρώτας. ».

⁶ Properce, *Élégies*, Textes établis, traduits et commentés par Simone Viarre, Les Belles Lettres, Paris, 2005, III, 2, v 3-4.

⁷ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 507-510. « *Septem illum totos perhibent ex ordine mensis / rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam / fleuisse et gelidis haec euoluisse sub antris / mulcentem tigris et agentem carmine quercus.* ». « Durant sept mois de suite, sept mois entiers, dit-on, au pied d'une roche aérienne, sur les bords du Strymon désert, il pleura et conta ses malheurs sous les antres glacés, charmant les tigres et entraînant les chênes par son chant ».

*Et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis
Enodisque abies curuataquel glandibus ilex
Et platanus genialis acerque coloribus impar
Amnicolaeque simul salices et aquatica lotos
Perpetuoque uirens buxum tenuesque myricae
Et bicolor myrtus et bacis caerulea tinus.
Vos quoque, flexipedes hederæ, uenistis et una
Pampineae uites et amictæ uitibus ulmi
Ornique et piceae pomoque onerata rubenti
Arbutus et lentæ, uictoris præmia, palmarum
Et succinta comas hirsutaque uertica pinus,
Grata deum matri; siquidem Cybeleius Attis
Exiit hac hominem truncoque induruit illo.*

Il y avait une colline sur laquelle s'étendait un plateau très découvert, tapissé d'un gazon verdoyant. Le site manquait d'ombre ; lorsque le poète issu des dieux se fut assis en cet endroit, lorsqu'il y eut touché ses cordes sonores, il y vint des ombrages ; l'arbre de Chaonie n'en fut plus absent, ni le bois des Héliades, ni le chêne au feuillage altier, ni le tilleul mou, ni le hêtre, ni le laurier virginal, ni le coudrier fragile ; on vit là le frêne propre à faire des javelots, le sapin sans nœuds, l'yeuse courbée sous le poids des glands, le platane, abri des jours de liesse, l'érable aux nuances variées, et, avec eux, les saules qui croissent près des rivières, le lotus ami des eaux, le buis toujours vert, les tamaris grêles, le myrte à la double couleur et le laurier-tin aux baies noirâtres. Vous vîntes aussi, lierres aux pieds flexibles, et vous encore, vignes couvertes de pampres, ormeaux vêtus de vignes, ornes, épicéas, arbousiers chargés de fruits rouges, souples palmes, récompenses des vainqueurs, et toi, pin à la chevelure relevée, à la cime hérissée, arbre que chérit la mère des dieux car Attis, favori de Cybèle, a quitté pour lui la figure humaine et il est devenu la dure substance qui en forme le tronc¹.

On notera ici le mouvement massif de la végétation souligné par le parallélisme de construction anaphorique « *umbra loco deerat* » puis « *umbra loco uenit* » aux vers 88 et 90 ainsi que par l'énumération des différents végétaux qui semblent véritablement *interpellés* par le poète au moyen de la deuxième personne du pluriel : « *Vos quoque, flexipedes hederæ, uenistis* »² traduit par « *[v]ous vîntes* aussi, lierres aux pieds flexibles ». Le chant et la musique d'Orphée apportent alors ici une dimension humanisée de la nature. Loin d'être un hapax, ce motif est largement repris, notamment par Horace dans ses *Odes*³, par Sénèque dans sa pièce *Médée*⁴, dans son *Hercule Furieux*⁵ mais, surtout, dans *Hercule sur l'Oeta* où le chant d'Orphée apparaît cette fois-ci

¹ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., X, v 86-105.

² *Ibid.*, X, v 99. Nous soulignons.

³ Horace, *Odes*, Introduction d'Odile Ricoux, Texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, coll. Classiques en poche, 1997, I, 12 et I, 24.

⁴ Sénèque, *Médée*, dans *Tragédies. Tome I : Hercule furieux - Les Troyennes - Les Phéniciennes - Médée - Phèdre*, Texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Collection des Universités de France, Paris, Les Belles Lettres, 1996, v 228-229.

⁵ Sénèque, *Hercule Furieux* dans *Tragédies. Tome I : Hercule furieux - Les Troyennes - Les Phéniciennes - Médée - Phèdre*, op. cit., v 572-576 « *Quæ siluas et aues saxaque traxerat / ars, quæ præbuerat fluminibus moras, / ad cuius sonitum constituerant ferae, / mulcet non solitis uocibus inferos / et surdis resonat clarius in locis* ». « Son enchanteresse mélodie, qui avait entraîné forêts, oiseaux, rochers, qui avait arrêté les fleuves dans leur course, charmé et immobilisé les fauves par ses sons, attendrit les enfers de ses modulations inouïes et résonne, plus harmonieuse que jamais, dans ces lieux de silence ».

capable de changer le cours de la nature en transformant le serpent ou le lion en animaux inoffensifs :

*ad cantus ueniunt suis
ipsae cum latebris ferae;
iuxtaque inpavidum pecus
sedit Marmaricus leo
nec dammae trepidant lupos
et serpens latebras fugit,
tunc oblita ueneni.*

[...] vers ses chants viennent avec leurs repaires les bêtes fauves elles-mêmes ; à côté des troupeaux qui ne le craignent pas se tient le lion de Libye ; les daims ne tremblent plus devant les loups ; le serpent quitte sa retraite et oublie alors son venin¹.

De surcroît, si de nombreux auteurs convoquent le cadre sylvestre pour illustrer les prouesses du héros et de sa lyre, Apollonios de Rhodes, évoque lui, dans ses *Argonautiques*, non seulement le charme de la lyre orphique sur terre, mais aussi sur mer. Le poète grec raconte ainsi, lors de la traversée sur le navire Argo, l'effet de la musique sur les aventuriers : « mais, bien qu'il eût fini, les héros, avidement, tendaient encore la tête tous ensemble, l'oreille dressée, immobiles, sous le charme, tant il les avait laissés captivés par son chant »². Il relate également comment son instrument contribue à aider les rameurs lors de la traversée : « tels, au son de la cithare d'Orphée, les héros frappèrent l'eau impétueuse de la mer avec leurs rames en faisant jaillir des gerbes de vagues »³. Enfin, il explique la manière dont Orphée parvient à neutraliser les maléfiques sirènes :

ἀπηλεγέως δ' ἄρα καὶ τοῖς
ἔσαν ἐκ στομάτων ὅπα λείριον. Οἱ δ' ἀπὸ νηὸς
ἤδη πείσματ' ἔμελλον ἐπ' ἠιόνεσσι βαλέσθαι,
εἰ μὴ ἄρ' Οἰάγροιο πάϊς Θρηϊκίος Ὀρφεὺς
Βιστονίην ἐνὶ χερσὶν ἑαῖς φόρμιγγα τανύσσας
κραίπνὸν ἐντροχάλοιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς,
ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαῖ
κρεγμῶ· παρθενικὴν δ' ἐνοπὴν ἐβήσατο φόρμιγξ.

Pour les héros aussi, sans vergogne, [la] bouche [des sirènes] faisait entendre une voix de cristal et, de la nef, ils s'apprêtaient, déjà à jeter les amarres sur la grève, si le fils d'Oïagros, Orphée le Thrace, n'avait tendu de ses mains sa cithare bistonienne ; il entonna sur un rythme rapide un air allègre pour brouiller leur chant en assourdissant les oreilles sous les coups du plectre : *la force de la cithare triompha de la voix virginal*⁴.

¹ Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* dans *Tragédies. Tome III : Hercule sur l'Eta - Octavie*, Texte établi et traduit par Léon Herrmann, Collection des Universités de France, Paris, Les Belles Lettres, 1999, v 1053.

² Apollonios de Rhodes, *Argonautiques. op. cit.*, I, v 513-515. « Τοὶ δ' ἄμωτον λήξαντος ἔτι προύχοντο κάρηνα / πάντες ὁμῶς ὀρθοῖσιν ἐπ' οὐασὶν ἡρεμέοντες / κληθημῶ· τοῖόν σφιν ἐνέλλιπε θέλκτρον ἀοιδῆς. ».

³ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques. op. cit.*, I, v 540-541. « ὥς οἱ ὑπ' Ὀρφεὺς κιθάρῃ πέπληγον ἑρετμοῖς / πόντου λάβρον ὕδωρ, ἐπὶ δὲ ῥόθια κλύζοντο. ».

⁴ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques. op. cit.*, IV, v 902-909. Nous soulignons.

Néanmoins, et face à la certaine homogénéité des textes concernant le mytheme de la musique, on pourra noter la version quelque peu divergente proposée par l'historien et mythographe grec Palaiphatos au ^v^e siècle avant notre ère. Celui-ci dément en effet la dimension surnaturelle du chant d'Orphée et suggère au contraire que la légende autour de ce dernier ne soit que le fruit d'une illusion d'optique :

Ment aussi le mythe d'Orphée, quand il dit que lorsqu'il jouait de la cithare, il était suivi de quadrupèdes, des reptiles, des oiseaux et des arbres. Voici, me semble-t-il ce qu'il en est. Des bacchantes en proie au délire avaient mis en pièces des moutons en Piérie. Elles avaient accompli bien d'autres actes de violence et elles s'étaient dirigées dans la montagne pour y passer leurs journées. Comme elles y étaient restées, les citoyens, craignant pour leurs épouses et leurs filles, envoyèrent chercher Orphée et lui demandèrent d'employer son ingéniosité à trouver le moyen de les faire descendre de la montagne ; Celui-ci, après avoir organisé une cérémonie religieuse où il sacrifia à Dionysos, entreprit de ramener les bacchantes en jouant de la cithare. Elles descendirent alors de la montagne en tenant, au début, des narthex et des petites branches d'arbres de toutes sortes. Les hommes, alors, à ce spectacle trouvèrent les bâtons étonnants et déclarèrent : "Orphée en jouant de la cithare, amène de la montagne aussi le bois !". Et c'est à partir de cette formule que le mythe a été façonné¹.

On remarquera ici l'annihilation du mytheme étudié qui est relégué à un trompe-l'œil dans ce que les critiques nomment une « interprétation rationaliste »² du mythe. Il est alors intéressant de souligner la part jouée par les bacchantes lors de ce malentendu qui relègue Orphée à son statut de prêtre de Dionysos³ et le prive de ses pouvoirs : dans la plupart des versions en effet, ce sont ces mêmes bacchantes déchaînées qui décident de tuer Orphée et de le démembrer⁴. On observe donc, chez Palaiphatos, un double détournement de certains éléments mythiques qui fonde finalement un premier vrai point de différenciation dans les diverses versions étudiées.

Le deuxième mytheme, fondateur dans la constellation orphique, et qui nous intéresse tout particulièrement, est *la première mort d'Eurydice* qui conduit le héros à frapper aux portes des Enfers afin de la ramener. Nous pourrions ici nous attarder sur trois versions, toutes latines : celle de Virgile, celle d'Ovide et celle de Sénèque dans la pièce *Hercule Furieux*. Le dixième livre des *Métamorphoses* s'ouvre au commencement de l'histoire des deux amants et insiste d'emblée sur les mauvais présages accumulés lors de la cérémonie de mariage. Si Hyménée est bien

¹ Palaiphatos, *Histoires incroyables*, XXXIII, Traduction tirée de Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 73. Nous soulignons.

² Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 73.

³ Statut qui le rapproche d'un autre mytheme que nous étudierons plus tard et qui porte sur la fonction de devin et de prophète endossée par Orphée.

⁴ Voir l'étude du mytheme : la mort d'Orphée.

convoqué, « [...] il n'apporte ni paroles solennelles, ni visage riant, ni heureux présage »¹. De même, la torche qu'il tient, qui, si elle est de bon augure, flamboie d'une flamme vive, ne répand ici qu'une légère fumée². La mort d'Eurydice ne vient alors que *confirmer* les premiers signes d'un mariage malheureux. « *Exitus auspicio grauior* » : « la suite fut encore plus triste que le présage »³. La description de la mort, sur trois vers, reste alors très concise.

*Exitus auspicio grauior; nam nupta per herbas
Dum noua Naiadum turba comitata uagatur,
Occidit in talum serpentis dente recepto.*

La suite fut encore plus triste que le présage ; car, tandis que la nouvelle épouse, accompagnée d'une troupe de Naïades, se promenait au milieu des herbages, elle périt, blessée au talon par la dent d'un serpent⁴.

Chose remarquable, la disparition de la « nouvelle épouse »⁵ intervient lorsque celle-ci est loin de son époux. Aucune explication n'est donnée quant à la raison de cette promenade ni de la morsure. La mention du groupe des Naïades tend finalement à accentuer le caractère dramatique de l'accident puisque c'est Eurydice, et seulement Eurydice qui est piquée. Dans le texte de Virgile, au contraire, aucune mention des mauvais augures n'est faite. La description de la mort s'insère dans le discours rapporté de Protée qui révèle à Aristée la cause de la mort de ses abeilles. Selon le devin, l'apiculteur subit le châtement d'Orphée qui le poursuit, suite à la mort de son épouse.

*Non te nullius exercent numinis irae ;
magna luis commissa : tibi has miserabilis Orpheus
haudquaquam ob meritum poenas, ni fata resistant,
suscitat et rapta grauiter pro coniuge saeuit.*

C'est une divinité qui te poursuit de son ressentiment ; tu expies une faute grave : ce châtement, c'est Orphée, si digne de compassion pour son malheur immérité, c'est Orphée qui l'appelle sur toi, à moins que les destins ne s'y opposent, et qui venge sévèrement la perte de son épouse⁶.

¹ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., X, v 4-5, « [...] *nec sollemnia uerba / nec laetos uoltus nec felix attulit omen* ».

² *Ibid.*, X, v 6-7. « *Fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo / Vsque fuit nullosque inuenit motibus iges* » : « La torche même qu'il tient ne cesse de siffler en répandant une fumée qui provoque les larmes ; il a beau l'agiter, il n'en peut faire jaillir la flamme ».

³ *Ibid.*, X, v 8.

⁴ *Ibid.*, X, v 8-10.

⁵ Au sujet de cette absence de nom pour le personnage d'Eurydice, voir la partie sur le mythe consacré à son personnage précis.

⁶ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 453-456.

Contrairement au poème d'Ovide, c'est en effet en tentant d'échapper aux ardeurs d'Aristée, qu'Eurydice, dans sa fuite (« *dum te fugeret* »¹), se fait tuer par un « *immanem [...] hydrum* »² qu'elle ne voit pas (« *non uidit* »). Le mort de la nymphe revêt donc, chez Virgile, plusieurs motifs absents des *Métamorphoses* : le motif de la *fuite*, celui de la *vengeance*, celui de la *monstruosité* du serpent, plus proche de l'hydre que de la « *uipera* »³ et insère également le motif du *regard fautif* qui prendra, dans la suite de la légende, une dimension toute particulière⁴. Le texte virgilien ajoute aussi la description d'un deuil général face à la mort de la nymphe. Lorsque Ovide n'évoquait que les pleurs du « *Rhodopeius [...] uates* »⁵, le texte des *Géorgiques* dépeint une nature personnifiée en proie à un chagrin immense.

*At chorus aequalis Dryadum clamore supremos
implerunt montis; flerunt Rhodopeiae arces
altaque Pangaea et Rhesi Mauortia tellus
atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia.*

Alors le chœur des Dryades, de même âge qu'elle, emplit de ses cris les sommets des montagnes ; on entendit pleurer les cimes du Rhodope, les hauteurs du Pangée et la terre de Rhésus chère à Mars et les Gètes et l'Hèbre et Orithye l'Actiade⁶.

On remarquera ici l'accumulation de coordonnants qui placent, sur le même plan, figures animées (« *chorus dryadum* »; « *Actias Orithyia* »; « *Getae* ») et éléments naturels tels que sommets montagneux (« *Rhodopeiae arces* » ; « *Pangaea* »), fleuves (« *Hebrus* ») et contrées (« *Rhesi [...] tellus* »). Virgile peint ici un deuil général touchant l'ensemble du paysage thrace. Cet effet de généralisation est également présent chez Sénèque, cette fois-ci à travers l'accumulation anaphorique de verbes tels que « *defleo* » ou « *fleo* » :

*Deflent Eurydicen Threiciae nurus,
deflent et lacrimis difficiles dei
et qui fronte nimis crimina tetrica
quaerunt ac ueteres excutiunt reos
flentes Eurydicen iuridici sedent.*

¹ *Ibid.*, IV, v 457, « *Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps* », « Oui, pour t'échapper, elle courait le long du fleuve ».

² *Ibid.*, IV, v 458. « [...] un serpent d'eau monstrueux [...] »

³ Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, X, v 14.

⁴ Voir la partie sur le mythe de la remontée et de la faute d'Orphée.

⁵ *Ibid.*, v 11-12 « le chantre du Rhodope ».

⁶ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v 460-463.

Les femmes de Thrace pleurent Eurydice, la pleurent aussi les dieux insensibles aux larmes et ceux qui, le front trop sévère, enquêtent sur les crimes, sans écarter du champ de leur examen les affaires anciennes, siègent à leur tribunal en pleurant Eurydice¹.

Or ce passage qui convoque aussi le cadre des Enfers et ses habitants nous pousse à aborder un autre mythe structurant dans la constellation mythique d'Orphée : *le motif de la catabase et l'entrée au royaume des morts*.

Le passage aux Enfers est en effet un des éléments les plus connus rattachés à la légende d'Orphée. Ce dernier est ainsi cité dans l'*Hercule furieux* comme l'exemple d'une catabase réussie : le chœur s'adressant à Hercule qui s'apprête à partir chercher Alceste au royaume des morts, évoque l'aventure du chanteur thrace qui parvient, par sa musique, à obtenir un accord avec les Enfers. Là où le poète a pu réussir, Hercule le peut aussi :

*Quae uinci potuit regia carmine,
haec uinci poterit regia uiribus.*

Pourtant, puisque la royauté <des enfers> put être vaincue par l'harmonie, elle pourra l'être aussi par la force².

Il semble alors intéressant de se pencher sur les différentes descriptions des limbes. On pourra dégager certains éléments récurrents dans les différentes versions : l'obscurité des souterrains, l'aspect des fantômes peuplant le lieu et enfin la présence des différents suppliciés, qui comme le reste des Enfers, s'émeuvent lors de l'écoute du chant d'Orphée. Chez Virgile, comme chez Ovide en effet, la description insiste sur la difficulté de *voir* clairement dans le royaume de Pluton. Cette thématique du regard, qui fera plus tard écho à la faute orphique semble alors se disséminer dans les textes. Dans les *Métamorphoses*, Pluton est ainsi désigné par la périphrase « *Vmbrarum dominum* »³ littéralement le « maître des ombres »⁴. De même, le sentier emprunté par Orphée lors de la remontée est qualifié d'« *obscurus* »⁵ (« obscur ») et recouvert d'un brouillard épais (« *caligine densus opaca* »⁶). Dans le texte des *Géorgiques*, ce motif est aussi présent : le poète décrit en effet l'entrée dans les Enfers et le « *caligantem nigra formidine lucum* »⁷, « le bois enténébré de noire

¹ Sénèque, *Hercule Furieux*, *op. cit.*, v 577-581.

² Sénèque, *Hercule Furieux*, *op. cit.*, v 590-591.

³ Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, X, v 16.

⁴ Nous traduisons.

⁵ Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, X, v 54.

⁶ *Ibid.*

⁷ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v 468.

épouvante ». Il peint également des êtres « privés de lumière », (« *luce carentum* »¹) entourés d'un « *limus niger* »² c'est-à-dire un « borbier noir » de sorte qu'ici, le caractère sombre s'associe à une dimension aquatique tout aussi mortifère. Le Cocyte et le Styx sont ainsi mentionnés et identifiés à des prisons naturelles pour les défunts, suivant de fait les caractéristiques traditionnels de la description des limbes :

*quos circum limus niger et deformis harundo
Cocyti tardaque palus inamabilis unda
alligat et nouiens Styx interfusa coerces.*

[...] autour d'eux un borbier noir, les hideux roseaux du Cocyte, le marais odieux qui les tient prisonniers de ses ondes croupissantes, et le Styx qui les enferme neuf fois dans ses replis³.

En outre, l'aspect des disparus rejoint, lui aussi, la thématique d'une vision biaisée puisque les défunts sont décrits chez Ovide comme des « *leues populos simulacraque functa* » c'est-à-dire des « peuples légers et des fantômes »⁴ et dans les *Géorgiques* comme des « *umbrae [...] tenues simulacraque* », littéralement « [d]es ombres ténues et [d]es fantômes »⁵. C'est le deuxième point saillant des descriptions infernales, il apparaît, autant chez Ovide que chez Virgile, une forme de désubstantialisation des morts⁶. On remarque ainsi chez Virgile que, lorsque Eurydice meurt une deuxième fois, elle s'efface de la vue de son amant, « *ex oculis subito* »⁷, et ne peut plus être touchée, pareille à un nuage de fumée : « *ceu fumus in auras / commixtus tenuis* »⁸. Cette image est aussi présente dans les *Métamorphoses* où Ovide ajoute également que la voix de la jeune femme, elle aussi, semble se dissiper :

*Supremumque "uale", quod iam uix auribus ille
Acciperet, dixit, reuolutaque rursus eodem est.*

¹ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 472.

² *Ibid.*, IV, v 478.

³ *Ibid.*, IV, v 478-480.

⁴ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., X, v 14.

⁵ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 472.

⁶ Les motifs que nous venons d'évoquer (absence de visibilité, multiplication des ombres, désubstantialisation des âmes) sont des éléments traditionnels de l'évocation des Enfers. Voir Pierre Brunel, *L'Évocation des morts et la descente aux Enfers*, op. cit., p. 124-127.

⁷ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 499. « [...] hors de sa vue, soudain [...] ».

⁸ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 499-500. « [...] comme une fumée se confond avec l'air impalpable [...] ».

Elle lui adresse un adieu suprême, *qui déjà ne peut qu'à peine parvenir à ses oreilles* et elle retombe à l'abîme d'où elle sortait¹.

Enfin, le dernier élément significatif de la descente aux Enfers orphique reste la mention des suppliciés des limbes qui, sous l'envoûtement de la lyre du héros, cessent leurs labeurs. Le motif est présent chez Virgile, Ovide mais aussi Sénèque dans *l'Hercule sur l'Oeta* :

*Haesit non stabilis rota
uicto languida turbine;
increuit Tityi iecur,
dum cantu uolucres tenet.
Audis tu quoque nauita :
infernî ratis aequoris
nullo remigio uenit.
Tunc primum Phrygius senex
undis stantibus immemor
nec lusit rabidam sitim
nex pomis adhibet manus.*

La roue perpétuellement mobile arrêta languissamment son tourbillon vaincu, le foie de Titye eut le temps de croître pendant qu'<Orphée> tenait les oiseaux sous <le charme de> son chant. Tu écoutes aussi, ô nocher, et la barque du fleuve infernal s'avance sans que tu rames. Alors, pour la première fois, le vieillard Phrygien oublie, bien que l'onde soit immobile, de déjouer la soif qui le dévore et n'étend pas ses mains vers les fruits².

En convoquant des figures appartenant à d'autres constellations mythiques, il semble que les auteurs, une fois de plus, soulignent la puissance du chant et de la musique orphiques capable de réaliser l'impossible. Suspendre des châtements divins, adoucir les dieux infernaux qui justement « ne savent pas s'adoucir aux prières des humains »³ ou encore émouvoir « pour la première fois »⁴ les Euménides : la descente aux Enfers d'Orphée se place définitivement sous le signe de l'extraordinaire.

Or, ce caractère exceptionnel est aussi fondé sur le pacte conclu par Orphée pour ramener son épouse sur terre. Cela nous conduit à étudier le mytheme clé⁵ de l'histoire des deux amants : *la remontée*. Cette fois-ci, deux éléments distinctifs méritent d'être analysés : le marché conclu par Orphée et la faute de ce dernier. Si beaucoup d'auteurs font allusion à la catabase orphique il est en

¹ Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, X, v 62-63. Nous soulignons.

² Sénèque, *Hercule sur l'Oeta*, *op. cit.*, v 1069-1079.

³ Virgile, *Géorgiques*, *op. cit.*, IV, v 467-470 : « *Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis, / Et caligantem nigra formidine lucum / Ingressus Manisque adiit regemque tremendum / Nesciaque humanis precibus mansuescere corda.* ». « Il pénétra même dans les gorges du Ténare, profonde entrée de Dis, et dans le bois enténébré de noire épouvante ; il aborda les Mânes, leur roi redoutable et ces cœurs qui ne savent pas s'adoucir aux prières des humains. »

⁴ Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, X, v 45-46 : « *Tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est / Eumenidum maduisse genas.* ». « Alors pour la première fois des larmes mouillèrent dit-on, les joues des Euménides, vaincues par ses accents. »

⁵ Mytheme d'autant plus important que le titre du roman de Michèle Sarde opère une focalisation précise sur ce mytheme en particulier.

effet intéressant de remarquer certaines différences dans le traitement poétique de celle-ci. Les premières divergences concernent l'identité de celui avec qui le héros conclut un accord. Chez Virgile en effet, c'est Perséphone qui est à l'origine de ce dernier : « *namque hanc dederat Proserpina legem* »¹. Néanmoins il est aussi fait mention de la rupture du pacte conclu avec le « tyran cruel »², de fait l'identité du dieu conciliant n'est pas réellement définie de manière précise. Chez Ovide en revanche, c'est bien du couple formé par Pluton et son épouse qu'il est fait mention :

*nec regia coniunx
Sustinet oranti, nec qui regit ima, negare
Eurydicenque uocant;*

[...] ni l'épouse du souverain, ni le dieu qui gouverne les enfers ne peuvent résister à une telle prière ; ils appellent Eurydice³.

Sénèque enfin, dans son *Hercule Furieux*, utilise la périphrase « *arbiter mortis* »⁴ pour désigner celui qui autorise Orphée à ramener son épouse. Il peut alors s'agir de Pluton mais aussi de l'un des trois juges de la mort : Minos, Éaque ou Rhadamanthe⁵. On remarquera en outre que, si la nature du pacte est présente de manière explicite dans les *Métamorphoses* (« *Ne flectat retro sua lumina, donec Auernas / Exierit ualles;* »⁶), ou encore chez Sénèque dans l'*Hercule Furieux*⁷, ce n'est pas le cas dans les vers virgiliens où l'on observe une véritable ellipse narrative qui fait silence sur le marché conclu par Orphée :

*Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti
Tartara caeruleosque implexae crinibus angues
Eumenides tenuitque inhians tria Cerberus ora
Atque Ixionii uento rota constitit orbis.
Iamque pedes referens casus euaserat omnis
redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras
ponesequens (namque hanc dederat Proserpina legem)
[...]*

Bien plus, la stupeur saisit même les demeures de la mort, au plus profond du Tartare, et les Euménides aux cheveux entrelacés de serpents azurés ; Cerbère, béant, fit taire ses trois gueules et la roue d'Ixion avec le vent qui la fait tourner s'arrêta.

¹ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 487, « car Proserpine lui en avait fait une loi ».

² Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 492, « immitis [...] tyranni ».

³ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., X, v 46-48.

⁴ Sénèque, *Hercule Furieux*, op. cit., v 582. « l'arbitre de la mort ».

⁵ Sans doute Minos puisque c'est lui qui tranche traditionnellement lors des procès.

⁶ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., X, v 51-52. « [...] à la condition qu'il ne jettera pas les yeux derrière lui, avant d'être sorti des vallées de l'Averne ; ».

⁷ Sénèque, *Hercule Furieux* op. cit., v 581-587 : « "euade ad superos, lege tamen data : / tu post terga tui perge uiri comes, / tu non ante tuam respice coniugem / quam cum clara deos obtulerit dies / Spartanique aderit ianua Taeneri" ».

Déjà, revenant sur ses pas, Orphée avait échappé à tous les hasards ; Eurydice lui était rendue et remontait vers les airs en marchant derrière lui (car Proserpine lui en avait fait une loi) [...]¹

Cet effet d'accélération dans le récit tend, semble-t-il, à mettre l'accent sur la faute d'Orphée qui est alors davantage celui qui rompt le pacte que celui qui parvient à le conclure. À la brutalité de la perte d'Eurydice, marquée textuellement par la construction en « *cum [...] cepit* »² s'ajoute alors, chez Virgile, l'introduction du thème de la folie (« *subita [...] dementia* »³) pour justifier le mouvement du malheureux héros. Il est alors intéressant de se pencher sur le traitement de cette faute. Si Virgile oriente le passage du côté de la démence, Sénèque dans l'*Hercule Furieux* justifie le geste de l'époux comme la marque de son « *uerus amor* »⁴, il rejoint de fait le texte ovidien qui impute le geste d'Orphée à l'impatience de voir son épouse et à la peur de la perdre : « *Hic, ne deficeret metuens avidusque uidendi* »⁵. Dans l'*Hercule sur l'Oeta*⁶ néanmoins, Sénèque souligne cette fois-ci l'incapacité d'Orphée à croire qu'Eurydice le suit vraiment et donc à faire confiance aux dieux mânes. Cette idée sera reprise dans l'une des épigrammes de Martial⁷ où le poète insiste sur l'impatience d'Orphée mais aussi sur sa *dé fiance* (« *non credit* »).

Après l'échec de la remontée, les poètes s'attardent sur *le deuil d'Orphée*. Après sa descente aux Enfers, le héros chante sa peine sur terre et c'est d'ailleurs généralement à ce moment que les auteurs décrivent l'action de la musique sur la nature que nous avons étudiée au début de notre analyse. Dans les *Géorgiques*, Virgile souligne alors le désespoir d'Orphée grâce à une accumulation de questions laissées sans réponse :

*Quid faceret ? Quo se rapta bis coniuge ferret ?
Quo fletu Manis, quae numina uoce moueret ?*

Que faire ? Où porter ses pas, après que son épouse lui avait été ravie deux fois ? Par quels pleurs émouvoir les Mânes ? Quelles divinités invoquer⁸ ?

¹ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 481-487.

² Ibid., v. 488.

³ Ibid. « [...] un égarement soudain [...] ».

⁴ Sénèque, *Hercule Furieux*, op. cit., v 588. « un amour véritable ».

⁵ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., X, v 56. « [...] craignant qu'Eurydice ne lui échappe et impatient de la voir [...] ».

⁶ Sénèque, *Hercule sur l'Oeta*, op. cit., v 1085-1086 : « *Sed, dum respicit immemor/ nec credens sibi redditam / Orpheus Eurydicen sequi, cantus praemia perdidit : quae nata est iterum, perit.* ». « Mais quand l'oubli se retourne, n'osant croire qu'Eurydice, rendue à son Orphée, le suit, il perd tout le fruit de ses chants et celle qui vient de naître périt. »

⁷ Martial, *Épigrammes*, Tome 2, 2^e partie, Livres XIII-XIV, Texte établi et traduit par H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1934, XIV, 165. Littéralement : « il ne croit pas ».

⁸ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 504-506.

Le motif de l'errance est ensuite convoqué puisque Orphée parcourt durant ses sept mois de deuil « les glaces hyperboréennes¹, les neiges du Tanaïs² et les champs que les frimas du Riphée³ ne quittent jamais »⁴. Dans les *Métamorphoses*, Orphée ne s'éloigne pas de sa contrée natale mais reste sept jours assis sur la rive le séparant du royaume des morts. Ovide insiste lui aussi sur le désespoir du jeune homme qui tente de repasser de l'autre côté⁵, tout en se laissant mourir de faim⁶. La solitude qui enveloppe alors le deuil du chanteur thrace nous conduit à envisager le prochain mytheme liée à la constellation orphique : *la mise à mort du héros*.

Concernant la mort d'Orphée, les critiques soulignent les différentes versions du mythe :

Tantôt il est tué par Zeus d'un coup de foudre, pour avoir livré des révélations aux initiés de ses mystères, tantôt il est tué par des femmes thraces. Dans les récits où il est tué par des femmes thraces, les raisons de cette mort sont variées : soit celles-ci sont indignées et considèrent comme du mépris envers leur personne la fidélité d'Orphée à Eurydice ou son amour des jeunes gens ; soit elles lui reprochent d'avoir institué à son retour des Enfers des mystères dont il les a exclues, soit Ménades, elles exécutent dans leur fureur dionysiaque, la vengeance de Dionysos, furieux qu'Orphée ait quitté son culte pour honorer Apollon. Enfin, cette mise à mort par les femmes thraces peut être la conséquence d'un arrêt d'Aphrodite qui veut se venger de Calliope⁷.

Nous nous concentrerons ici sur la plus répandue des deux variantes qui fait d'Orphée la victime des femmes thraces⁸. Celle-ci est présente notamment chez Ovide, Virgile, mais aussi Conon. Dans les *Géorgiques* en effet, ce sont les femmes dédaignées (« *spretae [...] matres* »⁹) qui, « au milieu des cérémonies sacrées et des orgies en l'honneur de Bacchus »¹⁰ démembrèrent Orphée dans leur

¹ Contrée mythique située aux extrémités nord du monde connu.

² Actuel fleuve de Don en Russie.

³ Chaîne de montagnes septentrionales pour les Grecs.

⁴ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 517-520. « *Solus Hyperboreas glacies Tanaïque niualem / aruaque Riphæis numquam uidata pruinis / lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis dona querens* ; » traduit par « seul à travers les glaces hyperboréennes, les neiges du Tanaïs et les champs que les frimas du Riphée ne quittent jamais, il allait, pleurant la perte d'Eurydice et l'inutile faveur de Dis ». On observe ici la convocation de régions qui constituent les limites du monde connu. En invoquant ces lieux sauvages, Virgile insiste sur une errance du héros qui le conduit, loin de la Thrace, dans des contrées arides et méconnues.

⁵ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., X, v 72 : « *Orantem frustra iterum transire volentem / Portitor arcuerat* ». « Orphée a recours aux prières ; vainement il essaie de passer une seconde fois ; le péage le repousse ».

⁶ *Ibid.*, v 75 : « *Cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere* ». « il n'eut d'autres aliments que son amour, sa douleur et ses larmes ».

⁷ Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 17.

⁸ C'est celle-ci, en effet, qui est utilisée dans la réécriture de Michèle Sarde.

⁹ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 520-522, « *spretae Ciconum quo munere matres / inter saera deum nocturnique orgia Bacchi / disceptum latos iuuenem sparsere per agros*. » « Cet hommage irrita les femmes du pays des Cicones ainsi dédaignées : au milieu des cérémonies sacrées et des orgies nocturnes en l'honneur de Bacchus, elles déchirèrent le jeune homme et dispersèrent les lambeaux de son corps dans la vaste étendue des campagnes. »

¹⁰ *Ibid.*

rage (motif du *diasparagmos*¹). La même justification est apportée dans les *Métamorphoses*, qui proposent un long développement sur la mort du héros. Dans ce texte, si le mouvement meurtrier tire une fois encore son origine du mépris d'Orphée, alors « *contemptor* »², c'est bien poussées par Érinyes et donc par une fureur incontrôlable qu'agissent les jeunes femmes. Le récit ovidien de leur acte barbare est alors intéressant pour plusieurs raisons. La première est l'idée selon laquelle, la nature refuse, au départ, de prendre part aux attaques des furies. Les pierres brandies par celles-ci, autant que la feuille enrobant la pointe du thyrs³, se trouvent personnifiées et semblent s'interdire de blesser Orphée, alors protégé par son chant.

*Alterius tellum lapis est, qui missus in ipso
Aere concentu uictus uocisque lyraeque est
Ac ueluti supplex pro tam furialibus ausis
Ante pedes iacuit*⁴. [...]

Une autre s'arme d'une pierre ; mais celle-ci, lancée à travers les airs, est vaincue en chemin par les accords de la voix et de la lyre ; comme si elle implorait le pardon de ses cruelles fureurs, elle vient tomber aux pieds d'Orphée⁵.

Cette protection échoue alors, lorsque les jeunes femmes, par leur clameur et leurs cris, produisent assez de vacarme pour couvrir la voix du chantre, devenu vulnérable. On notera d'ailleurs stylistiquement l'accumulation de ces sons qui viennent parasiter la mélodie d'Orphée :

[...] *sed ingens
Clamor et infracto Bercynthiae tibia cornu
Tympanaque et plausus et Bacchei uluatus
Obstrepuere sono citharae; tum denique saxa*⁶
Non exauditi rubuerunt sanguine uatis.

[...] mais leurs clameurs retentissantes, la flûte de Bérécynthe au pavillon recourbé, les tambourins, les claquements des mains, les hurlements des Bacchantes ont couvert le son de la cithare ; à la fin, n'entendant plus le poète, les pierres se sont teintées de son sang⁷.

¹ Du grec ancien, « mettre en pièce ».

² Ovide, *Métamorphoses*, tome III, Livres XI-XV, Texte établi par Henri Le Bonniec et Georges Lafaye, Texte traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1988, XI, v 7. « [...] celui qui nous méprise [...] ».

³ Sorte de grand bâton de bois, c'est l'un des attributs de Dionysos.

⁴ On notera ici cet effet de suspension qui semble, au troisième vers, exprimer le mouvement de la pierre qui retombe aux pieds d'Orphée.

⁵ Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, XI, v 10-13.

⁶ On notera, une fois de plus ici, la personnification des roches qui rejoint le premier mythe étudié où la nature tout entière semble se soumettre au chant d'Orphée.

⁷ Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, XI, v 15-19.

Ovide raconte alors non seulement la mise à mort d'Orphée mais aussi le déchaînement des Ménades qui tuent le chanfre et massacrent également la faune en laissant derrière elles une image de désolation¹.

*Ac primum attonitas etiamnum uoce canentis
Innumeras uolucres anguesque agmenque ferarum
Maenades Orphei titulum rapuere triumphii.*

Les premières victimes sont les animaux que ses accents retenaient encore immobiles d'admiration, des oiseaux innombrables, des serpents, toute une troupe de bêtes sauvages ; les Ménades ravissent à Orphée ce témoignage de son triomphe².

Cet effet de destruction générale est par ailleurs propre à la variante ovidienne puisque Conon, dans ses *Narrations*, évoque simplement le démembrement d'Orphée après que celui-ci a refusé de dévoiler aux femmes les mystères de sa religion³. Les différentes versions se rejoignent néanmoins sur le devenir de la tête du héros qui apparaît, chaque fois, conservée de manière étonnante et chantant toujours les plaintes du jeune homme. Ainsi chez Virgile, la voix du défunt continue d'appeler Eurydice :

*Tum quoque marmorea caput a ceruice reuolsum
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
uolueret, Eurydicen uox ipsa et frigida lingua
ah ! miseram Eurydicen anima fugiente uocabat ;
Eurydicen toto referebant flumine ripae.*

Alors même que sa tête arrachée de son cou marmoréen roulait au milieu des tourbillons, emportée par l'Hèbre Oeagrien, d'elle-même sa langue glacée appelait encore Eurydice : "Ah ! malheureuse Eurydice !" appelait-il encore, expirant ; "Eurydice" répétait, tout le long du fleuve, l'écho de ses rives⁴.

De la même façon, dans les *Narrations* de Conon, la tête est retrouvée grâce à un pêcheur sur le bord d'un fleuve et ce « alors qu'elle chant[e] toujours, sans avoir subi aucun des autres outrages que les génies de la mort attachés aux hommes apportent à leur cadavre, elle [est] spontanément à la pointe de sa fraîcheur [...] »⁵. Elle est ensuite enterrée par les hommes qui l'entourent d'un enclos sacré pour tenter de rompre le fléau de peste qui s'est abattu sur le pays après la folie des

¹ On pourra y voir de manière symbolique le lien ténu existant entre Orphée et la Nature. Lien qui apparaissait déjà dans l'étude du premier mythe concernant la toute-puissance de la voix du chanfre.

² Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., XI, v 20-22.

³ Cité par Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 83-86.

⁴ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 523-527.

⁵ Conon, *Narrations*, 45. Traduction tirée de Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 85.

femmes. Chez Ovide, au contraire, la tête est protégée par Phœbus¹ alors qu'un serpent cherche à la mordre² et Orphée peut ainsi rejoindre son aimée dans le monde des morts. Si cette dernière version oriente clairement le texte autour de la question du destin des deux amants, les *Narrations* semblent, au contraire, soulever un autre motif attaché à la figure orphique : *la religion*.

Si Conon en effet, souligne la création d'un sanctuaire autour de la tombe d'Orphée, il n'est pas le seul à aborder la question du rapport du héros à la religion. Plusieurs passages des *Argonautiques* appuient, de fait, sur le rapport qu'Orphée entretient avec le sacré et semblent identifier le chantre à une sorte de guide. Lors d'une des étapes de la traversée, celui-ci n'hésite pas ainsi à entraîner ses camarades :

ὄψε δὲ τοῖον
 Ὀρφεὺς ἔκφατο μῦθον ἀριστήεσσι πιφάσκων·
 « Εἰ δ' ἄγε δὴ νῆσον μὲν Ἑωίου Ἀπόλλωνος
 τήνδ' ἱερὴν κλείωμεν, ἐπεὶ πάντεσσι φαάνθη
 ἡῶος μετιών· τὰ δὲ ῥέζομεν οἷα πάρεστιν,
 βωμόν ἀναστήσαντες ἐπάκτιον· εἰ δ' ἂν ὀπίσσω
 γαῖαν ἐς Αἰμονίην ἀσκηθέα νόστον ὀπάσῃ,
 δὴ τότε οἱ κεραῶν ἐπὶ μηρία θήσομεν αἰγῶν.
 Νῦν δ' αὐτὼς κνίσῃ λοιβῆσί τε μειλίσασθαι
 κέκλωμαι. Ἀλλ' ἴληθι ἄναξ, ἴληθι φαανθείς. »

Longtemps après, Orphée prononça ces paroles pour instruire les héros : "Allons, donnons à cette île le nom d'Apollon Matinal ; qu'elle lui soit consacrée, puisqu'il y passait le matin quand il nous apparut à tous. Offrons-lui un sacrifice avec ce dont nous disposons après avoir élevé un autel sur le rivage. Si, plus tard, il nous accorde de revenir sains et saufs vers la terre d'Haimonie, alors nous y déposerons pour lui des cuissots de chèvres cornues. Pour l'instant, je vous invite à l'apaiser avec ce que nous pouvons lui offrir, graisse brûlée et libations. Mais sois-nous propice, Seigneur, sois-nous propice, toi qui nous es apparu³ !

De même, les vers 915 à 921 du livre I évoquent des rites mystérieux dirigés par Orphée :

Ἑσπέριοι δ' Ὀρφεὺς ἐφημοσύνησιν ἔκελσαν
 νῆσον ἐς Ἠλέκτρης Ἀτλαντίδος, ὄφρα δαέντες
 ἀρρήτους ἀγανῆσι τελεσφορίῃσι θέμιστας
 σωότεροι κρυόεσσαν ὑπεῖρ ἄλλα ναυτίλλοιντο.
 Τῶν μὲν ἔτ' οὐ προτέρω μυθήσομαι· ἀλλὰ καὶ αὐτὴ
 νῆσος ὁμῶς κεχάροιτο καὶ οἱ λάχον ὄργια κείνα
 δαίμονες ἐνναέται, τὰ μὲν οὐ θέμις ἄμμιν ἀεΐδειν.

Le soir sur l'ordre d'Orphée, ils abordèrent l'île de l'Atlantide Electra pour connaître, par d'étonnantes initiations, les rites secrets qui leur permettraient de naviguer avec sûreté sur la mer qui glace d'effroi. Je n'en dirai pas plus long : salut à cette île et à ses dieux indigènes, détenteurs de mystères qu'il ne nous est pas permis de chanter⁴.

¹ Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, XI, v 58-60.

² On notera ici le deuxième recours au motif du serpent venimeux qui, cette fois-ci, est arrêté dans son geste meurtrier.

³ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, *op. cit.*, II, v 684-693.

⁴ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, *op. cit.*, I, v 915-921.

On remarquera alors ici le silence fait sur la nature de ces rituels qui restent mystérieux. La mention de ces derniers revient par ailleurs de manière récurrente dans d'autres textes, y compris antérieurs. De fait, chez Euripide, au ^v^e siècle avant J-C, Thésée dans sa colère contre Hippolyte cite déjà Orphée qui se fourvoie, selon lui, dans les mystères liés au culte de Bacchus : « Va maintenant, glorifie-toi ; avec ton régime végétarien fais étalage de ta nourriture ; sous la direction d'Orphée, joue l'inspiré, tiens en l'honneur la fumée de tous ces grimoires : te voilà pris. »¹. Cette dimension du personnage et du culte est également présente dans *Les Grenouilles* d'Aristophane² où Orphée révèle « les mystères et à [s'] abstenir des meurtres ». Diodore de Sicile indique même qu'Orphée dirige les mystères d'Eleusis. Dans sa *Bibliothèque historique*³ il écrit ainsi qu'« [a]près avoir consacré tout son temps à sa formation et avoir appris les mythes traitant des dieux, [Orphée] fit un voyage en Egypte et là il apprit encore beaucoup et devint le plus grand des Grecs dans les domaines théologique, initiatique, poétique et lyrique ». Platon jette, quant à lui un regard réprobateur sur ces mystères auquel participe le héros dans *La République* :

βίβλων δὲ ὅμαδον παρέχονται Μουσαίου καὶ Ὀρφέως, Σελήνης τε καὶ Μουσῶν ἐκγόνων, ὥς φασι, καθ' ἧς θυηπολοῦσιν, πείθοντες οὐ μόνον ιδιώτας, ἀλλὰ καὶ πόλεις, ὥς ἄρα λύσεις τε καὶ καθαρμοὶ ἀδικημάτων διὰ θυσιῶν καὶ παιδιᾶς ἡδονῶν εἰσι μὲν ἔτι || ζῶσιν, εἰσὶ δὲ καὶ τελευτήσασιν, ἃς δὴ τελετὰς καλοῦσιν, αἱ τῶν ἐκεῖ κακῶν ἀπολύουσιν ἡμᾶς, μὴ θύσαντας δὲ δεινὰ περιμένει.

Ils produisent d'autre part une foule de livres de Musée et d'Orphée, fils de la Lune et des Muses, dit-on. Ils règlent leurs sacrifices sur l'autorité de ces livres et font accroire non seulement aux particuliers, mais encore aux États qu'on peut par des sacrifices et des jeux divertissants être absous et purifié de son crime, soit de son vivant, soit-même après sa mort. Ils appellent initiations ces cérémonies qui nous délivrent des maux de l'autre monde et qu'on ne peut négliger, sans s'attendre à de terribles supplices.⁴

Apulée enfin, dans son *Apologie*, propose, selon les critiques, un texte où « Orphée n'est plus, comme il le fut chez Virgile ou Ovide, le mari éploré qui va chercher son épouse dans les Enfers, mais le mage qui s'est attaché à découvrir les lois secrètes de l'univers et, notamment, l'action de la

¹ Euripide, *Hippolyte*, Texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1927, v 952-955. « Ἦδη νυν αὖχει καὶ δι' ἀνύχου βορᾶς / σίτοις καπήλεν' Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων / βάκχευε πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς / ἐπεὶ γ' ἐλήφθης. ».

² Aristophane, tome IV, *Les Thesmophories — Les Grenouilles*, Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1967, v 1032-1033. « Ὀρφεὺς μὲν γὰρ τελετὰς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι, ».

³ Diodore de Sicile, *Bibliothèque Historique*, IV, 25 Traduction tirée de Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 81. « Περὶ δὲ παιδείαν ἀσχοληθεὶς καὶ τὰ περὶ τῆς θεολογίας μυθολογούμενα μαθὼν, ἀπεδήμησε μὲν εἰς Αἴγυπτον, κάκεῖ πολλὰ προσεπιμαθὼν μέγιστος ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων ἐν τε ταῖς θεολογίαις καὶ ταῖς τελεταῖς καὶ ποιήμασι καὶ μελωδίαις. »

⁴ Platon, *La République* dans *Œuvres Complètes*, tome VI, Texte établi et traduit par Emile Chambry avec introduction d'Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1932, 364 e - 365 a.

providence universelle »¹. Cette dimension du mythe conduira à la constitution d'un véritable culte, l'orphisme, que nous choisissons de ne pas développer davantage ici. On pourra néanmoins, si besoin, lire avec attention l'ouvrage de Reynal Sorel², qui offre une vision synthétique et efficace sur le sujet.

Nous venons de passer en revue les principaux motifs liés au mythe d'Orphée. Néanmoins, au regard de notre objet d'étude, il convient d'approcher tout particulièrement le traitement d'un autre motif du mythe. Si le roman de Michèle Sarde s'intitule *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, le simple titre implique déjà, semble-t-il, une orientation claire menée autour du personnage d'Eurydice. Cette focalisation dans le titre de l'œuvre nous pousse alors à analyser de plus près le traitement de ce personnage si mystérieux de la nymphe, épouse d'Orphée. Si son époux connaît une renommée certaine, il ressort en effet peu d'informations sur la figure d'Eurydice. Dans son article « Rester aux Enfers : le bonheur paradoxal d'Eurydice », Julie Dekens affirme ainsi « qu'[o]n peut séparer Orphée d'Eurydice, mais pas l'inverse [...] Eurydice est toujours réduite à n'être que l'ombre de son mari et à mettre en valeur le pouvoir de son chant »³. Nous étudierons cette hypothèse à la lumière des textes de Virgile, Ovide et Sénèque.

La première réflexion qui jaillit à la lecture de ces derniers concerne le nom même de la nymphe. On observe ainsi une forme de *retardement* dans l'identification du personnage⁴. Dans *Hercule sur l'Oeta*, si Orphée est nommé dès le vers 1034, il faut attendre près de cinquante vers pour voir apparaître le nom d'Eurydice⁵, dont l'histoire est passée sous silence, se réduisant alors à ce dernier vers : « *quae nata est iterum, parit* » (« celle qui vient de renaître, périt »)⁶. La même observation peut alors être faite dans les *Géorgiques*. Le personnage est d'abord identifié comme

¹ Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 104.

² Reynal Sorel, *Orphée et l'Orphisme*, op. cit..

³ Julie Dekens, « Rester aux Enfers : le bonheur paradoxal d'Eurydice », TRANS n°17, <<https://trans.revues.org/910>>, [en ligne], mis en ligne le 24 février 2014, consulté le 6-10-2017.

⁴ Au sujet de la signification du nom Eurydice. Selon Jacques Heurgon dans « Orphée et Eurydice avant Virgile », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 49, 1932. p. 6-60, le nom même d'Eurydice « a inspiré des déductions qui semblent mal fondées. "Celle qui rend la justice au loin", dit l'étymologie. Parce que le mot commence par εὐρυ, comme Eurysternos, et se termine comme Dikè, on en a conclu qu'il avait une signification chtonienne. Mais il y a tant de reines, à travers l'histoire de la mythologie grecque, qui portent innocemment ce nom, la femme de Nestor dans l'Odyssée, la femme d'Énée dans les Chants cypriens, la femme de Créon dans Antigone, etc., qu'il est difficile d'y voir autre chose qu'une appellation très générale et dont le sens exact s'est vite effacé. ».

⁵ Sénèque, *Hercule sur l'Oeta*, op. cit., v 1084.

⁶ *Ibid.*, v 1089.

l'épouse d'Orphée (« *coniuge* »¹) puis est caractérisé par le simple pronom « *illa* »² pour enfin être désigné par la périphrase « *moritura puella* »³, littéralement « la jeune fille qui va mourir ». Une fois de plus, il faut alors attendre près de trente vers pour finalement lire le nom d'Eurydice⁴. Même procédé dans le texte d'Ovide où la protagoniste est d'abord désignée par le groupe nominal « *nupta [...]* *noua* »⁵. Son prénom n'est, de fait, révélé qu'une vingtaine de vers plus loin⁶, lorsque Orphée implore les dieux de ramener sa femme. Il est ici intéressant de constater la tendance à définir Eurydice à travers, justement, son statut d'épouse. Lorsque Julie Dekens affirme que l'on peut séparer Orphée d'Eurydice mais non l'inverse, nous pouvons ajouter que si l'on peut définir le héros thrace sans faire appel à Eurydice, cette dernière n'acquiert finalement d'identité que grâce à son mari. Autre élément intéressant dans les sources antiques : le traitement de la parole d'Eurydice. Ainsi lorsque Virgile choisit de faire parler la jeune femme au discours direct pour — doucement — blâmer le « *furor* »⁷ de son mari, chez Ovide au contraire celle-ci se voit privée de la faculté même de parler :

*Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam
Questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)
Supremumque "uale", quod iam uix auribus ille
Acciperet, dixit, reuolutaque rursus eodem est.*

En mourant pour la seconde fois elle ne se plaint pas de son époux; (de quoi en effet se plaindrait-elle sinon d'être aimée) elle lui adresse un adieu suprême, qui déjà ne peut qu'à peine parvenir jusqu'à ses oreilles et elle retombe à l'abîme d'où elle sortait⁸.

On remarquera d'ailleurs le commentaire du poète à l'intérieur de la parenthèse qui tend finalement à couper court à toute possibilité de prise de parole féminine. Eurydice meurt donc une deuxième fois, *en silence*...

¹ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 456.

² *Ibid.*, v 457.

³ *Ibid.*, v 458.

⁴ *Ibid.*, v 486.

⁵ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., X, v 8-9. « [...] la nouvelle épouse [...] ».

⁶ *Ibid.*, X, v 48.

⁷ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 495.

⁸ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., X, v 60-63.

RESSAISIR LE SQUELETTE MYTHIQUE DANS LA FICTION

Après avoir parcouru les différentes versions antiques du mythe d'Orphée et d'Eurydice et en avoir souligné les principaux mythèmes, il convient enfin de s'intéresser directement à l'objet de notre étude. Selon Pierre Brunel, dans le cas d'une réécriture, « [l]e titre est mieux qu'un signal ; il est le signe sous lequel le livre ou le texte est placé »¹. Or le titre de l'œuvre de Michèle Sarde, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, revendique d'emblée une filiation avec le mythe orphique² et, plus encore, ce que Gérard Genette pourrait nommer une « valorisation »³, puisque le personnage d'Eurydice, qui ne connaît pas de développement significatif dans les sources antiques, se trouve ici placé au devant de la réécriture. C'est ici en se basant sur les précédents mythèmes étudiés que nous tenterons de ressaisir, dans la fiction proposée par Michèle Sarde, ce que nous appellerons le *squelette mythique*. Nous nous intéresserons uniquement à relever et à rétablir les correspondances entre l'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée* (« hypertexte » selon la terminologie de G. Genette⁴) et la constellation mythique que nous avons pu mettre au jour en première partie grâce aux textes anciens (que nous pourrions donc nommer « hypotextes »). L'étude théorique du *positionnement* de la réécriture, nécessitant d'abord la mise en évidence des rapports entre les deux sources, fera l'objet du chapitre 3.

Lors de l'analyse du roman, plusieurs mythèmes étudiés plus haut peuvent être retrouvés. Ainsi, le personnage d'Eric possède, tout comme Orphée, un *véritable talent pour le chant*. La « voix d'or »⁵ du personnage est ainsi soulignée par Sophie lors de la première nuit à Rome. De même, lors du récit de leur première étreinte amoureuse en 1958, Eric dit « [à] ce moment-là, [avoir] saisi la puissance de son chant qui endormait sur elle toute velléité d'éloignement »⁶, pour lui qui se sentait à la fois l'âme d'un « empereur et d'un enchanteur »⁷. Il est intéressant de noter ici

¹ Pierre Brunel, *Mythocritique: Théorie et Parcours*, Paris : Presses universitaires de France, 1992, p. 82.

² Nous parlerons plus tard d'un lien « linéaire » pour caractériser cette filiation directe.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 423. « La valorisation d'un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus « sympathique », dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte ».

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 13.

⁵ HR, p. 40.

⁶ HR, p. 110.

⁷ HR, p. 110.

l'insistance du récit sur la puissance du chant et surtout son action sur l'amante. Tout comme Orphée semblait capable d'attendrir les bêtes farouches grâce à sa voix, Eric parvient ici à persuader Sophie de rester auprès de lui, alors que se déroule, sous leur fenêtre, une manifestation anti-fasciste à laquelle elle avait fermement décidé de participer. On notera la dimension extraordinaire qui est convoquée ici pour caractériser l'action du personnage masculin, qui se qualifie lui-même d'« enchanteur »¹ doté du pouvoir de « métamorphose »², ce qui apparaît alors comme un « miracle »³. La comparaison avec Orphée se fait même explicite lorsqu'il est fait mention d'« une des cordes de sa lyre » pour qualifier uniquement les trémolos de la voix d'Eric. La mention de l'instrument établit ici clairement un lien avec le chantre thrace, de même que l'expression de Sophie, qui, dans l'une de ses lettres, loue la voix d'Eric capable de faire « danser les roches et détourner les fleuves »⁴, expression qui évoque alors les vers d'Apollonios de Rhodes au sujet d'Orphée : « on conte qu'il avait charmé dans les montagnes les durs rochers et le cours des fleuves par la musique de ses chants »⁵. On retrouve également dans la fiction de Michèle Sarde, une autre caractéristique du personnage d'Orphée qui, comme nous l'avons étudié précédemment, adopte dans certaines sources, la *fonction de prophète de religion à mystères*. Ce pendant mystique du héros se rapproche alors de l'intense ferveur religieuse d'Eric qui se déploie dans tout le roman notamment lors du pèlerinage de Chartres où le jeune homme « reç[oit] l'hostie *dans un grand bouleversement* »⁶ et où les « paroles de Saint Paul [...] lui par[aissent] chargées d'une *miraculeuse prophétie* »⁷. À cette exaltation religieuse s'ajoutera plus tard sa passion pour les mystères de l'alchimie⁸ et de l'Œuvre au noir, qui, une fois de plus, rappellent le destin d'Orphée, instaurant « d'étonnantes initiations » au cœur de « rites secrets »⁹.

¹ HR, p. 110.

² HR, p. 125.

³ HR, p. 125.

⁴ HR, p. 171.

⁵ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, op. cit., I, v 26-30. « αὐτὰρ τόνγ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας / θέλξει ἀοιδάων ἐνοπῇ ποταμῶν τε ῥέεθρα. / Φηγοὶ δ' ἀγριάδες, κείνης ἔτι σήματα μολπῆς, / ἄκτῆς Θρηκίης Ζώνης ἐπὶ τηλεθόωσαι / ἐξείης στιχόωσιν ἐπήτριμοι [...] ». Traduction, voir p. 11.

⁶ HR, p. 76. Nous soulignons.

⁷ HR, p. 71. Nous soulignons.

⁸ Sur le rapport entre le mythe d'Orphée et le thème alchimique présent dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* voir le chapitre 2.

⁹ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, op. cit., I, v 914-921. Texte et traduction voir p. 36.

Autre mythe important dans la légende orphique qui est présent dans la réécriture : *la mort d'Orphée*. Si l'on s'en tient à la version la plus répandue qui relate le démembrement du thrace par des bacchantes en furie, la fin du roman de Michèle Sarde s'avère très évocatrice. En effet, dans le chapitre « Il Collettivo delle Donne », extrait du journal de Sophie¹, cette dernière relate une manifestation féministe qui avance depuis la *piazza dell'Indipendenza* jusqu'à la *stazione Termini*. Les ménades ovidiennes sont ici remplacées par des femmes en colère, protestant contre les lois anti-avortement et le manque de liberté féminine. Dans les deux sources, la procession est caractérisée par la violence mais surtout par un véritable capharnaüm sonore. Ainsi Ovide évoque « leurs clameurs retentissantes, la flûte de Bérécynthe au pavillon recourbée, les tambourins, les claquements de mains, les hurlements des bacchantes »² qui couvrent le son de la cithare d'Orphée. Pareillement, Sophie imagine :

[...] la procession [qui] déferle au pas de charge sur la place de la gare dans un tohu-bohu infernal où se mêlent les *caquètements* des Galline florentines, la *vocifération* des commandos de Prima Linea, la *stridulation* des Sorcières de Sienne, le *martèlement* des acrobates de la roue, les *lamentations* des Pleureuses de Ravenne, le *claquement* sec des Parques véronaises et le *bruissement* des voiles des Nemesiache, à moitié aveuglées par leurs tchadors³. (HR, p. 325).

De même, lorsque le poète latin compare les furies aux chiens face au cerf⁴, Sophie décrit le défilé comme un cortège d'animaux échappés du zoo⁵. Par ailleurs, nous pourrions remarquer que lorsque les ménades antiques sont animées par « Erinys déchaînée », (« *insanaque [...] Erynys* »⁶), l'un des mouvements de protestation — réel par ailleurs — se place, lui, sous le signe de Némésis en choisissant de se nommer *Némésiache de Naples*⁷. Enfin, il semble qu'au moment où les bacchantes antiques, armées de thyrses et de pierres, achèvent Orphée, les manifestantes se ruent sur un individu ayant tenté d'attaquer l'une d'entre elles :

¹ La première partie du chapitre 2 reviendra plus en détails sur ce journal qui propose, à lui seul, une réécriture du mythe d'Eurydice. Nous choisissons cependant de faire figurer le passage sur la manifestation car il fait directement écho à un épisode situé, lui, sur le premier plan narratif : la disparition présumée d'Eric.

² Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., XI, v 15-19.

³ Nous soulignons.

⁴ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., XI, v 27 : « *Praeda canum est...* »

⁵ « L'homme qui a quitté l'église de Saint-Pierre-aux-Liens commence à distinguer le clappement et les borborygmes de gorge avec le tapement des cothurnes sur le pavé. Des glapissements lui parviennent sur fond de huées avec des cris divers, comme si les animaux du zoo s'étaient tous échappés en même temps dans la même direction. » (HR, p. 324).

⁶ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., XI, v 14.

⁷ HR, p. 322.

Les Némésiache se précipitent, arrachent leurs tchadors pour mieux griffer et mordre et forment un cercle autour de l'agresseur ; les militantes de Lotta Continua surviennent avec leur bâtons ; les commandos de Prima Linea sortent des matraques en guise d'explosif, les Milanaises du Mouvement de coordination della via del Luiso fouettent l'air des épines de leurs artichauts, les Sorcières de Sienna agitent leurs balais enflammés, les Bergamasque filent sur leurs roues. Une Parque de Ferrare tire un couteau. (HR, p. 325-326).

Le chapitre qui suit cet extrait révèle alors à Sophie et au lecteur les différentes versions proposées par les quotidiens italiens au sujet d'un accident survenu lors d'une manifestation — apparemment la même que celle décrite par Sophie dans son journal. Si l'on peut y lire une référence aux différentes versions de la mort du chanteur, on relèvera particulièrement l'article d'un quotidien de presse à scandale qui fait mention des « femmes, saisies d'une rage irrépressible, qui les aura poussées à arracher les vêtements du passant, et à le tirer dans tous les sens jusqu'à lui rompre les os »¹. Apparaît donc ici explicitement le motif du *diasparagmos* orphique² pour évoquer implicitement la disparition d'Eric qui, comme souligné à la page 329, ne sera jamais rentré après la troisième journée à Rome...

Un autre détail sur le personnage d'Orphée, présent notamment, dans *Les Métamorphoses* est *l'incapacité du héros à s'intéresser à une autre femme après la disparition d'Eurydice*. Ovide évoque alors les nouvelles orientations homosexuelles d'Orphée qui porte désormais ses amours sur de jeunes adolescents³ :

*Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
In teneros transſerre mares citraque iuuentam
Aetatis breue uer et primos carpeere flores.*

Ce fut même lui qui apprit aux peuples de la Thrace à reporter leur amour sur des enfants mâles et à cueillir les premières fleurs de ce court printemps de la vie qui précède la jeunesse⁴.

Or, on observe aussi chez le personnage d'Eric, après la première disparition de son ex-fiancée, une forme de dégoût, tout du moins, une impuissance, à se consacrer à de nouvelles conquêtes féminines. Il avoue ainsi avoir été « incapable d'avoir des relations normales avec une femme »⁵. Le roman rejoint alors totalement la version d'Ovide lorsque la « pensée évadée [d'Eric] caresse quelques visages adolescents, quelques épaules réminiscences de l'Apollon qu'ils admir[ent] au

¹ HR, p. 331.

² Au sujet du *diasparagmos* et de la mort d'Orphée voir p. 33.

³ « Avant Ovide, cette pensée se trouve déjà chez le poète alexandrin Phanoclès », Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 50.

⁴ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., X, v 83-85.

⁵ HR, p. 134.

Vatican »¹ avec Sophie. Enfin, de la même façon que les femmes de Thrace ne parviennent pas à s'attirer les faveurs d'Orphée, Eric se fait lui surnommer « l'incorruptible » par « quelques anciennes de l'OAS qui dépensèrent en vain leurs efforts de séduction »².

Concernant *le personnage d'Eurydice*, nous avons pu mettre en évidence la caractérisation floue qui entoure l'identité de la nymphe, réduite dans la plupart des versions antiques à son statut d'épouse, voire d'objet amoureux. Il semble alors intéressant de relier le manque de précision sur Eurydice à l'identité confuse du personnage de Sophie. Si le nom de la nymphe est comme *retardé* dans les textes anciens, le prénom du personnage d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée* semble, lui, *changer*, conduisant de fait à une sorte de fluctuation de l'identité. Le premier prénom qui apparaît dans le texte est celui de Sophie à la page 14. Néanmoins, on apprend rapidement que la jeune femme a changé son nom en Barbara, du latin *barbarus*, c'est-à-dire « l'étranger », « le barbare », comme si, elle-même, avait choisi de devenir *étrangère* à son ancienne identité :

— Vous êtes Lambert ? Barbara Lambert ! On vous appelle de Beyrouth !
Alors elle s'est souvenue qu'elle ne s'appelait plus Sophie Lambert. (HR, p. 18).

Au cours du roman, d'autres identités viennent se superposer, contribuant ainsi à un phénomène de brouillage. Ainsi lors de leur première rencontre, Eric choisit d'appeler Sophie par son deuxième prénom, Marie : « [b]onne nuit, Marie...Sophie... »³. À la fin du roman, lors de la révélation de son secret familial, le personnage féminin dévoile à son ancien fiancé son autre — véritable — identité : « Je t'interdis de m'appeler Sophie. Je ne suis pas Sophie. Mon nom c'est Sarah, Sarah Solal »⁴. Le personnage de Sophie connaît alors un rapport flou dans la détermination de son identité, motif qui la rapproche finalement de la jeune nymphe dont le nom est tout juste mentionné dans les sources antiques.

Autre élément rattaché au personnage d'Eurydice : *la morsure du serpent*, à l'origine de sa mort. Certains passages du roman de Michèle Sarde reprennent eux aussi le motif de la piqure vipérine qui affecte Sophie dans les moments de résurgence du souvenir du « désastre ». C'est le cas au tout du début de la fiction, lors de leur arrivée à Rome :

¹ HR, p. 134-135.

² HR, p. 135.

³ HR, p. 72.

⁴ HR, p.196.

Eric Tosca, rencogné au fond de la banquette, s'était tu. Dans la pénombre de la Fiat, son visage a pris des reflets durs, ses traits se sont accusés. Tandis que les nouvelles flatulences et les moiteurs s'estompaient, il s'affirmait dans des lignes et des expressions de roideur qui l'ont fait paraître comme le visage de Mme Lambert quand elle lui avait annoncé le désastre. Elle a eu peur de nouveau. Et la panique s'est infiltrée dans tout son corps. Elle a senti circuler dans ses vaisseaux, imprégnant et bouchant chacun de ses pores, ce mélange d'appréhension et de terreur qui, pendant des 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*¹. (HR, p. 133).

On remarque dans ce passage la métaphore qui associe la réminiscence du « désastre » et du traumatisme qui l'a suivi avec le motif d'une morsure venimeuse. On rappellera ici le vers ovidien qui décrit la mort d'Eurydice : « *[o]ccidit in talum serpentis dente recepto* » traduit par « elle périt, blessée au talon par la dent d'un serpent »². On observe donc une vraie reprise de l'image ovidienne marquée d'ailleurs implicitement par le double sens que l'on peut attribuer à l'adjectif « ancien » qui caractérise le venin. S'il peut, bien entendu, évoquer un épisode traumatique de l'adolescence de l'héroïne, il peut également suggérer un lien au passé cette fois-ci mythologique qui imprègne la fiction. Par ailleurs, la convocation d'un « serpent à deux têtes » rappelle davantage le texte de Virgile et son « *immanem [...] hydrum* »³ et rapproche la mention du « désastre » du monstre intérieur, créature « multiforme et familière »⁴ décrite à la page 262. L'image pourra d'ailleurs rappeler l'« amphibène », serpent à deux têtes notamment mentionné par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* : « [l]'amphibène a une double tête, c'est-à-dire une aussi à la queue, comme si c'était trop peu d'une seule bouche pour verser le venin »⁵ et ainsi évoquer la double cicatrice de Sophie qui l'empêche, à la fois de se réconcilier avec le reste du monde, mais aussi elle-même. La présence du motif de la morsure nous pousse alors à analyser plus largement la reprise du canevas mythique et à tenter de ressaisir le *squelette* extérieur de la légende dans la fiction.

Dès la première phrase du roman, « un homme suit une femme rue de l'Ancienne Comédie à Paris »⁶, apparaît la reprise du mytheme primaire orphique qui est la poursuite de la femme aimée

¹ Nous soulignons.

² Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., X, v 8-10.

³ Virgile, *Géorgiques*, op. cit., IV, v 458.

⁴ HR, p. 262.

⁵ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre VIII, Traduit et commenté par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1952, § 85. « *Geminum caput amphisbaenae, hoc est et a cauda, tamquam parum esset uno ore fundi uenenum.* »

⁶ HR, p. 11.

après sa disparition. Tout comme Orphée part à la recherche d'Eurydice, le roman commence au moment où Eric, après vingt ans de recherche, retrouve enfin Sophie. Il est alors intéressant de remarquer l'utilisation des pronoms indéfinis (« un »; « une ») et des termes génériques (« un homme », « une femme ») dans cette phrase liminaire. D'emblée, la fiction semble convoquer, par cette structure grammaticale généralisante, un véritable ancrage dans une filiation passée, universelle, mythique. Marie Miguet-Ollagnier parle alors de « contrat de lecture »¹ avec le lecteur. Selon elle, Michèle Sarde annonce ici sa volonté de « couler dans une forme romanesque contemporaine [...] une histoire qui a nourri maintes versions du thème lyrique ou dramatique ». Il apparaît dans tous les cas un véritable *signal* qui annonce la réécriture du mythe, ou, tout du moins, son influence. *L'ossature* du mythe se retrouve alors également dans la mort d'Eurydice, qui bien que métaphorique, puisqu'elle choisit seulement de *disparaître*, reste bien évidente, comme souligné page 31 : « depuis vingt ans ils étaient *morts* l'un pour l'autre »². Elle se retrouve aussi dans la mention et la description de la recherche d'Eurydice/Sophie par Orphée/Eric. Comme son équivalent mythologique, Eric décrit alors la poursuite de Sophie comme une véritable *quête* :

[...] il a changé de stratégie et commencé à lui conter ce qu'il nomme si ridiculement sa « quête » ? À telle enseigne qu'elle a souhaité connaître le détail des filatures, des interrogatoires, des stations dans les lieux où elle aurait pu paraître, des consultations, des dossiers, des listes de militants, de fidèles, de membres d'associations en tous genres, de tout ce qu'il a mentionné au passage avec tant de complaisance. (HR, p. 21),

On sera également sensible aux diverses expressions qui renvoient au fait que Sophie décide, après qu'Eric l'a retrouvée, de le suivre. Le motif d'Eurydice suivant Orphée lors de la remontée est alors sensiblement convoqué, notamment au travers de la reprise du verbe *escorter* : « elle avait *escorté* ce fiancé »³, « *escorté* ce premier venu si bien connu »⁴. Néanmoins, cette reprise apparente du schéma externe semble être complexifiée au fil de la narration. Nous pourrions alors identifier plusieurs traitements dans la réécriture : la *démultiplication*, la *dissémination*⁵ et enfin le *déplacement* des mythèmes.

¹ Marie Miguet-Ollagnier, « *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde, un contre Orphée ? », dans *Métamorphoses du mythe*, Presses Univ. Franche-Comté, 1997, p. 237-238.

² HR, p. 31. Nous soulignons.

³ HR, p. 39. Nous soulignons.

⁴ HR, p. 40. Nous soulignons.

⁵ En ce qui concerne l'utilisation et la définition de ce terme, voir la suite du chapitre.

Si l'on observe, par exemple, *le mytheme de la remontée*, on s'aperçoit que ce dernier semble subir une forme de démultiplication dans le roman. La première remontée, la plus évidente, est celle opérée par le couple de personnages dans leurs souvenirs respectifs. Le verbe « remonter » est d'ailleurs directement employé : « l'intrusion inattendue du souvenir de leur rencontre la désoriente. Il faudra cependant en passer par là. *Remonter à la source* »¹. Le terme se retrouve également dans le titre de la quatrième partie tout simplement intitulé « La remontée ». C'est dans cette section que le motif s'identifie plus particulièrement à une remontée vers la lumière : « [ils] sentent qu'ils remontent vers une lumière qu'ils n'avaient ni prévue ni peut-être désirée »². Cette lumière, par un réseau isotopique d'images en résonance, s'associe alors à la vérité : Sophie parle ainsi de dévoiler une « image *surexposée* de leur passé »³, de même que l'on peut lire page 286, que « [l]a vérité leur *crève les yeux*, alors ils ne veulent plus la *voir*. Tout plutôt que de la *regarder en face* »⁴. Néanmoins, cette remontée n'est pas uniquement vécue lors du voyage à Rome. Sophie opère elle aussi une remontée, toute seule cette fois-ci, après avoir découvert ses origines : « Sophie *alias* Sarah tentait de *remonter* du gouffre où le désastre tenait pétrifiés les uns dans les autres, les morts et les survivants mélangés... »⁵. Plus encore, l'image de ce mouvement ascensionnel n'est pas seulement métaphorique. Elle est aussi présente de manière bien concrète, notamment lors des excursions en montagne et la montée des différents glaciers : « [i]ls *montaient*. Rapidement Tosca commença à se fatiguer et à se sentir nerveux »⁶. L'image est en outre régulièrement reprise lors de leurs déambulations romaines, « [j]e te propose de laisser l'ascenseur au vieux. Il y a vingt ans nous escaladions des glaciers. Nous pouvons bien aujourd'hui *grimper* quelques marches à pied [...] »⁷, jusqu'à finalement contaminer la perception même d'Eric Tosca sur l'idée de Dieu : « [m]oi je me représente le ciel comme une *ascension* vers Lui, l'enfer comme une descente loin de Lui. Rien que des *verticales* plus ou moins escarpées. L'image me vient peut-être de nos expéditions de

¹ HR, p. 67. Nous soulignons.

² HR, p. 309.

³ HR, p. 286. Nous soulignons.

⁴ HR, p. 286. Nous soulignons. On notera ici la convocation d'un autre mytheme qui est celui du regard fautif d'Orphée et que nous étudierons plus largement au chapitre 5.

⁵ HR, p. 218-219. Nous soulignons.

⁶ HR, p. 82. Nous soulignons.

⁷ HR, p. 79. Nous soulignons. Sur la correspondance entre les déambulations romaines et le cheminement intérieur des personnages, voir le chapitre 8.

montagnes »¹. L'analyse de ce mouvement vertical dans le texte nous conduit donc à conclure à une forme de démultiplication et de miroitement du mytheme de la remontée qui semble, dans une structure gigogne, imbriquer les différentes allusions ascensionnelles et dévoiler un vrai rapport entre les mouvements physiques des personnages et leurs déambulations mémorielles intérieures².

L'hypothèse de la démultiplication et du miroitement des mythes est ensuite corroborée par le traitement du *motif des Enfers*. Dans le roman de Michèle Sarde, en effet, la traversée infernale n'est pas unique. L'image est ainsi d'abord convoquée pour référer à la période sombre que traverse la jeune Sophie après la révélation du « désastre »³. Lorsque Eric évoque l'attitude de Sophie durant leur jeunesse, celle-ci « accepte alors qu'il nomme états d'âme de jeune fille » ce qu'elle même considère comme « *la traversée de l'enfer* »⁴. De même, lorsqu'au début du récit Sophie réfléchit aux paroles d'Eric sur la mort, elle pense que :

[...] pour assurer cette garde [celle des morts], il fallait se déposséder des autres soucis de retenir, et que même les souvenirs de ses amours, de ses chagrins, elle devait les détacher d'elle comme des sacs encombrants dont on se débarrasse pour ne pas alourdir la fuite, car elle croyait que la route de l'exil se prend avec un barrage léger, une mémoire vierge sauf de l'essentiel. (HR, p. 19).

On réfléchira ici à la tradition qui veut qu'une fois leur temps aux enfers révolu, les morts se délestent de leur mémoire pour retourner dans un autre corps et ainsi commencer une vie neuve. On pourra alors aisément rapprocher l'adolescence de Sophie d'une traversée des enfers qui tire son origine de la découverte du désastre. Le fait de changer son nom en Barbara et de couper tout lien avec son existence passée rapproche le personnage de ces habitants des limbes qui regagnent une existence nouvelle. On ajoutera néanmoins que le fait de retrouver une « mémoire vierge *sauf de l'essentiel* »⁵ prédit finalement une nouvelle descente et une autre remontée bien nécessaires pour le personnage féminin. Cette autre traversée dans le ventre du monstre, c'est à Rome qu'elle se produit — cette fois-ci avec Eric. La descente dans les catacombes de Rome (d'ailleurs nommée

¹ HR, p. 92. Nous soulignons.

² Sur ce rapport entre la topologie extérieure et la topologie intérieure des personnages, notamment sur la question de l'architecture de la mémoire, voir le chapitre 8.

³ HR, p. 14.

⁴ HR, p. 124. Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

¹ HR, p. 256.

« cité des morts »¹) conduit, en effet, à une réminiscence violente du désastre pour Sophie et peut donc représenter un nouveau passage infernal.

La mort elle finit par en être étouffée. Elle la vomit. Elle n'en peut plus de ces tombes, de ces sépulcres, de ces hypogées, de ces colombaires, de ces ossuaires et de ces sarcophages. Elle voudrait sortir, respirer à l'air libre, retrouver les lauriers-roses et les pins, le buis, la glycine, les oliviers, les eucalyptus, les acacias. (HR, p. 266).

Ce passage est alors intéressant dans la mesure où il convoque l'image des Enfers tout en l'opposant au monde des vivants. L'accumulation « de ces sépulcres, de ces hypogées, de ces colombaires, de ces ossuaires et de ces sarcophages » souterrains s'oppose alors à celle des « lauriers-roses et [d]es pins, [du] buis, [de] la glycine, [d]es oliviers, [d]es eucalyptus, [d]es acacias »² qui évoquent, cette fois-ci, une remontée vers « l'air libre » désirée par le personnage de Sophie qui « étouff[e] » dans les limbes du désastre. On notera de fait un nouveau lien entre la protagoniste et son pendant mythique qui paraissent toutes deux prises entre deux mondes, coincées entre deux états : ni tout à fait mortes, ni tout à fait vivantes. Enfin, nous pouvons citer une autre image infernale qui apparaît à la fin du roman et qui associe alors la déportation de la famille Solal à une autre descente aux Enfers — celle-là, peut-être, à l'origine de toutes les autres³. Cette « route de l'enfer »⁴ est alors décrite à la page 294 :

Elle décida de refaire avec ses parents les routes qui partaient de la rue Gustave-Mahler à Paris ou de la via della Bottege Oscure à Rome et menaient toutes directement à la *géhénne* du camp. Le voyage de la déportation. [...] En quelques semaines elle avait accumulé jusqu'à la nausée des détails dont chacun à soi seul était plus insoutenable que l'évocation abstraite de l'ensemble. Elle en revenait à l'agonie, saturée d'atroce, couverte de vomi, de poux, de sang, de puanteur, de crachats, de coups, de typhus, incapable de s'alimenter, incapable de sombrer dans un sommeil qui ne soit pas traversé d'abolement de chiens et de hurlements d'enfants, inspiré, cauchemar après cauchemar, des anecdotes déchirantes, délirantes, qu'elle entassait dans sa mémoire [...]. (HR, p. 294).

On remarquera alors que souvent, l'évocation du paysage infernal se place littérairement sous le signe de l'accumulation, comme si l'horreur débordait du cadre. Ici, la surenchère de compléments de noms vient caractériser une agonie infinie. La mention de la *géhénne* qui peut déterminer un « lieu de grande souffrance, une situation intenable » mais qui renvoie surtout, dans la langue

² On notera par ailleurs la proximité de ce passage avec le livre X des *Métamorphoses* et le passage des « arbres qui marchent » déjà cité p. 23.

³ Sur la résurgence du motif de la descente aux enfers dans les récits de déportation voir le chapitre 7.

⁴ HR, p. 300.

biblique, à l'Enfer représenté comme un feu éternel¹, rend de fait la référence aux Enfers antiques explicite et ce malgré le déplacement vers un référentiel chrétien. Or, si l'analyse des images infernales dans le roman permet de démontrer une forme de démultiplication et de miroitement des différentes références à la traversée des limbes, ce mytheme n'est pas le seul à connaître un traitement particulier dans la fiction. Ainsi, de la même façon que plusieurs Enfers apparaissent dans l'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, plusieurs *quêtes à la poursuite d'Eurydice/Sophie* peuvent être relevées. Mis à part Eric qui part à la recherche de son ex-fiancée pendant vingt longues années, la grande-tante de cette dernière part, elle aussi, à la recherche de sa petite-nièce, revenue encore une fois d'entre les morts puisque son ancêtre la croyait disparue. La narratrice s'amuse même à comparer les deux personnages :

Eric Tosca a mis vingt ans à retrouver Sophie après que leurs fiançailles eurent été rompues en cinquante-neuf. Mme Abravanel découvrit Sarah immédiatement, plus d'une décennie après le désastre. (HR, p. 230).

Par ailleurs, on peut également observer, en plus du procédé de démultiplication, un phénomène de *dissémination*² dans une réécriture qui n'hésite pas à convoquer certains mythes orphiques au détour d'une phrase ou d'une allusion implicite. Selon le *Trésor de la Langue Française*, la dissémination se définit comme une forme d'éparpillement, une dispersion notamment des semences végétales lors de leur plantation³. Or, pareille à ces graines en devenir, il semble que nous pouvons relever dans le roman, une forme de dissémination de certains *germes* mythiques, notamment dans l'emploi de certaines expressions. Ainsi, on peut comprendre que le détournement de l'expression « mener en bateau » qui devient dans la pensée de Sophie « mener en barque »⁴ peut faire référence à la barque de Charron, le passeur des Enfers, et donc renvoyer une fois de plus à l'image infernale. Le slogan de l'enseigne Darty à la page 12, « [l]a confiance de nos clients se lit dans leurs yeux »⁵ semble, lui, faire allusion au fameux regard meurtrier d'Orphée, qui justement, doutant de la parole des Dieux, tourne son visage vers son aimée. De même, un lecteur

¹ TLFi, « géhenne », <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2790908955;>>, [en ligne], consulté le 14-03-18.

² Si Gilbert Durand rattache le phénomène de dissémination à un effet de distanciation voire de dégradation, nous choisissons ici ce terme pour définir l'éparpillement, la dispersion des éléments mythiques dans la réécriture. (Gilbert Durand, « Pérennité, dérivations et usures du mythe » dans *Champs de l'imaginaire, op. cit.*, cité par Frédéric Monneyron, Joël Thomas, *Mythes et littérature, op. cit.*, 2012, p. 72-79).

³ TLFi, « dissémination », <<http://www.cnrtl.fr/definition/diss%C3%A9mination>>, [en ligne], consulté le 14-03-18.

⁴ HR, p. 40.

⁵ HR, p. 12.

attentif sera sensible à l'utilisation marquante et répétée du verbe « (se) retourner » qui fait, lui, allusion à la faute d'Orphée se retournant trop tôt sur son Eurydice :

[...] il imagine quand elle se *retournera* [...]. (HR, p. 12).

[...] il se réveillait au moment où ce corps se *retournait* [...]. (HR, p. 12).

Sauf lorsque son chant avait fait *retourner* Sophie à Chartres [...]. (HR, p. 57).

Soudain elle se *retourne* les yeux et, les yeux dans les yeux [...]. (HR, p. 195).

Je t'ai menti... Pour te faire réagir. Pour te faire *retourner*¹... (HR, p. 320).

Le chiffre deux, par ailleurs, qui, dans la légende renvoie au fait que la jeune nymphe meurt *deux* fois, est lui aussi utilisé de manière récurrente dans le texte. De fait, l'attaché-case d'Eric contient l'arme de la « *deuxième* mort »², les souvenirs de Sophie doivent être, non seulement oubliés, mais « bien oubliés, une *seconde* fois »³, et la tante Rachel tente de persuader Sophie que le mariage avec Eric est une façon d'« assassiner [s]es parents une *deuxième* fois »⁴. Enfin, Eric demande à Sophie à la fin de leur voyage s'il est vraiment en train de la perdre « une seconde fois »⁵.

D'autre part, au-delà de cet effet de discrète dissémination de réminiscences mythiques, un procédé de *déplacement* dans le traitement de certains motifs peut être relevé⁶. Certains mythèmes, en effet, s'ils sont bien présents dans la fiction, connaissent de légères modifications par rapport à leur positionnement dans les sources antiques. La seule fois, par exemple, où le roman fait mention d'un compromis qui pourrait évoquer *le pacte passé entre Orphée et le roi des Enfers*, le personnage impliqué n'est pas Eric mais bien la tante Rachel⁷. De même, la nature du compromis, cette fois-ci conclu avec la mère de Sophie, oriente davantage la réécriture vers la légende de l'enlèvement de Perséphone par Hadès. Pareille à une Cérès antique, Mme Abravanel demande en

¹ Nous soulignons à chaque fois.

² HR, p. 40. Nous soulignons.

³ HR, p. 221. Nous soulignons.

⁴ HR, p. 268. Nous soulignons.

⁵ HR, p. 290.

⁶ Pour reprendre les mots de Gilbert Durand, « Dès qu'il y a des fluctuations dans les mythèmes, on peut parler de dérivation, et il y a toujours des fluctuations. Le mythe ne se conserve jamais à l'état pur. Il n'y a pas de moment zéro du mythe, de commencement absolu. Il y a des inflations et des déflations. C'est pour cela que le mythe vit, c'est pour cela qu'il est endossé et par des cultures, et par des personnes, et par des moments ». (Gilbert Durand, « Pérennité, dérivations et usures du mythe » dans *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 105).

⁷ « Elle négocia donc, dès le premier jour, un compromis avec la mère adoptive. L'enfant serait informée et prévenue de son origine et de sa parenté avec Rachel Abravanel. Cette dernière pourrait la voir régulièrement à un rythme qu'elle discuta àprement et finit par mettre au point ». (HR, p. 236).

effet le droit de voir sa nièce toutes les semaines, là où l'on accorde à la déesse de pouvoir revoir sa fille la moitié de l'année¹. De même, le motif de *la fuite d'Eurydice*, notamment présent dans la version virgilienne, est lui aussi repris dans le roman de Michèle Sarde avec toutefois un traitement particulier. Lorsque Sophie/Eurydice prend la fuite dans la fiction, elle ne tente pas en effet d'échapper à un agresseur extérieur comme Aristée mais bien à son propre Eric/Orphée :

Elle n'écoute plus. Elle fuit comme une folle, comme une détraquée pense-t-elle elle-même. [...] à présent elle court au-dessus du fleuve, vers l'île Tibérine et bifurque sur la droite, poursuivie par les appels de Tosca : "Sophie...Sophie...reviens...". (HR, p. 195).

De surcroît, un plus loin dans le récit, ce n'est plus le personnage féminin qui choisit de prendre la fuite, mais Eric Tosca lui-même². On observe alors un phénomène d'inversion mythémique :

Et soudain il se retourne, pousse la grille qu'il referme sur elle et se met à courir, à filer comme un évadé. Elle tressaille alors, elle se précipite, elle crie : "Eric, reviens ! Ce n'est pas vrai ! Reviens...!" [...]. (HR, p. 320).

De même, *le motif de la vengeance* connaît lui aussi un détournement par rapport au substrat mythique. Si le mythe fait bien partie de la légende dans les *Géorgiques*, Virgile évoque néanmoins la vengeance d'Orphée sur Aristée qui est responsable de la mort d'Eurydice. Dans le roman de Michèle Sarde en revanche, il est question de la prétendue revanche d'Eric vis-à-vis de Sophie. Celle-ci s' imagine en effet que le voyage à Rome est un plan diabolique de son ancien fiancé pour la liquider :

Mais quelle victime [...] aurait été assez sotte pour se précipiter sans prévenir personne dans un pays étranger avec *le seul homme qui eût toutes les raisons, ou seulement une excellente, de la supprimer impunément* ? [...] Elle savait que de la *vengeance*, plus que de l'amour ou de n'importe quelle passion humaine, on atteint le fond seulement avec les yeux clos et le cœur immobile³. (HR, p. 30).

Le motif est d'ailleurs retrouvé plus tard, lorsque le couple s'arrête devant la statue des Niobides dont le destin illustre la terrible vengeance des dieux Phœbus et Phœbé sur les enfants de Niobé. Cette réminiscence, ici convoquée par le biais de la statuaire, nous dévoile une fois de plus toute la complexité du traitement de la réécriture de Michèle Sarde qui semble alors développer un véritable et complexe réseau de résurgences mythiques. Il nous semble alors important d'envisager tout

¹ Voir le livre V des *Métamorphoses* d'Ovide. Sur la convocation d'autres mythes dans le roman voir le chapitre 3.

² On pense alors également au moment où, lors de l'ascension des glaciers, (HR, p. 84) c'est Eric qui suit Sophie et non l'inverse comme dans le mythe de la remontée. Cette inversion dans les rôles masculin et féminin nous conduira à étudier plus précisément la question de l'opposition entre les sexes au chapitre 4.

³ Nous soulignons.

d'abord le caractère binaire de la réécriture dans ce roman, qui propose en effet deux réanimations distinctes du mythe d'Orphée au travers de ces deux personnages principaux.

CHAPITRE 2 : « Re-vision »¹, au cœur *des* réécritures

¹ Selon les mots de Rachel Blau DuPlessis, *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, *op. cit.* p. 105.

ÉTUDE DES NOTES DE SOPHIE : UNE RÉÉCRITURE FÉMINISTE DU MYTHE ?

Après avoir établi les différents mythèmes propres au mythe d'Orphée et avoir mis en évidence la reprise de ces derniers dans le canevas du roman, il conviendra ici de s'intéresser plus particulièrement aux différentes réappropriations du mythe qui sont proposées dans la fiction. Selon Marie Miguet-Ollagnier :

[...] le roman nous montre, non pas une, mais — c'est là son originalité — deux voies différentes de réanimation du mythe : la première par la réinterprétation alchimique dont le héros, Eric, prend l'initiative, la seconde par une lecture féminine, et peut-être féministe de l'héroïne¹.

Nous nous baserons donc sur la dichotomie proposée par la critique en étudiant tout d'abord la vision du mythe portée par Sophie, que l'on peut notamment étudier à travers ses « notes », qui se répartissent à chaque fin de chapitre. À propos de celles-ci, la narratrice affirme à la page 41 :

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. Il m'est apparu que ces notes jetaient une *lumière indirecte* sur les événements relatés et je me suis permis de les répartir dans le récit². (HR, p. 41).

Si cette indication jette une certaine part d'ombre dans la compréhension du roman, en interrogeant, de fait, le lien entre la prétendue narratrice et le personnage de Sophie³, elle permet toutefois d'en savoir un peu plus sur ces fragments de textes qui rythment le fil narratif. Apparemment rédigés au moment du voyage à Rome, ils sont, certes, attribués à Sophie mais sont *répartis, choisis*, par cette mystérieuse narratrice qui révèle sa présence au début du roman⁴. Comme le remarque alors Liedeke Plate, dans le roman de Michèle Sarde, « *the telling of the story of Eurydice is a communal act which consists in the opening of a new discursive space through a feminine polyphony*⁵ »⁶ qui semble, en réalité, réunir tout à la fois les voix du *personnage*, de la *narratrice* et possiblement de

¹ Marie Miguet-Ollagnier, « Histoire d'Eurydice pendant la remontée de Michèle Sarde, un contre Orphée ? », *op. cit.*, p. 243.

² Nous soulignons.

³ Nous examinerons plus particulièrement celui-ci dans le chapitre 3 de notre étude.

⁴ HR, p. 14.

⁵ Nous soulignons.

⁶ Nous traduisons : « le récit des aventures d'Eurydice est ici une œuvre collective qui naît de l'ouverture d'un nouvel espace de parole pris en charge par une polyphonie féminine. » Liedeke Plate, « Breaking the Silence: Michèle Sarde's Histoire d'Eurydice pendant la remontée », *Women in French Studies*, Volume 3, Fall 1995, p. 98.

l'auteure elle-même. Les problématiques de genre semblent de fait occuper, à première vue, une place importante dans la réécriture. Ainsi, comme l'affirme Sophie dans son journal, « [i]l s'agit de réinscrire l'histoire d'Eurydice et de son amant dans celle de la guerre des sexes »¹. Or, cette prise de position dans le cadre d'une réécriture mythologique n'est pas surprenante dans la littérature contemporaine. Un mouvement d'étude critique se développe d'ailleurs dans la seconde moitié du XX^e siècle, qui étudie la pensée féministe dans certaines réappropriations mythiques. C'est ce que Marie Carrière nomme, dans son ouvrage *Médée protéiforme*, les « mythopoesis au féminin »². Parmi ces recherches, celles de Rachel Blau DuPlessis, « *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers* », nous indique, de fait, que « [w]omen poet invent revisionary myths in the attempt to forge an anticolonial mythopoesis, an attack on cultural hegemony as it is, which necessarily has included a vision of gender »³. Si l'appropriation de ces versions mythiques dans les réflexions sur le genre semble alors attestée, il conviendra, dans le cadre de notre roman, d'interroger cette représentation et d'étudier les voies de la réécriture qui la rendent possible, pour finalement répondre à cette interrogation principale : *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* intègre-t-il une réécriture féministe⁴ du mythe d'Orphée ? Selon le *Trésor de la langue française*, le féminisme se définit comme un « mouvement social qui a pour objet l'émancipation de la femme, l'extension de ses droits en vue d'égaliser son statut avec celui de l'homme [...] »⁵. Au sujet du roman, il conviendra donc d'interroger les éléments sur lesquels pourrait possiblement reposer une telle tendance féministe. Nous envisagerons tout d'abord *l'image d'Orphée* qui est proposée dans les notes de Sophie puis celle d'*Eurydice*. Enfin, le thème du regard sera étudié, permettant d'envisager plus largement une nouvelle image du couple mythique, qui dépassera éventuellement la simple opposition entre le masculin et le féminin et la seule guerre entre les sexes.

¹ HR, p. 199.

² Marie Carrière, *Médée protéiforme*, University of Ottawa Press, 2012, p. 45.

³ Nous traduisons : « Les écrivaines produisent des réécritures mythologiques dans l'optique de créer une mythopoïèse (ou mythopoétique) anticoloniale. Elles s'attaquent alors à l'hégémonie culturelle d'aujourd'hui, ce qui conduit nécessairement à une réflexion sur le genre. », Rachel Blau DuPlessis, *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, op. cit., p. 107.

⁴ C'est en tout cas sur ce point là qu'a insisté la critique à la réception du roman. « La critique, favorable — le livre figura même sur une liste du prix Goncourt — insista sur le traitement du mythe et le regard féministe d'Eurydice. », RS, p. 391.

⁵ TLFi, « féminisme », <<http://www.cnrtl.fr/definition/f%C3%A9minisme>>, [en ligne], consulté le 9-04-18.

Selon Alicia Ostricker,

Whenever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potential is always present that the use will be revisionist¹: that is, the figure or tale will be appropriated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible².

C'est précisément sur cet acte de « *revisionism* » que nous allons revenir en étudiant la position de Sophie sur la figure d'Orphée. On remarque tout d'abord, dans ses notes, une reprise certaine des motifs présents dans les sources antiques³. On lit ainsi pages 67 et 68 :

Lorsque Orphée chantait dans les bois et les montagnes de la Thrace avec sa lyre, il charmait les êtres invisibles, les fauves se couchaient à ses pieds, les vents tournaient leur haleine de son côté, les fleuves suspendaient leur cour, les arbres formaient des chœurs de danse et les pierres s'émouvaient. (*HR*, p. 67),

ou encore, « Orphée pouvait transformer les arbres en pèlerins et inverser le cours de la nature ! Il faisait marcher des fleurs en théories ». Apparaissent alors deux tendances dans la « réanimation »⁴ du personnage d'Orphée, l'une positive, l'autre plus critique. Si Sophie met en effet l'accent sur le pouvoir de transgression du chantre thrace,

Des modernes voient dans ce don d'Orphée la volonté de transgresser la loi qui établit des barrières entre les règnes et les sexes, et veut que la pierre reste insensible, la forêt immobile, la bête féroce et le mâle indifférent au corps du mâle. (*HR*, p. 67-68),

elle use également d'une ironie dévastatrice en citant Philostrate et sa version évhémériste du mythe :

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 [...]. Avec sa lyre, le poète persuada les possédées de remplacer leurs fêrues 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*

¹ Nous soulignons.

² Nous traduisons : « Lorsque qu'un auteur choisit une certaine figure, une histoire qui fait partie intégrante d'une culture donnée, à ce moment-là, il convoque un mythe. À partir de là, cette utilisation du mythe pourra potentiellement conduire à une sorte d'appropriation de celui-ci (« *revisionism* »). C'est-à-dire que la figure mythique, l'histoire, pourra être modifiée à des fins différentes de celles initialement prévues. La vieille amphore sera remplie de vin nouveau, étanchant tout d'abord la soif de l'écrivain, pour finalement rendre possible une véritable transformation culturelle. », Alicia Ostricker, « The Thieves of Language », *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. London: Virago, 1986, p. 72.

³ Pour plus de précisions sur les motifs antiques, voir le chapitre 1.

⁴ Terme employé par Marie Miguët-Ollagnier dans son article « *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde, un contre Orphée ? », *op. cit.*, p. 237.

paraissaient autant d'arbres qui descendaient de la colline. Cet exploit démontre mieux encore que les autres le pouvoir d'Orphée¹. (HR, p. 77-78).

Mettant, de fait, en doute les soi-disant pouvoirs magiques du poète, elle termine sur une pointe acérée qui finit de décrédibiliser le héros : « [c]ar il est plus habile de métamorphoser des mégères en jeunes filles en feuilles que de faire danser une forêt... »². La charge contre Orphée ne s'arrête alors pas ici, puisque Sophie est amenée à douter de la sincérité même de l'amour du héros pour son épouse.

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 de la mort ? (HR, p. 41),

ou encore :

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-delà³. (HR, p. 41)

En choisissant le terme d'« intrigant », lui-même dérivé du substantif « intrigue », au sens de « action occulte savamment combinée en vue d'assurer le succès d'une entreprise, d'obtenir quelque avantage, de nuire à quelqu'un »⁴, la prétendue motivation amoureuse du héros est ici remplacée par une forme d'ambition inappropriée, voire nettement péjorative. La vision de Sophie se positionne donc clairement dans ce qu'Alicia Ostricker qualifie d'état « revisioniste », la figure d'Orphée étant potentiellement mise à mal et son statut de héros, franchement décrédibilisé. Un peu plus loin dans ses notes, l'héroïne poursuit sa critique du poète, en soulignant cette fois-ci l'incapacité du héros à voir son épouse telle qu'elle est : « [a]lors il lui est loisible de choisir de sa bien-aimée l'image qu'il préfère. Il prend la plus belle, la plus forte, la sienne en double »⁵. Mais plus encore, Sophie reproche finalement à Orphée de voir en Eurydice davantage un outil, une gêne, plutôt qu'un objet d'amour. Dans la phrase, «[p]résente, elle l'empêche de regretter son absence »⁶, la construction antithétique qui unit et oppose tout à la fois l'adjectif « présente » et le substantif « absence » montre finalement toute l'irrationalité d'un Orphée, espérant la disparition de sa femme, ce qui,

¹ Nous soulignons.

² HR, p. 78.

³ Nous soulignons.

⁴ TLFi, « intrigue », <<http://www.cnrtl.fr/definition/intrigue>>, [en ligne], consulté le 10-04-18.

⁵ HR, p. 290. Nous soulignons. Sur le motif du double plus précisément, voir le chapitre 6.

⁶ HR, p. 114.

enfin, lui fournira un motif valable pour descendre au royaume des morts. Quelques lignes plus loin, Sophie écrit alors :

Cette fille de chair et de terre, il la désire statue de pierre, il n'aime pas la voir fouler le sol de son pas. (HR, p. 114).

Au travers de l'expression « statue de pierre », apparaît la convocation d'une constellation mythique nouvelle, cette fois-ci centrée sur la figure de Pygmalion. L'utilisation de cette métaphore mythologique permet de fait, dans un rapport contrapuntique, d'envisager et de comparer l'amour du sculpteur pour Galatée et celui d'Orphée pour Eurydice. Si dans le premier cas, les sentiments de Pygmalion permettent de *donner vie* à la statue,

*Admouet os iterum, manibus quoque pectora temptat ;
Temptatum mollescit ebur positoque rigore
Subsidit digitis ceditque, ut Hymettia sole
Cera remollescit tractataque pollice multas
Flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.*

De nouveau il en approche sa bouche, tandis que ses mains tâtent la poitrine ; à ce contact, l'ivoire s'attendrit ; il perd sa dureté, il fléchit sous les doigts ; il cède ; ainsi la cire de l'Hymette s'amollit au soleil ; ainsi façonnée par le pouce, elle prend les formes les plus variées et se prête à de nouveaux services, à force de servir¹.

l'amour du poète en revanche, par opposition, tend à se faire *mortifère*. Sophie conclut finalement à l'échec du personnage : « [l]orsque Orphée croyait étreindre Eurydice, il la manquait »² ; « [t]out 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 »³. Dans ces dernières phrases, les différentes constructions négatives⁴, la rupture inattendue de construction syntaxique⁵ ainsi que la valeur généralisante portée par le substantif « une femme » tendent à accentuer la faute d'Orphée et contribuer une fois de plus à la charge de Sophie contre la vision partagée par les sources antiques. Plus encore, Orphée apparaît alors non seulement responsable mais presque *désireux* de la mort de son épouse :

Elle l'ennuie en restant là. [...] Elle sait qu'il ne veut pas la voir, qu'il ne l'aime que morte. Elle meurt, une première fois. (HR, p. 273).

¹ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., X, v 282-286.

² HR, p. 129.

³ HR, p. 272.

⁴ L'une totale, « le poète ne sut pas accompagner une femme jusqu'à la lumière » et l'autre exceptive, « [i]l ne sut que s'aveugler par deux fois ».

⁵ « Il ne sut que s'aveugler par deux fois. Et la perdre ».

Face à cette image dégradée du poète thrace, se dresse alors la figure d'Eurydice, qui connaît au contraire une forme certaine de *légitimation*.

Dans la lignée d'Alicia Ostricker qui parle volontiers de positionnement « revisioniste », Rachel Blau DuPlessis s'intéresse, elle aussi, à cette transformation du mythe au sein de la réécriture. Selon elle,

The poet's attitude toward the tale as given determines whether there will be a displacement of attention to the other side of the story, or deligitimation of the known tale, a critique even unto sequences and priorities of narrative. [...] Narrative deligitimation "breaks the sequence" ; a realignment that puts the last first and the first last has always ruptured conventional morality, politics, and narrative¹.

Dans le cas des notes de Sophie, nous avons pu constater, vis-à-vis de l'image d'Orphée, une forme de « *narrative deligitimation* », un véritable déplacement dans la réécriture du personnage masculin qui est nettement dénigré. Or l'idée qui nous intéressera particulièrement ici est celle de ce « *realignment* » qui touche les personnages d'Orphée et Eurydice : « *a realignment that puts the last first and the first last* ». Dans le cas de notre objet d'étude en effet, si l'on observe une critique du personnage masculin, la figure d'Eurydice est en revanche mise en avant et surtout en valeur, dans les notes de Sophie. Cette revalorisation est rendue possible par trois aspects : le constat tout d'abord du silence de la nymphe dans les sources antiques, la tentative ensuite de redonner une légitimité à celle-ci au sein de la réécriture, et enfin la revendication claire d'une volonté de plier le mythe originel afin de redonner une voix au personnage féminin. Sophie revient tout d'abord sur les sources qui ont constitué le mythe, soulignant ainsi la disparité de celles-ci. Si Orphée, en effet, conserve dans les récits une identité propre, voire indépendante de celle de sa femme,

Avant Eurydice, sans Eurydice, la nef Argo glissait sur les flots de la Propontide. À son bord, il y avait Jason le maître, Orphée le poète et la foule anonyme des héros². (HR, p. 90),

il n'en est rien concernant cette dernière. À son sujet, seul le silence semble être remarquable :

Sur Eurydice pendant la remontée, le mythe se tait. Comme elle. (HR, p. 157).

¹ Nous traduisons : « L'attitude de l'écrivain à l'égard de la légende déterminera si la réécriture pourra occasionner un déplacement de l'attention sur telle ou telle partie de l'histoire ou bien alors une véritable délégitimation de celle-ci. La réappropriation pourra même conduire à une critique concernant la narration originale. Cette délégitimation narrative « breaks the sequence ». Cette façon de rediriger l'histoire, d'inverser les rôles a toujours éclaté les conventions morales, politiques et narratives ». Rachel Blau DuPlessis, *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, op. cit., p. 108. Nous soulignons.

² Nous soulignons.

La construction syntaxique particulière de cette formule, proche de l'anacoluthie, tend ici à restituer la position amère de Sophie face au silence imposé à son homologue mythique¹. Ce style incisif est d'ailleurs retrouvé dans plusieurs fragments : « il n'y a pas de geste d'Eurydice. Elle est celle qui ne fit rien de sa vie et mourut par deux fois »², mais aussi « Eurydice est impuissante à faire valoir ses droits. Car elle ne jouit d'aucun droit »³. De manière générale, l'accumulation de tournures négatives qui tendent à caractériser le personnage de la nymphe témoigne de l'effet de *limitation* qui semble définir ce dernier. On observe, par ailleurs, un peu plus loin dans le texte, la convocation d'un imaginaire proche de celui du conte⁴ :

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. (HR, p. 179).

Ici, la « petite créature humaine » gardée par le monstre, ainsi que la figure de la « belle au bois dormant » dans l'attente de son « prince » se rapprochent d'Eurydice, avec, pour dénominateur commun, l'image d'une figure féminine immobile et dépendante de l'action, du bon vouloir d'un autre personnage, cette fois-ci masculin. Après ce constat plutôt amer pour Sophie, il convient de fait, de redonner au personnage mythique, l'épaisseur qu'elle mérite et surtout la voix qui lui manque, comme l'explique alors Rachel Blau DuPlessis,

*Narrative displacement is like breaking the sentence, because it offers the possibility of speech to the female in the case, giving voice to the muted*⁵.

Choisissant alors de produire une Eurydice « lucide »⁶, Sophie insiste sur la puissance de la nymphe :

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. (HR, p. 273).

¹ Homologue ou non, dans tous les cas Sophie s'identifie clairement à Eurydice, et va même jusqu'à l'appeler « ma sœur » (HR, p. 150).

² HR, p. 61.

³ HR, p. 41.

⁴ Sur cet imaginaire particulier, voir notamment le chapitre 7.

⁵ Nous traduisons : « Le déplacement narratif est une façon de casser la légende parce qu'il offre, dans ce cas, au personnage féminin la possibilité de prendre la parole, redonnant ainsi une voix à celle que l'on avait fait taire. », Rachel Blau DuPlessis, *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, op. cit., p. 108.

⁶ HR, p. 114.

Dans un procédé stylistique d'accumulations et d'anaphores multiples, la figure d'Eurydice se voit ici dotée d'une « puissance » décuplée et finalement *essentielle*. Il est alors intéressant d'observer la construction syntaxique de ce paragraphe qui illustre le nouveau rapport de force produit entre Orphée et Eurydice. Si le subordonnant « [q]uand » permet en effet d'introduire une relation de comparaison entre les deux personnages, c'est bien Orphée qui se trouve relégué à l'intérieur de la proposition subordonnée et Eurydice qui occupe le sujet de la principale. La hiérarchie qui pouvait exister au sein du couple dans les sources antiques se trouve donc inversée, la figure de la nymphe revalorisée. Cette vision se retrouve à la toute fin du roman, au sein d'une des dernières notes de Sophie :

Il se sera retourné et il l'aura regardé. Et elle l'aura regardé aussi. Quand il se sera éloigné, elle lui aura tourné le dos et il aura attendu qu'elle se retourne sur lui comme elle avait attendu qu'il se retourne sur elle. (HR, p. 321).

On remarque qu'ici, l'action est partagée entre les deux protagonistes : « [...] il l'aura regardée. Et elle l'aura regardé *aussi* », « il aura attendu [...] *comme* elle avait attendu »¹. Néanmoins, c'est bien Eurydice qui choisit cette fois-ci, une dernière fois, de « tourne[r] le dos » à son époux. Cette dernière image, qui prend par ailleurs place dans un discours au futur antérieur, mode de la supposition mais aussi de la possibilité, semble proposer, non plus une nouvelle vision du mythe, mais une véritable réécriture qui va jusqu'à intégrer un dénouement alternatif, ou plutôt combler une ellipse narrative, une absence. Car comme le souligne, à juste titre, Sophie, quelques chapitres avant, « [s]ur Eurydice pendant la remontée, le mythe se tait »². Cette dernière analyse se rapproche alors de celle de Liedeke Plate selon laquelle « *Sarah [...] break[s] free from the tale's constraints* »³. La critique mentionne un extrait du roman où Sophie elle-même parle de « travailler la fable »⁴, de « renverser le protocole »⁵. Dans ce même passage on peut lire :

Et peut-être aura-t-elle chuchoté quelque parole, connue d'eux seuls et mal décodée, une demi-vérité, un mensonge sur leur passé, une abomination capable de faire retourner un mort, afin qu'Orphée soit distrait de son combat contre les simulacres et qu'il cesse, aux ordres du premier venu des dieux, de traverser en aveugle les miroirs. (HR, p. 321).

¹ Nous soulignons.

² HR, p. 157.

³ Nous traduisons : « Sarah se libère des contraintes du mythe ». Liedeke Plate, « Breaking the Silence: Michèle Sarde's Histoire d'Eurydice pendant la remontée », *op. cit.*, p. 96.

⁴ HR, p. 320.

⁵ HR, p. 320-321.

En choisissant de redonner la parole à la figure féminine (« peut-être aura-t-elle chuchoté quelque *parole* ») et finalement de lui rendre une forme de libre arbitre puisqu'elle sera capable de « faire retourner » Orphée, Sophie revalorise ici le statut d'Eurydice et « *give[s] voice to the muted* »¹.

Toutefois, l'étude précise de la relation entre les deux personnages mythiques, telle que proposée par Sophie, ne semble pas se borner à cette seule « guerre des sexes » dont il est question à la page 199. Si nous avons pu, certes, mettre en évidence la volonté de Sophie d'inverser les rapports de force qui existent entre les deux personnages, un autre thème est également très important dans sa réécriture : celui du regard. Reprenant de fait le mytheme associé au regard d'Orphée, Sophie joue avec celui-ci pour lui attribuer un sens nouveau où le regard s'associe finalement à la connaissance de l'autre. Elle revient tout d'abord sur le déséquilibre qui s'opère entre les personnages :

Lorsque Eurydice rencontre Orphée, elle sait qui il est. [...] Mais Orphée ne connaît pas Eurydice et ne la connaîtra pas. (HR, p. 90).

Plus loin dans les notes, le personnage d'Hadès insiste sur le fait qu'Orphée n'a jamais réellement *vu* son épouse :

Il chemine, seul d'abord, un instant rassuré par la promesse d'Hadès : Il reverra Eurydice... Il la verra, corrige le dieu. *Il la verra pour la première fois*². (HR, p. 149).

Continuant finalement la critique d'Orphée que nous avons pu étudier un peu plus haut, la réécriture va plus loin en affirmant que « [q]uand surgit Eurydice, Orphée craint déjà de la voir apparaître »³. Sophie se positionne, de fait, une fois de plus « contre Orphée »⁴ en exprimant d'amers reproches prenant la forme de regrets :

S'il avait su qu'il la perdrait, il l'aurait peut-être *regardée* dans l'aurore, il aurait pu au présent recomposer le grain de sa peau, la couleur de ses sourires, l'intensité de ses chagrins qu'il refusait de consoler⁵. (HR, p. 129-130).

¹ On lit d'ailleurs un peu plus bas : « [...] elle aura jeté un autre masque, et lui aura lancé à la tête *les paroles meurtrières*. » Une fois de plus Eurydice prend donc la parole et inverse les rôles, puisque c'est sa voix qui se dote ici d'une puissance meurtrière, et non le regard d'Orphée.

² Nous soulignons.

³ HR, p. 114.

⁴ Pour reprendre les mots de Marie Miguet-Ollagnier. Marie Miguet-Ollagnier, « *Histoire d'Eurydice pendant la remontée de Michèle Sarde, un contre Orphée ?* », *op. cit.*

⁵ Nous soulignons.

Pour autant, il est intéressant de constater les modifications apportées par Sophie au sein de ses notes. Proche d'un journal, ces notes de thèse illustrent en effet le cheminement d'une pensée qui, au fil du temps, peut se contredire elle-même. Le terme de « rectification » est d'ailleurs employé par Sophie elle-même à la page 61. De fait, si le contenu général du texte tend à condamner la posture d'Orphée vis-à-vis d'Eurydice, on peut lire page 150 : « Eurydice, ma sœur, ton Orphée, *toi non plus*, de face, tu ne le voyais pas ». La posture précédente se trouve donc ici remise en question, Sophie ne s'arrête pas seulement à une condamnation du personnage masculin ou à une revalorisation d'Eurydice. La réécriture embrasse ici ces deux visions tout en les dépassant pour finalement évoquer l'échec d'un *couple* (celui d'Orphée et d'Eurydice et plus tard celui d'Eric et Sophie), de deux personnages qui n'arrivent pas — ne veulent pas — voir l'autre, le connaître ou accepter une vérité¹ commune². Orphée et Eurydice, péniblement hissés sur un même pied d'égalité, deviennent alors pour Sophie, frère et sœur unis par une même « cicatrice originelle ». La guerre des sexes, si elle est bien menée, semble ici être distancée par un motif qui réunit plutôt qu'il n'oppose et nous offre une nouvelle piste d'étude qui fait de nos personnages deux êtres doubles, deux amants adelphiques³.

¹ Eurydice reste d'ailleurs pour Sophie, « celle dont la vérité tue l'amour », (*HR*, p. 41).

² Le thème de l'impossibilité de voir l'autre et sa vérité sera examiné plus spécifiquement dans le chapitre 5. Nous l'étudierons non plus seulement dans le cadre des notes de Sophie mais bien dans tout le roman. Il nous semblait néanmoins important d'introduire cette notion qui reste fédératrice dans les fragments du journal de l'héroïne.

³ Cette dernière image des amants adelphiques qui propose finalement de voir Orphée et Eurydice comme un frère et une sœur, véritables doubles qui se rencontrent pour se compléter, sera étudiée dans le chapitre 6 de notre étude.

RÉÉCRITURE D'ERIC TOSCA : UNE DIMENSION ALCHIMIQUE AU MYTHE D'ORPHÉE

Par ailleurs, une autre réflexion est menée par Eric dans le roman, concernant, elle-aussi, les principes du masculin et du féminin. Cette fois-ci néanmoins, le modèle de la pensée prend appui sur l'univers alchimique :

Orphée et Eurydice personnifient les deux principes, mâle et femelle, solaire et lunaire, le soufre et le mercure qui agissent dans l'Œuvre. Leurs séparations successives sont des épreuves nécessaires au cours desquelles ils se purifient pour mieux se réunir. Le terme du Grand Œuvre, c'est cela : leurs épousailles après régénération. (HR, p. 182).

Il est ici intéressant d'observer le déplacement du mythe d'Orphée dans la logique de la science hermétique¹. Selon le *Trésor de la langue française*, l'alchimie se définit comme une « [p]ratique de recherche en vogue notamment au Moyen Âge, ayant pour objet principal la composition d'élixir de longue vie et de la panacée universelle, et la découverte de la pierre philosophale en vue de la transmutation des métaux vils en métaux précieux »². En réalité, cette dernière se révèle, à l'étude, beaucoup plus complexe. Comme le souligne ainsi Serge Hutin, elle « présente tous les caractères d'un art *occulte*, caché, réservé à certains initiés et qui ne doit pas être communiqué au vulgaire »³, d'où sans doute, l'apparente complexité qui entoure sa compréhension. Pour le lecteur non averti, il conviendra alors d'étudier de plus près cet « art de faire de l'or »⁴ qui semble véritablement structurer la réanimation du mythe dans l'esprit du personnage d'Eric. Notre étude tentera donc d'éclairer certains passages du roman au moyen de précisions ponctuelles sur tel ou tel aspect de l'alchimie. Nous étudierons tout d'abord l'image d'Orphée telle que proposée par Eric, ce qui conduira à examiner le lien établi entre le mythe de la Toison d'Or et la science hermétique. La réécriture de l'histoire d'Orphée et d'Eurydice sera ensuite examinée et nous réfléchirons enfin à la manière dont celle-ci s'insère dans le voyage des deux personnages.

La réanimation du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans les notes de Sophie a pu être étudiée dans le segment précédent. Il convient ici d'envisager la position d'Eric vis-à-vis du mythe, lui qui, à la surprise de Sophie, s'intéresse également au chanteur thrace : « [c]urieusement, Eric Tosca lui a

¹ Autre nom de l'alchimie.

² *TLFi*, « alchimie », <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/Alchimie>>, [en ligne], consulté le 28-04-18.

³ Serge Hutin, *L'Alchimie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1951, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

répondu sur ce sujet qu'elle se croyait réservé »¹. Néanmoins, contrairement à Sophie, l'attention d'Eric se porte davantage sur le rôle qu'a pu jouer Orphée sur le navire Argo² :

Plus que la célèbre descente aux Enfers, cependant, c'était la première aventure d'Orphée qui l'attirait d'abord, l'expédition de l'Argo, à laquelle, aux côtés de Jason, il avait participé comme chroniqueur et timonier des Argonautes. (HR, p. 29).

On observe alors, contrastant vivement avec la pensée de Sophie, *une véritable admiration d'Eric à l'endroit du personnage mythique*. En témoignent les phénomènes d'extraction répétés de manière anaphorique, ajoutant de fait à l'emphase initialement présente dans ces phrases clivées :

Car c'est lui qui, grâce au chant rival de sa lyre, avait empêché les marins de se précipiter dans les récifs où les attiraient les charmes dangereux des sirènes. *Et c'est lui qui*, par la suite, avait réussi à conjurer toutes sortes de périls par des opérations magiques, *lui enfin* qui avait permis à Jason de parvenir à la Colchide et de s'emparer de la Toison d'or³. (HR, p. 29).

Un peu plus loin, il continue de valoriser le poète thrace, en le comparant notamment à Jason :

Il explique. Il expose. Que la prise de la Toison ouvre la liste des prouesses d'Orphée, mais qu'elle est en revanche l'ultime exploit de Jason. [...] Il dit que, sans Jason, Orphée chanterait d'autres gestes, d'autres vainqueurs. *Que, sans Orphée, Jason ne serait plus personne*⁴. (HR, p. 49).

Mais loin de s'arrêter à cette seule célébration du héros, Eric Tosca établit curieusement, dès le premier chapitre, une *filiation entre la recherche de la Toison d'or et la quête alchimique* : « [p]our les initiés, la quête de Jason sur le vaisseau hermétique menait directement à l'or liquide qui gouverne secrètement le déroulement opératoire de l'Œuvre »⁵. Si la comparaison entre les deux univers peut surprendre dans un premier temps, nous allons voir qu'elle n'est pas hasardeuse mais prend racine dans une tradition littéraire alchimique très ancienne. Dans son ouvrage *Toison d'Or et Alchimie*, Antoine Faivre⁶ remonte ainsi à travers les siècles pour prouver le lien historique qui s'est construit entre Toison d'or et quête alchimique. Selon lui,

¹ HR, p. 29.

² Le fait même d'orienter ses recherches sur le seul Orphée et non pas sur le couple que ce dernier forme avec Eurydice tend déjà à creuser un écart entre le positionnement d'Eric et celui de Sophie.

³ Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons.

⁵ HR, p. 49.

⁶ Marie Miguet-Ollagnier retient par ailleurs le paragramme rapprochant le nom d'Antoine Faivre et celui d'Antoine Février, directeur de thèse de Sophie. Marie Miguet-Ollagnier, « *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde, un contre Orphée ? », *op. cit.*, p. 243.

[...] l'Antiquité tardive voit apparaître timidement une tendance qui consiste à interpréter la mythologie en terme d'alchimie, c'est-à-dire à ramener les histoires des dieux à des processus du Grand Œuvre. [...] Au VII^e ou au début du VIII^e siècle, la chronique de Jean d'Antioche présente la Toison d'or comme un précepte rédigé sur une peau d'animal et indiquant les moyens de faire de l'or. À la fin du IX^e siècle, l'idée est reprise par Suidas, de façon plus détaillée, dans son *Lexicon*, suivi par Michel Psellos, (1018-1078) et par Euthanasios au XII^e. Suidas écrit : « C'est la Toison d'Or qu'emmena Jason après qu'il se fut rendu avec les Argonautes en Colchide en passant par la Mer Noire, et après avoir aussi emmené avec lui Médée, la fille du roi d'Ætes. Cependant, *ce n'était pas une peau, comme le transmet la légende, mais un livre, écrit sur des peaux, enseignant comment l'or pouvait être fabriqué de manière chimique, artificielle*¹.

Dans l'interprétation des initiés, la Toison d'or, peau du mythique bœlier Chrysomallos est, de fait, remplacée par un texte, enseignant aux hommes la méthode pour créer de l'or artificiel. Aventure des Argonautes et recherche de la pierre philosophale sont ainsi confondues en une seule et même quête. La réanimation du mythe par Eric prend donc racine dans une tradition certes méconnue mais néanmoins établie et entérinée par des siècles de littérature alchimique. Le personnage masculin prolonge alors cette interprétation en faisant d'Orphée l'un des premiers alchimistes. Il interpelle Sophie :

Toi qui t'intéresses à la mythologie, tu devrais savoir que le dieu Hermès, — mon homonyme ! — s'était confectionné une lyre avec la carapace de l'un de ces animaux. Entre l'alchimie et la musique, il y a toujours eu une relation étroite au point que l'art d'Hermès s'est aussi appelé art de musique. D'ailleurs Orphée, d'après une version de la légende, avait reçu d'Hermès sa lyre magique et *cette transmission fait de lui l'un des premiers alchimistes*². (HR, p. 181-182).

Cette version de la légende s'affirme alors, elle-même, à travers différents points de rencontre entre le poète thrace et la tradition alchimique. On peut ainsi souligner le point commun géographique qui fait simultanément de l'Égypte, le berceau de l'alchimie :

L'Égypte était considérée par l'unanimité des alchimistes comme la patrie d'origine de l'*art sacré*, et, sans doute, les connaissances ésotériques des prêtres égyptiens n'ont pas manqué de jouer un grand rôle [...] ³.

ainsi que le lieu privilégié des voyages d'Orphée, qui selon la légende, part là-bas pour « perfectionner ses connaissances »⁴. Christian Milat développe d'ailleurs cette interprétation en soulignant certains points communs entre l'orphisme⁵ et l'art hermétique :

¹ Antoine Faivre, *Toison d'or et Alchimie*, Paris, Arché Edidit, 1990, p. 26-27. Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ Serge Hutin, *L'Alchimie, op. cit.*, p. 34. Nous soulignons.

⁴ Diodore de Sicile, I, 23, 3 = OT 95 ; I, 96, 4-5 = OT 96 ; IV, 25, 3 = OT 97 cité par Reynal Sorel, *Orphée et l'Orphisme, op. cit.*, 1995, p. 27.

⁵ Sur l'orphisme en particulier, voir l'introduction.

Pour les orphiques de l'ère hellénistique, « l'Être se dégrade au fur et à mesure que l'unité se divise et se disloque pour faire apparaître des formes distinctes, des individus séparés »¹. *L'orphisme se trouve ainsi parfaitement en phase avec la doctrine, elle aussi hellénistique, d'Hermès Trismégiste*, fondateur de l'alchimie, doctrine selon laquelle «[l']un devient deux »², chaque chose, pour se manifester sur le plan matériel, devant abandonner l'Unité primordiale et obéir à deux pôles, à deux principes opposés³.

Le lien entre Orphée et l'alchimie semble donc trouver, dans le discours d'Eric, une forme de légitimation au travers de la tradition littéraire qu'elle convoque.

Néanmoins, le personnage semble dépasser la tradition en inscrivant, cette fois-ci, *l'histoire des deux amants Orphée et Eurydice* au cœur de l'interprétation alchimique. La réécriture de la légende passe alors ici par la constatation de la nécessité de la mort des jeunes gens, condition *sine qua non* pour ressusciter et ainsi se *régénérer*. Orphée deviendra le « nouvel Orphée », Eurydice, la « nouvelle Eurydice »⁴ :

Il dit qu'en descendant aux Enfers chercher sa mort et sa morte, Orphée entame la première initiation du mystère en sa phase la plus déchirante, celle de l'Œuvre au noir. Que déjà l'adepte ne vivait plus au monde qu'en apparence et n'appartenait plus à cette terre. *Que des débris de la putréfaction la plus intime naîtront la lumière de la résurrection et le nouvel Orphée, mort à l'amour, mais donné à la vérité. Eurydice aura le visage de ce nouveau désir qui aura démasqué toutes les charnelles illusions*⁵. (HR, p. 258).

Les deux personnages semblent ici, à travers la mort, suivre les étapes du Grand Œuvre⁶, où les ingrédients doivent subir une purification, permettant la transmutation. Ici prend place la citation mentionnée au début de l'étude :

Orphée et Eurydice personnifient les deux principes, mâle et femelle, solaire et lunaire, le soufre et le mercure qui agissent dans l'Œuvre. Leurs séparations successives sont des épreuves nécessaires au cours desquelles ils se purifient pour mieux se réunir. Le terme du Grand Œuvre, c'est cela : leurs épousailles après régénération. (HR, p. 182).

Assimilés aux éléments alchimiques, Orphée et Eurydice semblent voués au « coït du roi et de la reine, [à] la conjonction du Soufre et du Mercure »⁷. Selon Serge Hutin, « après ce mariage ou union, la matière prenait le nom *Rebis* (étymologiquement, *Res* et *Bis*, c'est-à-dire : "chose-deux"),

¹ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 1990, p. 106.

² Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet-Chastel, 1970 [1944], p. 32.

³ Christian Milat, « Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie, de Paul Chamberland. Orphée alchimiste », dans « Orphée et Eurydice: mythes en mutation », *Religiologiques*, Volume 15, Printemps 1997.

⁴ HR, p. 258. On peut ici y lire une allusion au roman de Marguerite Yourcenar. (Marguerite Yourcenar, *La Nouvelle Eurydice*, [1931], *Marguerite Yourcenar — Œuvres romanesques*, op. cit.).

⁵ Nous soulignons.

⁶ Le Grand Œuvre consiste à réaliser la pierre philosophale. L'Œuvre au noir est l'une de ses étapes.

⁷ Serge Hutin, *L'Alchimie*, op. cit., p. 83.

était symbolisée par un corps à deux têtes ou un hermaphrodite, l'«hermaphrodite alchimique" »¹. Si la vision d'Eric semble ici rejoindre, par endroits, celle de Sophie (qui parle volontiers de couple de doubles au sujet d'Orphée et d'Eurydice²), les points communs semblent s'arrêter ici. La faute d'Orphée, par exemple, signalée dans les sources antiques, qui marque donc l'échec de la quête alchimique, représente en effet pour Eric une simple impatience amoureuse (« folie de la vouloir trop vite »³) qui s'oppose à la patience sacrée de l'alchimiste :

Pas de précipitation, dit-il doucement. Toute précipitation vient du démon. Les vieux alchimistes le savent. L'adepte comme l'amant doit faire l'apprentissage de son art, l'Art royal comme l'Art d'amour. L'adepte et l'amant. Ce sont les mêmes. Tous deux pèchent par impatience quand ils aiment la pierre éperdument, quand ils aspirent sans cesse au moment de volupté où ils la verront dans le séjour des vivants, émergeant de la putréfaction dans sa robe de lumière. (HR, p. 272-273).

Contrairement à la réécriture de Sophie, la faute d'Orphée reste alors pardonnable pour Eric, voire même réparable. Il pousse alors la réécriture du mythe jusqu'à évoquer des retrouvailles possibles entre les deux amants perdus :

C'est vrai qu'à la fin, Orphée a un moment d'égarement, il oublie la patience, il veut contempler avant l'échéance la femme aimée qu'il a su attendre et désirer depuis si longtemps. Mais, *malgré tout*, je ne peux pas croire à la séparation définitive d'Eurydice et d'Orphée. Ces deux-là, vois-tu, sont promis l'un à l'autre de toute éternité. Ni la mort, ni les décrets divins arbitraires ne les empêcheront jamais de se retrouver⁴... (HR, p. 182).

Au contraire de la vision de Sophie toujours, Eric choisit ensuite d'invoquer les sentiments éternels, inébranlables de ces deux personnages qui, selon lui, inscrivent leur histoire d'amour à travers les siècles :

Loin d'être morts sans laisser de traces comme les couples ordinaires, il dit que, ensemble et séparés, Orphée et Eurydice traversent les millénaires depuis les brumes de la protohistoire, soit la nuit des temps, où leur roman s'était déjà inscrit dans la pierre — eux dont on disait l'histoire antérieure à la guerre de Troie — jusques et sur le tympan de nos cathédrales et dans les lambeaux des manuscrits apocryphes qui attendaient déjà à l'intérieur des premières nécropoles de notre ère. (HR, p. 258-259).

Il semble donc que les deux réécritures proposées par Sophie et Eric se construisent à « rebours »⁵ l'une de l'autre, tout comme les souvenirs des deux amants s'opposent de manière frontale, au fil du voyage. Par ailleurs, force est de constater que la réanimation du mythe par Eric

¹ *Ibid.*

² Nous reviendrons plus précisément sur les notions d'androgynie, d'hermaphrodite et de double dans le chapitre 6.

³ HR, p. 258.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Le terme est d'ailleurs employé dans le texte. (HR, p. 69).

ne passe pas uniquement par les paroles que le personnage adresse à Sophie. Une autre différence apparaît alors : si la réécriture du personnage féminin se dévoilait essentiellement à travers ses « notes » et donc le paratexte, celle d'Eric semble finalement saturer le premier niveau narratif. Elle occupe non seulement une bonne partie du discours du personnage mais contamine, en outre, les rêveries¹ de ce dernier, ainsi que l'itinéraire géographique emprunté par les deux amants au cours de leur voyage.

Lors de leur première nuit à Rome, le roman dévoile ainsi au lecteur le contenu d'un rêve, qui, bien que confus, pose, une fois de plus, les fondations d'une lecture alchimique du mythe en rapprochant, à nouveau, le voyage des argonautes et la quête de l'or artificiel :

Un texte s'était organisé en quatre vers : *Jasonem unicum / Tu vide strenue / Sulcantem tenue / Mare neptunicum...* Et il s'était assoupi brusquement, rêvant que le *marchese* Palombara s'asseyait à califourchon sur le fauteuil Louis XIII dans l'encadrement de la fenêtre, et lui jetait, de sa hauteur, la traduction exacte du texte latin, avec un accent italien prononcé : *L'extraordinaire Jason/ Toi vois-le avec entrain / Sillonnant subtilement / La mer de Neptune*. Dans le rêve, le marquis Palombara essayait de le convaincre qu'il s'agissait d'un verset de saint Luc, tandis que, de la rue Trinita dei Monti, montaient des chants martiaux, tout un bruit de pas martelés, comme si défilait là un régiment ou une manifestation. Des miaulements s'étaient mêlés dans son souvenir matinal à un refrain militaire en allemand, et les crécelles accompagnées des you-you aigus des femmes algériennes. Au réveil, il avait enfin trouvé le verset de saint Luc qu'il avait cherché toute la nuit : *Efforcez-vous d'entrer par la voie étroite, parce que beaucoup, je vous le dis, chercheront à entrer et ne le pourront pas*. Et, tout à trac, il s'était rappelé que le texte latin qui l'avait endormi constituait le début du manuscrit de Maximilien Palombara, celui qui se trouve à la Bibliothèque vaticane². (HR, p. 46).

Pour comprendre ce passage, il est nécessaire d'apporter quelques éclaircissements, sur le marquis Palombara d'abord, puis sur ce verset de l'Evangile selon Saint Luc. Comme l'explique Eric à Sophie, le marquis Palombara était « un alchimiste qui vivait à Rome au XVII^eme » et qui fit bâtir une villa comparable à une « grande demeure philosophale »³, dont il ne reste aujourd'hui qu'une porte. Voici ce que l'ouvrage *Toison d'Or et Alchimie* dit à ce sujet :

Erigée à cette époque sur l'Esquilin, la villa du marquis Maximilien Palombara semble avoir été une merveille. Il n'en demeure que des croquis, mais aussi le chambranle d'une porte conservé Piazza Vittorio Emanuele à Rome. Sur un mur extérieur, une inscription avertissait qu'à l'intérieur de l'enceinte une palissade enfermait la Toison : villa, « *ubi vallus claudit vellus* ». À l'entrée, on lisait sur un marbre ces mots gravés par Palombara : « *Villæ Januam / Tranando / Recludens Jason / Obtinet locuples / Vellus Medæ* ». (En franchissant la porte de la ville, Jason découvre et conquiert la précieuse Toison de Médée). [...] L'inscription est datée de 1680. Dans un manuscrit qui se trouve à la Vaticane, le *ludus Hermeticus*, Palombara a écrit : « *Jasonem unicum/Tu vide strenue/Sulcantem tenue / Mare*

¹ Rêveries que Eric n'hésite pas, là non plus, à partager avec Sophie. « Il parle de son rêve et de son réveil ... », (HR, p. 47-48).

² Nous soulignons.

³ HR, p. 46.

neptunicum » (L'extraordinaire Jason, toi, vois-le avec entrain, sillonnant subtilement la mer de Neptune)¹.

Si le passage du roman semble alors reprendre la citation exacte du manuscrit de l'alchimiste, la mention du verset de Saint Luc reste plus obscure. Comme le souligne Serge Hutin lorsque les alchimistes s'approprient l'un des versets de la Bible, il s'agit souvent d'un autre évangile :

Les adeptes de l'« Art royal », [...] font souvent allusion à l'épisode évangélique (*Matthieu XXII*) du convive qui n'avait pas revêtu son habit de noces, c'est-à-dire qui ne s'était pas purifié moralement avant d'entreprendre l'Œuvre².

Ici pourtant, il est fait mention du chapitre 13 de l'Evangile selon Saint Luc : « efforcez-vous d'entrer par la voie étroite, parce que beaucoup, je vous le dis, chercheront à entrer et ne le pourront pas ». Cette parabole oppose deux voies différentes : l'une large, facile, empruntée par le plus grand nombre qui mène néanmoins à la perdition. Une autre, la « voie étroite », plus escarpée mais qui conduira à la porte du salut. La mise en relation avec le thème alchimique est intéressante. On devine ainsi que le chemin suivi par les initiés de l'art hermétique s'apparente à cette voie difficile, réservée, qui mènera, dans l'interprétation alchimique, à la réalisation du Grand Œuvre et à la fabrication de la pierre philosophale. Comme le souligne alors Marie Miguët-Ollagnier, « [p]our Eric-Orphée se superposent la voie étroite de l'Evangile et la porte du logis alchimique »³. La nature onirique de ce passage favorise la réécriture alchimique d'Eric en rapprochant finalement divers éléments de son discours, a priori séparés. Les images portées par le rêve se rencontrent, se confrontent et se confondent alors d'autant plus facilement. La porte de la villa Palombara, seule vestige existant de son ancienne villa ainsi que la parabole évangélique symbolisant l'importance de la foi chrétienne, conduisent de fait toutes deux à la porte du laboratoire alchimique telle que la présente Henricus Madathanus au début du XVII^e siècle, gardée et inaccessible :

Il doit toujours y avoir à la porte du laboratoire une sentinelle armée d'un glaive flamboyant pour examiner tous les visiteurs et renvoyer ceux qui ne se sont pas dignes d'être admis⁴.

¹ Antoine Faivre, *Toison d'or et Alchimie*, op. cit., p. 54.

² Serge Hutin, *L'Alchimie*, op. cit., p. 17.

³ Marie Miguët-Ollagnier, « *Histoire d'Eurydice pendant la remontée de Michèle Sarde, un contre Orphée ?* », op. cit., p. 247.

⁴ cité par Serge Hutin, *L'Alchimie*, op. cit., p. 19.

La force du motif est par ailleurs soulignée par la reprise, en fin de roman, de la même parabole biblique, complétée par un verset tiré de l'évangile de Saint Matthieu¹. Les deux personnages sont alors face à la porte alchimique :

La survivance de cette issue témoigne, par son inscription à même la pierre, du conseil de saint Matthieu complétant l'exhortation de Luc : "Entrez par la voie étroite parce que la porte large et spacieuse est la voie qui conduit à la perdition et nombreux sont ceux qui entrent par elle". (HR, p. 313).

La structure cyclique qui s'offre alors dans le récit signe finalement l'importance de la découverte de la porte alchimique dans le cheminement narratif, ce qui conduit à examiner de plus près le trajet des deux amants jusqu'à celle-ci.

Il convient en effet de remarquer que l'itinéraire même des personnages dans Rome *soutient* la réécriture alchimique du mythe et pour cause, Eric semble endosser la posture de « guide »². Ainsi, place Mattei, le personnage n'hésite pas à livrer sa propre interprétation de la fontaine aux tortues :

Voilà une fontaine chargée de symboles alchimiques ! (Eric semble chercher quelque chose à dire...) Des dauphins, des conques et surtout ces tortues qui s'évertuent à vouloir atteindre les eaux de la vasque d'en haut. La tortue est l'un des symboles que les alchimistes utilisent pour représenter leur matière. Et la matière alchimique, précisément, doit être générée par des eaux³. (HR, p. 181).

Plus avant dans le récit, au Vatican, il insiste pour visiter la basilique Saint Pierre qui abrite le tombeau de la reine Christine de Suède :

Nous allons quand même visiter la basilique. Rien que pour le tombeau de Christine. Tu verras la tête de mort ailée et couronnée. Mais elle ne contient pas de message chiffré dans la pierre, comme dans d'autres lieux de la Tradition. (HR, p. 66).

C'est néanmoins, une fois de plus, la porte de la villa Palombara qui semble diriger l'ensemble de l'itinéraire choisi par Eric, comme en témoignent les effets d'attente qui ponctuent le roman :

Notamment une petite porte magique que franchit la reine alchimiste pour pénétrer dans la demeure aujourd'hui disparue de Palombara.
— Et où se trouve cette porte ?
— Quelque part sur le mont Quirinal. Je ne sais exactement où. Mais nous la trouverons. (HR, p. 66-67),

¹ Selon Marie Miguet-Ollagnier, la scène du rêve comporte donc un « effet d'annonce » qui prépare à la scène finale lors de la découverte de la porte alchimique. Marie Miguet-Ollagnier, « *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde, un contre Orphée ? », *op. cit.*, p. 247.

² Terme employé par Sophie elle-même : « elle a eu l'impression qu'il était, lui, le guide dans cette ville qu'il prétendait ne pas connaître », (HR, p. 32).

³ Nous soulignons.

Eugène Canseliet écrit que le vestige du Logis philosophal se trouve en un lieu de jardin public à Rome sur la place Victor-Emmanuel II. Lui-même n'est jamais venu jusqu'ici pour contempler cette porte qu'il décrit pourtant avec beaucoup de détails. (HR, p. 311).

Si l'importance de cette issue dans la réécriture alchimique du mythe semble alors être confirmée, elle semble également revêtir une portée métaphorique importante, quant au propre destin des deux amants. L'exploration de leurs souvenirs respectifs se termine en effet devant cette *Porta Magica* lorsque Sophie dévoile un ultime secret de jeunesse à Eric :

Le 12 mars 1958, je suis venue chez toi pour m'offrir. Tu m'as laissée nue sur un fauteuil et tu t'es enfermé dans la salle de bain, comme un anachorète tenté par le démon. Par dépit, ou par désespoir, ou par orgueil blessé, je me suis jetée dans les bras de Karim. Le soir même, je couchais avec lui avec une détermination muette qui lui a presque fait peur. (HR, p. 317)

Cette révélation, — vraie ou fausse — occasionnera alors un point de non retour. Eric s'enfuira définitivement, emportant avec lui la vérité sur sa disparition. Le franchissement de la porte qui devait annoncer l'aboutissement de la quête se conclut par un échec¹. C'est alors, semble-t-il, la véritable spécificité de la réanimation mythique opérée par Eric. Non seulement le personnage propose sa version de la quête alchimique d'Orphée mais plus encore, il y voit le reflet de son aventure personnelle. Comme le souligne Marie Miguet-Ollagnier, c'est à la lumière de l'interprétation alchimique, incluant le motif de la Toison d'or, qu'« Eric lit peu à peu l'histoire dont lui-même et Sophie sont les acteurs »². Dans sa réécriture du mythe d'Orphée, Eric Tosca intègre consciemment³ sa propre histoire et celle de Sophie. Liedeke Plate insiste alors sur la position particulière des personnages vis-à-vis de la réécriture mythique :

Central to Michèle Sarde's rewriting of the myth of Orpheus and Eurydice is the characters' self conscious use of the myth in order to make sense of their lives. Eric, who identifies himself with the Orpheus of the alchemical tradition, reconstructs their story in light of the myth by emphasizing the mythical figure's heroic role in the Argonautica's quest for the Golden Fleece and his status as the first alchemist. The myth which provides Eric with a means to legitimate his understanding of their past, however, is one that confines Sarah to the role of silent and absent other; it merely offers her a representation of the very real ways in which she has been asked to conceive of herself. Indeed, for Sarah to identify with Eurydice is to be left without clues as how to emerge as a speaking and visible subject of history⁴.

L'un des points fondamentaux de la réécriture que Michèle Sarde offre du mythe d'Orphée et d'Eurydice repose sur le fait que les personnages eux-mêmes sont conscients d'utiliser le

¹ On remarquera par ailleurs, bien avant la révélation, que la découverte de la porte en elle-même est décevante. Elle est ainsi premièrement désignée par la périphrase « une espèce de rocher surplombé d'un maigre cyprès » puis décrite comme une « porte avilie [...] enfermée par un grillage et environnée d'ordures », (HR, p. 313).

² Marie Miguet-Ollagnier, « Histoire d'Eurydice pendant la remontée de Michèle Sarde, un contre Orphée ? », *op. cit.*, p. 244.

³ Sur le positionnement de la réécriture et la conscience des deux personnages vis-à-vis de la reprise du mythe, voir le chapitre suivant.

⁴ Liedeke Plate, « Breaking the Silence: Michèle Sarde's Histoire d'Eurydice pendant la remontée », *op. cit.*, p. 94.

mythe pour mener à bien leur propre histoire. Eric, qui s'identifie avec l'Orphée de la tradition alchimique, repense alors leur histoire d'amour à la lumière du mythe en accentuant le rôle d'Orphée dans l'aventure des Argonautes à la recherche de la Toison d'or et son statut de premier alchimiste. Cette version qui donne à Eric un moyen de légitimer sa compréhension de leur passé est néanmoins celle qui isole Sarah dans le rôle de l'absente et de celle qui se tait. Elle lui offre à la rigueur une représentation de celle qu'on lui a demandé d'être depuis son enfance. Sarah s'identifie alors finalement à Eurydice dans la mesure où elles sont toutes les deux laissées pour compte, incapables de faire résonner leur voix ou de devenir de vraies actrices de l'histoire¹.

Il semble alors s'opérer une forme de mise en abyme : la réanimation mythique proposée par Michèle Sarde repose finalement elle-même sur les réécritures portées par ses personnages. C'est le caractère explicite de cette métatextualité qui nous conduira à étudier dans le prochain chapitre, le rapport singulier qui s'établit alors entre mythe, fiction et réécriture.

¹ Nous traduisons.

CHAPITRE 3 : Rapports à la transtextualité mythique

CARACTÈRE PROTÉIFORME DU CADRE MYTHOLOGIQUE

Nous venons d'étudier les différentes versions de la réécriture du mythe d'Orphée et d'Eurydice proposées dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*. Le lien incontestable qui a pu être analysé entre le roman de Michèle Sarde et ce matériau mythique nous conduit maintenant à étudier de manière plus théorique la notion de transtextualité que Gérard Genette définit comme « la transcendance textuelle du texte », c'est-à-dire « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »¹. C'est au sein de cette « transtextualité » que le critique classe le concept, plus usité, d'intertextualité. D'abord analysé par Julia Kristeva en 1969,

Le texte est donc une productivité, [...] il est une permutation de textes, une *intertextualité* : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent².

Gérard Genette le définit, pour sa part, comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »³. Michael Riffaterre, quant à lui, propose une définition de l'intertextualité proche de celle donnée par Gérard Genette⁴ à propos de la transtextualité : « [l']intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie »⁵. Si cette dernière définition offre l'avantage d'une plus grande perspective et obtient de fait notre préférence, il conviendra d'être prudent quant à la nature de notre « hypotexte », spécifique en effet, par son essence parfois mythologique. C'est sur ce point qu'insiste d'ailleurs Ivanne Rialland. Selon elle, la constitution de champs critiques spécifiques à l'étude du mythe, tels que la mythocritique⁶, « pose la question de la spécificité du rapport du mythe au texte littéraire »⁷. Elle cite alors le travail de Jacqueline Thibault Schaefer selon laquelle :

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 13.

² Julia Kristeva, *Séméiotique, recherche pour une sémanalyse*, Le Seuil, 1969, p. 113. Nous soulignons.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ Rapprochement effectué par Gérard Genette lui-même : « Cet état implicite (et parfois tout hypothétique) de l'intertexte est depuis quelques années le champ d'étude privilégié de Michael Riffaterre, qui définit, en principe, l'intertextualité d'une manière beaucoup plus vaste que je ne le fais ici, et extensive en apparence à tout ce que je nomme transtextualité [...] », Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, Paris, 1980, p. 4.

⁶ Définie dans l'introduction.

⁷ Ivanne Rialland, « Mythe et hypertextualité », [en ligne], <http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B>, consulté le 11-05-18.

[...] la mémoire culturelle inférant le non-dit, la présence du mythe peut se signaler dans un texte-récepteur moyennant une économie maximale de syntagmes. D'autre part, le récit mythique demeure toujours ouvert. Agrégat d'éléments narratifs récupérés et recyclables, il fait preuve d'une grande capacité de mutabilité et de syncrétisme. *Ainsi le mythe, réceptible sous diverses formes, à la fois réductible et extensible, paraît doté d'une capacité transtextuelle optimale*¹.

C'est cette idée de « capacité transtextuelle optimale » qui guidera ici notre étude. Au-delà des éléments de la réécriture orphique mis au jour jusqu'à présent, comment le matériau mythologique envahit-il plus largement la fiction contemporaine ? Quelle forme prend l'intertextualité dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* ? Il convient de remarquer deux mouvements dans le roman. Le premier repose sur un lien *linéaire* établi spécifiquement entre la diégèse et le mythe d'Orphée et Eurydice. Néanmoins, il apparaît que l'utilisation de la matière mythologique ne se limite pas à cette légende spécifique. La lecture du roman dévoile en effet le caractère *protéiforme* de la reprise mythique. À l'analogie, dirons-nous, *linéaire* de la réécriture orphique, s'ajoute alors un procédé de rayonnement qui dévoile un véritable *réseau mythologique*. Nous étudierons de fait l'éventail de références mythiques qui prennent place au cœur du roman. Nous observerons tout d'abord celles qui dérivent indirectement de la « nébuleuse »² orphique puis celles qui, explicitement ou non, convoquent d'autres constellations de la mythologie gréco-romaine³.

L'étude de la réécriture alchimique d'Eric Tosca, a d'ores et déjà permis d'observer un glissement entre le mythe concernant l'amour d'Orphée et d'Eurydice et celui de la conquête de la Toison d'or, à laquelle a participé Orphée avant de rencontrer son épouse. Certaines allusions dans le roman contribuent en effet à mobiliser cet aspect particulier du mythe. Cela passe d'abord par la comparaison de la toison intime de Sophie au trésor recherché par les héros antiques : « [d]ans une anecdote d'autrefois, il a trouvé un morceau de temps perdu, un cheveu blond lui a suffi à reconstruire la Toison d'or »⁴ ou plus loin, « [i]l était trop exténué pour rêver de la Toison d'or »⁵. Le déplacement sémantique ainsi opéré est de fait prolongé, à la manière d'une métaphore filée, notamment lors de la scène d'amour entre les deux amants adolescents. Un vocabulaire marin est alors employé, pouvant renvoyer à l'expédition des Argonautes :

¹ Jacqueline Thibault Schaefer, « Récit mythique et transtextualité », dans Pierre Cazier (textes réunis par), *Mythe et création*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, Travaux et recherches UL3, 1994, p. 55. Nous soulignons.

² Terme emprunté à Ivanne Rialland, « Mythe et hypertextualité », *op. cit.*

³ Toujours dans l'optique d'étudier la plasticité du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, nous limiterons ici l'analyse à la mythologie gréco-romaine seulement. Sur les autres références intertextuelles, se reporter au chapitre 7.

⁴ *HR*, p. 22.

⁵ *HR*, p. 143.

Côté jardin, l'entremêlement de deux corps dont Eric Tosca vibre encore de l'érotisme délicat plus encore que de la peur mêlée d'excitation ou de la jubilation suspecte de froisser de la dentelle. [...] Une découverte de nouveaux mondes sur le *bateau conquérant de terres vierges*¹. (HR, p. 105),

plus loin,

Cela avait été facile, si facile, insiste-t-il, de prendre ce corps souple, cette chair mate, ces deux chevelures dont la plus secrète est la plus blonde, *d'appareiller et de jeter l'ancre* dans ces pupilles de sinople dont la transparence se troublait [...]². (HR, p. 106).

Par ailleurs, pour reprendre les termes de Marie-Catherine Huet-Brichard, « le mythe n'apparaît jamais comme un élément inerte mais comme un noyau énergétique »³, il est, pour Marie Miguet-Ollagnier, une « cellule génératrice »⁴. *Générant* alors une mise en puissance du principe de transtextualité, on observe un procédé de dérivation dans la réécriture qui convoque un autre couple de figures mythiques, Thésée et Ariane. Le premier, aidé de la jeune fille, parvient selon la légende à vaincre le Minotaure dans le labyrinthe construit par Dédale :

*Vtque ope uirginea nullis iterata priorum
Ianua difficilis filo est iuenta relecto,
Protinus Aegides rapta Minoide Diam
Vela dedit comitemque quam crudelis in illo
Litore destituit.*

Aidé par une vierge, le fils d'Égée retrouva au moyen d'un fil qu'il enroulait, la porte d'accès difficile par où nul autre avant lui n'était revenu ; aussitôt ayant enlevé la fille de Minos, il fit voile vers Dia et là, le cruel abandonna sa compagne sur le rivage⁵.

À la page 12 du roman de Michèle Sarde on relève ainsi une allusion à cet épisode :

Il imagine quand elle se retournera, les yeux de la femme qu'il n'a pas vus depuis vingt ans. Vingt années de délires et de traversées, vingt années de désert et d'embarquées, vingt années dans *un labyrinthe dont le fil est un long cheveu de femme*⁶. (HR, p. 12).

À travers la mention de ce « long cheveu de femme » qui semble avoir guidé Eric jusqu'à la rue de l'Ancienne Comédie, on observe ici un véritable entrelacement des différents niveaux d'interprétation. Ainsi, le passage renvoie à l'épisode rapporté par Ovide mais aussi à la chevelure blonde de Sophie qui a su hanter les rêveries d'Eric vingt ans durant. Par là, elle peut également

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe, op. cit.*, p. 88.

⁴ Marie Miguet-Ollagnier citée par Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe, op. cit.*, p. 89.

⁵ Ovide, *Métamorphoses, op. cit.*, VIII, v 172-176.

⁶ Nous soulignons.

évoquer la Toison d'Or telle qu'envisagée par le personnage masculin et donc, convoquer une fois de plus la constellation mythique d'Orphée. Prolongeant le phénomène d'intertextualité, les mythes d'Ariane et d'Eurydice sont de fait lus *en miroir l'un de l'autre*. Les deux figures se rencontrent dans leur destin de femme abandonnée, l'une sur l'île de Dia¹, l'autre au royaume des morts. En témoigne cette pensée de Sophie qui juxtapose les deux légendes :

Elle sait que, si elle lui avait confié le fil magique, il aurait exploré le labyrinthe et terrassé le dragon². Et qu'après il l'aurait abandonnée à Naxos. Ou qu'il serait remonté de l'au-delà sans elle. (HR, p. 90).

Le déplacement entre les nébuleuses mythiques est, de fait, facilité par ces points communs qui semblent unir les deux mythes. On ajoutera que Thésée, tout comme Orphée, participe à l'expédition des Argonautes, et que, tous les deux descendent aux Enfers, l'un pour tenter de ramener Perséphone³ et l'autre Eurydice. Si le terme de « texte » emprunte au latin « *textum* », « le tissu, l'étoffe »⁴, il semble que la transtextualité mythique propre au roman de Michèle Sarde s'apparente à un tissage de différentes constellations mythiques, favorisé par la structure réticulaire de la mythologie gréco-romaine. Néanmoins, certaines allusions peuvent être relevées qui s'éloignent davantage de l'astérisme orphique. Par souci de clarté, nous pourrions classer ces dernières en deux groupes. Les références explicites, brèves ou développées et les autres, qui participent à la construction du cadre mythologique par le biais d'allusions plus ou moins évidentes. Les occurrences explicites sont souvent rattachées à la description d'œuvres architecturales rencontrées par Sophie et Eric au cours de leur voyage à Rome. C'est le cas lors de leur première journée d'excursion :

L'accès de la terrasse est entouré de rosiers. L'escalier de mosaïque tourne. Là, autrefois, sur une haute stèle, entre des colonnes ornées de pétales jaunes, se dressait la statue de Méléagre, le beau chasseur hermaphrodite de Scopas et de Praxitèle, qui ressemble à une vierge sous l'apparence d'un jeune homme, et qui fut compagnon des Argonautes. Eric Tosca ramène avec ses bras ses genoux. Il prend une position fœtale comme pour se préserver de la flèche de Diane. (HR, p. 135).

¹ Ou de Naxos selon les versions.

² Sur l'imaginaire des contes et la figure du dragon, voir notamment le chapitre 7.

³ Accompagné de son ami Pirithoos qui souhaite épouser Perséphone, Thésée descend aux Enfers pour tenter de la ramener. L'entreprise se soldera par un échec et seul Thésée sera autorisé à remonter dans le monde des vivants. Voir notamment la version d'Apollonios de Rhodes, dans les *Argonautiques*, chant I, v 101-103.

⁴ Félix Gaffiot, *Le Grand Gaffiot, Dictionnaire Latin-Français*, Troisième édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert, Paris, Hachette, 2000, « *textum*, i, n », p. 1591.

Chez Ovide, Méléagre apparaît au livre VIII des *Métamorphoses*. Il tente en effet, aidé par « une élite de jeunes gens » (« *lecta manus iuuenum* »¹), d'arrêter le sanglier furieux envoyé par la déesse Diane, irritée d'avoir été oubliée au cours d'hommages religieux. La mention de ce personnage est intéressante. Elle convoque en effet plusieurs thèmes qui s'inscrivent pleinement dans l'histoire personnelle d'Eric et de Sophie. *La faute du père* tout d'abord : Méléagre, tente en effet, dans la légende, de réparer l'affront que son père a pu commettre vis à vis de la déesse. De la même façon, Eric tentera tout au long de son existence de réparer et de racheter — dans une vision tout à fait personnelle² — les fautes de son père, collaborateur nazi.

Il était entré à l'OAS. Pour réparer "sa" lâcheté, "sa" vilenie ». Pour mourir les armes à la main, à côté des justiciers qui l'avaient exécuté. (HR, p. 153).

*Le motif de l'hermaphrodite*³ ensuite, est lui aussi intégré puisque Méléagre est décrit dans le roman comme « le beau chasseur hermaphrodite [...] qui ressemble à une vierge sous l'apparence d'un jeune homme ». En réalité, cette désignation est peu claire. Il ne semble pas, en effet, que Méléagre ait jamais été assimilé à un être androgyne. C'est Atalante, dont il s'éprend qui possède, au contraire, cette caractéristique physique particulière :

*Talis erat cultu ; facies, quam dicere uere
Virineam in puero, puerilem in uirgine possis.*

Telle était sa parure ; pour ses traits, on aurait pu dire avec vérité que c'étaient ceux d'une vierge chez un jeune homme, ceux d'un jeune homme chez une vierge⁴.

Le lien avec l'histoire d'Eric n'en devient néanmoins que plus explicite, puisque le personnage lui-même connaît des fantasmes ayant pour objet un être androgyne.

Il lui est arrivé, dans un cauchemar érotique qui s'est réitéré de loin en loin au cours des années, de sodomiser un corps androgyne dont il s'angoissait de ne pas connaître l'identité. (HR, p. 12).

Enfin, *le thème de la vengeance*, déjà étudié dans le premier chapitre est porté, à la fois par la figure menaçante de Diane, mais aussi par celle de la mère de Méléagre qui tue son propre fils pour venger

¹ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., VIII, v 300.

² Dans la logique d'Eric Tosca, le fait d'entrer à l'OAS était en effet un moyen de « réparer » la faute de son père. Toutefois, il admet lui-même retrouver dans cette organisation terroriste « d'anciens amis » de ce dernier. « Et puis il s'était retrouvé avec d'anciens amis à "lui", des collabos, luttant contre de Gaulle avec des idées pas très éloignées de celle qu'"il" avait servies ». (HR, p. 153-154).

³ Ce motif sera étudié plus longuement au chapitre 6 qui portera sur le motif des amants philadelphes et celui du double.

⁴ Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., VIII, v 323-324.

ses frères¹. Ce même thème est par ailleurs repris à travers une autre allusion mythique qui concerne cette fois-ci les Niobides. La référence est, une fois de plus, explicite. Elle est encore une fois introduite par une description picturale occasionnant une véritable *ekphrasis* :

Face à elle, au centre de la clairière carrée, émergeant du lierre, des herbes folles, des arbustes, sous une arcade de hauts chênes, un groupe de statues surgit des entrailles de la terre : quinze colosses pétrifiés dans le masque de la douleur et dans le geste de la terreur. Des *formes* qui se tordent et qui supplient. Des *corps* d'hommes jetés à terre, découvrant dans la panique leur nudité de marbre. Des *corps* de femmes debout parant les coups qui viennent de toutes les directions, encore voilées mais laissant échapper dans la fuite un demi-sein dévêtu.

Deux *figures* grandioses dominent les autres qui sont toutes d'une taille à peu près double de la taille humaine. Au centre, une matrone aux *formes* arrondies, surgissant d'un socle envahi par les herbes, protège d'un pan de sa robe gigantesque une *forme* petite, agenouillée à ses pieds, qui enserre sa taille et ses bras. À sa gauche, un cheval monumental se cabre, tandis qu'entre ses pattes un autre personnage de pierre cherche refuge. [...]

— Ce sont les Niobides, dit Eric, satisfait de l'effet.

[...] Ce sont les Niobides. Les enfants de Niobé. Niobé, reine de Cadmos, petite fille de Jupiter et d'Atlas, qui avait tant d'orgueil de ses sept fils et des sept filles qu'elle a eu le front d'insulter la déesse Latone. La déesse n'avait que deux enfants, mais pas n'importe lesquels, Phœbus et Phœbé, Apollon et Diane Artémis. *Et Latone s'est vengée de Niobé en supprimant ses enfants*². (HR, p. 274-275).

Le passage livre ici une description proche de l'hypotypose et les statues semblent se dévoiler aux yeux du lecteur avec autant de précision qu'elles se révèlent aux deux protagonistes. La longueur du passage et sa visualité (on pourra par exemple relever les termes de « formes », « corps », « figures ») mettent finalement en valeur la référence mythologique aux Niobides³ qui s'intègre alors pleinement dans le principe de transtextualité établi par Gérard Genette⁴. Elle constitue en effet à la fois une allusion à une véritable œuvre d'art, qui confère au texte une coloration picturale réelle⁵, mais elle contribue également à la construction de cette dissémination mythologique qui intéresse notre étude.

Néanmoins, ces formes d'*ekphrasis* ne sont pas systématiques. D'autres figures mythiques sont invitées au long de la lecture, offrant généralement un point de comparaison avec les deux

¹ Selon la légende, la destinée de Méléagre était liée depuis sa naissance à un morceau de bois. En voulant venger ses frères, tués de la main du héros, la mère de Méléagre décide de jeter la bûche dans les flammes et ce dernier périt alors, brûlé par le même feu. Voir Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, VIII, v 445-526.

² Nous soulignons.

³ Le mythe de Niobé est notamment rapporté par Ovide au livre VI des *Métamorphoses* (v 147-314).

⁴ Comme le souligne Jacqueline Thibault Schaefer, « prise au sens large, la notion de transtextualité, n'est pas limitée à la littérature mais s'étend aux autres domaines culturels et à leurs discours respectifs. À ce titre, l'on pourra considérer le tableau ou la statue, la symphonie, l'opéra ou le ballet, le récit mythique ou l'œuvre littéraire comme autant de textes, susceptibles d'entretenir entre eux diverses relations », Jacqueline Thibault Schaefer, « Récit mythique et transtextualité », *op. cit.*, p. 54.

⁵ Le carré des Niobides existe bel est bien à la villa Médicis. Il fut créé par Balthus dans les années 1960, après que celui-ci eut été nommé Directeur de l'Académie de France à Rome.

personnages principaux¹. Ainsi, toujours de manière explicite, Eric est apparenté à un « satyre » (« [l']homme transpire dans la bruine comme un *satyre* resurgissant dans le lieu de son crime »²), et même à Pygmalion :

Et dans cet univers de *correspondances* qui commençait à être le sien, Monteverdi répondant à Michel-Ange auquel on l'a souvent comparé, il éprouvait la griserie d'un jeune *Pygmalion*, [...] ³. (HR, p. 11).

La comparaison au satyre fait ici ressortir le caractère impudique de la traque initiée par Eric durant près de vingt ans. Elle fait également écho à l'acharnement du personnage pour retrouver Sophie⁴. La référence à Pygmalion, qui se réitérera de manière allusive dans le roman, prépare finalement la comparaison établie par Sophie quelques pages plus loin et que nous avons étudiée dans le chapitre précédent⁵. « Dans cet univers de correspondances » qui se dévoile alors, l'héroïne elle-même se transforme dans l'esprit d'Eric tour à tour en une nouvelle Aphrodite, « j'adorais une blonde *Aphrodite* surgie des eaux sur une coquille de roses et je voulais en faire ma femme »⁶, puis en une Sphinge mystérieuse :

Comme autrefois. Quand elle faisait briller les yeux d'or de Sophie d'un feu énigmatique, quand elle paraît Sophie du sourire du Sphinx. C'est la sphinge qu'il était venu chercher et voilà qu'on lui offre une bacchante en échange. Non merci. Il n'est plus preneur. (HR, p. 287).

Par ailleurs, certaines références prennent également la forme d'*allusions* telles que Marc Eigeldinger les définit dans son ouvrage *Mythologie et Intertextualité* :

L'allusion constitue, après la citation, le deuxième mode intertextuel ; de même qu'elle, elle participe à la stratégie du texte en tant que reflet, mais elle s'en distingue parce qu'elle peut-être l'objet d'une réminiscence volontaire ou involontaire, qu'elle est de nature implicite et qu'elle implique souvent un travail de déchiffrement de la part du lecteur⁷.

¹ Nous n'offrons pas ici de liste exhaustive. D'autres références pourraient ainsi être relevées. Une référence aux Champs Élysées par exemple lorsqu'Eric s'exclame « Viens ! Je t'emmène au séjour des bienheureux ! », (HR, p. 32) ou encore une évocation d'Icare au sein du journal de Sophie : « Icare aussi commit le péché de s'approcher trop près du soleil », (HR, p. 157).

² HR, p. 14. Nous soulignons.

³ Nous soulignons.

⁴ Selon le *Trésor de la langue française*, l'expression régionale « travailler comme un satyre » est synonyme de « travailler dur, avec acharnement ». TLFi, « satyre », <<http://cnrtl.fr/definition/satyre>>, [en ligne], consulté le 9-05-18.

⁵ Voir p. 60. Une autre allusion au mythe peut être décelée dès la page 22, lorsque Sophie utilise l'expression « montée en statue », rappelant l'état premier de la belle Galatée : « Quel homme attend vingt ans n'importe quelle femme ? Et tu voudrais casser à nouveau le miroir où il t'offre cette adorable image de toi-même, montée en statue ? », (HR, p. 22).

⁶ HR, p. 194. Nous soulignons.

⁷ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Ed. Slatkine, Genève, 1987, p. 13.

On relève ainsi une « réminiscence » de la figure mythique d’Ulysse, particulièrement lors de l’épisode, où, confronté aux sirènes, il ordonne à son équipage d’enduire leurs oreilles de cire¹. Cette image revient alors dans le roman pour décrire l’attitude des deux personnages principaux. Celle de Sophie tout d’abord, face aux élucubrations alchimiques d’Eric :

À présent, Sophie voudrait *se boucher les oreilles*, ne plus rien entendre de cette divagation qui éloigne Eric d’elle, plus que vingt ans d’absence². (HR, p.149),

puis celle de ce dernier face aux révélations de son ancienne fiancée : « [à] présent, il a fermé son visage et bouché ses oreilles avec de la cire »³. La figure d’Achille est également convoquée au fil du texte lorsque Sophie mentionne à deux reprises la douleur à la cheville associée à la résurgence du « désastre ». C’est le cas à la page 33,

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, 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*⁴. (HR, p. 33),

et plus loin, vers la fin du roman :

Et soudain, elle s’aperçoit qu’elle est seule dans le tombeau. Pour un instant d’inattention, *une douleur intempestive à la cheville*⁵. (HR, p. 263).

On pourrait objecter que ces deux passages renvoient simplement au récit de la première mort d’Eurydice, mordue au talon par un serpent. C’est d’ailleurs l’une des analyses que nous avons menées dans le premier chapitre. Néanmoins, la description de la souffrance de l’héroïne semble aussi conduire à une réminiscence du mythe du fils de Pélée, tué d’une flèche au talon par Pâris. L’utilisation de l’expression « talon d’Achille », bien que cette locution observe un figement certain dans la langue moderne, prend finalement une résonance particulière dans ce roman qui se veut réécriture mythologique. Le phénomène s’observe également dans le choix du verbe « mithridatiser » qui apparaît à la page 294. Sophie évoque alors les recherches effectuées sur la déportation de sa famille :

¹ Voir le chant XII de l’*Odyssée*. « Alors de mon poignard en bronze, je divise un grand gâteau de cire ; à pleines mains, j’écrase et pétris les morceaux. La cire est bientôt molle entre mes doigts puissants. De banc en banc, je vais leur boucher les oreilles ; ». Homère, *L’Odyssée*, t. II : chants VIII-XV, Texte établi et traduit par Victor Bérard (3^{ème} éd.), Les Belles Lettres, Paris, 1939.

² Nous soulignons.

³ HR, p. 285.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

Elle en revenait à l'agonie, saturée d'atroce, couverte de vomi, de poux, de sang, de puanteur, de crachats, de coups, de typhus, incapable de s'alimenter, [...] cauchemar après cauchemar, des anecdotes déchirantes, déliantes, qu'elle entassait dans sa mémoire, implorant de les effacer, se jurant à chaque réveil qu'elle en avait fini avec cette épouvante, qu'elle avait vu et absorbé le pire, que ce spectacle l'avait *mithridatisée*, que plus rien ne pouvait à présent l'affecter, car il ne lui restait plus de tripes à régurgiter¹. (HR, p. 294).

Si l'allusion n'évoque pas ici la mythologie au sens strict, un lecteur averti pourra néanmoins voir surgir, à la lecture, la figure du roi Pont Mithridate VI ayant régné au 1^{er} siècle av. JC². Ces expressions courantes prennent de fait une coloration spécifique dans un contexte d'écriture mais aussi de lecture, conditionné par la prégnance de la mythologie et de l'histoire gréco-romaine. On citera ici l'analyse intéressante de Jacqueline Thibault Schaefer à propos de ce mode allusif :

L'allusion est, des pratiques intertextuelles, celle qui convient le mieux à la nature du récit mythique. Une fois l'allusion saisie, le non-dit paraît en filigrane. Ce dernier agit alors de l'intérieur, comme ce que l'on pourrait appeler un *infratexte invisible* seulement pour les yeux exercés. *Les correspondances se mettent en place*³.

Autre tissage mythologique dans cet « infratexte » qu'il semble intéressant de relever, au regard de sa prééminence dans le texte : les allusions aux figures de sirènes⁴. On recense en effet près de sept occurrences dans le roman. Certaines, comme les exemples précédents, prennent place dans des expressions courantes :

[...] ce calculateur à la voix d'or qui refoulait les *sirènes* de la République. (HR, p. 40),

Et comment ils finissent par vous cracher à la gueule et vous foutre à la porte de chez vous, parce qu'un jour on a prêté l'oreille aux *sirènes* de leur détresse. (HR, p. 193),

Et des hommes qui marchaient en tenue de déportés et, comme de hideuses *sirènes* rayées, l'aimaient vers le bas⁵. (HR, p. 255).

¹ Nous soulignons.

² « Dérivé du nom de Mithridate Eupator, roi du Pont, qui, parce qu'il craignait d'être empoisonné, s'était accoutumé à absorber des doses croissantes de substances toxiques. Immuniser quelqu'un contre l'empoisonnement en l'accoutumant à absorber des doses de plus en plus fortes d'un poison, d'un produit toxique. S'emploie surtout à la forme pronominal. Se mithridatiser contre un venin. » *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^{ème} édition, <<https://academie.atilf.fr/consulter/MITHRIDATISER?optionsParam=motExact>>, [en ligne], consulté le 11-05-18.

³ Jacqueline Thibault Schaefer, « Récit mythique et transtextualité », *op. cit.*, p. 65. Nous soulignons.

⁴ Étroitement reliées d'ailleurs aux multiples références à Ulysse, vues plus haut.

⁵ Nous soulignons à chaque fois.

Ces expressions qui pourraient sembler tout à fait conventionnelles semblent alors éclairées par l'utilisation cette fois-ci métaphorique de l'image de la sirène dans le discours d'Eric. Celui-ci en effet, associe, à plusieurs reprises, le personnage de Sophie à ces êtres mythologiques¹ :

La longue chevelure de *sirène* qui te battait les reins. C'était une perruque ? (HR, p. 50),

Un moment, le regard d'Eric Tosca se fixe sur le buste de Sophie, comme pour vérifier que la poitrine s'est abaissée depuis l'évanouissement de la *sirène* blonde à la gorge haut placée sur un torse désirable. (HR, p. 126),

Et la petite *sirène* aux yeux de sinople qu'il avait tant aimée lui signifia, comme un procureur, la rupture de leurs fiançailles². (HR, p. 137).

Dans ce roman où « les dieux de l'Antiquité se coulent dans le plâtre des statues de saints »³, il apparaît finalement une succession de références mythologiques qui tendent à irradier la réécriture primaire de la légende orphique. En témoigne la description de la première scène d'amour entre les deux jeunes personnages, investie par un filage d'images mythologiques :

Empires sans confins. Longues allées de dieux. Une toison qui s'offre, qui se déroule, qui appelle l'autre, matelassée de fil d'or. Une procession de nymphes, de sirènes dont la nudité perce le voile dont le corps chante les fêtes sans lumineaire, des ivresses sans vin [...]. (HR, p. 105).

Mythe de l'Olympe, de la Toison d'Or, succession de créatures imaginaires contaminent ici le passage et attestent une fois de plus de ce cadre mythologique, de cette dissémination mythique que nous avons pu analyser. Dans son article qui étudie l'intertextualité mythique dans les *Illuminations*, Marc Eigeldinger réfléchit à cette même dispersion mythologique qui se produit dans les poèmes d'Arthur Rimbaud :

Notre hypothèse initiale est que cet ensemble d'allusions et de figures constitue, au-delà de son hétérogénéité et de sa discontinuité apparentes, une trame intertextuelle qui n'est pas étrangère à une cohérence partielle et sous-jacente de l'œuvre⁴.

Il semble alors que sa réflexion s'intègre tout particulièrement à l'étude que nous venons de mener. Explicites ou dissimulés, les points d'intertextualité mythique semblent, dans le roman, contribuer à

¹ Il est en réalité difficile de cerner les paroles prononcées par Eric, par Sophie et celles appartenant à la narratrice tellement les niveaux de discours semblent imbriqués les uns aux autres. L'analyse des voies du discours sera l'objet du chapitre 5. On pourra néanmoins d'ores et déjà établir que si la comparaison de Sophie à une sirène prend quelquefois place dans la narration, celle-ci ne fait finalement que reprendre une association initialement envisagée par Eric.

² Nous soulignons à chaque fois.

³ HR, p. 241.

⁴ Marc Eigeldinger, « L'intertextualité mythique dans les "Illuminations" », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1984, n°36. p. 253.

la création d'une « cohérence » supérieure dans l'œuvre. Comme le souligne Jacqueline Thibault Schaefer :

Il est évident que le récit mythique est un matériau narratif privilégié. Le mythe, « symbole développé en forme de récit » selon la définition de Paul Ricoeur, apporte aux relations entre textes un potentiel d'interdiscursivité qui dépasse de beaucoup tout autre matière narrative. Episodique de nature, il est à la fois ductile et compressible. À cette flexibilité, cette aptitude transformationnelle, s'ajoutent l'amplitude et la profondeur de la résonance dont il est investi. L'insertion du récit mythique dans tout texte s'avère particulièrement performante, si elliptique soit-elle¹.

Tissant un réseau complexe d'images dont la compréhension offre une lecture toujours riche, il apparaît alors un mouvement de dissémination, et de rayonnement dans l'étude de l'intertextualité mythologique qui se surajoute au lien linéaire déjà revendiqué par le type même de la réécriture. Cette forme de *jeu* intertextuel, nous conduit maintenant à étudier plus largement le rapport du roman *vis-à-vis* de son statut de réécriture mythologique.

¹ Jacqueline Thibault Schaefer, « Récit mythique et transtextualité », *Mythe et création*, op. cit., p. 65.

POSITIONNEMENT CONSCIENT DE LA RÉÉCRITURE

« Est-ce que nous ne sommes pas ici pour parler de notre histoire personnelle ? »¹, telle est l'interrogation lancée par Eric lors de la deuxième journée du voyage romain. En effet, la question se pose. Comment le roman organise-t-il le lien entre la réécriture du mythe d'Orphée et d'Eurydice et la narration elle-même, centrée sur Sophie et son ancien amant ? Le chapitre précédent nous a permis de reconstituer les deux réappropriations mythiques opérées par les personnages, l'une faisait d'Orphée le premier alchimiste de son temps, l'autre choisissait d'envisager la légende d'un point de vue féministe. Il conviendra néanmoins de s'interroger sur ce traitement particulier de la réécriture. Comme le souligne Liedeke Plate, « l'un des points fondamentaux de la réécriture que Michèle Sarde offre du mythe d'Orphée et d'Eurydice repose sur le fait que *les personnages eux-mêmes sont conscients d'utiliser le mythe* pour mener à bien leur propre histoire »². Là repose, en effet, l'originalité de cette œuvre : celle-ci ne se contente pas de dévoiler *en filigrane* la structure d'un mythe, elle semble au contraire brouiller les codes génériques de la fiction et véritablement *mettre en scène* l'acte de réappropriation mythologique. C'est ce dernier point, essentiel, que nous étudierons pour clore la première partie de notre étude. Nous nous demanderons alors plus particulièrement comment se positionne le roman vis-à-vis de l'acte de réécriture. Nous reviendrons tout d'abord sur le lien direct établi entre le mythe et les événements vécus par les personnages dans la narration — lien explicité par les protagonistes eux-mêmes. Cette forme de revendication nous conduira ensuite à envisager la dimension métatextuelle de l'œuvre en analysant notamment la mise en scène de cette fiction qui semble, finalement, osciller entre réécriture et *écriture* d'une réécriture.

« Pourquoi à Rome aujourd'hui la préoccupation d'Eurydice envahit-elle Sophie tandis qu'Eric Tosca l'entraîne par la main sur les escaliers qui montent à la coupole de la basilique ? »³ : ainsi commence le chapitre 5 du *Marchand d'ambre*, qui relate la première journée des personnages à Rome. Il conviendra ici d'étudier les ponts dressés par Sophie et Eric entre leur histoire personnelle et les méandres du mythe orphique qui semblent alors véritablement les « envahir » jusqu'à *structurer* leur propre vision des événements. Ainsi Eric propose, non seulement

¹ HR, p. 195.

² Liedeke Plate, « Breaking the Silence: Michèle Sarde's Histoire d'Eurydice pendant la remontée », *op. cit.*, p. 94. Nous traduisons. Nous soulignons.

³ HR, p. 79.

une réécriture alchimique de la légende d'Orphée mais, plus encore, semble réellement s'*immerger* dans celle-ci pour expliquer, donner un sens à son passé :

Dans sa propre histoire, il *lut* le début de ce long scénario de couleurs dont la succession doit être nécessairement respectée par le philosophe¹. (HR, p. 148).

La perte de l'Algérie, devient alors, dans l'esprit du jeune pied-noir, une étape nécessaire dans la logique du Grand Œuvre :

Cette « nuit de l'âme », associée aussi pour lui à la désintégration de son pays, *représentait* une épreuve terrifiante, dont il avait éprouvé dans sa chair les effets de l'abandon et le sentiment de perte². (HR, p. 148).

De même, sa participation aux actions terroristes de l'OAS, et particulièrement à l'opération Terre brûlée qui met feu à la bibliothèque d'Alger, devient pour lui *a posteriori*, l'une des épreuves de purification nécessaire à la quête alchimique³ :

Plus tard, Tosca *reconnut*, dans ce flamboiement purificateur, une figure de l'épreuve initiatique que les adeptes nomment l'Œuvre au noir. [...] Ainsi se consumèrent dans les flammes l'annexe de la préfecture, la mairie d'El Biar, des centres d'impôts, des écoles, des caisses d'assurances sociales, la régie des transports, les tribunaux⁴. (HR, p. 144).

L'attentat se fait ici condition essentielle à l'accomplissement initiatique. On relèvera l'utilisation de verbes tels que « lire » « représenter », ou encore « reconnaître » qui témoignent finalement du lien *délibérément* établi par Eric entre la légende alchimique et sa propre existence. Tout comme Orphée et Eurydice dont les séparations successives « sont des épreuves nécessaires au cours desquelles ils se purifient pour mieux se réunir »⁵, Eric explique alors à Sophie qu'il voit, dans leur séparation, une étape indispensable à la réalisation de sa quête :

La pratique de l'alchimie m'a appris que notre séparation — la séparation nécessaire de l'homme et de la femme — et la dissolution du passé sont indispensables pour qui a entrepris l'élaboration matérielle et spirituelle du Grand Œuvre. (HR, p. 93-94).

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ Eric apprend à Sophie qu'il a participé aux actions de l'OAS dès le début du roman. (HR, p. 29). À la page 140, Sophie lui demande alors de lui raconter cette partie de sa vie : « Parle-moi de l'OAS, Eric, dit-elle avec une douceur inattendue ». Eric relate ainsi son engagement dans cette « organisation clandestine française qui tenta par la violence de s'opposer à l'indépendance de l'Algérie après l'échec du putsch d'Alger ». (*Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2007). Pour Eric cependant, « l'armée secrète » représente une « autre manière » de chercher Sophie et un moyen de « s'élever » dans une « forme d'héroïsme », (HR, p. 141). L'incendie de la bibliothèque d'Alger, mentionné ici par Eric, a réellement eu lieu le 7 juin 1962. Entre 500 000 et 600 000 ouvrages y sont perdus.

⁴ Nous soulignons.

⁵ HR, p. 182.

En choisissant de lire son histoire à la lumière du mythe, Eric revendique donc lui-même une filiation à la figure orphique qui reste pour lui « l'un des premiers alchimistes »¹.

Par ailleurs, ce rattachement explicite et conscient au mythe est aussi très visible chez Sophie. En témoigne tout d'abord le choix de son sujet de thèse qu'elle centre autour d'Eurydice. Choix d'autant plus affirmé qu'elle va jusqu'à en « imposer » le titre à son directeur :

Elle est tout occupée par la discussion qu'elle a eue ce matin avec son directeur de thèse à qui elle a fini par *imposer* son titre : *Fonction et Symbolique d'Eurydice dans les arts lyriques*². (HR, 12).

Elle affirme néanmoins qu'elle s'intéresse au mythe « à cause de sa thèse » mais aussi « sans doute pour des raisons *plus personnelles* »³. De fait, elle n'hésite pas à qualifier Eurydice de « sœur » à la page 150, établissant alors une véritable filiation avec la figure de la nymphe. On pourra alors constater que le personnage féminin semble, dans ses notes, réécrire le mythe d'Orphée et d'Eurydice *à partir* de sa propre histoire. Des ponts se construisent entre les deux niveaux de narration et entre les protagonistes de la fiction et les personnages mythiques. Ainsi, Orphée autant qu'Eric refusent de voir la vérité que leur alter-ego féminin tente d'énoncer. Eric dit en effet à Sophie : « [n]on. Ta vérité je n'en veux pas. La vérité, elle est avec moi et elle ne me quitte pas... »⁴. De même, Sophie écrit plus loin à propos d'Orphée : « [n]on. La vérité il ne veut pas la voir »⁵. Eurydice est alors « [c]elle dont la vérité tue l'amour »⁶, de même que Sophie sera celle qui fera fuir Eric, au moment de l'ultime révélation⁷. Une comparaison entre personnages et figures mythiques se fait également, liée à l'incapacité d'Eric de voir Sophie pour ce qu'elle est vraiment. Diverses images lui sont en effet rattachées. Elle est d'abord, pour lui « le double de la belle Diane Boissy de

¹ HR, p. 182. L'obsession de la purification chez le personnage rejoint alors les principes de la croyance orphique qui font de la purification un véritable « genre de vie ». Comme l'explique Reynal Sorel : l'orphisme « table sur l'inquiétude relative à la pureté et sur l'appréhension du sort réservé à l'âme dans l'au-delà ». Reynal Sorel, *Orphée et l'Orphisme*, op. cit., p. 89 et p. 3.

² Nous soulignons.

³ HR, p. 258. Nous soulignons.

⁴ HR, p. 23.

⁵ HR, p. 273.

⁶ HR, p. 41.

⁷ HR, p. 320.

Morgane »¹, mais aussi une sainte parmi les saintes (« elles défilent devant ses yeux les Vierges. Et toutes ont la figure de la Sophie Marie [...] »²), voire même enfin la « Dame alchimie »³. Or, dans l'une des dernières notes de Sophie, on peut lire qu'il est également « loisible » à Orphée « de choisir de sa bien-aimée l'image qu'il préfère »⁴, sans que jamais ce dernier ne parvienne à voir réellement Eurydice. Enfin, tandis qu'Orphée « appelle le temps où [Eurydice] lui était charnellement étrangère »⁵, Eric explique lui à Sophie que « la sexualité corroderait tout »⁶.

La relecture, par ailleurs, ne s'arrête pas là. Dans l'une de ces notes, Sophie imagine une Eurydice qui se retourne et qui parle,

Eurydice devra se retourner elle aussi et lancer dans le face-à-face les mots qui portent la mort aussi sûrement que les griffes des Bacchantes. (HR, p. 305).

Ce passage permet un *double* écho au premier niveau narratif. Il suit ainsi le chapitre où Sophie termine le récit de ses origines et du « désastre » mais précède également le moment où cette dernière révélera à Eric la vérité sur Karim. La mention des « griffes de bacchantes » se pose ici comme une allusion proleptique au dénouement final et à la mort présumée du personnage masculin, pris violemment à partie dans une manifestation féministe⁷. Le lien entre la réécriture et l'histoire des deux amants à Rome, semble alors véritablement revendiqué par le personnage de Sophie. Comme en témoigne également la fin du roman :

Elle tressaille alors, elle se précipite, elle crie : « Eric, reviens ! Ce n'est pas vrai reviens... ! Je t'ai *menti*... Pour te faire réagir. Pour te faire retourner... Ce n'est pas vrai... Je *mentais*... Pour que tu me regardes enfin... Reviens⁸ ! (HR, p. 320).

Les notes suivantes de Sophie font directement écho à ce passage, notamment avec la reprise du motif du mensonge :

Et peut-être aura-t-elle chuchoté quelque parole, connue d'eux seuls et mal décodée, une demi-vérité, un *mensonge* sur leur passé, une abomination capable de faire retourner un

¹ HR, p. 242.

² HR, p. 77.

³ HR, p. 306.

⁴ HR, p. 290.

⁵ HR, p. 114.

⁶ HR, p. 89.

⁷ Voir étude p. 42.

⁸ Nous soulignons.

mort, afin qu'Orphée soit distrait de son combat contre les simulacres et qu'il cesse, aux ordres du premier venu des dieux, de traverser en aveugle les miroirs¹. (HR, p. 321).

Le lien à la légende, tenu par Sophie tout au long de ces notes et du roman semble, enfin, trouver une forme d'acmé dans l'avant-dernier chapitre « Il Collettivo Delle Donne ». Si nous avons déjà pu analyser les renvois à la légende de la mort d'Orphée dans ce passage, il convient de signaler un basculement dans la nature de celui-ci. Alors que les notes précédentes de l'héroïne portaient exclusivement sur le mythe, ce dernier fragment semble en effet *franchir* une limite narrative en se positionnant explicitement dans le cadre romain du voyage des deux amants. En témoignent les différentes indications temporelles : « la piazza dell' Indipendenza »², « la stazione Termini »³, « la piazza dell' Esquilino »⁴ et bien d'autres. Cette évolution surprenante est d'ailleurs soulignée par une note de la narratrice qui, comme pour anticiper l'étonnement du lecteur, affirme que « ces pages ont été retrouvées intégralement dans les notes de Sophie »⁵. L'utilisation du substantif « l'homme », qui porte une valeur généralisante, témoigne du flottement ainsi créé entre Eric et Orphée dans l'esprit de Sophie : « [l]'homme rencontre la procession... »⁶, « [l]'homme n'est pas préparé... »⁷. Les derniers paragraphes du journal de Sophie parachèvent alors la rencontre des deux niveaux de lecture en juxtaposant le cadre romain au mythe antique :

Déjà on peut discerner les premières sirènes de la police qui se hâte vers la place stazione Termini par la via Cavour, la via de Terme et la Via Giovanni. [...]

Le mythe ne disait rien de l'itinéraire d'Eurydice après le retournement d'Orphée, après la mort d'Orphée, pas même, si cheminant seule sur un chemin de traverse, elle n'aura pas fini par atteindre le bout de la remontée. (HR, p. 326).

Si, dans ce roman, ce sont les personnages eux-mêmes qui sont à l'origine de la réanimation mythologique, il apparaît finalement un *rayonnement* dans le procédé de réécriture. Celle-ci se développe de deux façons différentes (réappropriations d'Eric *et* de Sophie) mais surtout sur des niveaux narratifs distincts (la narration principale, les notes de Sophie) qui s'entrecroisent

¹ Nous soulignons.

² HR, p. 322.

³ HR, p. 322.

⁴ HR, p. 322.

⁵ HR, p. 322.

⁶ HR, p. 325. Nous soulignons.

⁷ Nous soulignons.

volontiers. Or, vis-à-vis de cette dimension *consciente* de la réactivation mythique, il conviendra de s'interroger sur la portée métatextuelle qui est alors soulevée.

Pour cela il semble d'abord pertinent de s'intéresser à un troisième *personnage* qui est introduit dès le début du roman : celui de la narratrice. Celle-ci réalise en effet plusieurs interventions¹, notamment pour affirmer son lien à Sophie Lambert et présenter le texte comme le résultat de la « série d'entretiens » qu'elle a pu avoir avec cette dernière² :

L'histoire que je *rapporte* dans ce livre m'a été confiée par Sophie Lambert elle-même au cours d'une série d'entretiens³. (HR, p. 14).

On soulignera la dimension métatextuelle assumée de cet extrait qui n'hésite à pas mentionner « ce livre » que le lecteur tient entre ses mains. Néanmoins, ici, la narratrice ne revendique pas la fonction de réécriture mythique, au contraire, elle prétend donner au texte une dimension réelle et authentique. Le choix du verbe « rapporter » oriente alors la réception du texte. Selon le *Trésor de la Langue Française*, il signifie « [r]aconter de manière précise », « [t]ransmettre (une information) oralement ou par écrit » avec pour sens premier « [r]emettre à son endroit initial ce qu'on a pris, apporter, pour le restituer, ce qu'on a reçu »⁴. Le procédé de réécriture est donc ici *mis à distance* par la narratrice, par le fait même de présenter le texte comme le résultat d'un témoignage⁵. La réappropriation du mythe est comme *déléguée* aux deux seuls protagonistes. Or plus, loin, cette même narratrice affirme elle-même avoir dû « combler », et donc *inventer* certains passages du texte :

Sophie Lambert ayant disparu de manière inexplicable avant d'avoir achevé son récit, j'ai dû *combler* sans son aide certaine 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. Il m'est apparu que ces notes jetaient une lumière indirecte sur les événements relatés et *je me suis permis de les répartir dans le récit*⁶. (HR, p. 41).

¹ HR, p. 14, 41, 300, 301, 322 et 330.

² N'est-ce pas aussi un moyen, pour l'auteure, de distancer un récit qui revêt en réalité une part personnelle importante ? Voir le chapitre 9.

³ Nous soulignons.

⁴ TLFi, « rapporter », <<http://www.cnrtl.fr/definition/rapporter>>, [en ligne], consulté le 9-05-18.

⁵ Témoignage qui se caractérise par la notion de « véracité » qui y est attachée. TLFi, « témoignage », <<http://www.cnrtl.fr/definition/t%C3%A9moignage>>, [en ligne], consulté le 22-05-18.

⁶ Nous soulignons.

Le fait de « combler » les « lacunes » du récit de Sophie, et plus encore de choisir de « répartir » les notes de cette dernière tend finalement à contredire la première assertion de la narratrice. Cette dernière, en effet, assume ici une *mise en forme* du témoignage ; en prenant la décision d'ordonner les notes de Sophie, elle participe — elle aussi — finalement à l'élaboration de la réanimation du mythe d'Orphée. Le récit semble même revendiquer une *orchestration* de cette réécriture comme en témoignent tout d'abord la structuration de l'œuvre mais aussi les allusions explicites au procédé de réappropriation mythologique, faites au long de la narration.

Penchons-nous tout d'abord sur la structure du texte : celle-ci se compose d'une « ouverture »¹, de trois grandes parties et d'un « finale »². On peut alors très clairement établir une filiation avec le déroulement d'un opéra³. L'ouverture en effet se définit comme une « [p]ièce orchestrale servant d'introduction à un opéra, un oratorio, une cantate »⁴. Les trois « journées » qui découpent le texte peuvent alors facilement s'assimiler à des *actes* tandis que le terme de « finale », avec cette forme d'orthographe à l'italienne représente la « [d]ernière partie, de caractère généralement animé et brillant, d'une œuvre musicale »⁵. On remarquera par ailleurs que l'un des chapitres de la première partie s'intitule « Christian Hermesse : entrée et sortie »⁶, achevant ainsi d'ancrer la production dans une atmosphère théâtrale assumée. La fiction se revendique donc ici comme un spectacle⁷, comme si le procédé de réécriture mythique était ouvertement *mis en scène* par une narratrice qui se place comme le chef d'orchestre de ce roman particulier. En choisissant de révéler cette ossature particulière, celle d'une représentation en trois actes, l'œuvre brouille volontairement les codes de lecture et fait alors tomber un quatrième mur imaginaire⁸. De nombreuses allusions sont par ailleurs relevées dans la narration qui font *explicitement* référence à

¹ HR, p. 9.

² HR, p. 327.

³ On y verra sans doute un clin d'œil aux multiples productions musicales qui placent Orphée et Eurydice au cœur de leur intrigue. Voir dans la bibliographie « Annexe : Orphée et Eurydice, un mythe qui inspire les arts ». On y voit alors, une fois de plus, un jeu avec la notion d'intertextualité. (Voir le début du chapitre).

⁴ TLFi, « ouverture », <<http://www.cnrtl.fr/definition/ouverture>>, [en ligne], consulté le 22-05-18.

⁵ TLFi, « finale », <<http://www.cnrtl.fr/definition/finale>>, [en ligne], consulté le 22-05-18.

⁶ HR, p. 151.

⁷ Eric n'est-il d'ailleurs pas comparé à un « fiancé de comédie » ? (HR, p. 23).

⁸ Le quatrième mur est « un mur fictif qui est supposé fermer le cube de scène, et qui sépare le monde des acteurs et celui des spectateurs ». Dominique Bertrand, Jean-Louis Haquette, Laurence Helix, Marie-Claude Hubert, Sophie Marchal, Pierre Maréchaux, Jean-Claude Ternaux, *Le Théâtre*, Paris, Bréal, 1996, p. 444. On pourra également penser à la théorie de la « distanciation » de Bertolt Brecht qui tente de briser « l'illusion que célébraient les classiques » en soulignant notamment « l'envers, les conditions factices de [l]a représentation ». Alain Couprie, *Le Théâtre*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, coll. 128, 2013, p. 60.

l'acte de réécriture qui est mené, dans la fiction, par les personnages. On lit ainsi à propos de Sophie que « le *mythe* l'a reprise »¹. De même, Eric est lui aussi à la page 149, « déjà dans le *mythe* »². Après la révélation des origines de Sophie, on peut lire :

[...] Eric Tosca parle, mais c'est d'Orphée. *C'est dans le mythe qu'il s'échappe, sur le mythe qu'il répond*, comme s'il n'y avait rien de plus nécessaire à faire ensemble qu'à s'interroger sur la fable d'un poète thrace qui a dû naître et mourir il y a des siècles et des siècles³. (HR, p. 258).

Le parallélisme de construction « [c]'est dans le mythe qu'il s'échappe, sur le mythe qu'il répond » tend, tout à la fois, à souligner l'acte de réappropriation mythique mais permet également d'opérer dans la narration une forme de distanciation ironique vis-à-vis de celui-ci, confirmée par la fin du passage : « comme s'il n'y avait rien de plus nécessaire à faire ensemble qu'à s'interroger sur la fable d'un poète thrace qui a dû naître et mourir il y a des siècles et des siècles ». On peut alors se demander si ce n'est pas la voix de la narratrice qui pointe ici. De la même façon on peut lire à propos des personnages d'Eric et Sophie :

Ils sont revenus au mythe qui sert à déplacer à leur histoire, conversation commode, tremplin aisé pour un bavardage confortable, ou qu'ils croient confortable car ils ne veulent pas d'emblée parler de ce qui les blesse et trop directement. (HR, p. 49).

Si, souvent dans le roman, il semble difficile de distinguer la voix de Sophie de celle de la narratrice qui se fait son relais⁴, il semble qu'ici aussi, tout particulièrement, cette dernière révèle sa présence. En témoigne ainsi l'utilisation de la troisième personne du pluriel qui met à distance les deux personnages principaux et surtout la structure en épanorthose (« un bavardage confortable, *ou qu'ils croient confortable* »⁵) qui tend à faire de ce passage une sorte de *commentaire* de la narratrice sur l'histoire qu'elle est, elle-même, en train de rapporter. Plus qu'une réécriture, le roman se place donc ici comme *l'écriture d'une réécriture*. La narration tout en se jouant de la mise en abyme ainsi créée semble clairement revendiquer la *mise en scène* de ce voyage romain tout autant que la réécriture du mythe d'Orphée qui y est attachée. L'œuvre semble alors osciller entre la volonté de la narratrice de présenter le récit comme un témoignage, empreint d'une dimension véridique et

¹ HR, p. 129. Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ Nous soulignons.

⁴ Selon Liedeke Plate, les voix du personnage, de la narratrice et même de l'auteure semblent en fait se mélanger pour former une « polyphonie féminine ». Liedeke Plate, « Breaking the Silence: Michèle Sarde's Histoire d'Eurydice pendant la remontée », *op. cit.*, p. 98.

⁵ Nous soulignons.

personnelle, mais aussi le désir d'assumer un acte de réécriture mythologique qui contribue à faire du texte une fiction pleinement assumée. C'est le constat de cette tension particulière qui nous conduira à étudier la part personnelle voire autobiographique de notre objet d'étude¹.

¹ Voir le chapitre 9.

CONCLUSION PARTIELLE

La première partie de notre étude s'arrête ici. Nous nous sommes, jusqu'à présent, appliquée à interroger le lien entre *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* et le mythe sur lequel il s'appuie. Il nous a paru tout d'abord utile de retracer, au moyen des diverses sources antiques, une sorte de *profil* de la légende orphique pour mieux en saisir, par la suite, les points de résurgence dans la fiction. Cela nous a conduite à étudier ces points de rencontres et à observer plusieurs phénomènes dans la reprise des mythèmes : les échos *directs*, mais aussi la *démultiplication*, la *dissémination* et enfin le *déplacement* de ces derniers. L'analyse de Marie Miguët-Ollagnier dans son article « *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde, un contre Orphée ? »¹ nous a ensuite conduite à considérer plus spécifiquement les deux versions du mythe qui sont proposées par les personnages principaux : la première, féministe de Sophie et la seconde, alchimique d'Eric. Ce positionnement si particulier dans une fiction qui propose une réanimation mythique *consciente*, assumée par les protagonistes, nous a enfin permis d'aborder plus précisément le positionnement du roman *par rapport* à l'acte de réappropriation mythique. Si nous avons pu relever un véritable *réseau* de références mythologiques diverses et variées, il apparaît finalement que le roman se joue des codes génériques de la réécriture en choisissant ostensiblement de *mettre en scène* cette dernière. La fiction semble alors s'éloigner de son statut de réécriture pour mieux devenir l'*écriture d'une réécriture*. Cependant, le récit ne se limite pas à cette seule dimension de réanimation mythologique. Il semble, en effet, en faire *un point de départ* pour retracer l'histoire d'un couple entre les années 1960 et 1980. C'est donc la relation entre Sophie et Eric, toujours en regard de celle d'Eurydice et Orphée, que nous étudierons tout particulièrement dans la seconde partie de notre étude. Nous nous appliquerons à analyser le motif de la violence mais aussi celui de la communication qui semble devenue impossible entre les deux protagonistes. Par ailleurs, leurs rapports ne se limiteront à pas une simple opposition. L'image des amants adelphiques, évoquée précédemment sera ainsi approfondie, tout comme la notion de syncrétisme qui tend, elle aussi, à rapprocher les deux personnages, meurtris par une même cicatrice originelle.

¹ Marie Miguët-Ollagnier, « *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde, un contre Orphée ? », *op. cit.*, p. 243.

Seconde partie : Sophie et Eric, entre opposition et réunion ?

CHAPITRE 4 : Une (dé)construction par la violence

RELATION VIOLENTE ANTAGONIQUE ?

« Un homme suit une femme rue de l’Ancienne Comédie à Paris »¹. La phrase liminaire du roman de Michèle Sarde, semble porter, à elle seule, plusieurs clés de lecture dans l’analyse du texte. Elle peut, nous l’avons vu², faire apparaître la reprise du mytheme orphique de la poursuite de la femme aimée après sa disparition et ainsi signaler tout un procédé de réécriture mythologique. Les personnages qui vont faire leur entrée dans l’intrigue sont alors rattachés, comme deux ombres, à un autre couple de figures mythologiques : celles d’Orphée et d’Eurydice. Néanmoins, cette première phrase révèle également, et de manière structurelle, un autre schéma tout aussi important : avant Sophie, Éric, Orphée ou bien Eurydice, la narratrice nous présente en effet « un homme » et « une femme » et avec eux, toutes les possibilités qui leur sont associées. Il convient donc maintenant d’approfondir les différentes images qui sont rattachées à la représentation du couple dans le roman. Par ailleurs, la structure en miroir, établie par le fonctionnement de la réécriture, imposera une double lecture : seule l’adjonction des analyses sur le couple Orphée/Eurydice *et* celui formé par Sophie et Éric permettra en effet de dresser une analyse complète sur les rapports amoureux tels que décrits dans la fiction. Il nous apparaît alors pertinent de s’intéresser tout d’abord au mouvement *antagonique* qui semble, à première vue, caractériser la relation du couple. On peut ainsi lire au cours de la première journée à Rome, à propos de Sophie et d’Éric :

La violence *entre eux* reflue à nouveau comme une vague, créant l’écart d’un fossé provisoirement vide³. (HR, p. 140).

Le terme de violence directement convoqué est remarquable. Selon le *Trésor de la Langue Française*, la violence se définit comme une « [f]orce exercée par une personne ou un groupe de personnes pour soumettre, contraindre quelqu'un ou pour obtenir quelque chose »⁴, plus particulièrement en emploi métonymique elle désigne un « [e]nsemble d'actes, d'attitudes qui manifestent l'hostilité, l'agressivité entre des individus »⁵. Les définitions, ici, restent larges, le

¹ HR, p. 11.

² Voir le chapitre 1.

³ HR, p. 140. Nous soulignons.

⁴ TLFi, « violence », <<http://www.cnrtl.fr/definition/violence>>, [en ligne], consulté le 24-09-18.

⁵ *Ibid.*

terme recouvre par ailleurs, dans le langage courant, de multiples emplois. Comme le souligne Hélène Frappat, on parle de :

[...] violence des coups et des agressions qui menacent l'intégrité physique des individus (de l'insulte, violence verbale, au meurtre), violence des guerres et des soulèvements armés, violence des atteintes à la dignité de la personne humaine (discriminations, injustices, tortures, attentats), mais aussi démesure de la nature lorsqu'elle réduit l'homme à néant (tremblements de terre, cyclones, éruptions volcaniques)¹.

Selon Philip Schlesinger, la définition de la violence n'est donc pas unique et peut même s'avérer problématique : « *there is no well-demarcated, widely accepted concept of violence. On the contrary [...], 'violence' is a term that suffers from conceptual devaluation or semantic entropy* »². Cette « polysémie du fait social »³ nous conduit de fait, avant d'étudier la violence au sein du roman de Michèle Sarde, à délimiter ce que nous retenons dans le terme même de violence. Si certains chercheurs, comme Hervé Vautrelle, choisissent en effet d'écarter la violence verbale du sujet,

Malgré l'opinion commune, il n'y a pas à strictement parler de violence verbale, bien que les mots cinglent, la parole n'ôte ni la vie, ni la liberté et ne touche qu'à proportion de notre sensibilité⁴.

cette assertion ne nous semble pas satisfaisante⁵. Nous préférons alors rejoindre l'avis de David Gascoigne qui souligne au contraire le lien ténu entre le langage et le concept de violence et pour qui « *[l]anguage itself can of course, be the instrument and servant of violence* »⁶.

Dans l'analyse des relations entre Sophie et Éric, cette violence verbale est particulièrement mise en relief. On notera ainsi que la première réaction du personnage féminin au moment où Éric l'interpelle est placée sous le mode répulsif, voire déjà violent :

¹ Hélène Frappat (Textes choisis et présentés par), « Introduction », *La violence*, GF Flammarion, Corpus, Paris, 2000, p. 13.

² P. Schlesinger, *Media, State and Nation. Political Violence and Collective Identities*, London, Sage Publications, 1991, p. 5, cité par David Gascoigne dans David Gascoigne (ed.), *Violent Histories : Violence, Culture and Identity in France from Surrealism to the Néo-Polar*, Peter Lang, International Academic Publisher, Bern 2007, p. 15. Nous traduisons : « Il n'y a pas de définition marquée et pleinement acceptée du concept de violence. Au contraire [...], le terme de "violence" souffre constamment de dévalorisation dans son idée de concept et d'une certaine entropie, d'une désorganisation sémantique ».

³ Selon le terme de Michel Maffesoli dans Michel Maffesoli, *Essai sur la violence banale et fondatrice*, Paris: Librairie des Méridiens, 1984, p. 14.

⁴ Hervé Vautrelle, *Qu'est-ce que la violence*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, Coll. Chemin Philosophiques, 2009, p. 14.

⁵ Il paraît en effet facilement démontrable que la parole *peut* ôter la liberté à un individu.

⁶ Nous soulignons. David Gascoigne (éd.), *Violent Histories : Violence, Culture and Identity in France from Surrealism to the Néo-Polar*, op. cit., p. 25. Nous traduisons : « le langage lui-même, peut, bien entendu, être l'instrument et l'un des moyens de la violence ».

- Je suis pressée, articule la femme, après avoir hésité entre plusieurs réponses possibles du genre de : "Je ne suis pas celle que vous croyez. Pas le temps. *Allez vous faire pendre ailleurs*"¹. (HR, p. 16).

Certaines expressions qui pourraient paraître anodines semblent alors annoncer, dès le moment des retrouvailles à Cluny, la violence des échanges qui auront lieu lors du voyage romain. Éric répondra ainsi « avec *agressivité* »² et certaines de ses paroles vont « *irrit[er]* »³ Sophie, qui le coupera ensuite « *brutalement* »⁴. Or, comme le souligne Jean-Paul Sartre dans *Critique de la raison dialectique*, « [l]a violence se donne toujours comme une contre violence, c'est-à-dire pour une riposte à la violence de l'Autre »⁵. C'est ce que suppose l'expression « entre eux »⁶ page 140, qui tend à souligner le fonctionnement réciproque du climat violent⁷. Ainsi, lorsque Éric saisit « avec brutalité »⁸ le bras de Sophie et lorsque son irritation l'empêche de parler normalement (« Je te défends de dire cela... Tu n'as pas le droit... »)⁹, c'est la colère de Sophie qui éclate en réponse :

- Allons, je n'étais pas si jolie que ça ! [...]
Il l'a saisie par le bras *avec brutalité*.
- Je te défends de dire cela... Tu n'as pas le droit... Tu étais... si belle !
Le malaise s'est répandu alors *avec la colère*. [...] Sans doute a-t-il saisi de façon diffuse que *la violence l'envahissait*¹⁰. (HR, p. 24-25).

Par ailleurs, on observe au long du texte un traitement littéraire particulier qui tend à *substantialiser* la violence verbale et ainsi à la rapprocher, dans ses effets, de la violence physique pure. Par exemple, lorsque Sophie explique à Éric le changement de sa couleur de cheveux : « Je me suis fait couper et foncer les cheveux. Ça prenait trop de temps à entretenir ! »¹¹, ce dernier

¹ Nous soulignons.

²HR, p. 16. Nous soulignons.

³ HR, p. 16. Nous soulignons.

⁴ HR, p. 18. Nous soulignons.

⁵ Jean Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1960, p. 209.

⁶ « La violence *entre eux* reflue à nouveau comme une vague, créant l'écart d'un fossé provisoirement vide ». (HR, p. 140). Nous soulignons.

⁷ La même tournure est employée un peu plus avant pour témoigner cette fois-ci des moments d'accalmie : « *Entre eux*, à nouveau un ange passe », (HR, p. 114).

⁸ HR, p. 24.

⁹ HR, p. 24.

¹⁰ Nous soulignons. Nous reviendrons plus en détail sur l'idée d'une violence qui envahit les personnages, presque malgré eux et qui peut, par ailleurs, être dirigée contre eux-mêmes.

¹¹ HR, p. 15.

grimace « *douloureusement* »¹. De la même façon, les propos dégradants d'Eric contribuent à former chez Sophie une véritable « boule de révolte » qui lui fait l'effet d'une crampe physique.

- Ah ! Si tu avais accepté d'être ma femme, j'aurais fait de toi...quelqu'un !
Ainsi ils sont tous les mêmes, a-t-elle pensé en ravalant son dépit, tandis que la *boule de révolte*, plus forte encore que l'accès de rage de naguère, se *solidifiait* dans son estomac en une espèce de crampe². (HR, p. 26).

Dans ce roman où les personnages portent des « cicatrices »³ invisibles et où la « rancœur » se « *je[tte] au visage* »⁴ pour provoquer des « irritation[s] sourde[s] »⁵, il apparaît que les mots, et plus particulièrement la vérité, se trouvent dotés d'une force sourde et de la faculté de *bless*er l'autre au sens littéral. Ainsi, la vérité ne fait pas qu'être révélée, elle se trouve « *assénée* [...] comme un sac de pommes de terre »⁶ : à défaut d'éclairer les personnages, elle semble au contraire les heurter de plein fouet. Sophie par exemple, ressent dès le début de l'intrigue, « [u]ne volonté de [...] *faire péter à la gueule* [d'Éric] *le passé miné* »⁷ et « *de lui faire mal* avec ces secrets qui n'en finissaient pas de pourrir » :

Une fureur l'a envahie là, à peine trois heures après leurs retrouvailles, devant le troisième verre vide du Grand-Cluny. Une volonté de lui faire *péter à la gueule le passé miné* que ni lui ni elle n'avait jamais réussi à assainir. La rage est montée lentement, et Sophie ne sait plus à quel moment elle a déferlé et s'est transformée en besoin de tout crier, *de lui faire mal avec ces secrets* qui n'en finissaient pas de pourrir, avec ces ménagements⁸. (HR, p. 23-24).

Cette métaphore qui tend à mettre en parallèle l'énonciation de la vérité et l'image d'une arme explosive est alors reprise pour caractériser l'attaché-case d'Éric qui est décrit comme « un détonateur autrement subtil, autrement violent, capable de les faire *sauter* tous »⁹. Ce commentaire de la narratrice, sous forme d'annonce proleptique, est alors d'autant plus intéressant que l'on

¹ HR, p. 15. Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ « Qu'il pouvait à son gré lui étaler un musée de cicatrices toutes profondes qu'elle n'avait cessé de creuser avant et après la rupture », (HR, p. 15).

⁴ HR, p. 122. Nous soulignons.

⁵ HR, p. 122.

⁶ HR, p. 24. Nous soulignons.

⁷ HR, p. 23. Nous soulignons.

⁸ Nous soulignons.

⁹ HR, p. 29. Nous soulignons.

apprendra plus tard que la sacoche d'Éric ne contient qu'un simple livre d'Alchimie et surtout l'ancienne correspondance de Sophie, qui n'a jamais été rendue. Une forme donc de vérité...

La violence ne passe pas uniquement par un mode verbal. De fait, une violence plus tangible est également palpable dans la lecture des rapports entre Sophie et Éric. Cette image est tout d'abord présente à travers l'oscillation entre la passion amoureuse et la violence liée à ce sentiment, notamment lors des premières années de la relation entre les protagonistes adolescents. Leurs rapports sont ainsi décrits comme se plaçant sous « le règne du feu »¹, induisant de fait un sentiment amoureux à la fois intense et potentiellement destructeur. Dans un effet de violence, cette fois-ci lié à l'appel de la chair, Éric, devenu « vorace, intoxiqué »², parle alors de « *rage* amoureuse »³. Vingt ans plus tard, néanmoins, il semble que le versant violent l'emporte sur le sentiment amoureux. Comme le souligne Sophie :

Peu importe que ce soit dans la colère On ne choisit pas la braise qui demeure dans la cendre. On souffle dessus. (HR, p. 125).

Par ailleurs, l'incipit du roman présente d'emblée les deux protagonistes dans un rapport antagonique de chasseur/chassé : lancé « à ses *trousses* »⁴, après « une longue *traque* »⁵, Éric, « [à] l'approche de sa *proie* a [ainsi] retrouvé la patience du *limier* »⁶. Le vocabulaire (« lancé à ses trousses », « traque », « proie ») tend ici à accentuer la violence de la relation, voire à animaliser les comportements, comme en témoigne l'utilisation du substantif « limier »⁷. Enfin, la comparaison d'Éric avec « un satyre resurgissant dans le lieu de son *crime* »⁸, au moment de la première confrontation achève, semble-t-il, d'inscrire les rapports de Sophie et Éric sous le signe d'une violence inquiétante⁹. Cette violence se dessine alors de deux manières : sous la forme de pulsions qui restent inachevées ou par le biais de violences physiques cette fois-ci plus concrètes. Ces

¹ HR, p. 116.

² HR, p. 116.

³ HR, p. 116. Nous soulignons.

⁴ HR, p. 11. Nous soulignons.

⁵ HR, p. 31. Nous soulignons.

⁶ HR, p. 11. Nous soulignons.

⁷ L'image de T. Hobbes qui évoque l'état de nature et de violence constante entre les hommes semble presque ici se dessiner à l'horizon : *homo homini lupus*. Le personnage d'Éric n'est-il pas d'ailleurs imaginé en loup-garou par Sophie au cours d'un rêve ? Voir plus bas.

⁸ HR, p. 14. Nous soulignons.

⁹ Nous reviendrons un peu plus loin sur cette image sous-jacente du « crime ».

dernières sont peu nombreuses mais méritent d'être soulignées. Nous avons déjà mentionné le passage où Éric se saisit brutalement¹ du bras de Sophie dans le café du Grand-Cluny : geste appuyant finalement la colère du personnage face aux paroles de son ancienne amante. Néanmoins, une autre altercation entre les protagonistes peut être soulignée, qui intervient cette fois-là au cours de leur jeunesse :

- Tu as l'air bizarre. D'où viens-tu ?
 - Je viens d'un meeting anticolonialiste.
- Il avait fait un geste du bras qu'elle avait mal interprété. Mais au lieu de l'esquiver, elle se plaça dans le champ comme si elle cherchait le coup. Il l'avait évitée alors. Et il était parti dans la cuisine chercher la bouteille et les verres. (HR, p. 100).

On pourra ici objecter que le « coup » est esquivé et qu'il ne semble pas voulu par Éric qui souligne alors que Sophie l'a « mal interprété ». Néanmoins, il apparaît que ce moment possède une portée beaucoup plus profonde dans le schéma relationnel de Sophie et d'Éric et ce pour plusieurs raisons. La première est qu'il marque la distance qui s'est infiltrée entre les deux adolescents à cause de leurs divergences de pensées politiques. La réaction d'Éric est ainsi de trouver un air « bizarre »² à Sophie, qui, enthousiaste et « avec une lueur d'excitation dans les yeux »³, revient d'un meeting anticolonialiste. Par ailleurs, ce « coup », à la fois « mal interprété », « cherch[é] », et enfin « évit[é] » semble finalement indiquer une incompréhension⁴ réciproque chez les deux personnages. À cet effet de violence avortée succédera alors la violence, peut-être plus amère, du refus d'Eric d'aimer Sophie qui s'est offerte, nue, à lui. Les relations charnelles semblent ainsi pouvoir être lues sous le signe de la violence. En témoignent par ailleurs les différents fantasmes de Sophie et d'Eric qui sont révélés au lecteur.

Pendant les derniers mois les plus difficiles de leurs fiançailles [...] tandis que chacun vivait seul ses rêves et ses drames et que la guerre d'Algérie les projetait insensiblement dans les deux camps opposés, elle avait eu un rêve. Ils étaient tous deux couchés sur le parvis d'une église, et, tout en disant leurs prières, ils se caressaient avec l'ardeur qui avait inspiré leurs premières étreintes. Mais au moment de la pénétrer, il lui disait d'un air dur : "Tu ne connais pas ma perversion. Si tu te laisses aller à crier, je me transformerai en loup-garou". (HR, p. 197-198).

¹ HR, p. 24.

² HR, p. 100.

³ HR, p. 99.

⁴ Sur cette incompréhension, voir particulièrement le chapitre suivant.

L'image hobbesienne du loup semble ici réapparaître : dans la description de son rêve, Sophie identifie Éric à un « loup-garou » et donc à « une personne ou une chose qui inspire de l'effroi »¹ et qui paraît *a priori* dangereux².

Par ailleurs, cette modalité onirique nous conduit à examiner la violence dans le couple, cette fois-ci sous la forme de *potentialité*. Si les actes de violence physique sont en effet rares — on pourrait presque dire inexistantes — les envies, les pulsions et l'imagination de Sophie et Eric sont révélateurs du climat de tension entre eux. Ainsi, attablé au café du Grand-Cluny, Éric, après avoir « grimacé douloureusement », Eric « [est] saisi d'un désir irrépressible de la traîner [Sophie] par ses petits cheveux drus et noirs »³. De même plus jeune, il avoue la dualité de ses sentiments vis-à-vis de Sophie, une dualité qui va jusqu'à un élan violent :

Et lorsque, après un après-midi de fièvre et de convulsion, rue de la Folie-Méricourt, il la voyait dans l'uniforme de son institution — car elle avait troqué la provocation d'antan contre une hypocrisie plus confortable — laver son visage à grande eau, tirer sur sa crinière blonde et surtout recomposer sur son visage la physionomie de la candeur pour retourner chez ses parents, il était *partagé* entre la fascination et la répugnance. Il aurait voulu s'agenouiller devant elle. En même temps, *il avait envie de la gifler*⁴. (HR, p. 117).

Plus encore, la scène de la séparation de 1959 marque une forme d'acmé : à la violence de la séparation imposée par Sophie,

[e]lle lui avait dit "jamais" avec toute la *violence* qu'elle avait accumulée elle-même au contact du désastre⁵. (HR, p. 31),

Éric répond en effet par des menaces virulentes qu'il énonce cette fois-ci clairement. Sa réaction est par ailleurs rapportée deux fois dans le roman. Par le personnage lui-même :

Il avait dû réagir *brutalement*. Maladroitement. [...] *Il avait voulu la tuer. Se tuer*⁶. (HR, p. 138),

et par Sophie dès le début de l'intrigue, dans une analepse d'autant plus frappante qu'elle est rapportée au discours direct :

¹ TLFi, « loup-garou », <<http://www.cnrtl.fr/definition/loup-garou>>, [en ligne], consulté le 21-10-18.

² Concernant le cadre intertextuel rattaché à l'univers des contes, voir le chapitre 7.

³ HR, p. 15.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

⁶ Nous soulignons.

Tandis qu'il hurlait : "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...". (HR, p. 31).

Dans les deux cas, le parallélisme de construction « Il avait voulu *la tuer. Se tuer.* »¹ et « Je me tuerai ! Je te tuerai ! » tend à rapprocher les deux pulsions morbides dont est saisi Éric. Face à la décision brutale de Sophie, lui-même répond par une violence qui semble le déborder, puisqu'à la fois dirigée contre elle et contre lui-même². Par ailleurs, *l'idée du meurtre* est également convoquée à travers le personnage de Sophie qui s'imagine qu'Éric tente de la tuer pendant le voyage romain. La première occurrence intervient en début de roman, « dès le décollage »³ :

Mais quelle victime, fût-elle engendrée par l'esprit le plus simpliste de Beverly Hills, aurait été assez sotte pour se précipiter sans prévenir personne dans un pays étranger avec le seul homme qui eût toutes les raisons, ou seulement une excellente, de la *supprimer* impunément ? Le seul être humain à qui elle eût imprimé une blessure que vingt années n'avaient pas cicatrisée. Et elle s'y connaissait en blessures et en cicatrices⁴. (HR, p. 30),

à l'arrivée à Rome ensuite :

Elle l'avait accompagné docilement comme une adolescente vingt fois mise en garde et vingt fois terrifiée suit le satyre familial qui la renversera dans la terre noire avant de brouiller ses membres et ses traces dans la gadoue. (HR, p. 39),

puis à la fin du voyage, dans une structure cyclique tout à fait intéressante :

Il l'a perdue, Eric Tosca ! Bien plus habile que le revolver ou le poison qui auraient attiré tous les soupçons. (HR, p. 263-264).

Chacune de ces occurrences semble évoquer l'idée du meurtre dans un univers différent. Ainsi, Sophie s'imagine d'abord comme « l'héroïne d'un mauvais Série noire »⁵ et appelle alors un référentiel cinématographique. Dans le second cas, la présence du « satyre familial » renvoie à l'univers mythologique déjà étudié dans la première partie. Par ailleurs, Sophie, dans l'avion, compare aussi l'attaché-case d'Eric au « sac de Barbe-Bleue » et évoque de fait la sphère des contes⁶. Les évocations s'ancrent alors doublement dans une forme de fantasme imaginaire *distant*. Néanmoins, on observe une progression dans l'échelle de l'inquiétude puisqu'à la fin du voyage, au

¹ Nous soulignons.

² À propos de la violence des individus contre eux-mêmes, notamment celle de Sophie, voir plus loin.

³ HR, p. 30.

⁴ Nous soulignons.

⁵ HR, p. 30.

⁶ Eric devient même un de ces « ogres assoiffés de ripailles d'enfants » que l'on trouve dans « Le Petit Poucet », (HR, p. 264).

moment de la visite de la basilique, Sophie pense réellement que son ancien amant a réussi à la perdre. Le personnage n'est plus dissimulé par un costume hollywoodien, par le masque d'un satyre ancien ou par la barbe d'un héros de conte mais il est en quelque sorte actualisé et redevient Éric Tosca. La menace du crime semble alors atteindre une acmé dans l'esprit angoissé et méfiant de Sophie.

Or, ce crime ultime est finalement concrétisé dans la dimension mythologique sur laquelle s'appuie la réécriture. Si le crime entre Sophie et Eric n'a pas lieu — bien que leur « caricature d'étreinte » à la fin du livre ait « sombré dans une simulation de *meurtre* » — l'affrontement bien réel entre les pôles féminins et masculins de la mythologie se produit de manière tangible. Nous évoquions précédemment la nécessité d'analyser les rapports entre Orphée et Eurydice pour étudier pleinement les images du couple dans ce roman. Il apparaît alors que les « notes » de Sophie mettent en lumière une véritable lutte entre les deux figures mythiques. Comme cela est souligné « il s'agit de réinscrire l'histoire d'Eurydice et de son amant dans celle de la guerre entre les sexes »¹, les deux personnages mythologiques incarnant alors, plus largement, la confrontation des genres. Dans la réécriture, Eurydice dépasse de fait le statut passif que les sources antiques lui ont attribué et participe indirectement, par sa nature féminine, au meurtre de son amant. En témoigne la répétition anaphorique du verbe « appartenir » :

Et pourtant, Eurydice est une femme et, comme ses sœurs, prêtresse de la lune. *Elle appartient* aussi à cette espèce qui rôde dans les obscurs territoires de l'instinct et de la mort. Malgré elle. *Elle appartient* à ces forcenées qui n'hésiteront pas à morceler le corps viril et solaire de son bien-aimé². (HR, p. 199-200).

S'affiche alors une filiation duale qui unit d'un côté Eurydice, Sophie et, de là, toutes les femmes et de l'autre côté Orphée, Eric et le reste des hommes. En choisissant de s'appuyer sur la réécriture antique, la fiction propose alors de mettre en valeur cette « guerre des sexes » comme un héritage obligatoire auquel Sophie et Eric n'échappent pas. Dès le début du roman, d'ailleurs, le personnage masculin exprime directement une vraie haine du féminisme et une dureté certaine pour les femmes, prenant ainsi, déjà, sa place dans le rôle que la réécriture lui a attribué. Sophie souligne son attitude hostile dans l'une de ses premières lettres :

¹ HR, p. 199.

² Nous soulignons.

Pourtant je te reproche *ta cruauté pour les malheureuses représentantes du sexe faible*. Tu les trouves incultes, tu les taxes d'hypocrisie. Tu les juges plus intéressées et plus sensuelles que les hommes (ce qui n'est pas toujours vrai, ce qui l'est même rarement)¹. (HR, p. 168).

Or, l'affrontement final aura bien lieu, fût-ce par des voies détournées. Tout comme Orphée sera démembré par les Ménades, Eric pour qui « l'idéologie » féministe de Sophie lui « sert d'œillère », et qui, comme il le dit lui-même, « préfère la femme d'avant le féminisme » trouvera finalement la mort – ou sera en tous cas grièvement blessé – lors d'un affrontement avec des manifestantes italiennes pro-avortement. Néanmoins, tout comme Eurydice appartient « à ces forcenées qui n'hésiteront pas à morceler le corps viril et solaire de son bien-aimé », nous pouvons avancer que Sophie, prend elle aussi *indirectement* part à l'agression contre Eric². La violence entre les personnages semble alors trouver une forme de cristallisation dans un procédé d'écho mythologique et d'élargissement global à la lutte entre les sexes. Cependant, comme se plaît à le souligner Sophie à propos du mythe, Orphée et Eurydice *partagent* finalement une « parenté criminelle » :

Pourtant, malgré les apparences, quelle parité dans ces deux destins ennemis ! Entre l'enclume apollonienne et le marteau dionysiaque, Eurydice *comme Orphée*, se déchire. Et c'est dans la fissure entre les deux Eurydice, dans la fissure entre les deux Orphée, que s'articule par l'ambivalence leur parenté. Eurydice et Orphée, orphelins d'un même père aux rayons intermittents, jumeaux d'un même deuil [...]³. (HR, p. 216).

Ce passage semble alors finalement nous indiquer un mouvement non plus antagoniste entre les deux entités masculine et féminine, mais cette fois-ci *fédérateur*. Si la violence semblait opposer les personnages, intéressons-nous maintenant à la violence interne à chacun d'eux : une violence non plus vectrice d'un mouvement conflictuel mais plutôt dénominateur commun, sorte de cicatrice partagée, qui tend alors à les rapprocher.

¹ Nous soulignons.

² Par ailleurs, le retour de Sophie à la villa est passé sous silence et rien, mis à part peut-être le « clin d'œil complice » du gardien ne nous indique ce qu'à pu faire Sophie au moment de la manifestation. Nous ne croyons pas que Sophie participe réellement à l'agression d'Eric, néanmoins, nous ne pouvons que rester perplexe devant cette ellipse narrative mystérieuse... (HR, p. 329).

³ Nous soulignons.

UNE VIOLENCE INTÉRIEURE COMMUNE ?

Nous venons d'étudier la violence qui caractérise la relation de Sophie et d'Éric. Comme le souligne Hélène Frappat, cette violence signe alors un mouvement antagonique dans les rapports des personnages qui s'affrontent ainsi, l'un face à l'autre.

La violence, elle, implique nécessairement l'antagonisme de deux forces qui lui résistent. En d'autres termes, il faut une volonté de vaincre pour que la force soit dite « violence »; elle produit un *combat* [...]¹.

Néanmoins, il semble que la violence ne se limite pas au couple formé par les deux personnages mais possède une origine beaucoup plus profonde, intérieure. Il conviendra donc ici d'envisager la violence inhérente à Eric *puis* à Sophie afin de mettre en lumière les rapprochements qui apparaissent entre ces deux personnages qui ne cessent de s'opposer.

Dès son adolescence, il semble qu'Eric porte en lui une véritable violence intérieure prête à se déchaîner contre le reste du monde. Ainsi, on peut lire qu'il est « [t]oujours à *fleur de violence*, dans une chimère entrecoupée de *rages*, prompt à bâtir des autels et à faire sauter des hommes »² ou encore que « l'unité intime de sa vie [est] toujours gouvernée par sa foi mais, toujours aussi, menacée par sa *violence* »³. Dans les deux extraits, l'accent semble porter sur le caractère très profond du penchant violent. Ainsi, l'adjectif « intime » mais aussi l'expression « à fleur de violence » qui rappelle, dans une forme de délexicalisation, la locution « à fleur de peau », semblent accuser de cette forme de fureur très profonde et potentiellement explosive. La violence d'Eric n'attend donc pas la rencontre avec Sophie pour se déchaîner. La première scène évoquant la brutalité du personnage se passe lors de l'enfance algérienne de ce dernier et est dirigée contre Kader, qui a dérobé un sous-vêtement à Diane, dont Eric est amoureux.

Il avait attaqué Kader par-derrière car le jeune Arabe était grand et vigoureux et, de face et les mains nues, il n'aurait fait qu'une bouchée du Pied-Noir. Il lui avait donné un premier coup, de toutes ses forces, avec la carabine et, dans la surprise, Kader était tombé sur le dos. Là, il s'était *acharné* contre le visage découvert qui s'était rapidement gonflé et boursoufflé. Il l'avait fini à coups de pied, *hors de lui*, haletant, en le roulant inerte sur le chemin du chott, tellement *égaré par la fièvre* qui montait en lui qu'il en avait oublié le délit⁴.

¹ Hélène Frappat (Textes choisis et présentés par), « Introduction », *La violence, op. cit.*, p. 21. Nous soulignons.

² HR, p. 65. Nous soulignons.

³ HR, p. 112. Nous soulignons.

⁴ HR, p. 65. Nous soulignons.

Ici, l'accent est porté sur le caractère *irrépressible* de la rage du personnage qui semble avoir été remplacé par une machine violente incontrôlable. En témoignent le participe « acharné » mais surtout les compléments circonstanciels « hors de lui » et « égaré par la fièvre » qui montrent que le protagoniste est submergé par la violence, au point de se détacher de lui-même. Ce mouvement haineux trouve alors un écho, quelques années plus tard, lorsqu'Eric croit voir, une fois de plus, un rival dans sa nouvelle entreprise amoureuse. Le personnage d'Hervé Vanderet, qui suscite à la fois chez Eric une jalousie et un désir certain, se trouve alors, à son tour, la cible d'une rage profonde :

Il n'avait jamais connu pareille démangeaison de tuer quelqu'un. Même Kader. Plus tard, lorsqu'il avait combattu pour défendre l'Algérie, il n'avait jamais éprouvé pareil désir de sortir une épée du fourreau et de charger. (HR, p. 85).

Le choix du substantif « démangeaison » est ici intéressant. Par sa double définition, d'une part « [p]icotement ou irritation de la peau qui donne envie ou provoque le besoin de se gratter » mais aussi « [e]nvie immodérée de faire quelque chose »¹, le texte évoque à la fois le caractère irréfrénable de la pulsion violente mais aussi le fait qu'Eric est *soumis* à cette pulsion, presque indépendante de sa volonté, pareille à un prurit virulent. La violence intérieure du protagoniste trouve alors son acmé dans sa participation au groupement terroriste de l'OAS. On lit à propos de son entrée dans l'organisation : « [d]ans sa rage, il reconnaît que la perspective d'une action violente au service d'une cause absolue l'avait captivé »². On observe donc ici le cheminement intérieur d'Eric qui trouve son origine dans une fureur originelle, inhérente à sa construction intime : « dans sa rage ». Se dessine alors une forme de fascination pour la perspective violente, comme en témoigne le participe passé « captivé » mais aussi ce passage à la page 142 :

Eric Tosca ne sait si Néron, face à cette ville en flamme, éprouva autant de *jubilation* que lui, tandis que les détonations déchiraient les silences de la nuit hivernale éclairée par leurs soins³. (HR, p. 142),

qui souligne la « jubilation » du personnage face aux explosions perpétrées par les terroristes qu'il a rejoints. Néanmoins, Eric semble finalement imputer ces agissements à la séparation violente imposée par Sophie. On lit ainsi :

¹ TLFi, « démangeaison », <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2072309265;>>, [en ligne], consulté le 29-10-18.

² HR, p. 141.

³ Nous soulignons.

Cet Hermès-là songeait à une femme, comme s'il avait dû se présenter au tribunal de son regard¹, et lui dire avec un simple signe de tête : "Vois...! Toutes ces bombes sont pour toi"² !

Il s'agira donc de questionner l'origine de la violence chez Tosca dont le mécanisme, comme cela est souligné en début de roman, fait « partie peut-être de son héritage »³.

Observons maintenant les formes de violence chez le personnage de Sophie. Tout comme chez Eric, cette agressivité semble surgir de manière irrépressible comme en témoigne l'isolexisme qui juxtapose ici les deux adjectifs « incontrôlée » et « incontrôlable » : « [s]a propre agressivité, incontrôlée, incontrôlable, lui a fait perdre le souffle »⁴. Page 136, ce sont par ailleurs les termes « d'aliénation⁵ et de sauvagerie »⁶ qui sont employés pour exprimer son comportement. Cependant, et contrairement au personnage masculin, il apparaît que la violence de Sophie est dirigée, non contre le monde extérieur, mais bien *contre elle-même*. Ainsi, au moment des retrouvailles au Grand-Cluny, la protagoniste a une terrible réaction lorsque Tosca lui montre une photo d'elle-même plus jeune.

Le malaise s'est répandu alors avec la colère. Elle avait voulu lui arracher la photo et la rayer, noircir les cheveux, ajouter des moustaches, planter une épingle dans la jolie bouche close. (HR, p. 24).

La violence prend ici une dimension physique dirigée contre l'ancienne identité de Sophie/Sarah, matérialisée par la photo de l'adolescente. Cette attitude est par ailleurs présente tout au long du roman et notamment lorsque le personnage raconte l'histoire de sa jeunesse. Lorsqu'elle choisit de porter des chaussures inadaptées au pèlerinage, elle se justifie ainsi par une volonté de se « punir »⁷ :

Elle se mortifiait par provocation autant que par coquetterie, obéissant à une pulsion obscure de défi et de désespoir, voulant à la fois se travestir et se punir avec ses postiches. (HR, p. 243).

Plus loin encore, elle explique :

¹ On relèvera une nouvelle fois ici une référence au mytheme du regard que nous avons étudié dans la première partie de l'étude.

² HR, p. 142.

³ HR, p. 65.

⁴ HR, p. 140.

⁵ Le terme d'aliénation est particulièrement intéressant dans la mesure où le « désastre » a fait de Sophie un être tiraillé entre deux identités différentes.

⁶ HR, p. 136.

⁷ Nous soulignons.

Entre Sophie et Sarah, elle oscillait, elle vacillait, les giflant tour à tour, comme les élastiques poupées de jeu de massacre que les coups les plus féroces ramènent le mieux à leur place. (HR, p. 253).

La dichotomie identitaire est ici liée à une forme de violence exacerbée comme en témoignent la subordonnée participiale « les giflant *tour à tour* »¹ mais également la tournure superlative « les coups les plus féroces » qui suggèrent une agressivité continue. L'image même des « poupées de jeu de massacre » est alors intéressante. Si la comparaison aux poupées, êtres artificiels, semble traduire la distanciation confuse opérée par Sophie vis-à-vis de ses deux identités, cette métaphore permet peut-être aussi de souligner que le profond mal-être du personnage est lié à son enfance et à la découverte de ses origines, ce qu'elle nomme elle-même le « désastre ». Cette idée est par ailleurs explicitement détaillée par Sophie tout au long du roman. Cette réflexion nous conduit donc maintenant à analyser les origines, les causes de la violence chez ce personnage mais aussi chez Eric. Si le schéma relationnel du couple semblait se caractériser par un mouvement antagonique violent, il pourrait finalement apparaître que les deux protagonistes soient rapprochés par la présence commune d'une violence intérieure née d'une cicatrice originelle et liée, dans les deux cas à l'enfance et à la filiation.

Dans le cas d'Eric, la cicatrice semble attachée à la figure du père. Ce dernier, chanteur d'opéra, se révèle collaborateur nazi au cours de la Seconde Guerre Mondiale. Par erreur, Eric qui n'a que cinq ans assiste à son exécution, qui laisse alors des images traumatisantes et violentes dans la mémoire de l'enfant :

Il n'avait pas six ans quand ils l'avaient abattu. Il avait assisté à tout. [...] Il avait entendu un brouhaha de voix, confus d'abord et, un peu plus tard, un mélange de vociférations et de gémissements. [...] Son père était ligoté sur une chaise face à eux qui s'étaient installés derrière le bureau. Ils l'accablaient de questions. Brutalement. Ils l'insultaient aussi. L'un des hommes avait voulu lui casser la gueule, mais les autres l'en avaient empêché. [...] Simplement, quand ils "*lui*" avaient signifié sa condamnation à mort, son corps d'enfant avait été saisi d'un irrépressible tremblement². (HR, p. 155-156).

Au-delà de la violence de la scène, le personnage, devenu adulte, manifeste une incapacité à évoquer directement le nom du père, comme le montre alors l'utilisation de guillemets pour tous les pronoms renvoyant à la figure paternelle.

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons.

Il interdisait à ce souvenir de s'infiltrer dans sa conscience. Les hurlements qu' "il" poussait de goret qu'on égorge, "sa" peur hideuse qui défigurait son visage, "ses" supplications ! Comment ils l'avaient fait déshabiller, "salopard...donneur...ordure". [...]¹. (HR, p. 156).

Bien que Eric souligne alors sa volonté et la nécessité d'oublier l'épisode traumatique (« [l]e pire, il ne voulait pas se le *rappeler* »²; « [e]lle l'avait emmené chez elle alors, chez les Tosca du liège, dans le pays de *l'oubli*. »³), la figure maudite de ce père va continuer de hanter Eric et finalement jouer un rôle certain dans la construction « à fleur de violence » de ce personnage. On soulignera ainsi la métaphore du spectre qui revient plusieurs fois dans le texte et prouve de fait l'incapacité d'Eric à dépasser cette odieuse filiation :

[...] Sophie devine, hors récit, le *spectre* du commandeur⁴. (HR, p. 58),

Avait-il [Fratoni] évoqué avec exactitude l'existence et la mort du *fantôme* dont même la bavarde Émilienne ne parlait qu'avec hésitation⁵ [...]. (HR, p. 59).

Ce passé qui l'empêche également de poursuivre ses rêves d'opéra est, de fait, vécu comme une « mutilation » douloureuse.

[...] l'opération de mutilation n'en avait pas moins eu lieu en lui et ne l'en avait pas moins meurtri, au plus intime de lui-même. Il avait ironiquement ressenti la douleur d'un sacrifice dont il n'avait pas tiré le profit. (HR, p. 57).

On relèvera ici une isotopie de la douleur (« mutilation »; « meurtri »; « douleur »; « sacrifice ») mais surtout la dimension très profonde de celle-ci, comme le souligne la tournure superlative « au plus intime de lui-même ». La violence de la filiation apparaît donc ici comme traumatique et « indélébil[e] »⁶, ce que souligne d'ailleurs Sophie un peu plus loin :

Non, ni autrefois ni aujourd'hui Éric Tosca n'a consenti à se souvenir des paroles qu'il avait échangées avec son beau-père et sa mère, en cet après-midi d'avril 1957, *trois ans après le soulèvement de Sétif, seize ans après que la voix de son père eut été étouffée à Troyes*⁷. (HR, p. 59).

Ici, les compléments circonstanciels de temps semblent souligner la prégnance de la violence dans la pensée de Tosca, une violence liée à la fois aux événements de la période mais également, une

¹ Nous soulignons.

² HR, p. 156. Nous soulignons.

³ HR, p. 156. Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

⁶ HR, p. 153.

⁷ Nous soulignons.

fois de plus, au traumatisme de l'exécution paternelle qui devient un véritable repère temporel dans la mémoire du jeune homme. La violence qui entoure, voire submerge, le personnage semble alors prendre son origine dans un élan violent, primitif, dirigé contre le père : « Eric n'en finissait pas de le *retuer* partout où il avait tenté de fuir sa mort et sa vie ignominieuse »¹. Et si Eric voit dans sa participation à l'OAS une façon de « réparer « sa » lâcheté, « sa » vilénie »² — interprétation pour le moins personnelle — nous pouvons une fois de plus conclure que la violence future du personnage naît finalement d'une cicatrice primitive bien définie.

Pour Sophie aussi, la violence dont elle fait preuve à l'égard d'Éric, mais surtout contre elle-même, trouve son origine dans un complexe de filiation : plus spécifiquement dans ce qu'elle nomme le « désastre » et qui est la découverte de sa véritable identité à l'âge de seize ans. Comme elle le souligne elle-même :

Somme toute, à treize ans, à quinze ans, à dix-sept ans presque, j'étais une enfant *normale*. Avant la révélation de... la "chose"³. (HR, p. 211).

Sa relation avec Eric est finalement rendue biaisée par ce traumatisme. Son obstination violente à vouloir s'offrir à lui est de fait explicitement liée à la dissension identitaire qui l'habite.

Si *Sophie Marie Lambert* se devait de rester vierge jusqu'à la nuit de ses noces, *l'autre* qu'elle n'osait encore nommer par son nom, celle qui n'avait pas de principe ni de légitimité, celle qu'on avait par hasard arrachée aux foudres, celle-là pouvait faire ce qu'elle voulait de son corps. C'était la seule chose qui lui appartînt en propre⁴. (HR, p. 252).

La violence de l'obstination, stylistiquement marquée par l'emploi d'un lexique lié à la chasse, est finalement clairement imputée au secret qu'on lui a caché :

En l'entraînant dans sa fuite en avant, vers un *gibier* [Eric] d'autant plus précieux qu'il se dérobaît, cette avidité la chassait d'elle-même et sonnait l'hallali dans le vide territoire que *la meute Lambert* avait dévastée⁵. (HR, p. 253).

Cette attitude rentre alors dans ce que Sophie nomme une « œuvre de destruction » « opérée » en elle par « le désastre ». Les différentes formes d'auto-mutilation que nous avons pu étudier sont, elles-mêmes, étroitement liées à la découverte, par Sophie, de la déportation de sa famille

¹ HR, p. 153. Nous soulignons.

² HR, p. 153.

³ Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

biologique. De fait, si Sophie choisit de porter des bottines à talons lors du pèlerinage c'est pour « se punir » d'avoir finalement survécu et échappé à la déportation :

Très vite elle eut les pieds en sang et elle ne songea plus ni au sacrifice de la messe ni à ses préoccupations personnelles. Elle ne cherchait qu'à éviter d'émettre des signaux de détresse. Elle n'ouvrit pas son sac pour en retirer les chaussures de marche qui l'auraient soulagée, elle refusa de monter dans la camionnette avec les infirmières. Il fallait tenir jusqu'au bout, absurdement en escarpins vernis. *D'autres montaient bien à genoux des degrés interminables. D'autres encore furent contraints de danser autour des cadavres de leurs propres enfants.*

La marche ne fut plus que ce qu'elle devait être, *un chemin de croix*¹. (HR, p. 246).

Notons le procédé anaphorique qui souligne stylistiquement le sujet « [d]'autres » ainsi que l'utilisation de l'expression « chemin de croix » qui mettent en évidence la culpabilité de Sophie d'avoir été épargnée par le destin et sa volonté de souffrir pour en payer le prix. De la même façon, le personnage choisit personnellement « d'accumuler jusqu'à la nausée des détails » sur le voyage de déportation de sa famille :

Elle s'était procuré tous les livres, les documents, les journaux et les publications qui avaient été produits sur le sujet. Elle avait vu les films, elle avait contemplé les photos. Elle avait fait le voyage d'Auschwitz. Et celui du Strutter. Et celui de Matthausen. En quelques semaines elle avait accumulé jusqu'à la nausée des détails dont chacun à soi seul était plus insoutenable que l'évocation abstraite de l'ensemble. Elle en revenait à l'agonie, saturée d'atroce, couverte de vomi, de poux, de sang, de puanteur, de crachats, de coups, de typhus, incapable de s'alimenter, incapable de sombrer dans un sommeil qui ne soit pas traversé d'aboiements de chiens et de hurlements d'enfants, inspiré, cauchemar après cauchemar, des anecdotes déchirantes, délirantes, qu'elle entassait dans sa mémoire, implorant de les effacer, se jurant à chaque réveil qu'elle en avait fini avec cette épouvante, qu'elle avait vu et absorbé le pire, que ce spectacle l'avait mithridatisée, que plus rien ne pouvait à présent l'affecter, car il ne lui restait plus de tripes à régurgiter. (HR, p. 294).

Ici les procédés d'hypotaxe et d'accumulation tendent à souligner le paroxysme de la violence, que Sophie, se punissant une fois de plus, tente de découvrir.

Finalement, les deux personnages se trouvent unis par un même passé destructeur qui les obsède et les tourmente une fois devenus adultes. La violence présente prend son origine dans la violence passée et certaines expressions nous indiquent une vraie correspondance entre les deux protagonistes. Dès le début du roman en effet, lorsque Eric contourne le sujet de l'identité de son père, Sophie « reconnaît » alors une « intonation *parente* de la sienne, lorsqu'elle contourne le désastre »². Ainsi, lors de la deuxième journée à Rome, le personnage féminin discerne chez Eric une attitude semblable à la sienne. De la même façon qu'Eric a longtemps refoulé « le masque de

¹ Nous soulignons.

² HR, p. 257. Nous soulignons.

Christian Hermesse »¹, Sophie a, elle aussi, longtemps fait semblant, allant jusqu'à cacher à son fiancé la vérité sur ses origines : « [e]lle *la connaît bien*, cette gymnastique quotidienne, cet épuisement du refus et de l'ingestion »². Pour elle, les « circonstance[s] » liées au passé d'Eric, si elles les « jet[tent] dans des camps historiques opposés », les « rapproch[ent] »³, néanmoins dans une « même cicatrice originelle ». S'ouvre donc ici, à travers l'étude de la notion de violence, un double rapport entre les personnages. Le premier mouvement antagonique caractérisant ces figures qui s'affrontent — jusqu'à la mort — s'associe finalement à un mouvement cette fois-ci fédérateur. « [J]umeaux d'un même deuil »⁴, Eurydice et Orphée, Sophie et Eric se rapprochent finalement, victimes d'une même cicatrice qui explique la violence qui les entoure et les submerge. Cette fraternité « criminelle »⁵ nous conduira plus tard à analyser l'image des amants adelphiques qui parcourt le roman et vient, elle-aussi, caractériser la complexe relation entre les pôles féminin et masculin de la fiction.

¹ HR, p. 162.

² HR, p. 162. Nous soulignons.

³ HR, p. 268.

⁴ HR, p. 216.

⁵ HR, p. 321.

CHAPITRE 5 : Deux voix, deux regards, plusieurs vérités ?

SOPHIE ET ERIC : L'IMPOSSIBLE COMMUNICATION

- Si tu veux, je t'expliquerai, Eric. Ça et beaucoup d'autres choses encore. Si tu m'écoutes...
- Pas maintenant, je t'en prie. On va se promener un peu dans Rome. (HR, p. 50).

Voilà comment débute le premier jour du voyage à Rome pour Sophie et Eric : sur une tentative et sur l'échec d'une communication qui sera pourtant au cœur du périple romain et qui constitue finalement l'essence de la fiction. Au long du récit, le lecteur assiste à la rencontre — ou plutôt à la non-rencontre — de deux témoignages, celui d'Eric et celui de Sophie : une partition à deux voix qui aura, elle-même, été « rapport[é]e » à la narratrice lors de divers entretiens avec l'héroïne :

L'histoire que je rapporte dans ce livre m'a été confiée par Sophie Lambert elle-même au cours d'une série d'entretiens. (HR, p. 14).

Les problématiques de transmission et de communication sont alors placées au centre de l'intrigue et paraissent en structurer la progression. La diégèse semble en effet bien davantage s'organiser autour des prises de parole d'Eric d'abord, puis de Sophie, plutôt qu'à travers les circonvolutions de la terre autour du soleil comme pourrait le laisser penser la délimitation en « journée[s] »¹. De fait, nous nous attacherons dans ce chapitre à étudier la prise de parole des deux protagonistes, qui, comme le souligne Sophie, semble au départ constituer « une espèce de dialogue »² mais qui se « termine » néanmoins « par deux monologues »³. Par ailleurs, si les personnages cherchent réciproquement à se *montrer* leur propre version des événements, il s'agira également d'analyser le motif récurrent du regard, déjà mentionné lors de l'étude du mythe orphique, mais qui prend ici une valeur toute particulière : regarder l'autre revient en effet à affronter une vérité alternative et différente, sorte de miroir déformant du souvenir.

Comme le souligne Dominique Maingueneau, la communication entre deux locuteurs repose en pragmatique sur des « lois du discours »⁴, aussi définies par Paul Grice comme les « maximes conversationnelles »⁵. Il s'agit en réalité « d'un code de bonne conduite des interlocuteurs, de

¹ HR, p. 333.

² On verra néanmoins assez vite qu'Eric Tosca tend à saturer l'espace de parole, et ce, dès le début du voyage.

³ HR, p. 308.

⁴ Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2015, p. 308.

⁵ Cité par Dominique Maingueneau (*ibid.*). Voir notamment : Herbert Paul Grice, « Logique et conversation », *Communication*, n°30, p. 52-72. (Traduction d'un article de 1967 qui a fondé la problématique des lois du discours).

normes que l'on est supposé respecter quand on joue le jeu de l'échange verbal »¹. Ce code dépend alors principalement d'une loi première qui est le « principe de coopération » :

[...] les sujets parlants qui communiquent s'efforcent de *ne pas bloquer l'échange, de faire aboutir l'activité discursive*. Par définition, chacun des protagonistes se reconnaît et reconnaît à son co-énonciateur les *droits* et les *devoirs* attachés à l'élaboration de l'échange². (HR, p. 309).

Or, en appliquant ces théories au dialogue entre Eric et Sophie, on observe plusieurs points qui soulignent le dysfonctionnement de leur échange. On pourra ainsi observer chez Eric plusieurs attitudes qui, allant à l'encontre de ce principe de coopération, entravent le dialogue entre les personnages et tendent à les opposer : créant alors véritablement le *nœud* de l'intrigue.

Tout d'abord, le protagoniste masculin semble, dès les retrouvailles à Cluny, accaparer la parole disponible³. La narratrice retranscrit alors la scène à partir du témoignage et donc du point de vue de Sophie :

Il n'a cessé de parler, Eric Tosca, devant le whisky à l'eau dont la fonte des glaçons faisait remonter le liquide négligé dans le verre jusqu'à ras bord⁴. (HR, p. 17),

Il a précisé des dates, une odeur, la qualité de l'air un soir de volupté, les tons aigus de la voix de son petit frère avant la mue, la forme de la robe blanche à cerceaux qu'elle portait cet été cinquante-huit où il était venu lui rendre visite chez sa tante à Cimiez, les boucles d'oreilles de leur toute première rencontre sur la route d'Emeraude, que sa mère lui interdisait de mettre parce que ça donnait mauvais genre, et la maison blanche abritée de palmiers sur laquelle ils étaient retournés, avec le patio à l'andalouse qu'on apercevait par la porte entrouverte. (HR, p. 17).

Ici la locution verbale « ne pas cesser de » et le phénomène d'accumulation stylistique de cette « *quantité* de détails associés à leur prime jeunesse, à leur rencontre, à leurs amours »⁵ semblent indiquer l'ascendance d'Eric dans le dialogue. Un monopole discursif qui semble se prolonger après l'arrivée à Rome : « [e]t Eric Tosca parle. Il ne cesse de parler. Il parle à tort et à travers »⁶. On remarquera une reprise exacte de la formulation précédente dans un effet de polyptote distant. Le texte semble alors accentuer le phénomène de monologue à travers la construction paratactique ternaire qui prend la forme d'une gradation jusqu'à l'emploi de la locution adverbiale « à tort et à

¹ Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 308.

² Nous soulignons.

³ Il va alors à l'encontre d'une des « maximes de Grice » selon laquelle le locuteur doit être bref.

⁴ Nous soulignons.

⁵ HR, p. 17. Nous soulignons.

⁶ HR, p. 47.

travers » qui souligne l'errance du discours. Eric n'envisage pas ce dernier comme un échange mais choisit ici de déployer une parole qui se rapproche d'un soliloque. À tel point que Sophie en vient à ne plus l'entendre et encore moins à l'écouter : « Il s'est remis à parler *sans qu'elle y prenne garde* »¹.

Qui plus est, le personnage masculin ne se contente pas de monopoliser la parole dans son dialogue avec Sophie, il (dés)oriente également son discours sur certains sujets lorsque le récit de leur histoire personnelle se fait trop difficile : « il se dérobe, il évite, il contourne »² grâce au « mythe qui sert à déplacer leur histoire »³. Ainsi, si c'est bien « leur lointaine jeunesse » qui « les réunit ici [...] dans la ville cardinale »⁴, « Eric Tosca pontifie [néanmoins] sur le voyage des Argonautes. Il explique. Il expose »⁵ et plus tard, « il se montre *intarissable* sur la reine de Suède »⁶, « il parle. Il en rajoute, Eric Tosca dans le détail historique, dans la précision ethnographique »⁷. À chaque fois, le personnage est prolix. En témoignent les phénomènes de gradation, l'emploi de l'adjectif « intarissable » mais aussi la structure ternaire paratactique qui unit les verbes « pontifier », « expliquer » et « exposer », soulignant d'ailleurs la position ascendante prise par un locuteur qui ne semble pas prendre part à un dialogue mais plutôt transmettre un savoir. Apparaît de fait, dans les digressions de Tosca, un mouvement de fuite. En « navigu[ant] ailleurs, dans un vaisseau hermétique »,⁸ « Eric Tosca parle mais c'est d'Orphée »⁹. C'est donc « dans le mythe qu'il *s'échappe* »¹⁰ alors que Sophie pointe du doigt son refus de dialoguer :

C'est quelque chose d'autre. Dont *tu as refusé de parler*. Comme *tu refuses* de parler de notre troisième édition en montagne¹¹. (HR, p. 89).

¹ HR, p. 96. Nous soulignons.

² HR, p. 256.

³ HR, p. 48-49.

⁴ HR, p. 48.

⁵ HR, p. 49.

⁶ HR, p. 66. Nous soulignons.

⁷ Le personnage semble alors ne pas respecter certaines « maximes de Grice » selon lesquelles le locuteur se doit d'être pertinent et ne doit pas donner plus d'informations que nécessaire.

⁸ HR, p. 308.

⁹ HR, p. 258.

¹⁰ HR, p. 258. Nous soulignons.

¹¹ Nous soulignons.

Or, comme le souligne son ancienne fiancée, Eric semble, depuis toujours, adopter ce comportement en faux-fuyant :

Il avait contourné Christian Hermesse, comme il a contourné Sarah Solal, comme il contourne à présent Karim Mourad¹. (HR, p. 256).

Ici, la reprise polyptotique du verbe « contourner » souligne la persistance d'Eric à la fuite. Une fuite qui passe également par le refus d'entendre Sophie, rejetant ainsi le « droit »² de celle-ci dans l'échange, selon la terminologie de Dominique Maingueneau.

À de nombreuses reprises en effet, Eric Tosca semble « n'écoute[r] que lui-même »³, « il continue sans l'entendre »⁴, comme lorsqu'il évoque le pèlerinage de Chartres :

- Tu te rappelles, Sophie, comme nous étions impressionnés. Il s'est fait un grand silence. Et après nous avons fait, sans y penser, les dix kilomètres qui restaient.

- Oui, je me rappelle comme je me sentais mal. J'avais envie de revenir en arrière, de m'enfuir. D'en finir avec ces simagrées. Mais c'était trop tard. Je n'aurais pas eu la force. *Il ne l'écoute pas. Il entend éclater les « Je vous salue Marie » [...]»⁵. (HR, p. 73),*

ou encore la perte de Sophie :

Après, il n'avait plus rien fait d'autre que de survivre à cette destruction. [...] À cet endroit, Sophie regarde Eric avec un peu d'effroi. Est-il conscient du poids de culpabilité qu'il tente de faire peser sur elle ? *Déjà, il ne s'occupe plus d'elle*. Sa pensée évadée caresse quelques visages adolescents [...]»⁶. (HR, p. 134-135).

Ici, l'adverbe de temps « déjà » accentue le caractère évanescent de cette « pensée évadée » — l'usage de ce participe passé au sème presque carcéral rejoignant par ailleurs, une fois de plus, celui de la fuite. Néanmoins, la résistance d'Eric vis-à-vis de la parole de Sophie se dévoile également de manière plus frontale. Le personnage masculin n'hésite pas en effet à couper la parole à son interlocutrice pour éviter d'affronter ce qu'elle a à dire :

- Si tu veux, je t'expliquerai Eric. Ça et beaucoup d'autres choses encore. *Si tu m'écoutes...*

- *Pas maintenant*, je t'en prie. On va se promener un peu dans Rome⁷. (HR, p. 50),

Justement. C'est aussi parce que je veux être sincère qu'il faut que je te dise... :

¹ Nous soulignons.

² Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p. 309.

³ HR, p. 79.

⁴ HR, p. 308.

⁵ Nous soulignons.

⁶ Nous soulignons.

⁷ Nous soulignons.

- Sophie, je t'en prie. Rentrons. C'est assez pour aujourd'hui. Tu me parleras de cela demain ! (HR, p. 315).

Les révélations de Sophie se trouvent ici bloquées par son interlocuteur qui ne cesse de reporter le moment de vérité. En témoignent les interruptions intempestives du personnage, les marqueurs temporels « pas maintenant », « assez pour aujourd'hui » qui s'ajoutent à la nature jussive des paroles d'Eric. Ce dernier reconnaît alors son incapacité à entendre la vérité :

- Ecoute, Eric. Il y a quelque chose que je ne t'ai jamais dit concernant... Karim.
- *Je ne veux pas le savoir !* Tout cela c'est du passé. Cela ne nous concerne plus.
- Je croyais que nous étions ici à Rome justement parce que le passé nous concernait.
- Oui, bien sûr. Mais pas tout dans le passé. *Ce que tu as à me dire sur ce sujet-là ne m'intéresse pas.*
- Et la vérité ?
- *Cette vérité-là ne me ! ...*
- Je vois, Eric, il y a des vérités que tu acceptes et d'autres que tu rejettes *a priori*².
(HR, p. 314).

En outre, à la suite des révélations successives de Sophie, le personnage continue de paralyser le dialogue en se plongeant, cette fois-ci, dans un mutisme éloquent après ses élucubrations intempestives³.

À l'avocat passionné d'hier a *succédé* un interlocuteur absent. Le spectacle ne fait *plus* recette. Le public baille. Il se distrait. *Hier*, il intervenait, il protestait, il la coupait, ils se querellaient. *Aujourd'hui*, rien. Elle n'enregistre pas la moindre réaction chez l'homme qui *ce matin encore* lui arrachait la parole, mais *à présent* épargne la sienne comme un avare⁴.
(HR, p. 239).

L'emploi du verbe « succéder », la particule adverbiale négative « plus », ainsi que les différents phénomènes d'opposition entre « hier » et « aujourd'hui », « ce matin » et « à présent » accentuent le changement d'attitude chez Eric Tosca, également perceptible à la fin du roman :

Naguère, il se sentait bavard. Les mots naissaient et éclataient sous ses lèvres comme les grenades du désert. Mais c'était il y a des heures. Tandis qu'elle discourait, sa bouche à lui s'était cousue⁵. (HR, p. 284).

On observera ici la locution conjonctive « tandis que » qui établit un lien inversé entre les deux attitudes des personnages : c'est lorsque Sophie commence à parler qu'Eric devient mutique. À tel

¹ Au sujet de ses vérités individuelles, voir plus loin dans le chapitre.

² Nous soulignons.

³ Il va alors à l'encontre de ses « devoirs » évoqués par Dominique Maingueneau concernant « l'élaboration de l'échange ».

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

point que le personnage féminin se demande si elle a réellement pris la parole, mettant donc en doute le principe même sur lequel repose la communication :

Elle s'avise enfin qu'il n'a pas réagi à son aveu d'aujourd'hui. Pas le moindre mouvement de surprise, d'émotion, de sympathie, voire même, pourquoi pas, de déception. [...] C'est comme s'il n'avait rien entendu ou comme si elle n'avait rien dit. *Se peut-il qu'elle ait rêvé d'avoir parlé*¹ ? (HR, p. 278),

et plus loin,

Et elle, a-t-elle parlé ? A-t-elle rêvé qu'elle parlait ? Le courant des mots qui permettrait, lui semblait-il, de rétablir la communication, n'a pas seulement troublé l'immobilité liquide où, dérisoires bouteilles à la mer, elle les avait lancés². (HR, p. 307).

En choisissant des voies détournées et en refusant un échange véritable, Eric entrave le dialogue. Il étouffe alors la voix de son interlocutrice, s'oppose à sa version des faits et donc à sa part de vérité.

Cependant, l'attitude du personnage féminin dans le dialogue se révèle, elle aussi, problématique. La protagoniste observe ainsi un « mutisme »³ persistant face aux propos d'Eric. Si, le texte, au moyen de parallélismes de construction répétés, souligne la dissymétrie du dialogue et s'il marque la posture d'abord passive, bien qu'attentive, de Sophie :

Eric Tosca parle d'abondance, comme il n'a jamais parlé. Et *elle l'écoute*⁴. (HR, p. 45),

Il parle et elle écoute. Elle est venue à Rome pour *l'écouter d'abord*⁵. (HR, p. 48),

Eric Tosca parle et *Sophie Lambert l'écoute*⁶. (HR, p. 52),

d'autres passages évoquent, plutôt qu'une écoute docile, un mouvement réfréné de paroles contenues :

Non. Sophie *ne se rebellera pas* cette fois. Elle *ne l'accusera pas* de faire main basse sur le passé. Elle *ne le menacera pas* de saisie et séquestre sur le nom d'une certaine personne qui le dérange, qu'il contourne depuis toujours aux carrefours des vérités et du désastre. Elle *ne lui dira pas* qu'elle a sa version des glaciers comme elle a sa version de Chartres. Pas encore⁷. (HR, p. 79).

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ Le terme est lui-même employé. (HR, p. 86).

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

⁶ Nous soulignons.

⁷ Nous soulignons.

La négation successive et anaphorique des verbes de parole révèle alors le poids du silence chez Sophie, dont le comportement semble illustrer les propos de Georges Steiner pour qui « le non-dit [est] le plus fort »¹. En choisissant — ou plutôt en étant contrainte — de retarder le moment de la révélation, Sophie joue, elle aussi, un rôle dans le dysfonctionnement d'un discours qui laisse Eric seul avec ses souvenirs et ses divagations. Ces effets d'attente sont d'ailleurs explicitement décrits durant la première partie du voyage au moyen de marqueurs temporels proleptiques et de verbes au futur :

*Même si plus tard, beaucoup plus tard, il faudra aussi qu'il entende. Rien ne presse [...]. Il pourra parler toute la journée jusqu'au soir, jusqu'à la nuit. Elle aura son heure. Ils ont le temps*². (HR, p. 48),

Qu'il l'écoute *un jour*. À présent, c'est tout ce qu'elle attend. Elle sera patiente. Mais *un jour, qu'il écoute*³ ! (HR, p. 79),

L'histoire de Karim, il l'entendra aussi. *Il faudra qu'il l'entende...* Ils l'entendront tous les deux.

Elle se tait cependant et, la première, descend une à une les marches de l'escalier qui les ramène au niveau du fleuve, des ponts et, là-bas, des grandes artères autour de la via Appia Antica⁴. (HR, p. 257).

Dans les différentes occurrences cependant, Sophie souligne la nécessité vitale de parler et de rétablir une structure communicationnelle équilibrée. En témoignent les emplois multiples de la tournure impersonnelle (« il faudra qu'il l'entende ») ainsi que le type jussif de certains fragments (« qu'il l'écoute ! »), puis, plus tard, cette évidence : « ce qu'elle avait à dire elle le dira »⁵. Sophie doit cependant dépasser l'incapacité première à « faire sortir »⁶ d'elle-même les mots redoutés, une difficulté illustrée par les effets d'aposiopèses récurrents :

Mais... tu n'as rien compris, Eric... Tu ramènes toujours tout à toi. Je parlais sérieusement... littéralement. (HR, p. 193),

À cause des mots que tu as vraiment dits, le 12 juin 1959... (HR, p.193),

Il a fallu que...

- Que quoi ?

Voix d'Eric Tosca comme un fil tendu par l'angoisse.

¹ Cité par Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), « Les dits du non-dit », dans Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Ne pas dire: pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes, op. cit.*, p. 16.

² Nous soulignons.

³ Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons.

⁵ HR, p. 284.

⁶ HR, p. 271.

- Il a fallu que tu me dises, le 8 juin 1959¹... que tu m'aies dit...
- Quoi ? Mais quoi donc ? [...]
- Que tu m'aies dit... (HR, p. 271).

On observe alors chez le personnage une réelle impuissance à exprimer *sa* vérité, que ce soit pour révéler son identité juive ou encore répéter les mots destructeurs de Tosca. Dans ce dernier cas, les expressions utilisées par Sophie, qui mentionne les différents organes nécessaires à l'élaboration de la parole (« cerveau »; « cordes vocales »), confère à cette incapacité une dimension presque physique :

Si seulement les *articuler* devant lui l'en libérait ! Si elle pouvait s'en décharger sur lui de « ses » paroles qu'il a formulées dans son propre *cerveau*, qu'il a émises avec ses propres *cordes vocales*, qu'il a prononcé avec sa *voix*, la voix d'or de l'artiste². (HR, p. 272).

Cette isotopie presque *physiologique*, est, par la suite, prolongée au moyen d'une métaphore cette fois-ci maïeutique.

Accoucher de ces mots qui tuent ? Est-ce qu'on accouche volontairement d'un monstre ? Est-ce qu'on ne cherche pas au contraire à le retenir en soi, dans son ventre ? À le détruire à l'intérieur avant qu'il ne s'élimine comme le fœtus ratatiné dans la bassine ensanglantée ? (HR, p. 272).

L'aveu de Sophie est alors comparé à un enfantement qui se rapproche inévitablement de l'avortement subi par le personnage durant son adolescence — lui aussi tenu secret jusqu'à la fin du voyage — et s'associe donc à une image funeste, dans ce qui semble une annonce proleptique de la fin du roman. Les interventions de Sophie pour évoquer Christian Hermesse, pour révéler ses origines juives ensuite, pour expliquer leur séparation et enfin dévoiler ses relations avec Karim obéiront de fait, chacune, à un processus particulier. Les mots semblent, en effet, toujours jaillir après un silence douloureux, au moyen d'efforts considérables et dans un effet continu de dépassement de soi et du désastre. Il faudra alors que « s'amoll[isse] la langue de pierre du désastre qui refusait d'articuler »³ pour qu'enfin surgissent difficilement des révélations devenues inévitables. En témoignent, par exemple, les deux adverbes « brutalement » et « [s]oudain » qui soulignent le caractère âpre et brusque des aveux du personnage :

Dans la chambre cardinalice, Sophie s'est assise dans le grand fauteuil, qu'elle retourne le dos à la fenêtre face à lui qui s'est installé sur le lit.
Et brutalement elle enchaîne :

¹ Sur la confusion dans les dates commise par Sophie, voir plus loin.

² Nous soulignons.

³ HR, p. 239.

- Cette-fois, Eric, tu ne nous échapperas plus, ni à moi, ni à Christian Hermesse¹. (HR, p. 49),

Soudain, elle se retourne et, les yeux dans les yeux : "Je t'interdis de m'appeler Sophie. Je ne suis pas Sophie. Mon nom c'est Sarah, Sarah Solal. [...]"². (HR, p. 195-196).

L'Eurydice de la fiction parvient donc, enfin, à faire entendre sa voix mais son interlocuteur refuse la confrontation et finira par s'enfuir à la fin du voyage à Rome. Le chapitre « Le gouffre clair » cristallise ainsi, dans une forme d'acmé, l'échec total de la communication. Dans cette partie du roman, le texte est découpé en fragments dont la focalisation fait alterner le point de vue de Sophie et d'Eric, comme pour révéler le caractère irréconciliable de leurs voix — et voies — respectives. Des effets d'anaphores intempestifs, quelquefois chiasmatiques, illustrent alors la nette opposition des personnages, déjà perçue au fil du voyage : Sophie désire parler et Eric refuse, lui qui « a fermé son visage et bouché ses oreilles avec de la cire »³.

Elle sait qu'aujourd'hui il lui faudra peser *ses mots*. [...] Il sait qu'aujourd'hui il voudrait rester *silencieux*⁴. (HR, p. 283),

Elle voudrait qu'il *entende*. Il voudrait qu'elle se *taise*⁵. (HR, p. 283),

Alors elle va jouer de la *prudence*. [...] Alors il va jouer de la *fuite*⁶. (HR, p. 283-284),

On retrouve ici, dans une sorte de condensation, différents dysfonctionnements communicationnels analysés plus haut, notamment le motif de la fuite dans le cas d'Eric Tosca. Au long du roman donc, les deux voix des personnages échouent à trouver un équilibre salvateur. Eric Tosca pensait vouloir retrouver « le bel hier »⁷ qu'il avait perdu mais celui-ci se trouve « décoloré à l'eau oxygéné ». N'écoutant que lui-même, il fuit devant la vérité de Sophie. Quant à cette dernière, lorsqu'enfin est venu le moment de parler :

Il lui reste peu de temps pour le convaincre et lui révéler les restes de la vérité. Une vérité qui est demeurée pantelante au-dessus de deux vides. Une vérité qui ne sait plus par où remonter. (HR, p. 289).

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ HR, p. 285.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

⁶ Nous soulignons.

⁷ HR, p. 50

il est déjà trop tard — peut-être l'a-t-il toujours été — et Eric « n'est plus preneur »¹ — mais l'a-t-il jamais été ?

En voulant se rencontrer, les partitions d'Eric et de Sophie s'opposent inévitablement et séparent les personnages, au cœur d'un dialogue marqué par l'incompréhension et par un silence toujours plus pesant. Le sentiment d'incompréhension plane en effet au long de l'échange. Ainsi, le paradigme désignationnel employé par Sophie, dès le début du voyage, pour caractériser les interventions de Tosca, révèle la position distante de cette dernière vis-à-vis de ses propos. Elle souligne tour à tour la nature obscure de ceux-ci énoncés dans « une langue intraduisible »², leur caractère répétitif (« liturgie *ordinaire* »³; « *litanie* d'Eric Tosca »⁴) mais également leur irrationalité (« les récits et les fables d'Eric Tosca »⁵; « divagations »⁶; « délire »⁷). Comme l'explique Sophie, à propos de ce « maître de l'esbroufe »⁸, « plus Tosca parle, moins elle le comprend »⁹. De là, peut-être le comportement parfois confus des protagonistes qui passent alternativement de la douceur à l'agressivité. La violence¹⁰ transparaît en effet à certains moments du voyage :

Alors *il dit très abruptement*, en redressant la tête, en plantant dans les siens deux yeux tranchants : [...] ¹¹. (HR, p. 50),

[...] le ton d'Eric Tosca traduit de *l'irritation*¹². (HR, p. 57),

Elle a *hurlé* presque, a tenté de retenir *l'intonation excessive*¹³, [...]. (HR, p. 38).

¹ HR, p. 287.

² HR, p. 20.

³ HR, p. 50. Nous soulignons.

⁴ HR, p. 19. Nous soulignons.

⁵ HR, p. 14.

⁶ HR, p. 149 et p.182.

⁷ HR, p. 308.

⁸ HR, p. 90.

⁹ HR, p. 90.

¹⁰ Sur la violence, voir le chapitre précédent.

¹¹ Nous soulignons.

¹² Nous soulignons.

¹³ Nous soulignons.

Mais quelques passages figurent également un ton beaucoup plus doux, toujours en décalage, comme l'indiquent le marqueur temporel « cette fois-ci » mais également l'adjectif qualificatif « inattendue » :

De toute façon, elle lui avait ôté chacun de ses droits, il y a vingt ans, a-t-il dit *avec tendresse cette fois-ci*¹. (HR, p. 26),

Parle-moi de l'OAS, Eric, dit-elle avec une *douceur inattendue*². (HR, p. 150).

Lorsque les mots, enfin, ne viennent plus, le non-dit sature la scène romaine. Ainsi dès la première journée, lorsque Tosca « s'interrompt », Sophie « ne sait quoi lui répondre »³. Plus tard, ces silences, « lourd[s] soudain »⁴, marqueront toute la distance creusée entre les deux personnages. Le texte convoquant alors différentes images : celle d'un vide contagieux,

Eric Tosca se tait. Sophie se tait aussi. Quoi d'autre que le silence pour répondre au silence ? Le mensonge ça se conteste mais l'omission ? Que de plénitude il leur faudrait pour remplir *le vide* qui, sournoisement, rampe en eux et *les contamine* par le creux⁵. (HR, p. 100),

puis celle d'un véritable écran,

Le silence a glissé entre eux à nouveau *comme un écran* dont les transparences dissimulent qu'ils ne communiquent pas davantage par lui que par les mots⁶. (HR, p. 310).

Tous les canaux de la communication semblent bloqués, laissant pourtant échapper à quelques occasions « [l]es mots qui font vivre, les mots qui tuent ». Ceux dont « l'écoute est suicidaire » pour Eric. Ceux qui, oxymoriques par essence selon Sophie, « nomment l'innommable »⁷ et se doivent d'être « exhumés »⁸, contraignant ainsi les protagonistes à *regarder* en face l'inavouable vérité.

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ HR, p. 49.

⁴ HR, p. 75.

⁵ Nous soulignons.

⁶ Nous soulignons.

⁷ HR, p. 239.

⁸ HR, p. 48 et p. 239.

DÉVOILER SA VÉRITÉ : UNE ÉTUDE DU REGARD

Au long du dialogue entre les protagonistes, une importance toute particulière est accordée au motif du regard. La fiction affirme alors ici sa position de réécriture en réinvestissant un mytheme phare de l'histoire d'Orphée et d'Eurydice. Nous avons déjà étudié l'orientation de la réanimation mythologique du point de vue de Sophie dans le second chapitre de cette étude ; il conviendra ici d'interroger l'importance de ce thème dans le dialogue établi, cette fois-ci, entre les personnages du roman. La communication des protagonistes passe en effet également par un jeu de regards, comme une partition parallèle à celle des mots étudiée précédemment.

C'est à cet instant précis qu'il la vit, dans la pleine lumière d'un jet de lampe comme si elle avait été retournée par son chant. Cette fois c'est elle qui le regardait avec une intensité qui le traversa et fit faiblir sa voix sur la dernière note avant la reprise du chœur. (*HR*, p. 71).

Dès leur première rencontre, lors du pèlerinage de Chartres, les souvenirs de Tosca se portent sur l'intensité dans les yeux de Sophie, comme pour signaler l'importance du regard dans l'histoire qui est en train d'être racontée. Vingt ans plus tard, au moment de la retrouver enfin, c'est encore la rencontre de leurs yeux qui occupe le personnage : « Il imagine, quand elle se retournera, les yeux de la femme qu'il n'a pas vus depuis vingt ans »¹. Le participe passé « vus » est d'ailleurs conjugué au masculin pluriel et renvoie, non pas à la femme que Tosca a cherchée durant toutes ses années mais bien à ses yeux, dans une forme de métonymie réductrice toute significative. Lorsque les protagonistes se retrouvent enfin :

L'homme ne dit rien. Il la regarde à présent si intensément qu'elle détourne un peu la tête, mais ne réussit pas à lui échapper ; alors elle décide de le fixer à son tour. Elle ne bouge plus. Ils se regardent. (*HR*, p. 14).

Le regard prendra alors, dans l'échange entre les deux personnages une place tout à fait primordiale, illustrant physiquement les tentatives et les échecs de leur communication.

L'étude des différents aveux de Sophie est ainsi révélatrice. Quand le personnage tente de confronter Eric à sa part de vérité, le texte souligne les mouvements de leurs regards. C'est le cas lorsque Sophie oblige Tosca à évoquer l'identité de Christian Hermesse : elle se place en effet « face à lui »². Quand elle lui révèle ses véritables origines, elle se « retourne » vers lui et se place,

¹ *HR*, p. 12.

² *HR*, p. 149.

là encore, « les yeux dans les yeux »¹. Enfin, au moment de parler de ses relations avec Karim Mourad, le personnage féminin observe « l'épouvante » qui « se lève dans les yeux d'Eric Tosca »², supposant donc qu'elle le regarde, une fois de plus, à ce moment précis. Notons cependant qu'au moment où Sophie parvient enfin à prononcer les mots dévastateurs d'Eric, devant la statue des Niobides, la nuit est tombée, l'empêchant ainsi — lui « permett[ant] » plutôt — d'éviter la confrontation au regard d'Eric :

Le crépuscule progressivement les revoile et les rend aux ténèbres auxquels ils appartiennent, avant la nuit. *Cette nuit tant appelée, tant attendue qui va lui permettre de parler à Eric Tosca sans le regarder.*

- C'est ce jour-là, le 12 juin 1959, que tu m'as dit cette petite phrase qui a décidé de tout : "Mais à Auschwitz, on n'a exterminé que des poux !" C'est ce jour-là, où tu as prononcé cette phrase-là, ou une autre qui aurait eu exactement le même sens, que j'ai su, moi, fille de poux, que je ne pouvais pas épouser le fils de l'exterminateur³. (HR, p. 276).

Ce passage semble donc s'opposer aux autres moments de vérité où Sophie justement, cherche le face à face avec son ancien fiancé. On pourra chercher la signification de cet hapax dans le comportement de Sophie qui s'associe également à l'étrange confusion du personnage au sujet de la date du 12 juin 1959 qui devient, à certains moments, le 8 juin de la même année. Si nous examinerons plus en détails l'architecture de la mémoire des personnages dans un prochain chapitre, l'étude du regard et de la lumière semble déjà indiquer ici une complexité tout à fait particulière à ce sujet⁴.

D'autres passages soulignent le regard fuyant des protagonistes. Lors de l'unique tentative d'approche physique entre eux, le texte insiste ainsi sur deux regards incapables de se rencontrer, comme une annonce proleptique de l'échec charnel à venir :

Il s'agenouille maintenant à côté du lit et *essaye de rencontrer son regard*, maintenant qu'il s'est habitué à l'obscurité. Mais *elle refuse cette rencontre et garde ses paupières à demi closes tout en le surveillant par la fente*⁵. (HR, p. 278).

Néanmoins, les détournements de regards illustrent plus largement, au long du voyage, l'impuissance de deux personnages cherchant alors à se protéger d'une vérité qui leur est intolérable.

¹ HR, p. 195.

² HR, p. 315.

³ Nous soulignons.

⁴ On relèvera par ailleurs une note de la narratrice qui s'interroge sur une possible « altération de la réalité dans le récit de Sophie Lambert ». (HR, p. 301).

⁵ Nous soulignons.

- Au fait, tu n'as jamais eu envie de le savoir pourquoi je t'avais...
 - Plaqué ?
 - Ce n'est pas le mot que j'aurais employé. Mais enfin. Ça t'intéresse encore de le savoir ?
 - À cet instant il ne l'a plus regardée. [...]*
 - Tu veux que je te la dise la vérité ?
 - Non. Ta vérité, je n'en veux pas. La vérité, elle est avec moi et elle ne me quitte pas¹.
- (HR, p. 23).

Ici, le regard fuyant d'Eric est clairement lié au refus d'entendre la justification de Sophie. Le complément circonstanciel « à cet instant » qui suit directement le verbe « savoir » tend à souligner le rapport de cause à effet entre les paroles de Sophie et la réaction du personnage masculin qui refuse d'entendre « [s]a vérité » autant qu'il refuse de rencontrer ses yeux. Par ailleurs, Sophie, elle-aussi, avoue son incapacité passée à regarder Eric « en face » après la découverte du désastre, face aux nouvelles orientations idéologiques de son fiancé et à tout ce qui les « avait éloignés depuis Chartres et Chamonix »² :

Surtout, je reculais toujours *l'instant de te regarder en face* et repoussais Sarah Solal au fond du placard où j'aurais discrètement désiré la murer³. (HR, p. 270).

Dans les deux citations, on remarquera l'emploi du substantif « instant » qui accentue le caractère décisif que pourrait revêtir la confrontation des personnages en face à face honnête. Seul le rétablissement de la vérité et son acceptation permettraient alors aux protagonistes, selon Sophie, de *se voir* :

Puisqu'il l'avait si longtemps cherchée, il devait apprendre *qu'il ne la reverrait qu'à condition de remplacer par de la vérité entre eux le mensonge et le malentendu*⁴. (HR, p. 289).

Le texte retrouve ici le goût de la réécriture mythologique en rappelant le pacte proposé par Proserpine à Orphée. Néanmoins, la reprise est ici inversée⁵ : c'est en reconnaissant la vérité et en osant *véritablement* regarder Sophie dans son entière identité, que Eric pourra espérer la retrouver. Or,

Malgré cela ou à cause de cela, la vérité [Eric] ne veut pas la voir. Sarah Solal, il ne peut pas la regarder. (HR, p. 240),

¹ Nous soulignons.

² HR, p. 270.

³ Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Sur la réappropriation du matériau mythique et les procédés de la réécriture, voir le chapitre 1 de la présente étude.

Peut-être Eric Tosca la regarde-t-il en ce moment comme un halluciné. Mais il ne la voit pas. (HR, p. 304).

Sophie par ailleurs échoue elle aussi dans la tentative de regard (« [e]t elle, comment le verrait-elle ? »¹) ce qui les condamne tous deux à une séparation aveugle et définitive :

Ils sont face à face, mais ils ne se voient plus. (HR, p. 276),

La vérité leur crève les yeux, alors ils ne veulent plus la voir. Tout plutôt que de la regarder en face. On cherchait le soleil. Voilà qu'il éblouit. [...] On détourne les yeux vers d'autres objets, on déforme. On métamorphose. On s'enfuit vers la nuit. (HR, p. 286).

On sera ici attentif à la convocation d'une sensorialité visuelle très marquée grâce à une large isotopie de la vue : « yeux »; « voir »; « regarder »; « soleil »; « éblouit »; « yeux »; « déforme »; « métamorphose »; « nuit ». La fin du roman ouvre alors la voie à de nombreuses métaphores qui convoquent toute la lumière pour signifier la vérité. Ainsi pour Eric, l'obstination de Sophie à vouloir lui révéler ses secrets se traduit comme une « opiniâtreté de jeter la *lumière* »². De la même façon, il rejette « cette image *surexposée* de leur passé »³ :

Elle *l'aveugle* avec ses précisions, avec la glu de ses abominables détails. Que serait l'art plastique sans le trompe-l'œil⁴ ? (HR, p. 286-287).

Le mouvement de fuite d'Eric s'assimile alors à une vision tronquée et illusoire, bien plus attrayante que celle proposée par Sophie et à laquelle Eric refuse de se soustraire :

Cette *myopie contrainte*, ce *trouble de vision* le harcèle depuis qu'elle a dirigé son angle toujours plus bas. Comme il était heureux quand il avait un autre regard et un autre champ⁵. (HR, p. 287).

La métaphore du regard se file alors dans la fin du roman, évoquant une opposition entre l'ombre et à la lumière, avec, en son centre, le dévoilement ou non de la vérité, et de part et d'autre, Sophie et Eric. La première cherchera en effet à atteindre la clarté :

Il ignore, croit-elle savoir, qu'en dévoilant la vérité elle en finit avec les tabous et les oppressions qui les étranglent, qui les empêchent de vivre. Qu'elle prépare un monde tout en maillons de lumière. Un monde sans *gouffre*⁶. (HR, p. 285),

¹ HR, p. 304.

² HR, p. 285. Nous soulignons.

³ HR, p. 286. Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

⁶ Nous soulignons.

tandis que son ancien fiancé préférera une ombre plus confortable. Notons le phénomène d'anadiplose, qui en jouant sur le substantif « gouffre », montre tout le vide qui sépare désormais les protagonistes :

Il refuse de créer cet esprit au *gouffre* clair. Il a besoin de l'ombre pour être ébloui par les rayons de la lumière¹. (HR, p. 285).

Cet éloignement sera par ailleurs, lui aussi, métaphoriquement représenté par une « muraille » opaque retenant la propagation d'une lumière salvatrice :

Où est cette transparence dorée à travers laquelle communiquaient les amants des mythes ? Plus ils ont entassé de paroles et plus la muraille entre eux s'est épaissie, comme s'ils avaient changé en citadelle une cloison qu'ils avaient rêvé de vitrer. (HR, p. 285).

La communication entre les deux personnages échoue donc : pire, c'est elle qui, défaillante, par « l'entass[ement] de paroles », creuse la distance qui les sépare. Jusqu'au moment où, ne pouvant accepter les révélations de Sophie, Eric Tosca s'enfuit dans « la ville » qui est pourtant « de Lumière »² englouti par une obscurité qui le protège autant qu'elle le condamne à la solitude :

Elle secoue, sans trouver le loquet de la sortie, le grillage. Elle l'entrevoit qui fuit sur la place mal éclairée. La nuit est complètement tombée à présent. Il court toujours. Il a disparu dans l'ombre vers la via Principe Amadeo en direction de la stazione Termini. Elle s'essouffle à vouloir le rattraper. (HR, p. 320).

Seule Sophie apparaîtra alors dans le dernier chapitre de la fiction, intitulé « Les yeux ouverts »³, peut-être ironiquement protégée par la porte Palombara, « béante pupille dilatée »⁴ qui s'efforce de pénétrer les ténèbres et les « ombres ». Seule Sophie en effet, sera capable de se détacher du destin de son alter-ego mythique en délaissant la main d'un Orphée qui de toute façon « perd peu à peu la force charnelle et la chaleur du toucher, et progressivement se transforme en pierre »⁵. Quant à Eric, bien qu'il ne soit pas clairement identifié, il est décrit dans le chapitre « Il Colletivo delle Donne » comme « un homme [...] *aveuglé* »⁶. Ses yeux ne rencontrant que « le feu des torches »⁷, il

¹ Nous soulignons.

² HR, p. 256.

³ HR, p. 327.

⁴ HR, p. 320.

⁵ HR, p. 331.

⁶ HR, p. 322. Nous soulignons.

⁷ HR, p. 325.

connaîtra le même destin funeste que son homologue mythique, incapable de remonter vers une lumière salvatrice.

L'étude de la métaphore du regard pourra alors se clôturer, ou plutôt s'ouvrir, sur un autre motif, celui du miroir — dont la surface réfléchit justement la lumière — notamment évoqué par Sophie dans son journal et dans le chapitre « Le gouffre clair » :

Ma vérité. Mon miroir. Moi-même qui m'épelle entre deux noms séparés d'un trait d'union : Sophie-Sarah. (*HR*, p. 289).

Si une dualité certaine caractérise en effet l'identité du personnage, le miroir peut également s'interposer entre Sophie et Eric, Eurydice et Orphée :

Si la distance qui les a opposés devait s'amenuiser jusqu'à n'être plus qu'une surface miroitante et gelée comme la fine aiguille d'un glacier, alors il n'y aurait plus entre eux autre chose qu'un miroir dans lequel ils tenteraient désespérément de saisir leur image inversée. (*HR*, p. 290).

Cette dernière image nous conduira alors dans le prochain chapitre à étudier la réunion des protagonistes cette fois-ci sous le signe du double. En s'opposant sans cesse au cœur d'un dialogue incapable d'aboutir, ils pourront en effet, à défaut de reconquérir un amour perdu, découvrir en chacun d'eux la cicatrice d'une même blessure originelle, les rendant de fait jumeaux, victimes tous deux de la « folie collective d'une époque [...] qui [les] a empêchés de grandir »¹.

¹ *HR*, p. 240.

CHAPITRE 6 : Un rapprochement ? Dualité adelphique et syncrétisme fédérateur

SOPHIE ET ERIC : DES AMANTS ADELPHIQUES ?

Regardez-vous toute votre vie dans un *miroir*, dit le poète, et vous verrez la mort travailler comme les abeilles dans une ruche de verre¹. (*HR*, p. 307).

Non content de renvoyer discrètement au mythe en évoquant l'apiculture et donc, par voie détournée, Aristée², cet extrait du journal de Sophie emploie également un motif récurrent dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* qui est celui du miroir. Or, la présence de ce dernier au long du roman semble elle-même convoquer un thème plus large : en « réfléchi[ssant] la lumière, les personnes et les choses »³, le miroir évoque en effet une vision *double* et convie ainsi dans l'œuvre une vraie problématique de la dualité. Si les précédents chapitres ont surtout mis en lumière l'opposition tenace entre Sophie et Eric, il s'agira maintenant d'examiner les éléments qui, au contraire, cherchent à rapprocher les deux protagonistes⁴. L'étude du corpus révélera alors deux types de dualités, la première intérieure à chacun des personnages et une autre qui, dans un effet de miroir réfléchissant, réunira cette fois-ci Eric et Sophie. Ce mouvement unificateur semblera alors se doubler d'un effet plus global, sorte de syncrétisme fédérateur : lorsque Sophie voit dans le cheminement d'Eric un reflet du sien, ce dernier envisage ouvertement tout un « univers de correspondances »⁵, « prenant conscience de ces affinités entre les règnes différents et que tout se correspon[d] du plus petit au plus complexe des mondes, à l'intérieur et à l'extérieur de lui »⁶.

Examinons tout d'abord la dualité intérieure des deux personnages principaux. Dès le début du roman et donc dès leurs retrouvailles parisiennes, Sophie utilise la métaphore du miroir pour évoquer l'image qu'Eric a conservée d'elle, si différente de ce qu'elle est aujourd'hui.

Est-ce la pure, l'insondable vanité qui l'a poussée à en demander plus long sur la flatteuse recherche d'elle-même, qu'il lui a fait *miroiter*, qu'il était en train de lui vendre. Quel homme, quel autre homme l'avait attendue vingt ans⁷ ? (*HR*, p. 21-22),

¹ Nous soulignons.

² Personnage à l'origine de la mort d'Eurydice dans la version de Virgile qui est selon la tradition, le premier apiculteur. Voir l'introduction.

³ *TLFi*, « miroir », <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2974691025;r=1;nat=&sol=0;>>, [en ligne], consulté le 13-02-19.

⁴ Nous avons néanmoins déjà mis en évidence une même violence intérieure chez les deux personnages. Voir la seconde partie du chapitre 4.

⁵ *HR*, p. 111.

⁶ *HR*, p. 112.

⁷ Nous soulignons.

Quel homme t'a attendue vingt ans ? Quel homme attend vingt ans n'importe quelle femme ? Et tu voudrais casser à nouveau le *miroir* où il t'offre cette adorable image de toi-même, montée en statue¹ ? (HR, p. 22).

La présence du miroir dans le discours de l'héroïne souligne alors une forme de déchirure intérieure. L'épisode de la photographie au café du Grand Cluny illustre la scission ressentie par le personnage, pris entre deux temporalités. Le portrait agissant comme un miroir brisé, la description prend l'allure d'une focalisation externe et la jeune fille du passé reste étrangère aux yeux de Sophie :

Une photo de très jeune fille en noir et blanc, de profil, le cou tendu, la tête légèrement renversée en arrière, comme attirée par la masse des cheveux que la position de la tête allonge indéfiniment sur le dos. Des cheveux blonds, ondulés.

- Qui est-ce ?

- Comment, tu ne te reconnais pas ? Mais tu le fais exprès !... (HR, p. 24).

On observe le même phénomène de dissociation chez le personnage après la lecture de son ancienne correspondance qui la laisse dans l'incapacité de se reconnaître après toutes ces années.

Ce n'est pas possible, ce n'est pas moi. Je n'ai pas été cela ! (HR, p. 178),

Pourquoi ne s'y retrouve-t-elle pas ? (HR, p. 179),

- Pardonne-moi. Elle n'est pas antipathique, ta petite Sophie. Simplement ce n'est pas moi. C'est tout...(HR, p. 179).

Les aveux de Sophie, surtout, sur ses origines cachées semblent enfin cristalliser la tension duale de ce personnage « déchir[é] entre *deux* lois, *deux* fois, *deux* identités », dans une « position impossible à la recherche d'un équilibre entre Sophie et Sarah »². Pour autant elle n'est pas seule. Eric, porte également en lui une forme de dualité. Celle-ci est ainsi évoquée par Sophie qui superpose l'image de l'adolescent à celui de l'homme de quarante ans :

Car elle le savait, derrière cet homme à la vraie ou à la fausse barbe et au vrai double menton qui l'avait filée ce matin pendant cinq heures avec une discrétion de professionnel, se cachait un garçon intrépide, lui aussi hanté par des fantômes, qui, à dix-neuf ans, faisait l'amour dix fois en un seul après-midi, et rangeait dans ces tiroirs des slogans de cataclysme. (HR, p. 31).

Néanmoins, les changements opérés par le temps ne sont pas, là encore, les seuls vecteurs de la dualité du personnage. Lui aussi porte le poids d'une double identité : celle d'Eric Tosca et celle d'Eric Hermesse — voire celle d'Hermès. Piégés dans une double temporalité, celle de leur histoire d'amour et celle de leur voyage à Rome, « Sophie Lambert *alias* Sarah Solal et Eric Tosca *alias*

¹ Nous soulignons.

² HR, p. 248. Nous soulignons. Nous reviendrons plus en détail sur la confusion identitaire liée aux problématiques de filiation. Il s'agit simplement ici de constater le caractère *double* du personnage.

Eric Hermès »¹ ne peuvent alors qu'embrasser une dualité qui les poursuit, depuis leurs origines jusqu'à leurs déambulations romaines.

Certaines descriptions architecturales, au long de leur promenade dans la Ville éternelle, insistent par ailleurs sur ce qui semble être un véritable topos². Au cœur du jardin d'Ombre par exemple, une image de Janus jaillit et convoque ainsi, une fois de plus, le motif du double :

À l'entrée du feuillage émerge un dieu terme, une tête de Janus au *double* visage de philosophe, l'un souriant, l'autre grave. (HR, p. 47).

C'est aussi le cas des deux termes qui se dévoilent au bout de l'allée du Bosco et qui seront mentionnés à deux reprises, aux chapitres 6 et 8 :

Deux termes au buste, au visage *doubles*, la *double face d'un dieu*, la *double face d'une déesse*, gardent une pyramide circulaire en forme de mausolée planté de cyprès taillés que gravissent soixante marches de pierre³. (HR, p. 100-101).

Les statues paraissent alors évoquer, dans une forme d'écho symbolique, les personnages eux-mêmes, placés sous le signe persistant du double. Remarquons ainsi l'effet de confusion stylistique dans le passage suivant où il devient grammaticalement impossible de déterminer si les visages mentionnés sont ceux d'Eric et de Sophie ou bien s'ils appartiennent aux sculptures.

Entre les deux termes asymétriques, visage d'homme barbu, visage de femme à la coiffe plate, ils s'engagent sur l'abrupt de l'escalier moussu. (HR, p. 115).

Pour reprendre l'idée de P. Zumthor⁴, le motif du miroir n'est plus seulement réfléchissant, il semble devenir miroitant et se refléter dans les moindres recoins de la fiction. Le topos de la dualité se déploie alors jusque sous les feuillages romains, dévoilant de nombreux reflets au lecteur assez attentif pour les discerner.

Par ailleurs, les différentes références au mythe de l'androgynie contribuent également à la mise en avant du motif du double. Selon *Le Trésor de la langue française*, l'androgynie est ainsi un

¹ HR, p. 309.

² Sur le rapport entre l'architecture romaine et l'histoire des personnages, voir le chapitre 8.

³ Nous soulignons.

⁴ Paul Zumthor, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Poétique Seuil, 1974. Le critique traite ici de la présence du miroir dans la littérature médiévale mais son idée peut, me semble-t-il, également s'appliquer ici.

« individu qui possède à la fois les deux sexes »¹. Reprenant la légende évoquée par Platon² dans le *Banquet*, certains passages du roman soulignent en effet une dualité basée sur la rencontre et l'unité des deux sexes. Eric y fait ainsi directement référence dans les premières pages :

Il lui était arrivé, dans un cauchemar érotique qui s'est réitéré de loin en loin au cours des années, de sodomiser un *corps androgyne* dont il s'angoissait de ne pas connaître la vérité³. (HR, p. 12).

Par ailleurs, d'autres allusions, implicites cette fois, ponctuent le roman, toujours centrées autour du personnage masculin. Ce dernier évoque ainsi un désir de castration :

Plus tard, lorsque son beau-père et sa mère l'eurent détourné du chant pour le propulser dans la voie plus convenable des grandes écoles, et lorsque sa fiancée, dédaigneuse des prestiges de l'X, l'eut quand même abandonné, il avait regretté de n'être pas né à Naples au XVIII^e siècle et de n'avoir pas, comme les sopranistes de la chapelle Sixtine, été voué par son père à la castration, afin de conserver la limpidité et l'étendue d'une seule tessiture, afin de ne connaître dans son existence qu'une seule voix. (HR, p. 57).

Une castration qui est finalement, selon lui, vécue métaphoriquement, à la suite de la perte de l'Algérie et de celle Sophie :

[...] l'opération de mutilation n'en avait pas moins eu lieu en lui et ne l'en avait pas moins meurtri, au plus intime de lui-même. (HR, p. 57).

La mutilation sexuelle évoque alors une nouvelle fois l'être androgyne, lui-même profondément rattaché au topos de dualité. De surcroît, les attirances amoureuses d'Eric illustrent, là encore, une forme d'abolition des frontières du genre :

Et cette nuit-là qui précédait leur première ascension, partagé entre son admiration passionnée pour Hervé et son amour pour Sophie, les mêlant *inextricablement* dans les élans qu'il leur adressait, il avait été incapable de dormir⁴. (HR, p. 81-82).

L'adverbe « inextricablement » accentue l'idée d'un *enchevêtrement* dans le fantasme d'Eric dont les pulsions sexuelles semblent non pas tendre vers un homme et une femme mais davantage vers

¹ TLFi, « androgyne », <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=367699800;r=1;nat=;sol=1;>>, [en ligne], consulté le 22-02-19.

² Dans *Le Banquet*, Aristophane évoque une époque où la terre connaissait trois espèces d'humains, l'une femelle, une autre mâle et enfin une troisième qui était composée des deux autres : l'androgyne. Cependant, dotés d'une force et d'une vigueur incroyables, ils décidèrent d'attaquer les dieux. Pour les punir Zeus décida de séparer leur corps double. Or, une fois leur corps divisé, les deux moitiés se mirent à errer à la recherche l'une de l'autre afin de se réunir, en vain. À tel point que les êtres esseulés se laissaient dépérir, frappés de désespoir. Zeus, pris de pitié changea alors leurs corps et plaça les organes reproducteurs sur le devant de leur corps : « cette disposition était à deux fins : si l'étreinte avait lieu entre un homme et une femme, ils enfanteraient pour perpétuer la race, et, si elle avait lieu entre un mâle et un mâle, la satiété les séparerait pour un temps, ils se mettraient au travail et pourvoiraient à tous les besoins de l'existence. C'est de ce moment que date l'amour inné des hommes les uns pour les autres : l'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul, et de guérir la nature humaine. » (voir Platon, *Le Banquet*, Traduction E. Chambry, Paris, Garnier, 1964, 189d. 193d, p. 49-51).

³ Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons.

un être à la fois masculin et féminin. En témoigne par ailleurs son impression lors des premières étreintes lors desquelles il évoque un désir de pénétration féminine, semblant presque doter Sophie d'un attribut phallique imaginaire :

Mais elle le regardait fixement avec une intensité telle qu'il voulait croire qu'elle le pénétrait aussi, et qu'une autre lance, née dans ses yeux, qui passaient du jade au vert mordoré de l'avoine au temps de la moisson, le transperçait en retour. (HR, p. 106).

L'évocation récurrente de l'androgynie¹, incarnant la « tentation de la totalité », offre l'image de l'être double idéal vers lequel est attiré Eric². Ce rapprochement entre les deux pôles masculin et féminin est alors prolongé dans les notes de Sophie concernant Orphée et Eurydice. Le personnage féminin assume en effet dans son journal une vision particulière du mythe qui fait d'Eurydice et d'Orphée deux êtres doubles. Ainsi Eurydice « [p]endant la remontée, [...] est [le] double et [la] moitié »³ d'Orphée, et elle est aussi « son *inséparable*, présence-absence dont le mythe ne saurait se passer pour exister et pour signifier leur *complétude* »⁴.

Le mouvement totalisant qui transparait à travers ces différentes occurrences, ajouté à la dualité commune d'Eric et de Sophie semble alors rapprocher les héros. Leur union physique s'apparente de fait à une rencontre fusionnelle, comme le souligne l'utilisation de verbes d'état qui, dans un parallélisme de construction, permettent non plus de rapprocher les personnages mais de les géminer :

La musique les emportait dans une chevauchée débridée où ils reparcouraient les espaces de l'après-midi sur un autre mode, l'un contre l'autre et, tout aussi bien, l'un dans l'autre. [...] Elle était lui. Il devenait elle⁵. (HR, p. 113).

L'idée d'une destinée commune revient par ailleurs régulièrement dans la fiction, contribuant une fois de plus à la réunion de Sophie et Eric. Pour ce dernier, en effet, leur rencontre était déterminée :

Normal ! Deux familles très catholiques. Deux pères au Conseil d'Etat. On devait se rencontrer là, au pèlerinage de Chartres. Comme si c'était écrit ! (HR, p. 67).

¹ Sur la figure de l'androgynie, voir plus loin.

² On pensera alors à la réflexion de Jasser Ghaïss qui semble particulièrement pertinente dans le cas de Eric : « L'androgynie devient alors pour [les personnages] un rêve ou une éventuelle alternative qui pourrait mettre un terme à leurs crises existentielles dont le conflit avec la femme constitue la pièce maîtresse ». Jasser Ghaïss, « Le mythe de l'androgynie et la consécration des genres dans le roman français d'entre-deux-guerres », *Nouvelles Questions Féministes*, 2004/1, Vol. 23, p. 83-102.

³ HR, p. 273.

⁴ HR, p. 273. Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

Et si la filiation se révèle finalement fausse, la narratrice, relayant la voix de Sophie, insiste elle aussi sur la prédestination de leur amour :

Spoliée de son identité par cette substitution de métamorphose, l'adolescente en déséquilibre *ne pouvait que rencontrer l'enfant de l'autre camp*¹. (HR, p. 237).

Tous deux sont porteurs d'une filiation cachée qui les sépare autant qu'elle les rapproche,

[I]a fille Solal et le fils Hermesse sont donc en place pour la mascarade. Devant eux, une fausse route, des noms d'emprunt, des fiançailles truquées qui dissimulent le grand cache-cache avec la vérité. (HR, p. 237).

Sophie reconnaît alors en Eric, « lui aussi hanté par des fantômes »² et qui « rejoi[nt] le camp des maudits »³, les mêmes symptômes de son propre « désastre »⁴ :

Elle la connaît bien cette gymnastique, cet épuisement du refus et de l'ingestion.[...] Elle sait comme on creuse toujours plus profond en soi pour inhumer l'ombre turbulente, l'ombre intruse qui refuse de s'évanouir. (HR, p. 162).

L'emploi des verbes « connaître » et « savoir » semble tisser des ponts entre l'héroïne et son ancien amant, chacun blessé par une Histoire⁵ qui les dépasse tous deux. Sophie parle ainsi à Eric de « la folie collective d'une époque [...] qui *nous* a empêchés de grandir »⁶ tandis que la narratrice introduit le personnage féminin comme « une jeune fille que l'histoire n'avait pas ménagée *plus que [Eric]* »⁷. Dans les deux formulations, que ce soit à travers l'utilisation du pronom personnel « nous » ou encore la structure comparative négative, Eric et Sophie sont placés côte à côte, voire face à face dans un effet de miroir. Comme l'affirme alors le personnage féminin :

Tu n'étais pas responsable de la conduite de tes parents, pas plus que je ne l'étais de l'extermination des miens. (HR, p. 267).

Le parallélisme de construction rajoute à cet effet d'écho dans le destin des deux amants. Plus tard, enfin, après le premier aveu de l'héroïne sur ses origines juives, celle-ci souligne qu'«[i]ls sont libres maintenant, libres de s'aimer comme ils se seraient aimés sans Hermesse et Tamar, sans les

¹ Nous soulignons.

² HR, p. 31.

³ HR, p. 318.

⁴ HR, p. 162.

⁵ À propos du lien entre histoire personnelle et Histoire collective, voir le chapitre 7.

⁶ HR, p. 240. Nous soulignons.

⁷ HR, p. 60. Nous soulignons.

Abravanel et les Tosca »¹. Les ascendants d'Eric et de Sophie se rencontrent alors dans ce passage, dans une structure chiasmatique² qui marque à la fois l'analogie entre l'histoire personnelle des protagonistes mais aussi une tentative de réunion — qui échouera malgré tout. Se révèle alors l'image d'une cicatrice primitive commune et qui réunit Eric et Sophie dans une même blessure originelle. Au cœur de la ville de Rome, dont le Tibre justement « n'est plus qu'une *cicatrice* »³, Sophie évoque sa réaction face aux révélations de sa tante concernant Eric :

Je n'osais pas dire à la tante que cette circonstance, si elle nous jetait dans des camps historiques opposés, nous rapprochait dans une même cicatrice originelle. J'ignorais - nous ignorions, la tante et moi — que ton père avait été dénoncé, qu'il avait été exécuté. Mais je savais ce que représentait d'injustice et de douleur l'assomption d'une telle filiation. Et je me sentais mal placée pour te faire payer le poids de ton père quand le mien ne cessait de m'accabler. (HR, p. 267-268).

Si une fois de plus, dans ce passage, le personnage établit des liens directs bien qu'antagoniques entre l'histoire d'Eric et la sienne — notamment à travers la double évocation du père d'Eric et du « [s]ien » — Sophie intègre directement ici l'idée d'une « cicatrice originelle » commune. Or, à partir de cette image, s'ouvre la possibilité d'une véritable filiation, ou plutôt d'une fraternité entre les deux amants que l'on pourra alors qualifier d'adelphiques. À ce sujet, Martine Yvernault souligne :

La parenté interroge les notions de gémellité, de double et de spécularité, le croisement, l'hybridité, la déchirure ou, au contraire, la réunion. Bien souvent, la problématique de la fraternité recourt à la métaphore textile en parlant de fils, de tissage, de trame, de déchirure⁴.

Ici la déchirure est *organique*, elle devient d'ailleurs, dans la bouche de l'héroïne, « mutilation ». L'image du couple adelphique est alors clairement invoquée par Sophie, dans son journal, à propos d'Orphée et d'Eurydice, eux-mêmes doubles mythiques des protagonistes. « Comment [Orphée] ne serait-il pas tombé amoureux d'Eurydice, *sa sœur*, son ennemie ? »⁵, s'interroge ainsi l'héroïne qui continue quelques pages plus loin :

[Q]uelle parité dans ces deux destins ennemis ! Entre l'enclume apollonienne et le marteau dionysiaque, Eurydice, comme Orphée, se déchire. Et c'est dans la fissure entre les deux

¹ HR, p. 278.

² Qui évoque une fois de plus un effet de miroir.

³ HR, p. 66. Nous soulignons. Sur le parallèle entre l'architecture romaine et l'histoire des personnages, voir le chapitre 8.

⁴ Martine Yvernault, « Frères et sœurs : les liens adelphiques dans l'Occident antique et médiéval », dans Sophie Cassagnes-Brouquet, Martine Yvernault (éd.), *Frères et sœurs : les liens adelphiques dans l'Occident antique et médiéval*, Actes du colloque de Limoges 21 et 22 septembre 2006, Turnhout, Brepols, 2007.

⁵ HR, p. 68. Nous soulignons.

Eurydice, dans la fissure entre les deux Orphée, que s'articule par l'ambivalence, leur parenté. Eurydice et Orphée, *orphelins d'un même père* aux rayons intermittents, *jumeaux d'un même deuil*, incestueux par prédestination, de quelque côté qu'on les observe, le mensonge et la vérité ont rendez-vous avec leur *double*¹. (HR, p. 216).

Le motif de double revient une fois plus de manière frontale. Réunis sous le signe d'une même dualité, Eurydice et Orphée — Sophie et Eric — ne sont plus seulement rapprochés, mais accusent finalement une forme de gémellité : Eurydice « est la *jumelle* d'Orphée »². « *Jumeaux complémentaires*, c'est-à-dire incestueux »³, les figures mythiques se font les miroirs du couple de la fiction qui atteste, lui aussi, d'une relation presque fraterne. « *[E]nchaînée* au fils de l'ennemi »⁴, « arrimée à *[s]a source* » et « prêt[e] à défendre *[s]es racines* au couteau »⁵, Sophie évoque en effet son « amour presque fraternel »⁶ pour Eric. Le soir de la deuxième journée à Rome, les deux protagonistes s'endorment alors dans une position tout à fait significative :

Elle se lève à son tour. Elle s'accroupit tout près d'Eric et elle glisse sa main dans la sienne. Il s'étend et l'entraîne avec lui. Ils sont allongés sur le dos, dans la couche cardinalice, sous le haut plafond à caissons, la main dans la main. Ils s'endorment ainsi tout habillés d'un lourd sommeil sans rêves.

Et ils se réveilleront demain matin dans la même *position fraterne* sans que leurs doigts aient été désunis par la nuit⁷. (HR, p. 156).

Le motif du double semble ici trouver une forme d'acmé dans l'image presque fœtale qui réunit les mains et les corps des deux personnages. Abolissant les notions de genre, brisant les chaînes d'une histoire collective qui devait les séparer, les personnages se déchirent mais se rencontrent aussi inévitablement dans ce roman qui dévoile, semble-t-il, une esthétique de la coalescence. En effet si, « des modernes voient dans [l]e don d'Orphée la volonté de transgresser la loi qui établit des

¹ Nous soulignons. Eva Kushner revient sur ce double rapprochement d'Orphée avec Apollon et Dionysos : « Parfois, Orphée ressemble au dieu Apollon, jouant comme lui de la lyre et comme lui consacré au service de la lumière de par sa vocation de poète et de musicien. Parfois, également, l'épisode de sa mort rapproche Orphée de Dionysos - Zagreus. Mais il ne s'identifie jamais totalement ni à l'une ni à l'autre de ces divinités. *Leurs qualités contraires existent simultanément chez lui : et c'est peut-être le jeu de leurs contrastes* qui confère à Orphée cette nature riche et universelle qui fait de lui une des figures mythiques les plus susceptibles d'exprimer l'être humain ». (Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 52. Nous soulignons.). Par ailleurs, certaines traditions font du chanteur thrace un descendant direct d'Apollon : « on a cru parfois qu'Orphée était le fils d'Apollon, et si cette croyance ne prévalait point à l'époque classique, on croyait du moins avec Pindare qu'Orphée était "envoyé par Apollon" », (Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 53). La filiation entre Apollon et Eurydice reste, quant à elle, plus obscure : comme le souligne Jacques Heurgon, « [o]n ne lui connaît ni parents, ni patrie », Jacques Heurgon cité par Pierre Brunel, « Eurydice » dans Pierre Brunel, (sous la dir. de), *Dictionnaire des mythes féminins*, op.cit., p. 708.

² HR, p. 199. Nous soulignons.

³ HR, p. 257. Nous soulignons.

⁴ HR, p. 94. Nous soulignons.

⁵ HR, p. 270. Nous soulignons.

⁶ HR, p. 270.

⁷ Nous soulignons.

barrières entre les règnes et les sexes »¹, il semble que la fiction elle-même témoigne, en résonance, d'un mouvement généralisé de syncrétisme fédérateur. Sophie rencontre alors Eurydice qui rejoint la Vierge tandis qu'Eric rattrape Orphée, lui-même rattaché à la figure du Christ...

¹ *HR*, p. 67.

RÉUNION ET EFFETS DE SYNCRÉTISME

L'évocation de l'être androgyne semble finalement être le point de départ d'un motif beaucoup plus large dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*. Le roman paraît en effet afficher une esthétique du syncrétisme et ce, à plusieurs niveaux. Selon Natale Spineto, ce syncrétisme est d'ailleurs, étymologiquement, rattaché au thème de l'amour fraternel¹ :

Le terme syncrétisme est un mot grec ; cependant dans la littérature grecque, un seul auteur, Plutarque, l'utilise. On le retrouve plus tard dans les lexiques byzantins (la *Suda* et l'*Etymologicon magnum*), mais toujours en référence à Plutarque. Lorsque que ce dernier traite de l'amour fraternel, il parle des villes de l'île de Crète qui sont toujours opposées entre elles mais dépassent leurs divergences et s'unissent lorsqu'elles doivent faire face à l'ennemi commun : c'est là ce qu'ils appelaient *synkretismos*².

Il s'agira alors de définir ce que représente le syncrétisme aujourd'hui et tout particulièrement en littérature. Selon *Le Trésor de la langue française*, le syncrétisme se définit comme la « fusion de différents cultes ou des doctrines religieuses »³. Or, comme le souligne alors Maria Benedetta Collini,

Tout chercheur en littérature travaillant sur le rapport entre textes, religions et mythes doit faire face, à un moment ou un autre, au problème du « contact » entre des éléments provenant de systèmes religieux et imaginaires différents, et des résultats de ces rapprochements⁴.

Il semble alors que le terme connaisse une forme d'élargissement,

Traditionnellement, le phénomène appelé « syncrétisme » indique un contact (dont les typologies peuvent varier) entre religions, mais par la suite, le terme a été employé dans des champs différents pour définir des mélanges hétérogènes : parfois il arrive jusqu'à désigner synonymiquement la prédisposition de l'esprit humain à mélanger des concepts de provenance variée pour les fusionner en une nouvelle unité⁵.

Nous choisissons donc ici d'étudier le mouvement syncrétique au sens *large* du terme, c'est-à-dire rattaché à ces effets de contact entre des « concepts [...] variés » et, à première vue, « hétérogènes ». Nous empruntons de fait à la seconde définition du *Trésor de la langue française*

¹ Voir le début du présent chapitre.

² Natale Spineto, « Quelques éléments pour une discussion sur le concept de syncrétisme », dans Maria Benedetta Collini, Pascale Auraix-Jonchière, (Études réunies et présentées par), *Syncrétisme, mythes et littérature*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2014, p. 26.

³ *TLFi*, « syncrétisme », <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=250718550;>>, [en ligne], consulté le 22-02-19.

⁴ Maria Benedetta Collini, « En guise d'introduction », dans Maria Benedetta Collini, Pascale Auraix-Jonchière, (Études réunies et présentées par), *Syncrétisme, mythes et littérature*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

selon laquelle le concept se détermine comme la « combinaison plus ou moins harmonieuse d'éléments hétérogènes issus de différentes doctrines philosophiques ou visions du monde »¹. Il apparaît alors que le syncrétisme se déploie, dans le roman, sur trois plans différents : le premier se dévoile à travers la pensée d'Eric et « l'univers de correspondance »² qui l'habite tout au long du récit. Le second, plus proche de la définition première du terme se rattache à l'omniprésence du thème religieux dans l'histoire personnelle des protagonistes qui tend à rapprocher selon Eric, « l'Ancien et [le] Nouveau Testament ». Enfin, l'acte même de réécriture et la convocation du mythe d'Orphée et Eurydice dans le voyage des deux personnages pourra aussi s'entendre selon ce même mouvement de syncrétisme, mêlant cette fois-ci littérature, mythes païens, et Saintes Écritures.

Le personnage d'Eric tout d'abord, possède une vision tout à fait particulière de l'histoire qui est la leur. Il évoque, enfant, déjà :

Dans son enfance aussi, *l'Algérie était une terre aux sources intarissables dans lesquelles toutes les racines s'enfonçaient*. Sainte Monique, mère d'Augustin, n'était-elle pas berbère ? Là aussi, Rome était partout, non seulement à Hippone mais à Tebessa, le grenier à pain de la capitale impériale, et aussi à Tipasa, à Djamila³. (HR, p. 52).

Dans ce « *va-et-vient* à travers la Méditerranée »⁴, l'Algérie semble incarner le confluent principal de la géographie intérieure du jeune Tosca. Les villes algériennes rencontrent alors Rome dans un effet de coalescence. Parallèlement à cela, le protagoniste mentionne sa passion pour les fouilles archéologiques « sous la direction de son professeur de latin-grec »⁵ qui éveillent en lui « une exaltation faite d'ardeur, d'espoir insensé dans le mystère de la terre qu'ils retournaient avec leurs truelles et leurs sceaux d'eau, comme une pâte »⁶. Leurs recherches marquent alors un effet de syncrétisme franc et direct, en témoignent l'utilisation métaphorique du verbe « marier » mais aussi le complément circonstanciel « tout ensemble » qui accentue le mouvement de réunion.

[i]l creusait cette terre en sa jeunesse, pour retrouver *tout ensemble mariés* l'Antiquité, le christianisme — et pourquoi par l'islam — [...]⁷. (HR, p. 54).

¹ TLFi, « syncrétisme », *op. cit.*

² HR, p. 111.

³ Nous soulignons.

⁴ HR, p. 52. Nous soulignons.

⁵ HR, p. 53.

⁶ HR, p. 53.

⁷ Nous soulignons.

Plus tard, au moment du pèlerinage de Chartres, Eric imagine une fois de plus un effet de convergence cette fois-ci rattaché aux différentes routes empruntées :

Et, à un détour, ils aperçurent la flèche de la cathédrale dans le soleil. *Toutes les routes convergeaient en même temps, et c'était comme un fleuve qui se reformait avec tous ses affluents*, Améthyste, Sardoine, Opale, Topaze, Saphir, Émeraude¹. (HR, p. 73).

On relèvera ici la métaphore fluviale pour dénoter le mouvement de rencontre des voies de pèlerinage. On la retrouve par ailleurs, lorsque le personnage évoque les premières étreintes et le « tourbillon » qui l'entraîne et dirige ses pensées :

Et dans *cet univers de correspondances* qui commençait à être le sien, Monteverdi répondant à Michel-Ange auquel on l'a souvent comparé, il éprouvait la griserie d'un jeune Pygmalion, initiateur de la chair et de l'art, dans *un même tourbillon* décisif qui emportait son propre pucelage, une grande manœuvre de déniaisement et d'apprentissage². (HR, p. 111).

Par ailleurs, le choix du terme « univers » est ici tout à fait significatif. Il porte en effet un sème de globalité qui affirme l'idée d'une vision synchrétique, persistante chez Eric. Celui qui « pren[d] conscience de ces affinités entre les règnes différents et que tout correspon[d] du plus petit au plus complexe des mondes, à l'intérieur et à l'extérieur de lui »³, trouve alors dans la découverte du Grand Œuvre un nouvel élan, propice une fois encore à une esthétique de la coalescence. La « pratique de l'alchimie » lui « prêt[e] » en effet un « talent » pour « *amalgamer* tous les règnes »⁴. Et loin de voir en cela une quelconque distanciation avec sa religion première, Eric perçoit au contraire de multiples points de rencontre voire de filiation entre le christianisme, l'Art royal et même le judaïsme. Il affirme ainsi à Sophie :

Le christianisme n'est pas incompatible avec la pratique hermétique qui, depuis des siècles, s'accommode de la doctrine officielle et en a réintégré les termes et les symboles. Mais l'Art royal n'est pas non plus inconciliable avec le judaïsme, auquel il s'alimente, notamment par la Kabbale. (HR, p. 306).

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons. L'effet est d'autant plus intéressant qu'Eric *invente* selon Sophie la représentation de la légende d'Orphée de Monteverdi. Les correspondances vues par le personnage masculin semblent alors d'autant plus frappantes qu'elles sont apparemment fausses.

³ HR, p. 112.

⁴ HR, p. 94. Nous soulignons.

Dans « le cosmos étrange fait de correspondances et d'analogies »¹ propre à Eric, « Jason »² et la mythologie gréco-romaine retrouvent alors « Perceval »³ dans sa quête du Graal, tel un alchimiste en quête de l'Œuvre au noir⁴.

Par ailleurs, d'autres éléments de la fiction évoquent également un syncrétisme qui n'est plus seulement rattaché au personnage d'Eric. Ainsi, Sophie elle-même, dans son journal, relie les figures païennes d'Orphée et Eurydice et les personnages de la Bible.

Orphée, Dionysos, Jésus : tous trois connurent la passion mystique, la descente aux Enfers, la recherche de l'âme du monde et la résurrection solitaire au troisième jour. Eurydice les accompagnait tous les trois. Eurydice, autre nom de la Vierge... (HR, p. 238).

Elle et Eric endossent alors, eux-aussi, les masques⁵ de figures saintes :

Le visage de l'ancien amant a pris la teinte cireuse du *Christ en croix* dans l'agonie sculptée à même le marbre. [...] elle-même, plus qu'à la madone, *ressemble à la Thérèse de Santa Maria della Vittoria*, ou plutôt [...] elle préfigure son masque mortuaire, devenu celui d'une *mater dolorosa*⁶. (HR, p. 108).

La fiction, la mythologie et la religion semblent alors se rejoindre. Pour autant, on remarque aussi un effet de syncrétisme au sens premier du terme c'est-à-dire purement religieux. Si, comme le pense Eric, Sophie et lui viennent de « [d]eux familles très catholiques »⁷, le personnage féminin découvrira à l'âge de dix-sept ans et assumera, plus tard, ses origines juives :

[...] elle s'entend distinctement articuler
- Moi je suis juive comme vous. Mais lui, non. (HR, p. 192).

Lors du pèlerinage de Chartres, au sein de leur chapitre qui réunit par ailleurs plusieurs confessions différentes « quatre étudiants non catholiques, une protestante, un musulman, une vietnamienne bouddhiste et un juif », l'instant où Sophie aperçoit Eric est ainsi tout à fait significatif :

Elle le vit alors, émergeant, tout de blanc vêtu, dans l'auréole de lumière, et il lui parut plus beau que l'archange saint Michel, capable de terrasser tous ses dragons, avec cette voix ardente qui allumait la foule comme un brasier dans le vent du soir. Et c'était Yahvé qu'il invoquait, Yahvé, le dieu commun qui les réunissait. (HR, p. 243).

¹ HR, p. 307.

² HR, p. 284.

³ HR, p. 284.

⁴ Sur le thème de l'Alchimie, voir le chapitre 2.

⁵ Sur la métaphore des masques, voir le chapitre 7.

⁶ Nous soulignons.

⁷ HR, p. 67.

La mention de Yahvé, lors de la première rencontre, semble en effet souligner et symboliser le rapprochement entre le judaïsme de Sophie et le christianisme d'Eric. Plus encore, le personnage de Karim Mouhrad permettra alors de représenter, dans la fiction et leur histoire, un autre courant religieux : celui de l'Islam. Présent lui aussi lors du pèlerinage, il deviendra l'ami puis l'amant de Sophie après qu'Eric eut repoussé les avances charnelles de cette dernière :

- Je viens de te le dire, Eric. Tu ne te souviens pas de lui ? L'Algérien qui faisait partie de notre chapitre à Chartres. L'ami d'Hervé Vanderet. Tu avais parlé avec lui de théologie islamique... Je l'ai revu après le pèlerinage et, plus tard, nos relations... (HR, p. 256).

Renouant une fois de plus avec la notion de synchrétisme, le roman nous offre ainsi un triangle amoureux qui porte en son sein trois confessions religieuses différentes. Ce mouvement est par ailleurs renforcé dans la confusion qui habite Sophie et qui tend à mélanger les différentes figures et donc faire se rencontrer les religions :

L'image du jeune homme se brouillait dans des zones de flou entre route et cathédrale, entre grange et château, entre Jésus et Yahvé, ses traits se mélangeant avec ceux de Karim. (HR, p. 248).

La métaphore fluviale est alors remplacée par celle d'une vision troublée, pour autant le même mouvement de flottement et de coalescence se dessine.

Celui-ci, dans un effet de *miroitement* semblera alors se propager, une fois de plus, au cœur de l'itinéraire romain des personnages. La Ville éternelle, qui évoque inévitablement la présence vaticane et donc la religion catholique, offre par ailleurs à Sophie et Eric la découverte de lieux tout à fait hétéroclites. Ils évolueront ainsi à travers les vestiges de l'Antiquité :

[...] un groupe de statues surgit des entrailles de la terre : quinze colosses pétrifiés dans le masque de la douleur et dans le geste de la terreur. Des formes qui se tordent et qui supplient. [...]

- Ce sont les Niobides, dit Eric satisfait de l'effet¹. (HR, p. 274-275),

visiteront aussi la synagogue romaine :

De la grande via del Tempio à la piazza delle Cinque Scuole, s'encadre la grille monumentale entre deux piliers ornés d'une étoile de David.

- Regarde ! C'est la grande synagogue de Rome !

[...]

- Veux-tu que l'on aille voir ? Ça nous changera du Vatican et du Panthéon des touristes. (HR, p. 185),

¹ La mention des Niobides, tombés sous les coups de Diane et de son frère, permet également de faire une nouvelle fois mention de la figure d'Apollon. Celui-ci avait déjà été évoqué par Sophie, dans ses notes, à propos de la filiation qui l'unit à Orphée.

et s'enfonceront également dans les catacombes d'une « petite basilique »¹, guidés par « un jeune moine bénédictin »². Loin d'être séparés, les trois univers paraissent se rencontrer dans la capitale romaine « dans l'entremêlement des symboles chrétiens et hébraïques, des figures mythologiques et des épitaphes grecques et latines ».³ Sophie souligne alors non plus seulement le rapprochement mais la filiation qui s'établit entre ces divers ensembles :

La cathédrale est inséparable de la danse macabre, les dieux de l'Antiquité se coulent dans le plâtre des statues de saints qui à leur tour président les monuments publics de la République italienne. (*HR*, p. 241).

On relèvera ainsi l'adjectif « inséparable » mais aussi l'image des sculptures qui souligne, dans une métaphore minérale, le lien entre paganisme et chrétienté, faits à partir du même « plâtre ». La locution adverbiale « à leur tour » tend par ailleurs à renforcer l'idée d'une parenté entre les univers qui semblent, de fait, constituer les maillons d'une même chaîne. Par ailleurs, les figures de la réécriture mythique, Orphée et Eurydice,

[...] traversent les millénaires depuis les brumes de la protohistoire, soit la nuit des temps, où leur roman s'était déjà inscrit dans la pierre — eux dont on disait l'histoire antérieure à la guerre de Troie — jusques et sur le tympan de nos cathédrales et dans les lambeaux des manuscrits apocryphes qui attendaient déjà à l'intérieur des premières nécropoles de notre ère. (*HR*, p. 259).

Tout comme le moine bénédictin qui souligne qu'Orphée devient « le symbole du Christ », la fiction creuse et accentue les ponts entre les époques et les civilisations, les figures et les religions. « Paire de gants caméléons »⁴, le couple formé par Orphée et Eurydice se découvre alors sous des jours différents, dans des interprétations variées, mais se fait toujours l'écho de tous les « amants du monde » aux « deux mains tour à tour accordées et désaccordées »⁵. L'étude de ces effets de réunion et de syncrétisme nous conduira alors à analyser un mouvement encore plus prégnant dans ce roman : celui de la filiation. Pouvant à la fois se percevoir comme une esthétique romanesque mais également comme un des thèmes principaux de l'intrigue, la filiation semble en effet offrir à cette fiction tout à la fois ses parts d'ombres et de lumière, ses mystères et ses dévoilements les plus essentiels.

¹ *HR*, p. 259.

² *HR*, p. 259.

³ *HR*, p. 188.

⁴ *HR*, p. 273.

⁵ *HR*, p. 273.

CONCLUSION PARTIELLE : SOPHIE ET ERIC, ENTRE OPPOSITION ET RÉUNION ?

Nous venons d'étudier différentes facettes de la relation entre les deux personnages principaux. L'analyse de la violence tout d'abord a permis de dégager la présence d'un rapport fortement antagonique entre les personnages mais également une forme de rapprochement en ce qu'ils possèdent tous deux une violence intérieure certaine — une fureur tournée vers le monde extérieur pour Eric, une violence dirigée contre elle-même dans le cas de Sophie. L'impression d'opposition première ne s'annule pas mais se double alors paradoxalement d'un mouvement fédérateur. Et si l'observation de la communication entre les deux protagonistes a mis en valeur la difficulté et l'échec de celle-ci, le roman de Michèle Sarde souligne également les traits communs qui caractérisent Sophie et Eric. Évoluant dans un cadre romain lui-même placé sous le signe du double, les deux protagonistes, malgré leur séparation finale dans l'ombre et la lumière, se rencontrent alors dans des effets de miroir tout à la fois réfléchissant et miroitant. Projetés dans des camps ennemis, Sophie Lambert et Eric Tosca se retrouvent inévitablement, séparés par un passé meurtrier mais pourtant rapprochés au sein d'une même cicatrice originelle. Amants violents, amants sourds et mutiques tout à la fois, ils deviennent alors amants adelphiques, frère et sœur de leur « désastre »¹ personnel et pourtant commun. À travers ce mouvement de réunion, se dévoile alors plus largement un effet de syncrétisme dans ce roman qui mêle les littératures, les religions autant que la mythologie. À son tour cependant, le syncrétisme semble également dévoiler un plus grand principe romanesque qui est celui de la filiation. Dimension intertextuelle, lien entre la petite et la grande Histoire, sujet de l'identité filiale, relation enfin du livre à son auteur, la filiation semble être à la fois le moteur et le sujet de ce roman, lui donnant alors non seulement sa charpente mais également toutes ses nuances. Les prochains chapitres seront pour nous l'occasion de traiter ces diverses variations : nous reviendrons dans un premier temps sur la filiation littéraire, la filiation avec l'Histoire et enfin le thème même de la filiation dans l'histoire de Sophie et Eric. Un second chapitre nous permettra ensuite d'analyser l'articulation et la parenté entre la mémoire des protagonistes et leurs déambulations romaines. Nous concluons sur une filiation tout à fait particulière qui unit cette fois-ci la fiction à son auteure, en revenant notamment sur le roman de Michèle Sarde, *Revenir du silence*, paru en 2016 qui révèle la part intime portée par *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*.

¹ HR, p. 14.

**Dernière partie : *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, quelles
filiations ?**

CHAPITRE 7 : La filiation, un principe fédérateur ?

FILIATION LITTÉRAIRE

Au sens premier du terme, la filiation se définit assez communément comme le « [l]ien de parenté unissant un être humain à ses ascendants ». Cependant, elle peut également indiquer, plus largement, un « [r]apport de dépendance spirituelle » voire un « [e]nchaînement logique de choses issues les unes des autres », le « rapport d'un effet final à une cause principale »¹. En ce sens, le phénomène d'intertextualité pourra être, dans une certaine mesure, rapproché d'un effet de filiation littéraire. Comme le souligne Violaine Houdart-Mérot, il existe plusieurs images utilisées par les écrivains « qui se rejoignent autour de la conviction que l'on écrit toujours à partir de ses lectures »² :

[L']image de l'écrivain-abeille qui butine et transforme en miel le pollen pillé (Montaigne), image de l'écriture-digestion ou dévoration (Du Bellay), image du feu que l'on prend chez son voisin et qui appartient à tous (Voltaire), image de la « fusion de quelques redites comptées » (Mallarmé) ou encore du livre qui pousse sur l'« épais terreau de la littérature qui l'a précédé » (Gracq)³.

Pour Marc Eigeldinger, l'intertextualité,

instaure un échange, un dialogue entre deux ou plusieurs textes, elle est une *greffe* opérée sur le grand arbre ou sur le vaste corps de l'écriture⁴.

L'emploi du terme de greffe est alors intéressant puisque porteur d'un sème organique qui rejoint d'une certaine manière le sens premier de la filiation, elle aussi associée à une dimension *physique*⁵. Nous nous attacherons dans le début de ce chapitre, à examiner les différentes « greffes » présentes dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*. Nous laisserons de côté la plupart des réminiscences mythologiques⁶ pour nous concentrer sur les nombreuses références littéraires qui peuplent la fiction de Michèle Sarde.

¹ TLFi, « filiation », <<http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9mangeaison>>, [en ligne], consulté le 7-3-19.

² On retrouve par ailleurs ces principes dans l'Antiquité à travers notamment le principe d'*imitatio* (« l'imitation libre d'une œuvre, c'est-à-dire une variante ») et celui d'*aemulatio* (« une nouvelle création inspirée par plusieurs prototypes »). Définitions d'Alexandra Dardenay, « Rome, les Romains et l'art grec : *translatio*, *interpretatio*, *imitatio*, *aemulatio*... », dans Corinne Bonnet et Florence Bouchet, (études réunies par), *Translatio : Traduire et adapter les Anciens*, Garnier, 2013, p. 113.

³ Violaine Houdart-Mérot, « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », *Le français aujourd'hui*, vol. 153, n°2, 2006, p. 26.

⁴ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité, op. cit.*, p. 9.

⁵ Nous ne reviendrons pas en détails sur les différentes définitions apportées à l'effet d'intertextualité, déjà évoquées dans le chapitre 3 de la présente étude auquel nous proposons au lecteur de se reporter.

⁶ Déjà étudiées dans le chapitre 3.

Les épigraphes qui introduisent les différents chapitres de l'intrigue occasionnent un vrai mouvement de filiation par le biais de la citation. Gérard Genette définit l'épigraphe comme :

une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement *hors* d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un *bord* d'œuvre, généralement au plus près du texte¹ [...].

Au « bord » de l'œuvre et donc à mi-chemin entre le texte lui-même et la plume de son auteur, les épigraphes, partie plus ou moins discrète du péri-texte, semblent pourtant porteuses d'un vrai sens pour la lecture à venir. Un constat assez frappant est tout d'abord la diversité de ces citations qui semblent de fait indiquer l'enchevêtrement de plusieurs univers, propre à *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*. Si le mythe d'Orphée et d'Eurydice est tout naturellement convoqué, notamment à travers un emprunt à Ovide :

Par ces lieux que remplit la crainte, par cet immense chaos, par le vaste royaume du silence,
je vous en prie, renouez le fil trop tôt coupé du destin d'Eurydice.
Ovide, *Les Métamorphoses*².
(HR, p. 281).

La référence à Eurydice puise également dans une production contemporaine, celle de Maurice Blanchot :

Ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans mesure et sans prudence de son mouvement qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement avec son corps fermé et son visage scellé.
Maurice Blanchot, *Le Regard d'Orphée*.
(HR, p. 281).

Orientés autour de la figure de la nymphe, les citations et le choix de ces dernières par l'auteure semblent tout à fait significatifs et rejoignent de fait le mouvement de focalisation opéré par le titre de la fiction. Toutefois, et nous rejoignons ici la pensée de G. Genette selon laquelle les « choix d'auteurs sont plus significatifs que les textes d'épigraphes par eux-mêmes »³, le choix de ces auteurs particuliers illustre également la volonté d'une vision temporelle *double* ou plutôt élargie. Si des siècles séparent Ovide et M. Blanchot, leur rapprochement symbolique autant que syntaxique dans l'épigraphe du quatrième chapitre témoigne d'une volonté de souligner la filiation qui les unit, et dans laquelle s'inscrit, à leur suite, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*.

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Le Seuil, Paris, 1987, p.134. Nous soulignons.

² Emprunt au livre X des *Métamorphoses*, v. 30-31. Il s'agit de la prière d'Orphée adressée aux divinités des Enfers.

³ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 137.

Néanmoins, les épigraphes ne font pas que renvoyer au mythe. Différents imaginaires littéraires se rencontrent dans ces citations. Relevons ainsi, la référence à la fable « Le statuaire et la statue de Jupiter » qui se positionne comme la première épigraphe du roman :

L'homme est de glace aux vérités.
Il est de feu pour les mensonges¹ !

puis, comme en miroir, l'emprunt à *Feux*, en ouverture du « Finale »,

Aimer les yeux fermés, c'est aimer comme un aveugle. Aimer les yeux ouverts, c'est peut-être aimer comme un fou : c'est éperdument *accepter*. Je t'aime comme une folle².
(*HR*, p. 327).

La citation de Marguerite Yourcenar semble alors illustrer le bouleversement à venir chez le personnage de Sophie. L'acceptation évoquée par l'auteure³ s'appliquera en effet non plus vis-à-vis de l'être aimé mais de soi-même. L'épisode romain, en ce qu'il permettra de rétablir la vérité, sera de fait libérateur pour Sophie. Eric cependant, incapable d'admettre les révélations de son ancienne fiancée, choisira la fuite.

On relèvera également la retranscription d'un passage de la Bible, et plus précisément du livre de Jérémie,

J'ai quitté ma maison, j'ai répudié mon domaine, j'ai livré la bien-aimée de mon cœur aux mains de mes ennemis. Mon domaine est devenu pour moi comme un lion dans la forêt, il a donné de la voix contre moi, aussi l'ai-je pris en haine. De nombreux bergers ont ravagé ma vigne, foulé aux pieds mon lot ; ils ont changé le lot qui m'était cher en désert, en désolation.

Jérémie XII, 7, 8, 10
(*HR*, p. 159).

Renouant avec l'arrière-plan religieux de la fiction, la citation révèle également, peu avant les aveux de Sophie sur sa naissance, une forme de syncrétisme : Jérémie étant à la fois prophète de l'Ancien Testament pour les Chrétiens et du Tanakh pour les Juifs. L'importance de la question juive est par ailleurs également soulignée à travers les deux références au *Livre des questions* d'Edmond Jabès, qui aborde lui-même les questions de mémoire, d'exil et de judéité⁴.

Toutefois, si les différentes épigraphes agissent, il est vrai, comme des sources intarissables de prolongements intertextuels, d'autres procédés, cette fois-ci à l'intérieur du texte,

¹ *HR*, p. 281.

² Nous soulignons.

³ Et qui se positionne de fait à rebours des mensonges évoquées dans la fable.

⁴ Il conviendrait sans doute de s'étendre d'avantage sur la signification de chacune de ces épigraphes. La nature de notre étude nous conduit cependant à nous limiter à la mise en lumière de cette propension à l'intertextualité.

permettent également d'établir des liens de filiation littéraire. Comme le souligne Marc Eigeldinger :

Le propre de l'intertextualité est de construire un univers relationnel, un univers d'alliances et de connexions, favorisant la libre circulation entre les œuvres; elle est le lieu de leur confrontation et de leur cohabitation dans le langage¹.

Ainsi, l'univers mythologique, prégnant dans la diégèse, s'allie quelquefois à un imaginaire médiéval. Les personnages des romans de Chrétien de Troyes côtoient de fait Jason et Orphée. La confusion d'Eric entre les opéras de Monteverdi et de Wagner lorsqu'il évoque la Folie-Méricourt semble ainsi déjà opérer un point de rencontre entre l'univers d'Eurydice et celui de la quête du Graal :

[...] il l'emmena le même soir voir *La Favola d'Orfeo*, la légende d'Orphée de Monteverdi. [...]

- Ce même soir ? Mais ce n'est pas ce soir-là que nous avons été à l'Opéra. C'était beaucoup plus tard quand nous étions fiancés. Et ce n'était pas du tout Monteverdi, mais Parsifal. (HR, p. 110-111).

Plus loin, dans le chapitre du gouffre clair, la narratrice se fait l'écho de la pensée d'Eric :

Il faudra donc en finir avec cette quête-là. Jason atteint bien la Colchide, et Perceval crut un jour que la lumière du Graal s'étendait enfin sur lui. Pourtant eux non plus n'étaient pas sûrs d'avoir atteint leur but et d'ailleurs qu'en firent-ils de leur ambre, de leurs peaux de bélier dorées ou de leurs saints ciboires ? (HR, p. 284).

La légende des Argonautes s'entrelace à celle de Perceval et des chevaliers de la Table ronde, la toison d'or et la coupe mythique se télescopent dans l'« univers de correspondances »² d'Eric Tosca. La rose qu'il évoque quelques pages plus loin pourrait même se lire comme le pendant de celle de Guillaume de Lorris :

Il croit que l'amour est le dernier mot de l'absolu, comme l'écrivaient les vieux maîtres. Il a tenté de décomposer les larmes, mais, le secret de la douleur, il souhaite qu'il demeure *au cœur de la rose*³. (HR, p. 289).

À ces allusions éparées s'ajoutent des appels directs à des œuvres précises. On les doit notamment à Sophie, dans ses lettres de jeunesse. La jeune fille cite ainsi des poèmes d'Alfred de Musset, Baudelaire et Apollinaire :

Moi aussi, j'ai lu maintes fois « Le Souvenir » et « Les Nuits », surtout « La Nuit d'octobre ». (HR, p. 164).

¹ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, op. cit., p. 11.

² HR, p. 111.

³ Nous soulignons.

« Recueillement » est aussi un de ceux que je préfère. (*HR*, p. 165).

Exemple : Je lis « Zone », je trouve que certaines images sonnent bien. Je m'exalte. Je juge cela magnifique, mais je ne comprends pas la moitié de ce que l'auteur a voulu dire. (*HR*, p. 167).

Or, ces morceaux choisis semblent faire écho à l'intrigue. Le premier vers de « Recueillement », « [s]ois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille »¹ pourra ainsi rappeler la souffrance de Sophie liée au « désastre ». L'idée d'un apprivoisement de la blessure se retrouve en effet chez le personnage féminin :

Soudain la nausée longtemps attachée au désastre l'a prise à la gorge comme il y a des années. Comme au début lorsqu'elle essayait non de l'apprivoiser mais seulement de vivre avec. (*HR*, p. 32).

De même, les poèmes d'Alfred de Musset qui peignent tous deux une perte de la femme aimée paraissent faire écho aux sentiments d'Eric. La mort de l'amante dans « Souvenir » :

Mais non plus cette voix, non plus ce doux langage,
Ces regards adorés dans les miens confondus ;
Mon cœur, encor plein d'elle, errait sur son visage,
Et ne la trouvait plus².

pourra ainsi évoquer la douleur d'Eric devant l'incapacité à retrouver celle qu'il a aimée : « Je ne peux pas... Je ne peux plus... Ça aussi je l'ai perdu... Sophie... Ma Sophie ! »³. Enfin, « [l]a blessure [q]ui jamais ne guérira »⁴, dans « La Nuit d'octobre », pourra tout à la fois se rapprocher de la perte de Sophie pour Eric mais aussi de la découverte du désastre pour le personnage féminin. D'autres auteurs seront également cités dans la correspondance de l'adolescente qui évoque ses « passions littéraires » pour « Saint Exupéry, Bernanos, et [...] Gide »⁵. Au moment du départ à Rome par ailleurs, Sophie choisit d'acheter « le Goncourt de l'année, Rue des Boutiques Obscures de Patrick Modiano »⁶. Si la mention du roman, sous forme de mise en abyme, permet un ancrage temporel dans le réel, il convoque également des problématiques communes aux deux fictions : la

¹ Charles Baudelaire, « Recueillement », *Les Fleurs du mal*, [1968], dans *Œuvres complètes* t. I, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1975.

² Alfred de Musset, « Souvenir », *Poésies nouvelles*, [1850], dans *Poésies complètes*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1933.

³ *HR*, p. 289.

⁴ Alfred de Musset, « La Nuit d'octobre », *Poésies nouvelles*, [1850], dans *Poésies complètes*, *op. cit.*

⁵ *HR*, p. 165.

⁶ *HR*, p. 28.

quête identitaire et l'immersion dans un passé devenu flou marqué par les ombres de la guerre. Ce lien n'échappera d'ailleurs pas à Sophie :

Le dernier bouquin à la mode : *Rue des Boutiques Obscures*. Elle s'est répété ce titre comme un dernier vers en suspens dans un poème inachevé.

Alors l'évidence l'a déchirée. [...]

Via della Botteghe Oscure ! La seule rue au monde où le désastre fasse détour, où l'oubli la fasse retourner après l'avoir si longtemps prisonnière entre les frontières tortueuses de la comédie ancienne¹. (*HR*, p. 40).

Au-delà de ces citations, on observera aussi une vraie richesse littéraire pour porter les métaphores et comparaisons employées par les personnages. Ces références permettent, de fait, d'accomplir un « double travail d'intégration et de transformation de l'énoncé en le transplantant de son contexte originel dans un autre contexte où il s'enrichit d'un nouveau sens »². Le gardien de la Villa Médicis sera alors « affublé » par Sophie « du sobriquet de Quasimodo »³ :

Le gardien, à ce mot, a relevé la tête et a cessé de s'abîmer dans la contemplation des écrans pour décrocher son téléphone. Son visage aux yeux asymétriques portait une tache de vin sur la moitié de la joue droite et une partie des dents manquait à gauche. En se levant, elle a aperçu de profil une bosse au niveau de l'épaule gauche. Il évoquait irrésistiblement Quasimodo. (*HR*, p. 34-35).

De même, l'« héritage » laissé à Eric par son père biologique s'apparentera à une « étoile qui ne cess[e] de lui filer entre les doigts, laissant traîner dans son sillage de fuyarde *des bavures plus indélébiles que le sang de Lady Macbeth* »⁴. On relèvera également des filiations plus secrètes qui se dévoilent en filigrane. Ainsi la dénomination par Sophie, puis par la narratrice, du « désastre » est un nouveau renvoi à l'œuvre de M. Blanchot et particulièrement à *L'Écriture du désastre*⁵. Michèle Sarde étant par ailleurs une spécialiste de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, à laquelle elle a

¹ Et si le « fil d'Ariane » reste pour Eric l'image vibrante de la chevelure de son ancienne fiancée (*HR*, p. 12.), le narrateur de *Rue des Boutiques Obscures* l'évoque également pour désigner les indices, les images et les noms qu'il recueille au fil de son enquête : « Ce sont les grandes fenêtres éclairées de l'ancien hôtel de Zaharoff, avenue Hoche, et les phrases décousues de Wildmer, et les noms, comme celui, pourpre et scintillant de : « Rubirosa », et celui, blafard, d' « Oleg de Wrédé » et d'autres détails impalpables — la voix même de Wildmer, rauque et presque inaudible —, ce sont toutes ces choses qui me servent de fil d'Ariane. », Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, [1978], Paris, Folio, 2014, p. 208.

² Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, op. cit., p. 10.

³ *HR*, p. 40.

⁴ *HR*, p. 153.

⁵ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

Selon Éric Hoppenot, « [l]e désastre est un mouvement de pensée particulièrement complexe, car comme souvent chez Blanchot, les concepts se déploient en paradoxes, voire en apories. Le désastre est d'abord un défi à notre représentation du temps dans la mesure où il est à la fois ce qui a déjà eu lieu et, en même temps, ce qui est le plus proche. Ainsi, il n'y a ni espace, ni temps précis qui puissent accueillir le désastre. Mais le présent est le temps de la revenance du désastre, ce moment où le temps lui-même peut faire retour, mais comme pulvérisé par le désastre. Ainsi, l'apocalypse « a toujours déjà » eu lieu bien que toujours à venir. » Cette définition peut alors faire écho au « désastre » personnel du personnage de Sophie dont le présent est toujours saturé par la mémoire du désastre et sa revenance douloureuse.

consacré de nombreux travaux, il semble qu'une multitude de références innervent *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* pour témoigner d'une vraie filiation yourcenarienne. La réécriture du mythe d'Eurydice semble ainsi faire écho à un écrit de jeunesse de Marguerite Yourcenar : *La Nouvelle Eurydice*¹ (1931). De même, l'étude de l'onomastique révèle divers points de rencontre notamment avec *Le Coup de grâce*² (1939) qui met lui aussi en scène une Sophie et un Eric. Par ailleurs, l'importance de la capitale italienne dans la fiction de Michèle Sarde peut également rappeler la place essentielle du cadre romain cette fois-ci dans *Denier du rêve*³ paru en 1934. Nous laissons ici quelques pistes pour tracer à gros traits les résurgences yourcenariennes : sur ce sujet spécifique, on se reportera au travail beaucoup plus précis de Rémy Poignault dans son article « *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde : une alchimie yourcenarienne ? »⁴.

Par ailleurs, à la manière d'une métaphore filée sur l'ensemble du texte, la fiction convoque également un imaginaire tout à fait particulier : celui des contes. Tant et si bien que le lecteur pourra se demander s'il n'assiste pas seulement à la réanimation d'un mythe antique mais également à la réécriture d'un conte moderne. L'itinéraire de Sophie adolescente, déchirée entre la révélation de ses origines et la rencontre avec Eric Tosca sera ainsi décrit par la principale intéressée en réactivant la figure du prince charmant :

Le désastre venait d'apparaître à sa conscience, elle n'avait pas appris à vivre avec lui. Elle gardait espoir qu'il en resterait là [...]. Qu'il suffisait de teindre en blond sa chevelure et de s'abîmer les pieds sur les routes de la Beauce pour rencontrer un jeune homme grave qui chantait [...] et lui tiendrait la main dans le reste du parcours *comme dans les contes*. Elle n'ignorait pas que *le conte cruel* frôlait toujours *le conte rose*. Le désastre réduit à une information exsangue participait du premier, mais, dans cette concurrence où l'enfance se jouait contre l'adolescence, le dernier mot restait encore au *prince charmant*⁵.
(HR, p. 196-197).

On sera ici attentif à l'emploi de la comparaison « comme dans les contes » ainsi qu'à la désignation des contes « cruel » et « rose ». La dernière occurrence se retrouve d'ailleurs au début du roman, pour qualifier le discours d'Eric Tosca. La référence se porte alors non plus seulement sur des œuvres comme *Les Contes de ma mère l'Oye* mais aussi sur ceux des *Mille et une nuits* : « Eric Tosca pouvait encore en faire des contes roses, bons à assouvir la gloutonnerie d'une

¹ Marguerite Yourcenar, *La Nouvelle Eurydice*, [1931], *Marguerite Yourcenar — Œuvres romanesques*, Paris, La Pléiade, 1982.

² Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, [1939], *ibid.*

³ Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, [1934], *ibid.*

⁴ Rémy Poignault, « *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde : une alchimie yourcenarienne ? » (à paraître).

⁵ Nous soulignons.

sultane imaginaire »¹. Seulement, on observe ici un phénomène d'inversion. Le sultan du texte original devient « sultane ». Le conte de Sophie n'est pas celui d'une princesse mais celui d'une « jeune fille » « rentr[ée] sous la peau de l'âne », une histoire qui « transforme » cette fois-ci « la belle en bête »². De la même façon, Eric ne reste pas Prince charmant très longtemps. Il sera en effet, très tôt, associé à la figure de Barbe-Bleue :

Et c'est ce revolver à grenaille que tu transportes dans ton sac de Barbe-Bleue ?
(HR, p. 29),

mais aussi, dans certains rêves de Sophie, à des créatures monstrueuses comme le gnome ou encore le loup-garou, lequel évoque d'une certaine façon le conte du Petit Chaperon Rouge :

Pendant des années par la suite, elle avait fait un rêve où le même scénario se reproduisait sous des formes et avec des personnages différents : un homme, un monstre qui ressemblait à un gnome avec une tête démesurée, marchait devant elle et perdait à son insu un objet de couleur sombre, une espèce de croix celtique. (HR, p. 136-137),

[...] elle avait eu un rêve. [...] il lui disait d'un air dur : "Tu ne connais pas ma perversion. Si tu te laisses aller à crier, je me transformerai en loup-garou". (HR, p. 198).

Relevons, dans les deux cas, l'image de « métamorphose »³ qui est convoquée. Sophie souligne ainsi les divers « personnages » qui peuplent ses rêves et qui, eux-mêmes, apparaissent « sous des formes [...] différent[e]s ». Le phénomène de gradation, « un homme, un monstre qui ressemblait à un gnome » souligne alors l'instabilité de l'image onirique, évoquant de fait un phénomène de transformation. Ce dernier se retrouve ensuite dans la menace d'Eric : « Si tu te laisses aller à crier, je me *transformerai* en loup-garou »⁴. La figure du prince charmant à laquelle s'associait Eric dans sa jeunesse semble alors dissimuler la présence d'un monstre latent, un mari sanguinaire. En témoigne aussi la convocation récurrente du conte *Le Petit Poucet*. Une allusion discrète au début du roman convoque tout d'abord l'image des cailloux semés sur un chemin :

[...] elle devait conclure qu'il ne suffit pas déposer sur la route les sacs embarrassants pour suivre les petits cailloux qui jalonnent le trajet aveugle. (HR, p. 21).

La métaphore est alors associée à l'évocation des souvenirs et d'une mémoire difficile à retrouver et à accepter. La référence se fait cependant directe lors de la visite des catacombes romaines dans

¹ HR, p. 95.

² HR, p. 240.

³ Le terme est d'ailleurs employé : « métamorphose à rebours ». (HR, p. 240).

⁴ Nous soulignons.

lesquelles se perd Sophie. Cette dernière imagine le stratagème meurtrier d'Eric qui aurait planifié cette visite afin de la perdre volontairement :

Il l'a perdue, Eric Tosca ! Voilà le moyen qu'il a découvert pour se venger. [...] Eh bien, elle avait eu tort d'ouvrir la page au conte de Barbe-Bleue car *c'est le Petit Poucet qui avait servi de modèle*. Le Petit Poucet avec ses ogres assoiffés de ripailles d'enfants¹. (HR, p. 263-264).

Plus loin, l'image de l'ogre apparaîtra d'ailleurs, cette fois-ci pour évoquer « l'ogre Mengele »² que Sophie imagine, dans ses cauchemars traumatiques, en train de torturer son petit frère. À travers l'allusion, la citation et la mise en abyme, l'univers des contes et celui, plus largement, de la littérature affleure la fiction et propose finalement un système de résonances intertextuelles particulièrement riche. Loin de s'opposer au procédé de réécriture mythologique, il semble alors que ce maillage entre les textes complexifie la filiation première au mythe d'Orphée et d'Eurydice en proposant une imbrication de différents univers bien connus du lecteur.

Par ailleurs, d'autres phénomènes de filiation pourront être relevés, rattachant tour à tour la fiction au théâtre, à l'univers cinématographique ou encore plus largement aux arts plastiques. « La fille Solal³ et le fils Hermesse [...] en place pour la mascarade »⁴ seront en effet comparés à des acteurs, « rédui[ts] au rôle de figurants »⁵, dans une fiction qui flirte souvent avec la pièce de théâtre⁶. Dans la pensée de Sophie, relayée par la narratrice, l'histoire d'amour avec Eric, « malgré [l']absence de [...] *grimage* »⁷ de celui-ci, s'associe tantôt à des « accordailles de comédie [...] entre familles »⁸ tantôt à un « mélodrame bourgeois » puis à un « vaudeville » :

Ainsi, après lui avoir échappé cent fois au carrefour du passé, après avoir effacé les vestiges de ce qu'elle considérait avec hauteur comme un *indigne mélodrame bourgeois*, après l'avoir réduit aux dimensions du *vaudeville* pour en exorciser les derniers démons, elle avait escorté le fiancé sans le reconnaître [...] ⁹. (HR, p. 39).

¹ Nous soulignons. Doit-on ici associer la figure de l'ogre à celle d'Eric que Sophie avait volontiers relié à Barbe-Bleue ? Il semble qu'Eric endosse plutôt ici le rôle des parents du Petit Poucet qui décident d'abandonner leur enfant. Le thème d'une filiation problématique réapparaît donc, une fois de plus, à travers cette comparaison. (Voir la suite du chapitre).

² HR, p. 295.

³ Par ailleurs, le nom de famille Solal, peut lui-même évoquer l'œuvre d'Albert Cohen et son personnage central : Solal. Un autre lien intertextuel semble alors se dessiner.

⁴ HR, p. 237.

⁵ HR, p. 198.

⁶ Sur la mise en scène apparente de la réécriture, voir la deuxième partie du chapitre 3 de la présente étude.

⁷ HR, p. 39. Nous soulignons. L'évocation du maquillage renvoie bien ici à l'univers du théâtre et de la mise en scène.

⁸ HR, p. 198.

⁹ Nous soulignons.

L'univers cinématographique est par ailleurs présent, lui aussi. Tour à tour convoqué¹ par les deux personnages :

Ainsi avait-il vécu cette quête ou, si elle préférerait, cette attente, en noir et blanc, comme un *film muet sans sous-titre et sans intermède*². (HR, p. 25),

Elle a commencé, dès le décollage, à se détacher d'elle-même et à se regarder comme *l'héroïne d'un mauvais Série Noire*³. (HR, p. 30).

On pourrait également relever les ekphrasis et les diverses mentions des sculptures et monuments architecturaux romains qui jalonnent le roman. Soulignons tout de même la mention du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch qui est repris par Sophie pour décrire « le cosmos étrange » dans lequel semble baigner Eric :

Tandis qu'elle s'était tenue à l'écoute, maniaque de ce monde de fureur, de cette Histoire de fous qu'elle croyait être la leur, il avait habité dans un cosmos étrange fait de correspondances et d'analogies comme un univers d'enfant, peuplé de dragons tricéphales, d'oiseaux en colère, de lions rouges et verts, d'arbres secs, de salamandres, de licornes, de corbeaux, de lapins qui vous guident dans les entrailles de la terre, et de deux souverains qui font l'amour en gardant leurs couronnes dans des vases transparents, comme au *Jardin des délices* de Jérôme Bosch⁴. (HR, p. 307-308).

La fiction de Michèle Sarde propose finalement un vrai tissage intertextuel et artistique. On observe alors un enracinement mais également un dépassement de ces structures traditionnelles qui sont, non plus simplement implantées dans le roman mais également réappropriées par la narration. Par ailleurs, l'emploi du terme « Histoire » dans la citation précédente est remarquable dans la mesure où il semble s'opérer une forme de confusion entre l'histoire et l'Histoire. Sophie évoque-t-elle ici l'histoire personnelle qu'elle a partagée avec Eric, celle qu'elle « croyait être la leur » ? Ou mentionne-t-elle plutôt l'arrière-plan politique de leur jeunesse, celui de l'Histoire avec une majuscule ? Au-delà de la convocation de multiples univers imaginaires, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* affiche en effet un cadre diégétique sensiblement attaché au réel en assumant et en revendiquant une filiation directe à l'Histoire qu'il convient maintenant d'étudier.

¹ Nous avons déjà pu l'entrevoir dans les chapitres précédents et notamment le chapitre 4.

² Nous soulignons.

³ Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons. Énigmatique par la profusion de ses symboles et de ses interprétations possibles, le tableau de Jérôme Bosch fait ici écho la profusion et parfois la confusion inhérente à l'esprit d'Eric Tosca. Refusant d'écouter Sophie, le personnage masculin préfère en effet se perdre dans ce « cosmos étranges fait de correspondances et d'analogies », où les imaginaires les plus variés se répondent.

FILIATION AVEC L'HISTOIRE

L'une des spécificités de la réécriture mythologique de Michèle Sarde est en effet d'ancrer son intrigue dans un contexte historique défini et très présent. Une temporalité double semble alors se dévoiler puisque les personnages évoluent à la fois dans le cadre romain de l'année 1979 mais également, à travers leurs souvenirs, dans la toute fin des années cinquante¹. Nous tenterons dans ce chapitre de démontrer la place prépondérante de l'Histoire dans la fiction, qui semble de fait dépasser le simple statut de cadre pour se poser, véritablement, en acteur de la diégèse². Pour Gérard Gengembre :

[I]'une des caractéristiques du roman contemporain consiste non seulement en une présence sans cesse plus affirmée d'une contextualisation historique des personnages et des intrigues, mais aussi et surtout en une interrogation sur le déterminisme historique, sur la place de la mémoire, [...] sur la portée et la signification de l'Histoire, grande ou petite, sur l'interprétation individuelle ou collective des événements et discours, sur la marche du temps, en bref sur l'historicité de la condition humaine³.

Pour souligner la place faite à ce « déterminisme historique » dans l'histoire de Sophie et Eric, nous pourrions tout d'abord mettre en évidence, dans la fiction, la présence d'un arrière-fond historique tout à fait particulier mais également examiner la mention récurrente de dates très précises qui tendent à appuyer l'importance de cette « contextualisation historique ». Enfin, nous étudierons le lien étroit entre cet arrière-plan et les éléments de la diégèse.

Loin de suivre une progression temporelle linéaire, la diégèse d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée* convoque au contraire plusieurs cadres historiques répartis sur une période assez large. Si le voyage romain prend en effet place en 1979, le récit des amours adolescentes occupe la fin des années cinquante marquées par la décolonisation. L'arrière-plan historique n'est alors pas seulement suggéré mais se distingue par l'évocation de détails tout à fait spécifiques. Quelques passages mentionnent ainsi certaines personnalités politiques de l'époque :

¹ Cette temporalité s'ajoute à la temporalité mythique, déjà mise en évidence dans la première partie de l'étude.

² La mise en parallèle de l'œuvre avec les autres productions de la fin du XX^e siècle et notamment le mouvement de retour à l'histoire fera l'objet du dernier chapitre de cette étude. Nous nous cantonnons ici à la *mise en évidence* d'une *filiation* entre la fiction et l'Histoire.

³ Gérard Gengembre, « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *Le Débat*, vol. 165, n°3, 2011, p. 132.

Après que de Gaulle eut lancé de son balcon d'Alger le fameux « Je vous ai compris », Pierre Lagaille, nouvellement élu aux législatives, arrivait en octobre à l'Assemblée nationale, avec l'étiquette gaulliste et le programme de l'Algérie française¹. (HR, p. 116).

Or, comme le souligne Benjamin Stora, cette période particulière dans laquelle évoluent les jeunes Sophie et Eric est marquée par « une importante hétérogénéité des individus et des groupes impliqués dans ces faits » :

[...] les pieds-noirs, les officiers et les soldats français du contingent, les harkis, les militants du FLN, les membres de l'OAS, armée et civils, militants en faveur de l'Algérie française, avec les Français d'Algérie, tous contre la politique de l'autodétermination voulue par de Gaulle à partir de 1959, et encore les fameux barbouzes contre l'OAS. À chacune, parmi ces catégories, ses sentiments, à chacune son histoire, impossible à partager, parfois même à dire².

Cette disparité s'illustre de fait dans la fiction étudiée. Entre les familles Lambert et Tosca tout d'abord :

Les Lambert étaient paradoxalement plus favorables au maintien de l'Algérie française que Louis Fraton, dont le pseudo-libéralisme tournait aux yeux de son beau-fils à la provocation criminelle. (HR, p. 127),

entre Eric et Sophie adolescents :

Progressivement il avait pris conscience que Sophie ne partageait aucune des idées qu'il considérait comme des préalables indispensables à tout être doué de bon sens. Leurs controverses n'aboutissaient qu'à des chamailleries où il estimait que le fond du litige n'était jamais abordé. (HR, p. 98),

[...] la guerre d'Algérie les projetait insensiblement dans les deux camps opposés. (HR, p. 198).

puis entre les protagonistes devenus adultes. Si Eric, en effet, voit dans son entrée à l'OAS une manière de « s'élever » dans une « forme d'héroïsme », Sophie rappelle les activités terroristes de cette organisation :

¹ Référence au discours prononcé par Charles de Gaulle à Alger le 4 juin 1958 après son investiture officielle le 1 juin. Le « Je vous ai compris » est entendu par les pieds-noirs comme une volonté de conserver l'Algérie française. Toutefois, quinze mois après ce discours, de Gaulle annonce le principe du recours à l'autodétermination pour les Algériens par voie de référendum. Le 14 novembre 1960, un autre discours du général de Gaulle fait allusion à « une république algérienne qui existera un jour ». Cette prise de position est vécue comme une trahison pour les partisans de l'Algérie française.

Activiste et partisan de l'Algérie française, Pierre Lagaille participe au putsch du 13 mai 1958 et sera ensuite élu député avec le programme de « l'Algérie française ». S'opposant à la politique de l'autodétermination algérienne instaurée par de Gaulle, il forme une insurrection armée : le 24 janvier 1960 débute alors la semaine des barricades. Il est co-fondateur de l'organisation terroriste OAS en février 1961. Il est gracié en 1968 et termine ses jours en France.

« L'ancien chef de l'OAS Pierre Lagaille est mort », *Libération*, le 21 août 2014, <https://www.liberation.fr/france/2014/08/21/l-ancien-chef-de-l-oas-pierre-lagaille-est-mort_1084372>, [en ligne], consulté le 22-5-19.

Mohammed Harbi, Benjamin Stora, *La Guerre d'Algérie*, [2004], Paris, Hachette Éditions, 2005.

² Cité par Veronic Algeri dans « Mémoire coloniale et immigration : comment raconter cette histoire ? », dans Gianfranco Rubino, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata : Quodlibet, 2014, p. 313-332, <<http://books.openedition.org/quodlibet/163>>, [en ligne], consulté le 14-3-19.

Les anciens de l'OAS ne faisaient-ils pas partie de droit de l'Internationale du terrorisme comme de l'internationale du crime ? (HR, p. 30).

Par ailleurs, au-delà de la remembrance politique qu'occasionne le retour fictionnel à cette période difficile, on observe également la peinture sociale d'une époque. Comme le souligne Gianfranco Rubino,

Cette démarche historique ne vise pas seulement à évoquer des événements particuliers ou à esquisser des tableaux d'ensemble, car elle s'étend aussi à l'atmosphère culturelle sinon au socle épistémique de telle ou telle époque¹.

De fait, les souvenirs des personnages évoquent également les mœurs de la période, notamment relatives au mariage et à la libération sexuelle qui se préparait :

Curieusement, cette chaîne se reliait à un autre chapitre non moins abstrait malgré les apparences, étiqueté libération sexuelle. Ce mélange confus inspirait à Sophie des développements et des formules qu'il jugeait aussi cocasses qu'attristants sur le droit à la volupté et la nécessité de rejeter les poncifs de la morale traditionnelle. Il la mena sans doute à l'urgence de se débarrasser au plus vite de l'encombrante virginité, symbole prétendument barbare de toutes les exploitations sociales et morales. (HR, p. 98).

On assiste donc à un véritable ancrage, historique, politique et social dans la France de la fin des années cinquante. La filiation avec l'Histoire ne s'arrête cependant pas là. Les aveux de Sophie sur sa véritable identité entraînent en effet le lecteur et les deux protagonistes durant les années troubles de l'Occupation. Le récit de la tante de Sophie, tout particulièrement, retrace le calvaire de la famille Solal pour tenter d'échapper au pire, suite à la déportation d'Abraham :

Ton père, Abraham Solal, ils sont venus le prendre à l'aube du 14 septembre 1942.
» Le 14 septembre...! Depuis la rafle du Vél' d'Hiv' où ils avaient arrêté les Polonais et les apatrides, nous vivions dans l'angoisse. (HR, p. 222).

Le traumatisme de cette époque sombre continue alors, tel une ombre, de poursuivre la seule survivante de la famille, des années plus tard :

Elle décida de refaire avec ses parents les routes qui partaient de la rue Gustave-Mahler à Paris ou de la via Botteghe Oscure à Rome et menaient toutes directement à la géhenne du camp. Le voyage de la déportation. Afin d'accompagner une dernière fois ceux qui avaient dû partir seuls. (HR, p. 294).

Nous rejoindrons de fait l'idée de Sabina Panocchia, qui, au sujet des récits sur la décolonisation, évoque cette « trame narrative double, scindée par ses temporalités, passée et présente »². Ici,

¹ Gianfranco Rubino, « L'histoire interrogée », dans Gianfranco Rubino, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, op. cit., p. 11-27, <<https://books.openedition.org/quodlibet/123>>, [en ligne], consulté le 22-5-19.

² Sabina Panocchia, « Dire la décolonisation à la française : histoire d'un récit à traquer » dans Gianfranco Rubino, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, op. cit., p. 333-350, <<http://books.openedition.org/quodlibet/165>>, [en ligne], consulté le 14-3-19.

toutefois, la « trame narrative » dépasse cette structure binaire et se complexifie dans un véritable système d'enchâssement des temporalités qui semble lier le présent à différents passés¹, dans un nœud presque inextricable.

Par ailleurs, la mention précise de plusieurs dates dans certains des passages étudiés nous conduit à analyser ce parti pris particulier dans l'écriture de la fiction. Dès les premières pages, le cadre spatio-temporel est en effet décrit de façon détaillée :

Il est à peu près quatorze heures en ce *mardi 15 juin 1979*, froid comme un jour de novembre, et depuis près de cinq heures qu'il a emboîté le pas à cette femme infatigable, l'homme s'est soumis à l'événement². (*HR*, p. 11).

Ces dates, très précises, déterminent alors non seulement les événements de la vie personnelle des protagonistes — la première étreinte « le 28 mai 1958 »³, leur dispute le « 12 juin 1959 »⁴ — mais caractérisent également certains faits politico-historiques tout à fait « vérifiables »⁵. Ici avec les épisodes rattachés à la guerre d'Algérie :

La conversation roulait sur l'Algérie et le référendum récent. Emilienne parla des exactions des rebelles : *depuis le 13 mai*, plus de cinq cents attentats avaient ensanglanté la population européenne⁶. (*HR*, p. 127),

mais aussi :

¹ Y compris un passé mythique comme nous avons pu le voir dans la première partie de cette étude.

² Nous soulignons.

³ *HR*, p. 105.

⁴ *HR*, p. 193.

⁵ Terme emprunté à Chantal Thomas citée par Gérard Gengembre. Gérard Gengembre, « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *op. cit.*, p. 126.

⁶ Nous soulignons. « Les événements du 13 mai 1958 mettent fin à la conception parlementaire de la République. Ce jour là, à Alger, un comité de vigilance fondé par d'anciens combattants, des groupes de patriotes et des partis politiques, appelle à manifester contre le FLN. Au même moment, à Paris, le président de la République René Coty désigne au poste de président du Conseil le MRP Pierre Pflimlin, qui est investi avec une majorité confortable de 174 voix pour, 120 contre et 137 abstentions. À Alger, Pierre Pflimlin est soupçonné de vouloir abandonner l'Algérie française, si bien que sa désignation entraîne la manifestation sur un terrain politique, à un moment où Alger connaît une vacance du pouvoir : Robert Lacoste, représentant du gouvernement en Algérie, est parti sans attendre son successeur. La manifestation dégénère en émeute, et les émeutiers s'emparent du siège du Gouvernement général. Un comité de Salut public est alors formé, où se retrouvent le gaulliste Léon Delbecq et le général Massu, qui fait nommer à la tête d'un Comité de Salut public de l'Algérie française le général Raoul Salan, commandant en chef de l'armée d'Algérie. Pour ne pas sembler débordé, le gouvernement nomme également le 13 mai Raoul Salan au poste de Délégué général de l'Algérie. Salan gouverne donc l'Algérie, mais personne ne sait à quel titre, celui de chef de l'insurrection ou celui de représentant légal du gouvernement. Pierre Pflimlin décide également de former un gouvernement d'union nationale dans lequel il fait entrer les socialistes Guy Mollet et Jules Moch pour asseoir son pouvoir et montrer sa détermination à gouverner. Le 15 mai, Salan lance du balcon du bâtiment du Gouvernement général le slogan "vive de Gaulle". Le même jour, le général de Gaulle diffuse un communiqué de presse dans lequel il rend le "régime des partis" responsable de la situation, et fait savoir qu'il "se tient prêt à assumer les pouvoirs de la République". », Jean-Claude Lescure, éclairage historique d'une archive vidéo de l'INA diffusée le 21 mai 1958, <<https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu00068/le-13-mai-1958-et-ses-consequences-a-paris-et-alger.html>>, [en ligne], consulté le 21-5-19.

Le 1^{er} mars 1959, le capitaine Pierre Bourgin, commandant la compagnie portée du deuxième R. E. P., était tombé près de Souk Ahras à la frontière tunisienne¹. (HR, p. 135).

Toutefois, certains de ces faits viennent aussi *s'entremêler* à la fiction. Au sujet du roman historique, G. Gengembre propose :

[...] [l']intrigue est donc fictive, mais [...] elle est rendue vraisemblable par son cadre, tant spatial que temporel, et grâce à la dynamique profonde de l'action. Il s'agit d'affirmer au lecteur que les événements auraient pu se dérouler ainsi, qu'ils sont conformes à une logique de l'histoire².

C'est le cas lorsque Sophie raconte à Eric la disparition de Karim qui meurt sous les coups des policiers lors de la manifestation du 17 octobre 1961, massacre qui a réellement eu lieu et qui sera à l'origine de plus de cent disparitions :

Sarah ne devait plus revoir Karim et ne put identifier son corps à la morgue. Cette seule nuit, onze mille trois cent cinquante-huit arrestations étaient officiellement recensées. [...] Quatre mois plus tard, le 8 février 1962, le massacre de neuf Français communistes à la station de métro Charonne effaçait dans la mémoire collective le souvenir des tueries d'octobre qui n'avaient frappé que des Arabes³. (HR, p. 296).

Dans certains passages par ailleurs, on remarquera une tendance à *ancrer* la narration *par rapport* aux événements historiques contemporains de celle-ci. Comme l'explique Gianfranco Rubino, « [c]'est ainsi que la dimension individuelle s'entrecroise avec les événements collectifs »⁴. Lors du décollage de l'avion en partance pour Rome, la narratrice évoque ainsi une nouvelle fois la date du 15 juin, mais cette fois accompagnée de détails historiques.

Pourtant aucun attentat, aucune bombe, aucune valise piégée n'a troublé le rituel de leur voyage, et l'avion Paris-Rome n'a pas explosé en ce mardi 15 juin 1979 *alors que* Mesrine était en cavale et que l'Italie était devenue le camp retranché des Brigades rouges⁵. (HR, p. 30).

¹ HR, p. 135. Nous soulignons. Pierre Bourgin est un officier et un poète. Il meurt d'une balle dans la tête durant une mission au douar Ouillen.

² Gérard Gengembre, « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *op. cit.*, p. 130. Au sujet de ces considérations génériques, voir notamment le chapitre 9.

³ Le 17 octobre 1961, une manifestation pour l'indépendance de l'Algérie a lieu à Paris. Elle prend place dans un climat de haine et de violentes répressions à l'encontre de la population algérienne. Un couvre-feu avait ainsi été instauré le 5 octobre 1961. Voir notamment l'article de Linda Amiri : « Venus des quatre coins du département de la Seine, le cortège se compose d'hommes, de femmes et d'enfants. [...] la police charge à plusieurs reprises, 11 538 Algériens sont arrêtés en une seule nuit [...]. Pour les forces de l'ordre, ce 17 octobre 1961 a cristallisé toute la haine accumulée contre des civils désarmés qu'ils considéraient être le vrai visage du FLN. [...] Le bilan de cette nuit d'horreur est, selon nos propres recherches, de trente et un disparus et d'une centaine de morts. », Linda Amiri, « La répression policière en France vue par les archives », Mohammed Harbi, Benjamin Stora, *La Guerre d'Algérie, op. cit.*, p. 600.

⁴ Gianfranco Rubino, « L'histoire interrogée », *op. cit.* p. 11-27.

⁵ Nous soulignons.

La locution conjonctive « alors que » tend de fait à créer un parallèle entre la petite et la grande histoire, entre la fiction et la réalité. On retrouve le même schéma un peu plus loin :

Non, ni autrefois ni aujourd'hui Eric Tosca n'a consenti à se souvenir des paroles qu'il avait échangées avec son beau-père et sa mère, en cet après-midi d'avril 1957, trois ans après le soulèvement arabe à Sétif, seize ans après que la voix de son père eut été étouffée à Troyes. (HR, p. 59).

Le parallélisme de construction qui lie les propositions circonstancielles de temps semble de fait accentuer, voire marteler ce lien ténu qui unit le roman à l'Histoire. L'épisode de la Folie-Méricourt constitue en outre un autre exemple de ce télescopage, comme le souligne la locution adverbiale « à la fois » :

Facile à repérer, ce 28 mai 1958. Il marquerait à *la fois* l'histoire de la France et leur petite histoire d'amour d'une pierre blanche. [...] L'événement algérien avait fait le reste¹. (HR, p. 102).

Pour autant, cette dernière citation évoque également non plus seulement une mise en parallèle de « l'histoire de la France et [de] leur petite histoire d'amour » mais un vrai rapport de cause et de conséquence. Pour Eric en effet, la décision de séduire Sophie est intrinsèquement liée à sa volonté de l'empêcher de manifester. Pour ce personnage, qui dès les premières pages du roman est « soumis à l'événement », on observe alors une vraie *influence* du cadre historique introduit dans la fiction : « [c]'était l'Algérie bien plus que Sophie qui dictait au jeune Pied-Noir les décisions de son existence »². L'épisode de la Folie-Méricourt semble alors cristalliser la filiation entre la petite et la grande Histoire :

Il en avait fait, face à lui-même, une question de principe, une affaire d'honneur, comme si sa présence ou son absence le lendemain à la République devait symboliquement décider du sort de l'Algérie. (HR, p. 103).

On pourra relever la métaphore filée qui tente de rapprocher l'entreprise de défloration du jeune Tosca avec la mission d'un général de guerre. Il prépare ainsi « son plan de bataille avec la flamme minutieuse d'un général de vingt ans »³ remportant « deux Austerlitz à la fois » en empêchant Sophie de rejoindre la manifestation.

¹ Nous soulignons.

² HR, p. 102.

³ HR, p. 104.

Et à huit heures du soir, *tandis que* les derniers rangs de la longue procession, en tête de laquelle avaient marché Jacques Duclos, François Mitterrand et Pierre Mendès France arrivaient, poussive, à la Nation, elle était encore dans ses bras¹. (HR, p. 104).

En mêlant l'aventure individuelle des personnages avec un passé bien réel, et plus encore en donnant à ce cadre historique une importance diégétique incontestable, il semble que la fiction revendique une vraie filiation avec l'Histoire pour peut-être dévoiler ce que Paul Ricœur, cité par Sabina Panocchia, appelle un « temps humain » :

l'expérience temporelle fictive que ces œuvres nous donnent à lire semble reposer entièrement sur la suprématie de ce que Paul Ricœur appelle « le temps humain » ou intérieur, sur celui de « l'Histoire avec sa grande hache », pour parler comme Perec. Loin de l'histoire officielle et monumentale, avec ses archives, ses documents et ses événements avérés, le temps intérieur est celui des cryptes intimes et des morts familiers. *Ainsi, les textes [...] mettent en scène deux forces qui se repoussent, mais aussi s'attirent : l'individu et le collectif, et de ce fait, l'histoire personnelle et l'histoire collective : l'histoire et l'Histoire*².

¹ Nous soulignons. Le 28 mai 1958 a effectivement lieu une manifestation anti-fasciste et qui se positionne contre le retour au pouvoir du général de Gaulle. « La situation politique est tendue : ce même 28 mai, les adversaires du général de Gaulle, dont Pierre Mendès France, se rassemblent place de la République à Paris ».

Jean-Claude Lescure, éclairage historique d'une archive vidéo de l'INA diffusée le 4 juin 1958, <<https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu00069/l-arrivee-au-pouvoir-de-charles-de-gaulle-en-1958.html>>, [en ligne], consulté le 30-5-19.

² Sabina Panocchia, « Dire la décolonisation à la française : histoire d'un récit à traquer » *op. cit.* p. 333-350.

LA FILIATION IDENTITAIRE

C'est cette histoire « personnelle » intimement liée à la grande Histoire qui nous intéresse enfin. Si les filiations littéraire et historique viennent d'être étudiées, il convient également d'interroger la filiation au sens premier du terme : celle qui offre au roman de Michèle Sarde son thème principal. Comme le souligne G. Rubino :

Ce foisonnement d'ouvrages [les romans historiques] a pu répondre à des objectifs et à des mobiles différents, selon les âges historiques qu'ils ont privilégiés. Les enjeux éthiques sont plus urgents lorsqu'il est question d'époques assez proches pour que les écrivains et le public s'en sentent encore concernés. Dans ces cas-là, le lien émotif (regret, remords, rancune, honte, colère, nostalgie...) ne s'est pas encore dilué dans l'éloignement temporel et culturel. Ceci vaut tant pour les thèmes les plus brûlants que *pour les récits de filiation qui reconstruisent des ascendances familiales*¹.

En puisant dans un passé qui est contemporain des personnages ou encore très proche, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* entrelace l'histoire individuelle et collective grâce au fil du questionnement identitaire. La filiation n'est plus seulement un procédé dans l'écriture mais devient la matière de celle-ci. Nous rejoignons de fait Veronic Algeri qui s'interroge :

Lorsque, dans l'espace de la relation entre le sujet, la famille et l'Histoire, s'insinue la fiction romanesque, comme pour répondre à l'indérogeable besoin d'une quête identitaire, souvent doublée d'une enquête historique, une question se pose à nos écrivains : comment raconter cette histoire² ?

Nous aborderons ici le phénomène qui, en début de roman, fait resurgir des figures familiales appartenant au passé des protagonistes et qui, tels des fantômes, semblent encore hanter le présent des retrouvailles. Les problématiques de filiation seront ensuite respectivement étudiées à travers les personnages d'Eric et de Sophie qui portent chacun en eux une cicatrice liée à leurs origines. Enfin, nous examinerons la métaphore récurrente du masque, liée à l'identité, qui tend à évoquer le poids de la filiation pour les personnages de la fiction.

Dès le début du roman, lors des retrouvailles de Sophie et Eric, la mention de certains noms appartenant au passé semble faire resurgir les ombres des familles Lambert et Tosca. La mère d'Eric tout d'abord :

Alors l'ombre d'Émilienne Fratoni, semblable à une mégère antique, voilée de noir à la méditerranéenne, s'était levée entre eux, familière, égrenant encore son chapelet d'injures et faisant cliqueter sa hargne avec ses colliers de pacotille. (*HR*, p. 15),

¹ Gianfranco Rubino, « L'histoire interrogée », *op. cit.* p. 11-27. Voir le chapitre 9 sur ces considérations génériques.

² Veronic Algeri, « Mémoire coloniale et immigration : comment raconter cette histoire ? », *op. cit.*

celle de Sophie également :

Une autre voix, qu'elle avait voulu faire taire à jamais, a remonté du même passé, de la même douleur : "Sophie, vous êtes incapable de ne pas dire non. Née en tenant tête. Vous êtes enfermée dans votre orgueil, le péché de Lucifer, le plus vil sous ses formes lumineuses [...]". (HR, p. 27),

mais aussi celle de la tante Rachel :

Pourtant Nice, la tante, "celle qui te montait contre moi". Un instant, le visage ravagé de la vieille dame est apparu au-dessus de la table à jouer coulissante en bois de rose, avec le mouvement mécanique des mains et des cartes pour empêcher les larmes. (HR, p. 17).

On sera particulièrement attentif à l'effet de surgissement quasi palpable, presque fantomatique qui semble caractériser la mention de ces personnages. Sophie, à travers la narratrice, évoque ainsi dans un effet de synesthésie « l'ombre d'Émilienne », « le visage » de la tante qui lui est « *apparu* » et la voix, enfin, de Mme Lambert qui « *a remonté du passé* »¹. Les trois apparitions sont par ailleurs toutes féminines et plus encore, incarnent des figures maternelles : une mère biologique, Émilienne, une mère adoptive, Mme Lambert et une mère de substitution, la tante Rachel, la seule qui unit Sophie à ses origines véritables. Dès l'« [o]uverture »², la fiction annonce donc la prégnance du thème de filiation dans les pages à venir. Les protagonistes seront en outre décrits, un peu plus loin, comme « *le fils et la fille de deux camps ennemis* »³, et seront ainsi *identifiés* par leurs origines, prisonniers d'une filiation qui les accable tous les deux :

Et sa réticence à nommer à son beau-père, elle l'identifie aussi, c'est cet embarras qui est le sien lorsqu'elle ne peut éviter de mentionner Thérèse Lambert. (HR, p. 57-58).

Chacun porte en effet en lui le poids d'un secret familial qui, respectivement, les sépare autant qu'il les rapproche.

Eric est ainsi hanté par l'ombre de son père biologique. Paradoxalement ou non, le thème de la filiation est régulièrement employé par le personnage masculin au long du voyage, bien qu'il s'obstine pourtant à cacher à Sophie l'identité de son géniteur. Eric paraît alors masquer « l'encombrante survivance de ce collabo exécuté qui ne pouvait plus lui servir de père »⁴ derrière une fierté, celle-ci ostentatoire, à évoquer ses origines italiennes. Il conte ainsi à Sophie, dès la

¹ Nous soulignons à chaque fois.

² HR, p. 9.

³ HR, p. 67.

⁴ HR, p. 162.

première journée à Rome, l'histoire de ses ancêtres « qui venaient de Calabre » et leur « va-et-vient à travers la Méditerranée »¹. À deux reprises, Eric mentionnera de fait le « sang des Tosca »² qui coule dans ses veines : « [p]ar le sang je suis un capitaine d'industrie, pas une bohémienne comme toi ! »³, dit-il ainsi à Sophie. Et cependant, l'histoire du jeune chanteur d'Esclimont se dévoile bien à travers celle de son père, Christian Hermesse, collaborateur exécuté devant les yeux de son fils de cinq ans. Le « spectre du Commandeur »⁴ impose alors au personnage une filiation impossible à porter. En témoigne la métaphore suivante qui suggère l'incapacité d'Eric à respirer face à une origine qui le dévore :

Lui... Toujours lui. Sur toutes ces routes, "il" l'attendait. "Il" l'avait empêché de respirer, lui mesurant l'oxygène, souffle à souffle, comme si, lui mort, il n'y avait plus d'air pour les poumons de son fils. (HR, p. 153).

Par ailleurs, le thème de la filiation est également au cœur de l'intrigue portée par le personnage de Sophie. La révélation de ses origines intervient au cours de la seconde journée à Rome. Elle interroge Eric peu avant de se livrer :

Eric, t'es-tu jamais demandé, moi, de qui j'étais la fille ?
- Ah ! ça non. J'avoue que je ne me suis pas posé cette question. Jamais. Ta généalogie, les portraits de tes ancêtres, ton Œdipe, ton père, ta mère si convenables, je m'en foutais. (HR, p. 194).

On sera ici sensible à l'effet d'accumulation dans la réponse du personnage masculin qui souligne une fois encore l'importance du thème de la filiation autant que les certitudes erronées d'Eric au sujet des origines de Sophie. Celle-ci passe alors pourtant à « l'aveu du désastre » qui lève la vérité sur sa naissance :

Elle savait, nous savions alors que l'aveu du désastre ne pouvait plus être différé...
Que je devais apprendre, à seize ans et demi, que je n'étais pas Sophie Lambert, mais Sarah Solal, fille d'Abraham et Thamar, juifs, déportés, morts quelque part en Allemagne ou en Pologne. Que j'avais eu deux frères et une sœur aînée, les jumeaux David et Joseph, et Rébecca, déportés, morts quelque part en Allemagne, les premiers à l'âge de six ans, la dernière à huit ans. (HR, p. 215).

Ce qui est alors réduit par sa mère adoptive à « un petit secret de naissance et de fabrication »⁵ continue cependant de hanter la jeune femme vingt ans plus tard. Pour retracer la voie de cette

¹ HR, p. 52.

² HR, p. 52.

³ HR, p. 34.

⁴ HR, p. 58. Notons une fois de plus la métaphore qui lie les ascendants des protagonistes à de véritables fantômes. Voir plus haut.

⁵ HR, p. 220.

nouvelle filiation, le personnage se retrouve ainsi réduite à imaginer, dans ses rêves ou ses prières, le visage de ses parents disparus. À seize ans, lors du pèlerinage :

Abraham. Son vrai père. Pour la première fois, elle lui accordait, même en rêve, une pensée. (HR, p. 245),

et plus tard, lors du voyage à Rome :

Maman...! À quelle mère se vouer dans l'antichambre de la mort ? La mère de chair et d'os qu'elle connaît [...] ? Ou celle qui partit d'ici pour le Brenner et termina en cendres et en fumées, dans un de ces fours que, dans l'incapacité à les imaginer concrètement, elle assimile à ces orifices de briques et de pierres, tapissant les murs autour d'elle comme autant de foyers funèbres. (HR, p. 264-265).

La filiation ne se réalise alors que par le fantasme et la pensée pour Sophie. Seul le témoignage de la tante Rachel semble alors ranimer la famille disparue. À travers son récit, c'est alors toute la généalogie des Solal qui se place au cœur de l'histoire. La métaphore traditionnelle de l'arbre est de fait utilisée, pour néanmoins évoquer la tragédie de la Shoah :

[Raphaël] était le dernier d'une longue liste de vieillards, d'enfants, d'adultes dans le force de l'âge qui, eux, avaient été arrachés *comme les branches d'un arbre séculaire*, d'un seul coup de foudre¹. (HR, p. 229).

Mais Rachel, « retournée vers le grand passé »², remonte également plus avant le fil de leur histoire pour évoquer les « ancêtres virtuels » de Sophie et ce « à partir du 9 de Av, de l'an de grâce 1492 »³ :

Curieuse de passés, la tante ne se limitait pas à ses propres souvenirs. Elle remontait plus avant dans la profondeur du temps, distinguant pour mieux les amalgamer les différents flux migratoires qui avaient conduit les ancêtres de Sefarad à Salonique ou à Bourgas, à Gênes ou à Anvers, à Smyrne ou à Rhodes [...]. (HR, p. 301).

Le thème de la filiation dépasse finalement les cadres temporels de la fiction et semble par conséquent constituer la matière première de cette dernière. En soulignant la confusion qui semble alors caractériser le récit de la tante au sujet des ascendants de Sophie,

Et puis elle avait du mal à s'y retrouver dans tous ces prénoms redoublés, car la famille Calderon, contrairement à d'autres familles juives de Salonique plus occidentalisées, avait tenu à doter ses enfants de prénoms hébreux en même temps qu'espagnols. Et quand la tante passait à la génération suivante, celle de l'émigration en France, et qu'il s'y ajoutait un troisième nom francisé, cela devenait franchement impossible à suivre. (HR, p. 300),

¹ Nous soulignons.

² HR, p. 303.

³ HR, p. 301.

le roman décale sa focalisation première. Les personnages principaux disparaissent un temps pour laisser la place à une généalogie séculaire. Et cet « embrouillement » révèle alors « une permanence, celle d'un code immuable garantissant la précieuse identité maintenue contre vents et marées à travers des siècles de déracinement »¹. Le personnage déborde par ailleurs la filiation établie par le passé pour imaginer une descendance fictive :

[...] elle repeuplait son monde des arrière-petits-enfants de sa petite-nièce et [...] elle les réinstallait dans la continuité inaltérable de son peuple. (HR, p. 303).

À travers Sophie-Sarah c'est donc l'histoire de la famille Solal qui se dévoile et plus encore, celle de « son peuple » tout entier.

Par ailleurs, le thème de la filiation assume sa place prépondérante dans le roman en se rattachant à celui, connexe et tout aussi important de l'identité. C'est en effet en écoutant le récit de sa tante et en acceptant ses origines que Sophie pense enfin pouvoir s'« assumer » :

Depuis qu'elle a réintégré, à travers les vies de Rachel Allegra, son héritage, sa part marrane, elle croit avoir accumulé la force qu'il lui faudra pour assumer sa double identité. (HR, p. 290).

L'acceptation de leur filiation respective s'illustre alors chez les deux personnages à travers la métaphore quasi organique de la peau. Chaque nouvelle identité, chaque filiation représente pour Sophie, autant que pour Eric une nouvelle peau, un nouveau masque qu'il convient d'endosser plus ou moins difficilement. Le nom de famille du père d'Eric reste ainsi « coll[é] à la peau » de ce dernier jusqu'au moment de la confrontation avec Sophie, où Eric admet la véritable identité de son parent :

Sophie comprend qu'il intègre le masque de Christian Hermesse, longtemps refoulé et qu'il avait accoutumé de retourner comme un gant enfilé à l'envers. (HR, p. 162).

De la même façon Sophie-Sarah devra, après la révélation du « désastre », endosser à l'âge de seize ans « cette nouvelle peau qui dans l'ordre [est] la plus ancienne »². À travers cette métaphore, la narration souligne alors tout le poids et l'importance de la filiation dans la constitution identitaire des personnages et donc, tout naturellement, dans le roman lui-même.

À la lumière de cette étude, la filiation se révèle donc tout à la fois comme un moteur essentiel à l'écriture d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée* mais également comme l'un des

¹ HR, p. 301.

² HR, p. 217.

sujets principaux du roman puisque intimement relié à tous les autres. Le voyage romain sera ainsi l'occasion pour Sophie et Eric de se libérer du poids de leurs origines tout en se détachant potentiellement des autres filiations étudiées plus haut : si Eric rejoint Orphée dans sa destinée funeste, Sophie s'affranchit, elle, du destin d'Eurydice ainsi que de celui des victimes traditionnelles des contes pour enfants. Loin des « ogres »¹, le personnage féminin semble en effet trouver une autre voie, une remontée qui se réalise « les yeux ouverts »², un chemin qui n'a pas besoin d'Orphée pour être suivi. Pour autant, l'ultime mention d'un nouveau personnage masculin, « Joseph Jérusalmi »³, nous interroge. En empruntant le prénom d'un des frères disparus de Sarah et le nom de famille de la grand-mère de Sophie « Myriam Jérusalmi »⁴, cette apparition replonge le lecteur dans le doute d'une filiation qui refuse de prendre fin et qui laisse, dans ce finale, un éventail de possibilités narratives. Par ailleurs, l'analyse de la filiation historique nous conduit également à aborder le thème de la mémoire, tout à fait primordial dans le récit des deux protagonistes qui replongent dans leur propre passé. Le retour à l'Histoire se réalise en effet en partie grâce aux souvenirs respectifs de Sophie et Eric qui ne se rejoignent pas toujours. Apparaît alors, en miroir de la double temporalité évoquée plus haut, une double géographie qui suit les déambulations romaines des personnages autant que leur cheminement intérieur, à la « reconquête d'une mémoire maltraitée, mal dite »⁵ et qu'il s'agit de se réapproprier.

¹ HR, p. 264.

² HR, p. 227.

³ HR, p. 331.

⁴ HR, p. 297.

⁵ Sabina Panocchia, « Dire la décolonisation à la française : histoire d'un récit à traquer », *op. cit.* p. 333-350.

CHAPITRE 8 : Filiation du dehors et du dedans. Une double topologie

ARCHITECTURE DE LA MÉMOIRE

La plongée dans les souvenirs des protagonistes occupe la majeure partie du roman de Michèle Sarde, à tel point que la scène romaine dans laquelle évoluent Sophie et Eric semble finalement s'effacer pour laisser place à l'évocation du passé. Le décor italien et les pérégrinations de l'ancien couple dans les rues de Rome revêtent pourtant une place tout à fait particulière, en lien direct avec la remémoration des personnages et qu'il convient d'étudier. Ce chapitre portera ainsi sur cette filiation existante entre une structure du dehors, celle de Rome, et une architecture intérieure, celle de la mémoire et du souvenir. Gaston Bachelard dans *Poétique de l'espace* évoque ainsi le lien ténu entre l'intimité du sujet et l'environnement romanesque :

Sans cesse les deux espaces, l'espace intime et l'espace extérieur viennent, si l'on ose dire, s'encourager dans leur croissance¹.

Dans le cas d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, les deux univers ne semblent pas « s'encourager dans [une] croissance » qui impliquerait une forme d'expansion, mais plutôt se répondre l'un l'autre, voire quelquefois se télescoper et ce, dès le début de la fiction. Le mouvement n'est alors pas celui d'une « croissance » mais plutôt d'un enfoncement dans les méandres pré-existants d'une capitale qui ressemble à un ventre humain, une plongée dans le gouffre de deux mémoires malades qui s'affrontent sans relâche. Nous évoquerons les différentes images de la mémoire présentes dans le roman. Celle d'une mémoire résistante quelquefois peu fiable, douloureuse et blessée mais qui s'impose également comme un véritable espace possédant une architecture propre.

L'analyse de l'évocation des souvenirs des personnages met tout d'abord en valeur, et de manière assez traditionnelle, une vraie sensorialité mémorielle. La remémoration est tour à tour associée à une *vision* du passé ou encore à des mots qui seraient restés gravés dans l'esprit des personnages encore adolescents. Ainsi Eric se « rappelle *chacune des paroles* » du « sermon »² d'Esclimont et « entend » vingt ans plus tard, « toujours *très clairement* l'air à vocalises de style

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, [1957], Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 1998, p. 183.

² *HR*, p. 74. Nous soulignons.

concertant d'Orphée chanté par Léopold Simoneau »¹. Sophie quant à elle, dit se « *revo[ir]* avec Eric suspendue au-dessus du vide »² et se souvient également du moment de leur ultime dispute :

Sophie baisse les *yeux*. Elle voit avec une grande précision, comme si c'était aujourd'hui, tomber les insignes dans lesquels, par une *illusion d'optique*, elle avait cru reconnaître les svastikas, les croix gammées³. (HR, p. 136).

On relève dans ce court passage une véritable isotopie de la vue qui accentue le caractère visuel de remémoration. De la même façon, l'évocation de l'après-midi d'amour à la Folie-Méricourt atteste d'un effet de synesthésie dans le rappel du souvenir, convoquant tour à tour impressions visuelles et réminiscences de « mots », de « rôles » et de « cris » :

Et si pour lui aujourd'hui les mots d'amour et les rôles de volupté ont étouffé jusqu'à l'écho de la propagande qui, à leurs pieds, courait en rythme sur le boulevard Voltaire, convoyée par des dizaines de milliers de manifestants abstraits, [...] elle, c'est des cris qu'elle se rappelle, des éclairs de flashes, un peu plus tard des voitures porteuses de caméras. Et des hommes qui marchaient en tenue de déportés et, comme de hideuses sirènes rayées, l'aimaient vers le bas. (HR, p. 255).

Ce passage nous permet, par ailleurs, de souligner la dissociation des souvenirs respectifs de Sophie et d'Eric qui évoquent pourtant un même moment partagé. Cette confrontation mémorielle se reproduira à plusieurs reprises. À propos d'une soirée à l'opéra :

Ce même soir ? Mais ce n'est pas ce soir-là que nous avons été à l'Opéra. C'était beaucoup plus tard quand nous étions fiancés. Et ce n'était pas du tout Monteverdi mais Parsifal. (HR, p. 111),

ou encore au sujet d'une de leurs expéditions dans les montagnes :

- Tu te trompes, répond Sophie, d'une voix un peu rauque. Ce n'est pas aux Crochues que j'ai dévissé, mais à l'arête des Cosmiques.
- Mais non. C'est aux Crochues que tu as dévissé. Les Cosmiques je m'en souviens aussi. (HR, p. 88).

Sophie affirme alors l'ambiguïté de ces souvenirs échangés : elle a, selon elle, « sa version des glaciers comme elle a sa version de Chartres »⁴.

L'échange des personnages, la (non-)rencontre de leurs souvenirs met alors en évidence une structure en pleins et en déliés, en vides et en débordements. En effet, bien qu'Eric admette certaines lacunes dans l'évocation de ses propres souvenirs :

¹ HR, p. 111. Nous soulignons.

² HR, p. 250. Nous soulignons.

³ Nous soulignons.

⁴ HR, p. 79.

Comment et à quel moment il trouva la parade ? *Il ne se souvient plus bien*¹. (HR, p. 109-110),

Il avait dû réagir brutalement. Maladroitement. *Il ne se souvient pas de grand-chose*. Simplement qu'elle n'avait pas donné de raison précise, qu'elle avait utilisé des clichés. [...] *Non. Il ne se rappelle pas grand-chose*². (HR, p. 138),

il fait peu de cas de ces manques, assumant de fait une mémoire qu'on pourrait qualifier de sélective :

J'ai oublié la raison. Ce qui comptait, c'était d'avoir réussi à te toucher, après³. (HR, p. 126).

De fait, malgré ces failles dans le récit, les souvenirs de l'ex-fiancé de Sophie se révèlent davantage dans un effet de prolifération qui s'oppose au vide mémoriel caractérisant, au contraire, la mémoire du personnage féminin.

Il a précisé des dates, une odeur, la qualité de l'air un soir de volupté, les tons aigus de la voix de son petit frère avant la mue, la forme de la robe blanche à cerceaux qu'elle portait cet été cinquante-huit où il était venu lui rendre visite chez sa tante à Cimiez, les boucles d'oreilles de leur toute première rencontre sur la route d'Émeraude, que sa mère lui interdisait de mettre parce que ça donnait mauvais genre, et la maison blanche abritée de palmiers sur laquelle ils s'étaient retournés, [...] quantité de détails associés à leur prime jeunesse, à leur rencontre, à leurs amours. Et elle ne s'est souvenue de rien. Le vide. (HR, p. 17).

Cet extrait qui prend place au tout début du roman, au moment des retrouvailles parisiennes, cristallise l'opposition des souvenirs de jeunesse. Si ceux d'Eric se placent sous le signe de l'accumulation et de la profusion, clairement illustrées par le développement stylistique, le passé de Sophie est marqué par un néant total, perceptible par la pointe finale paratactique : « Et elle ne s'est souvenue de rien. Le vide ». Le personnage, se demandant si elle n'a pas été frappée « d'amnésie locale », rajoutera au cours de la première journée :

À nouveau, *elle ne se souvient de rien*. Ni du vertige d'Eric, ni de ses protestations, ni même de cette expédition dans les Crochues qu'elle mélange avec d'autres ascensions. Rien. Rien⁴. (HR, p. 86).

Ce martèlement stylistique, la répétition du mot-phrase monosyllabique « [r]ien », semble de fait rejoindre et évoquer la violence d'un effet de saturation mémoriel qui frappe la protagoniste. Le vide qui paraît en effet caractériser la mémoire de Sophie est expliqué par cette dernière comme la

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ HR, p. 126.

⁴ Nous soulignons.

conséquence de la révélation du « désastre ». Face à la modification brutale d'un passé qui semblait immuable, celui de ses origines, le personnage se confronte en effet à une mémoire « saturé[e] » par le traumatisme et incapable, de fait, de rencontrer les souvenirs d'Eric Tosca :

Mais, lui, ne lui avait-il pas pris bien davantage, un pan entier, des morceaux de sa propre vie qui s'étaient comme évaporés, qu'elle n'identifiait même plus lorsqu'il les nommait, parce qu'*autre chose, que lui avait tenu à ignorer, avait saturé toute sa mémoire*¹ ? (HR, p. 18).

« [V]idée, entourée de barbelés »², la mémoire se fait hostile, et atteste finalement d'une nature douloureuse et malade qui se révèle au fil des pages. Sophie évoque ainsi une mémoire écharpée qui ne lui restitue que des « lambeaux ». Ce terme tout particulièrement se relève au début et à la toute fin de la fiction :

Des *lambeaux* de souvenirs se glissent à l'intérieur de sa mémoire malade où se mêlent les évocations d'il y a vingt ans, la rétrospective du désastre*, les récits et les fables d'Eric Tosca³ [...]. (HR, p. 14),

De cette journée le souvenir, qui devait être amoureux et rien qu'amoureux, ne lui restitue que des *lambeaux*⁴. (HR, p. 254).

Le personnage d'Eric, face au mutisme de Sophie, évoque d'ailleurs lui aussi, une certaine souffrance liée à la remémoration de leurs souvenirs communs :

La voix d'Eric Tosca marque un point d'irritation supplémentaire, comme si, dans la hiérarchie des *écorchures* qu'elle inflige à sa *mémoire endolorie*, cet oubli-là agrandissait d'un cran la cicatrice⁵. (HR, p. 79).

La mémoire est donc clairement rattachée à une dimension violente à laquelle Sophie tente de répondre par un exil détaché :

[...] il fallait se déposséder des autres soucis de retenir, et [...] même les souvenirs de ses amours, de ses chagrins, elle devait les détacher d'elle comme des sacs encombrants dont on se débarrasse pour ne pas alourdir la fuite, car elle croyait que la route de l'exil se prend avec un bagage léger, une mémoire vierge sauf de l'essentiel ! (HR, p. 19).

La notion de fuite, la métaphore qui associe les souvenirs à des « sacs encombrants », l'image du voyage surtout, face à la survie mémorielle, nous conduisent alors à étudier ce cheminement vers et hors du passé en corrélation avec une déambulation, bien réelle, à travers les rues de Rome. Il

¹ Nous soulignons.

² HR p. 19.

³ Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

convient cependant, au préalable, d'étudier cette possible *architecture de la mémoire* qui se révèle tout au long du parcours des personnages.

Le vide qui a pu être analysé plus haut semblait déjà attacher une dimension spatiale à celle-ci. En témoigne le choix des verbes comme « creuser », « faire sauter », « rétrécir », « rabattre » qui, dans une accumulation stylistique tout à fait significative, rattachent la mémoire à un espace fait de « plei[ns] » et de « vide[s] » :

Dans le marbre des visions d'Eric Tosca, dans la pierre précieuse de ses pèlerinages, dans la glace de ses cimes, elle brode, elle *creuse*, elle *fait sauter*, *rétrécissant*, *rapetissant*, *rabattant*, *épuisant des formes pleines qu'elle altère et défigure*, en les pourvoyant de leur dimension de vide¹. (HR, p. 241).

Cette idée se trouve alors prolongée à de nombreuses reprises dans le roman. Ainsi, Sophie en mentionnant la période suivant la découverte du désastre, explique qu'elle espérait voir cet événement « se blotti[r] dans un coin de sa mémoire en se banalisant jusqu'à se confondre avec les autres souvenirs normaux, jusqu'à s'effacer »². Le terme de « coin » qui implique de fait une dimension anguleuse participe ici à la métaphore qui rapproche la mémoire d'un espace défini et qui prendra par ailleurs plusieurs formes au long de la fiction. L'image d'une mémoire-armoire est l'une des premières à apparaître :

[u]n de ces placards où les boîtes, les albums, les vieilles valises, les paquets ficelés grossièrement sur des vêtements poussiéreux, les photos écornées et presque cylindriques s'entassaient pêle-mêle avec des tuniques de soie intactes, des manteaux de loutre et d'hermine, et de petites émeraudes authentiques serties dans des colliers d'or fin. (HR, p. 20).

Une image qui n'est pas nouvelle puisque évoquée par Gaston Bachelard qui cite Czesław Miłosz :

« L'armoire, dit Miłosz, (est) pleine du tumulte muet des souvenirs » (Miłosz, *Amoureuse initiation*, p. 217).

Le philosophe ne voulait pas qu'on prît la mémoire pour une armoire à souvenirs. Mais les images sont plus impérieuses que les idées. Et le plus bergsonien des disciples, dès qu'il est poète, reconnaît que la mémoire est une armoire³.

Les réminiscences du passé, pareilles à ces « vêtements poussiéreux » se conservent alors plus ou moins bien au fur et à mesure des années. Sophie compare ainsi sa mémoire remplie de « trous »⁴

¹ Nous soulignons. On sera par ailleurs attentif à la métaphore du « marbre » qui induit ici un vrai rapport entre les souvenirs des personnages et la ville dans laquelle ils évoluent. On pensera ainsi à la Villa romaine et son « hall *marmoréen* » (HR, p. 149) ou encore aux statues des Niobides et le « spectacle de ces chairs de *marbre* torturées par un ennemi invisible » (HR, p. 275).

² HR, p. 196.

³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 84. Nous soulignons.

⁴ HR, p. 20.

aux souvenirs de Tosca, « ces petits faits caressés, amoureuxment préservés dans une naphtaline contre le temps qui passe » qui « avai[ent] nourri sa mémoire à lui »¹. Cependant, la narration paraît dépasser l'espace clos incarné par l'armoire pour proposer un espace étendu, élargi. Si le personnage féminin se représente la rencontre avec Eric Tosca comme le « choc » de « deux passés séparés, qui s'étaient mis soudain à dérailler et à se télescoper dans un cauchemar de voyage »², le train qui les emporte³ dans les méandres de leur mémoire semble traverser différents paysages. Sophie suppose ainsi qu'Eric « imagin[e] » sa mémoire à elle comme « un parc à l'abandon avec des herbes folles cachant des fleurs minuscules ou précieuses sous l'humus »⁴. Elle-même reconnaît le « no man's land » où sont « relégu[és] ses souvenirs », en « marge » d'un « espace » que le désastre a « saturé »⁵. Par ailleurs, si ces occurrences illustrent une mémoire vidée, à l'abandon, d'autres extraits laissent entrevoir une échappatoire, une *cartographie* qui permettrait aux mémoires des deux personnages de se retrouver.

Non, le passé n'était pas un capharnaüm où il s'agissait simplement de mettre un peu d'ordre sans se débarrasser de rien, *mais une carte* où, en mettant de côté le labyrinthe des impasses, ils pourraient peut-être découvrir les sentiers qui permettraient de se rencontrer enfin en un lieu de clarté dont leurs routes les avaient autrefois éloignés⁶. (HR, p. 20).

Or si la mémoire des personnages correspond à un réseau de sentiers et de routes possibles, rappelant d'une certaine façon le dédale des rues romaines⁷, l'architecture de leurs souvenirs emprunte également une configuration verticale. Le passé paraît en effet s'accumuler, année après année, et former ainsi différentes couches qu'il convient d'exhumer pour parvenir à la vérité. Ainsi,

Eric Tosca dit à présent que *sa mémoire première de l'amour s'est couverte de couches réminiscentes* d'autres corps, d'autres désirs, d'autres odeurs, de lubricités dont il redoute de souiller la pureté de celle qui était la matrice de toutes les autres⁸. (HR, p. 110).

Si une fois de plus ce passage souligne la sensorialité, voire, dans le cas présent, la sensualité qui se rattache à la remémoration, l'image des couches successives apparaît clairement ici. De la même

¹ HR, p. 18.

² HR, p. 45.

³ Et qui fait écho au train de l'ultime chapitre, qui emporte Sophie loin d'Eric et de Rome.

⁴ HR, p. 20.

⁵ HR, p. 211.

⁶ Nous soulignons.

⁷ Voir plus loin pour plus de précisions.

⁸ Nous soulignons.

façon, pour guérir selon Sophie du désastre, sorte de fossile traumatique, « il faudra », à la manière d'Eric sur le sol algérien, « creuser un peu plus dans la mémoire malade. Il faudra bien, *couche après couche*, terrasser jusqu'au désastre »¹. Or, cette structure gigogne, faite de couches successives ira jusqu'à contaminer plus largement l'identité de Sophie-Sarah qui imagine alors se délester régulièrement des couches extérieures de son être :

Et qu'à chaque décennie une enveloppe de soi-même se dessèche et tombe en poussière tandis que l'esprit délesté, rajeuni en son noyau, continue de demeurer jusqu'à la prochaine étape. Et qu'à l'étape suivante une autre enveloppe à son tour se flétrit, laissant place à la nouvelle. Elle s'était comparée à cette poupée gigogne que Karim lui avait ramenée de Moscou. (*HR*, p. 20).

L'espace de la mémoire paraît donc s'étendre sur plusieurs dimensions. La première, plane, celle faite de sentiers et de routes qui tentent tant bien que mal de rattacher le passé des deux amants. La seconde, qui progresse en profondeur et tente de déterrer pour mieux dominer un traumatisme enfoui. Or ces deux perspectives trouvent chacune un écho dans une architecture bien réelle, qui sert de cadre au voyage de Sophie et Eric. Si « le vrai labyrinthe est celui de l'intérieur »² comme l'affirme un des personnages, on observera un vrai lien de filiation entre la plongée dans le temps révolu de la jeunesse et l'immersion dans le ventre romain.

¹ *HR*, p. 96. Nous soulignons.

² *HR*, p. 310.

RÉMINISCENCES ROMAINES

Le silence qui a succédé à l'évocation du désastre et leur situation élevée déclenche en elle d'autres souvenirs — fragmentaires, pense-t-elle par rapport aux souvenirs-fondements d'Eric Tosca. Car leur mémoire semble s'imbriquer en couches *comme les strates architecturales de la ville*¹. (HR, p. 241).

Dans ce passage qui prend place au cours de la deuxième journée du voyage romain, Sophie évoque sans détour le lien direct qui semble se tisser entre la construction des souvenirs des personnages et l'architecture de la capitale dans laquelle ils évoluent. Il semble alors que ce décor occupe une place significative dans la fiction de Michèle Sarde, représentant pour Sophie un lieu tragiquement attaché à l'histoire de sa famille mais fonctionnant également comme un écho au cheminement intérieur des protagonistes. Après avoir étudié la dimension quasi géographique, tout du moins spatiale de la mémoire, nous mettrons en évidence la filiation qui unit l'espace intime et urbain en étudiant plus précisément l'importance de la ville de Rome dans le *continuum* diégétique². L'attraction exercée par la Ville Éternelle sera ainsi examinée avant d'analyser l'effet de réminiscence qu'occasionnent certaines étapes de l'itinéraire des personnages. Nous considérerons ensuite la topologie de cette ville formée de ruines et d'amas de couches successives qui rappellent de fait les images de la mémoire évoquées plus haut. La sinuosité des rues romaines et les mouvements d'ascensions et de descentes des personnages seront alors étudiés comme autant d'échos à cette mémoire multi-dimensionnelle révélée précédemment. Enfin nous examinerons un autre aspect de la ville de Rome, celui d'une capitale se révélant dans un jeu d'ombre et de lumière qui répond lui-aussi, de manière détournée, au cheminement intérieur des protagonistes.

Dès le début du roman, il apparaît que la ville de Rome exerce une attraction sur le destin des deux personnages. Ainsi, Sophie évoque l'impression de flou qui la saisit concernant les événements qui l'ont menée sur le sol italien :

Comment, à partir de cet instant où ils se sont reconnus sur le macadam parisien, se sont-ils retrouvés ici, à Rome, dans ce palais-musée délabré, *cela, elle a du mal à le reconstituer*³. (HR, p. 14).

¹ Nous soulignons.

² À ce propos, cette fascination pour la Ville Éternelle en littérature n'est certes pas nouvelle et continue, encore aujourd'hui de nourrir les écrivains contemporains. Nous pensons ainsi aux *Promenades dans Rome* (1829) de Stendhal et plus tard à l'œuvre de Marguerite Yourcenar dont Michèle Sarde est, par ailleurs une spécialiste, (voir notamment *Denier du rêve* (1934)). D'autres productions comme celles d'Alberto Moravia ou de Michel Butor avec *La Modification* (1957) paraissent également s'inscrire dans cette veine romaine tout comme, très récemment, *Le Zoo de Rome* de Pascal Janovjak (2019).

³ Nous soulignons.

Le personnage féminin s'interroge alors :

Enfin... Pourquoi Rome ? Il avait dit : n'importe où, Athènes ou Sri Lanka, Shanghai ou Karachi. Pourquoi précisément Rome ? (HR, p. 31).

Pareille à une sirène envoutante, la Ville Éternelle semble irrésistiblement entraîner les personnages en son sein :

À l'aéroport Charles-de-Gaulle, le premier avion, en partance, faisait escale dans la Ville éternelle. (HR, p. 28),

À Rome, tout a paru combiné pour les recevoir. Combiné ou comploté. (HR, p. 32).

Or, la capitale occupe dans l'histoire des deux protagonistes une place significative. Si elle les rapproche tout d'abord de leurs doubles mythiques incarnés par Orphée et Eurydice, elle représente également pour Eric un moyen de poursuivre sa quête alchimique. Celui-ci le découvre au matin du premier jour :

Et tout à trac, il s'était rappelé que texte latin qui l'avait endormi constituait le début du manuscrit de Maximilien Palombara, celui qui se trouve à la bibliothèque Vaticane. [...] [Palombara] était un alchimiste qui vivait à Rome au XVII^e siècle. Sa villa a été probablement une grande demeure philosophale... Mais il n'en reste plus qu'une porte¹... (HR, p. 46).

Quant à Sophie, le voyage romain la conduit à se rendre sur le lieu de déportation de sa famille. Là-aussi, la révélation a lieu durant leur première nuit à la Villa et une fois de plus la prise de conscience est marquée par une certaine soudaineté, voire une véritable violence.

Alors l'évidence l'a *déchirée*. Elle s'est levée *brutalement* de son lit; [...] Via delle Botteghe Oscure ! La seule rue au monde où le désastre fasse détour, où l'oubli la fasse retourner après l'avoir si longtemps retenue prisonnière entre les frontières tortueuses de la comédie ancienne. De Paris à Rome, de Rome à Rome, par les Boutiques Obscures, elle aurait dû savoir que tous les chemins déportaient². (HR, p. 40-41).

Il se révèle dont un véritable effet d'attraction vers le sol romain. Ce phénomène est d'ailleurs amplifié dans une structure de mise en abyme à travers la fameuse Porte alchimique qui agit, elle, comme un véritable « *aimant* » :

- Où irons-nous marcher aujourd'hui ?
- Il paraît réfléchir, mais avant même qu'il en ait pris conscience, *l'aimant* de la porte Palombara a déjà orienté vers elle la direction de la journée³. (HR, p. 291).

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ Nous soulignons.

Or, cette influence de la ville sur le destin des personnages se réalise également dans des phénomènes de réminiscence qui se produisent au long des déambulations romaines. Comme le souligne Bernard Dieterle :

[L]a « Mémoire de villes » c'est aussi cette mémoire que l'on a des villes, c'est aussi un ensemble de processus mémoriels qui se déroulent dans les villes, qui sont déclenchés par *ce qui fait signe dans les villes*¹.

Ainsi, le premier jour, la vision d'une stèle évoque à Sophie le souvenir de Louis Fraton, le beau-père d'Eric :

Sophie sait que la face sévère de Louis Fraton, *comme la stèle bi-masquée à l'entrée de la fontaine*, en cache une autre, dragon bicéphale aux deux figures antithétiques de la même terreur². (HR, p. 58).

Au cours de la deuxième journée, l'entrée dans une « petite église [...] bondée de monde »³ suscite également en elle une forme de « nostalgie » du pèlerinage de leur adolescence :

Une mélodie aux harmonies apaisantes s'élève vers les fresques de la voûte, ordonnant le chaos, lui rendant un espace de respiration où le désastre se rétrécit, s'éloigne, fait place à d'autres sentiments. Des sentiments à mesure humaine comme *cette nostalgie qui la saisit* de l'ascétique cathédrale catholique gothique où, il y a vingt-deux ans, presque jour pour jour, elle chantait l'introït côte à côte avec Eric Tosca, les pieds en sang mais la gorge déployée⁴. (HR, p. 196).

Enfin, la visite des catacombes et de ces « sarcophages papaux » provoque un sursaut dans la mémoire de la protagoniste :

La vision brouillée du monumental cimetière de Salonique, vieux de quatre siècles et demi avec épigraphes rasées par les brigades de la peste brune, traverse soudain la pénombre glacée et se plaque sur les sarcophages papaux, tandis que les accumulations des stèles mouvementées de Prague *s'accrochent à sa mémoire*, à l'image des empilements de corps morts-vivants dans les fosses inhumaines derrière les barbelés⁵. (HR, p. 261).

On soulignera ici l'effet violent de la réminiscence qui survient contre la volonté d'un personnage en souffrance. Et bien que les visions ne soient pas celles de souvenirs mais plutôt de constructions mentales, l'emploi des verbes pronominaux « se plaquer » et « s'accrocher » témoignent de la brutalité du phénomène qui touche Sophie. Par ailleurs, sans susciter à proprement parler de vrais

¹ Bernard Dieterle, « Ruines et chantiers de la mémoire », dans Yves Clavaron, Bernard Dieterle, (dir.), *La Mémoire des Villes. The Memory of Cities*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 10. Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ HR, p. 196.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

moments de réminiscence, d'autres monuments trouvés lors de leurs déambulations, d'autres visites effectuées sur le chemin, d'autres rencontres enfin, semblent faire écho au voyage intérieur de Sophie et Eric. La ville n'est alors plus seulement le point de départ de la remémoration, elle paraît également s'engager dans l'histoire des personnages pour lui répondre dans un effet de résonance. Elle devient, pour reprendre les mots de Dorothea Lautherback « un instrument du discours narratif »¹. Ainsi, la visite de la grande synagogue de Rome engage-t-elle Sophie à révéler ses propres origines juives au jeune guide curieux :

Après quelques instants d'hésitation, il se décide à savoir à qui ce long discours qui vient de s'écouler de lui-même s'est adressé. Il demande à brûle-pour-point :

- Monsieur...madame, puis-je vous demander si vous êtes vous-mêmes juifs ?

[...] Elle sent alors monter en elle la nausée du désastre, elle lutte pour laisser passer dans ses poumons l'air qui lui permettra de prononcer la réponse et elle *s'entend* distinctement articuler :

- Moi je suis juive comme vous. Mais lui, non². (HR, p. 191-192).

La forme pronominale réfléchie « s'entendre » paraît alors accentuer l'influence et la puissance de cette visite qui déclenche chez Sophie, comme détachée d'elle-même, une forme de libération. De la même façon, la vision des statues des Niobides, ce « spectacle de ces chairs de marbre torturées par un ennemi invisible »³, qui lui évoque la terreur de « l'holocauste » semble, là-encore, opérer un bouleversement chez le personnage. Elle l'incitera quelques instants plus tard à évoquer, enfin, « la Chose »⁴ : ces mots meurtriers d'Eric qui auront signé la fin de leur relation.

Chefs-d'œuvre classiques de l'excès, baroques jusque dans l'harmonie, ils émergent dans ce parc apprivoisé par l'insolite, dans l'arrogance de leur beauté triomphante de la mort. Le crépuscule progressivement les revoile et les rend aux ténèbres auxquelles ils appartiennent, avant la nuit. [...].

- C'est ce jour-là, le 12 juin 1959, que tu m'as dit cette petite phrase qui a décidé de tout. (HR, p. 276).

La ville de Rome, aux monuments encore remplis d'un passé vivace (Eric ne met-il pas en garde Sophie contre le fantôme de l'assassin de Messaline ?⁵), révèle qui plus est, au fil des pages, une architecture en couches qui évoque directement celle de la mémoire des protagonistes⁶.

¹ Dorothea Lautherback, « L'endroit "impossible". Les images de la ville chez Flaubert. », dans Yves Clavaron, Bernard Dieterle, (dir.), *La Mémoire des Villes. The Memory of Cities, op. cit.*, p. 33.

² Nous soulignons.

³ HR, p. 275.

⁴ HR, p. 277.

⁵ HR, p. 38.

⁶ Voir l'étude des différentes images de la mémoire plus haut.

Bertrand Westphal réfléchit à cette sédimentation du passé enfermé dans l'espace urbain et qui peut emporter le visiteur à travers un voyage dans le temps. Il reprend ainsi l'image d'Alice qui, au détour d'un terrier, s'enfonce au pays des merveilles :

Néanmoins, il peut arriver à celui qui parcourt une ville l'aventure que vécut Alice : ici comme là, les terriers qui conduisent dans un autre monde sont béants, pourvu qu'on veuille bien suivre le lapin blanc. [...] La ville a peut-être son lapin blanc ; elle en a peut-être même plusieurs. Ce sont tous les indices qui inscrivent l'espace urbain dans l'Histoire, et qui lui confère une dimension verticale. Car *l'Histoire, ici, ne s'inscrit pas dans l'horizontale du long fleuve temporel, mais bien dans une superposition de strates. Le temps de la ville relève d'une archéologie*¹.

L'image « archéologique » est de fait récurrente dans la fiction étudiée. Déjà, à propos de l'Algérie, Eric évoque les pieds-noirs « qui avaient déposé leurs *couches* et les avaient dégagées des plus anciennes, eux qui avaient sédimenté cette vieille terre humaine »². Et si le jeune Tosca creuse toute sa jeunesse dans « les *couches* de ce qui fut une ville »³, de la même façon l'ancien couple se « promène à travers les *couches* de Rome » :

Ils sont assis côte à côte dans le fiacre dans le fiacre qui les promène à travers *les couches de Rome entassées sur elles-mêmes*, là où, dit Eric Tosca, les dates défient la chronologie et s'accumulent dans un espace clos que délimite un éternel présent⁴. (HR, p. 52).

Par ailleurs, l'accumulation de ces couches qui conduit à l'image d'une topologie verticale est également rattachée à l'évocation des ruines qui peuplent la Ville Éternelle et qui en constituent la première strate :

Ils marchent en ce moment dans la section antique de la Voie appienne, là où la chaussée par endroits, laisse apparaître *le pavage primitif*. Sur les deux côtés de la route, *il y a des sépulcres en ruine*. Elle aperçoit, comme à travers un brouillard, les *vestiges* aux tons clairs et fauves, les silhouettes sombres des cyprès détachés sur le ciel où s'endort le soleil et les arcades *mutilées* des aqueducs à travers la campagne bornée par les monts Albains⁵. (HR, p. 272).

¹ Bertrand Westphal, « Les Villes verticales. Inscription de l'Histoire et du Texte dans l'espace urbain », dans Yves Clavaron, Bernard Dieterle, (dir.), *La Mémoire des Villes. The Memory of Cities, op. cit.*, p. 379. Nous soulignons.

² HR, p. 54. Nous soulignons.

³ HR, p. 53. Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Nous soulignons.

Or, ces ruines qui se révèlent comme « la trace d'une mémoire [...] devenue autrement présente »¹ entrent encore une fois, « vestige pour vestige »², en résonance avec le voyage intérieur des personnages vers leur passé. Le Tibre qui n'est plus qu'une « *cicatrice*, une ruine de fleuve au milieu d'autres ruines »³ ne peut-il faire écho aux cicatrices personnelles de Sophie et Eric ?⁴. Les « niches »⁵ de la Ville « dont la plupart sont vides » ne peuvent-elles évoquer le vide de la mémoire de Sophie ? Enfin,

Le miracle de la Madonna della Lampada dont l'effigie originale, qui se trouvait dans la niche, depuis le XIII^e siècle, à la place de sa reproduction actuelle, fut recouverte par une crue du Tibre et retrouvée intacte après que les eaux du fleuve se furent retirées. (HR, p. 198),

ne rappelle-t-il pas la quête personnelle d'Eric qui tente de retrouver la fiancée perdue et qu'il imagine encore « intacte », inchangée, après toutes ces années ? Les deux personnages, qui, semblables à ces mêmes ruines, « se réveillent dans la poussière »⁶, parviennent alors à une même conclusion :

Il fallait encore dominer et conquérir, et non seulement enfouir la faute et l'inhumer par-dessous les mosaïques des villes mortes, mais encore reconstruire sur le sépulcre d'autres temples et d'autres forteresses, à l'image de cette cité romaine qui réussit à faire de la ruine un ornement qui refoule dans l'artifice le malheur ou la honte en les offrant au spectacle⁷. (HR, p. 59-60).

S'« imbriquant »⁸ dans les couches de la capitale, la mémoire des protagonistes prend alors différentes nuances,

À lui le gothique ou l'amphithéâtre romain. À elle le baroque avec ses luxuriances, sa morbidité, ses lascivités qui aux meilleures époques s'épuisent dans la vitalité d'une rétrospective Renaissance. (HR, p. 241),

¹ Alban Ramaut, « L'évocation de la Rome antique dans l'imaginaire musical d'Hector Berlioz », dans Yves Clavaron, Bernard Dieterle, (dir.), *La Mémoire des Villes. The Memory of Cities*, op. cit., p. 179.

² HR, p. 315.

³ HR, p. 66. Nous soulignons.

⁴ « [...] il pouvait lui étaler *un musée de cicatrices* toutes profondes qu'elle n'avait cessé de creuser avant et après la rupture » (HR, p. 15). « Et elle s'y connaissait en blessures et en cicatrices ». (HR, p. 30). Nous soulignons.

⁵ HR, p. 292.

⁶ HR, p. 161.

⁷ Nous soulignons.

⁸ HR, p. 241.

mais se révèle finalement « aussi complexe et enchevêtré[e] que n'importe quel coin de rue romaine »¹.

Par ailleurs, il convient de souligner que la topographie romaine place de nombreuses pentes sur le chemin des personnages. Dès leur arrivée à Rome, les personnages voient ainsi « surgi[r] des dômes »², tandis que la Villa elle-même convoque symboliquement l'image d'un « triangle presque isocèle avec son côté droit fixe et ses jambes immobiles »³. La succession d'ascensions et de descentes évoque alors un parcours — une fois de plus — vertical qui offre diverses résonances avec l'histoire des personnages. Le mythème de la catabase et celui de la remontée, inhérents au mythe d'Eurydice, ont déjà pu être relevés dans la première partie de cette étude. Il semble toutefois intéressant d'approfondir cet angle d'analyse et de rechercher un lien entre les révélations des protagonistes et leurs escalades romaines. L'une des premières ascensions a lieu au cours de la première journée⁴ et s'étend sur l'ensemble du chapitre 5⁵. Cette première montée nous conforte dans la double interprétation que nous menons puisque la montée des marches romaines fait ici directement écho aux expéditions montagneuses relatées par Eric à ce moment précis. La fiction assume donc, dès le début, une véritable *interpénétration* des niveaux narratifs. Par ailleurs, on observe un désintérêt progressif des personnages lors de la descente. Ils « néglige[nt] » ainsi la vue pourtant « étourdissante » de la basilique. De la même manière, après l'ascension du tempietto, qui offre à Eric l'occasion de revenir sur la période de leur fiançailles et à Sophie celle de le contredire d'une manière de plus en plus virulente, les deux personnages « dévalent une à une les marches veloutées » cependant que « l'espèce d'euphorie qui s'était emparée d'eux lors de l'ascension [...] s'est évanouie »⁶. Les mouvements ascendants et descendants du périple paraissent alors suivre dans une certaine mesure le mouvement des sentiments des protagonistes ou, plus précisément, le rythme de leur voyage dans le passé. Ainsi la confrontation de Sophie au sujet de Christian

¹ HR, p. 241.

² HR, p. 33.

³ HR, p. 36. Triangle qui évoque donc lui-même une forme de montagne.

⁴ « Eric Tosca l'entraîne par la main sur les escaliers qui montent à la coupole de la basilique ». (HR, p. 79).

⁵ Au début du suivant en effet, les personnages « redescendent les marches, négligeant l'étourdissante vue plongeante sur la basilique, et la première galerie qui entoure le tambour » (HR, p. 91).

⁶ HR, p. 129. Nous soulignons. Dans ce passage par ailleurs, le lecteur ne peut discerner avec certitude si la proposition de redescendre (« On descend ? » HR, p. 129) vient de Sophie ou d'Eric.

Hermesse, qui est l'un des moments culminants dans le face à face du couple, intervient dans un lieu clos, celui de la chambre d'Eric mais auquel on accède par ailleurs en *montant* :

Ils accèdent à la Villa par une pente détournée¹ qui permet d'éviter les escaliers de la place d'Espagne. Par la petite ouverture, pratiquée dans le portail qu'actionne un code, ils pénètrent dans le hall marmoréen, plongé dans la pénombre par l'absence d'électricité. Ils *remontent* à tâtons jusqu'à la loggia, jusqu'au territoire d'Eric Tosca². (HR, p. 149).

Dans une même mesure, le silence d'Eric après les révélations de Sophie, qui pourrait de fait s'interpréter comme une dilatation dans le rythme de leurs échanges, correspond à un mouvement de descente :

- Eric !
Il ne répond pas.
Ils *redescendent* la colline du Janicule où ils sont allés se promener après leur déjeuner dans le Trastevere, dans l'allée bordée des bustes des compagnons de Garibaldi³. (HR, p. 240).

Enfin, si le chemin qui les mène à la fameuse porte Palombara semble paradoxalement plat⁴, l'image ascensionnelle n'est jamais loin :

Si on imagine la ville le long d'un cordon triangulaire dont le mont Pincio et la Villa Médicis seraient le sommet, la place Victor-Emmanuel II se situerait au point le plus éloigné de la ligne orientale, à l'opposé du Trastevere et du ghetto. (HR, p. 309).

La comparaison triangulaire revient donc ici après avoir été employée pour décrire, au tout début du voyage, la Villa dans laquelle résident les personnages⁵. L'effet de boucle semble alors ceindre la description de la capitale dans des images et des métaphores verticales. Par ailleurs, la caractérisation de la place Victor Emmanuel comme le « ventre de Rome » rajoute à cet effet en convoquant l'idée d'une forme de digestion mais aussi celle d'une gestation qui impliquent, une fois de plus, un passage sur le mode de la verticalité. Cette idée pourrait alors renvoyer aux études de Marie Bonaparte⁶. Pour la critique, la descente de certains personnages dans les entrailles des châteaux gothiques ferait écho au fantasme inconscient d'un retour dans le corps maternel. Or si,

¹ La pente est-elle ascendante ou descendante ? Dans tous les cas le mouvement final est celui d'une montée vers la chambre de Tosca.

² Nous soulignons.

³ Nous soulignons.

⁴ « La route de la Villa Médicis à la piazza Vittorio Emanuele II est presque droite », (HR, p. 309).

⁵ « Un mélange de moisissure et de pourri s'exhalait de ce palais gâté qui paraissait penché d'un côté comme un navire en train de sombrer, derrière le dos de la bosse dont la ligne angulaire formait un triangle presque isocèle avec son côté droit fixe et ses jambes immobiles », (HR, p. 36).

⁶ Marie Bonaparte, *Edgar Poe, sa vie, son œuvre*, éd., 3 vols., Paris, Presses universitaires de France, 1958 citée par Maurice Levy, *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel 2015, p. 623.

dans le cas d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée* les personnages pratiquent de nombreuses ascensions, les descentes sont également nombreuses. Et bien que le motif antique de la catabase mythologique soit évidemment présent, on pourra également analyser ces mouvements descendants dans une perspective psychanalytique. La descente dans les catacombes romaines, dans lesquelles Sophie se perd, croit mourir et invoque douloureusement la figure maternelle justement, correspondrait à une lutte intérieure du personnage face à elle-même et face à ses peurs. Les « violents efforts » de la protagoniste pour « quitter » ces sous-sols, pour empêcher Rome de la digérer complètement, illustrerait de fait un « phantasme de renaissance »¹ bien réel et qui se retrouve au moment de la sortie. On relève ainsi l'évocation du besoin physiologique de « respirer », l'accumulation d'une végétation symbole de vitalité mais aussi la mention de ces « enfants vivants » qui illustrent irrévocablement cette volonté de régénération.

Elle voudrait sortir, *respirer* à l'air libre, retrouver les lauriers-roses et les pins, le buis, la glycine, les oliviers, les eucalyptus, les acacias. Une envie d'arbre puissante comme une faim la tord dans une crampe. Dans un rayon de lumière, elle se voit courir vers des petits enfants dans un square. Des enfants *vivants*.
[...] Enfin. Le soleil². (HR, p. 266).

Par ailleurs, la pointe finale qui clôture ce long paragraphe nous invite à étudier les jeux d'ombre et de clarté qui accompagnent l'enfoncement dans la ville³. La lumière en effet joue un rôle dans cette comédie romaine :

Ils ne se sont pas dit un mot depuis que le soleil a commencé sa ronde, baignant la ville dont l'embrasure de la fenêtre leur fait cadeau, dans la lumière *saltimbanque* de cette matinée de printemps⁴. (HR, p. 291).

L'emploi de l'adjectif « saltimbanque » souligne en effet le rôle théâtral de ce soleil romain qui semble se jouer de ses spectateurs. Et de fait, bien que la narration souligne la « fournaise romaine »⁵ et la chaleur de la ville qui fait « poisser [les] aisselles [de Sophie] [...] jusqu'à son ventre »⁶, la narratrice souligne surtout les effets de pénombre qui viennent infiltrer le paysage méditerranéen et qui pourront illustrer la difficulté rencontrée par les personnages à faire la lumière

¹ *Ibid.*

² Nous soulignons.

³ Sur le thème du regard, de l'ombre et de la lumière voir également la deuxième partie du chapitre 5 de la présente étude.

⁴ Nous soulignons.

⁵ HR, p. 28.

⁶ HR, p. 241.

sur leur passé commun. Ainsi, lorsque Sophie tente pour la première fois d'évoquer le nom redouté de Christian Hermesse, « Eric [s'arrête] net » tandis que « [d]ans le bois sacré, *l'obscurité s'insinue* à travers le tissu serré de la végétation, *se faufile* entre les feuilles, *menace d'infiltrer* les premières marches du tempietto ». ¹ Dans ce passage, le silence se rattache à la pénombre qui prend par ailleurs une apparence inquiétante comme en témoignent les verbes « s'insinuer », « se faufile » et enfin « menacer ». De la même façon, confrontée aux souvenirs d'Eric qui lui restent étrangers, le personnage féminin garde quelquefois le silence comme au cours de la première journée où « Sophie ne répond pas directement » ². Or, c'est à ce moment que le couple « s'avis[e] » que « le soleil n'est plus visible derrière les tourelles » ³. Et même lorsqu'une clarté semble éclairer les pérégrinations des personnages, celle-ci reste « intermédiaire entre nocturne et diurne » et « subitement, une grisaille envahit la pièce » ⁴ dans laquelle ils se sont réveillés. Enfin, l'obscurité inonde également les recoins de la Villa de Messaline dans un effet de contamination :

L'électricité de la Villa est déficiente et ils mettent plusieurs minutes à allumer l'ampoule qui pend sous une fresque, projetant une *lueur lugubre* sur un angle de *la pièce dont les trois quarts sont plongés dans l'ombre*⁵. (HR, p. 276),

Ils accèdent à la Villa par une pente détournée qui permet d'éviter les escaliers de la place d'Espagne. Par la petite ouverture, pratiquée dans le portail qu'actionne un code, ils pénètrent dans le hall marmoréen, *plongé dans la pénombre par l'absence d'électricité*. Ils remontent à tâtons jusqu'à la loggia, jusqu'au territoire d'Eric Tosca⁶. (HR, p. 149).

C'est en effet « à tâtons » que semblent progresser les personnages dans l'exhumation de leur passé autant que dans leur expédition romaine. Ainsi, la découverte finale de la porte Palombara obéit à un effet d'attraction *aveugle*⁷. Le jeu de lumière qui entoure la trouvaille alchimique est alors particulièrement significatif. C'est l'une des rares fois, en effet, où le soleil « à son zénith » éclaire complètement la scène :

La route de la Villa Médicis à la piazza Vittorio Emanuele II est presque droite. [...]

¹ HR, p. 113-114. Nous soulignons.

² HR, p. 129.

³ HR, p. 129.

⁴ HR, p. 161.

⁵ Nous soulignons.

⁶ Nous soulignons.

⁷ « Il paraît réfléchir, mais avant même qu'il en ait pris conscience, *l'aimant* de la porte Palombara a déjà orienté vers elle la direction de la journée ». (HR, p. 291). Sur ce phénomène d'attraction, voir plus haut.

C'est le début de l'après-midi. Ils se dirigent vers l'orient de la ville, au moment où *le soleil à son zénith* les bombarde d'une chaleur poussiéreuse que la pollution urbaine rend irrespirable¹. (HR, p. 309),

et très rapidement pourtant², dès que la porte est en vue, le crépuscule paraît prendre possession des lieux : « [i]nsensiblement, la chaleur est tombée sur l'après-midi déclinant, *proche à présent du crépuscule* »³. C'est alors après les ultimes révélations de Sophie que l'obscurité se fera complète :

Elle secoue, sans trouver le loquet de la sortie, le grillage. Elle l'entrevoit qui fuit sur la place mal éclairée. La nuit est complètement tombée à présent. Il court toujours. (HR, p. 320).

La découverte de la porte Palombara concentre donc, dans une accélération temporelle mystérieuse, un passage de la pleine lumière à l'obscurité la plus totale. Si nous avons déjà pu étudier le mouvement qui semble conduire Sophie vers une lumière salvatrice tandis qu'Eric est happé par les ténèbres⁴, il semble également que ce traitement particulier de la lumière et qui caractérise le passage de la porte souligne l'importance de cette dernière dans le déroulement de la diégèse. À travers elle, tout d'abord, la ville de Rome affirme véritablement une dimension organique : la place Victor Emmanuel est ainsi le « ventre »⁵ de la capitale tandis que la porte Palombara ressemble à une « pupille dilatée »⁶ sous le regard de laquelle les personnages vont devoir chacun emprunter leur propre chemin. Mais par ailleurs, pour Gaston Bachelard,

[l]a porte c'est tout un cosmos de l'entr'ouvert. [...] La porte schématise deux possibilités fortes, qui classent nettement deux types de rêveries. Parfois, la voici bien fermée, verrouillée, cadénassée. Parfois la voici ouverte, c'est-à-dire grande ouverte⁷.

Quelques fois également, il en est une « à peine entre-bâillée », qu'« [i]l suffira de pousser si doucement ! Les gonds ont été bien huilés. Alors un destin de dessine »⁸. Dans le cas de la porte magique, celle-ci ne peut plus être considérée comme fermée, ouverte ou à demi ouverte : elle se caractérise par son état de ruine. Réduite à l'état de « survivance », « entre deux tas de détritits », la

¹ Nous soulignons.

² Et de manière tout à fait surprenante d'ailleurs. Le temps semble en effet étrangement s'accélérer autour de la porte alchimique.

³ HR, p. 315-316. Nous soulignons.

⁴ Voir le chapitre 5 de la présente étude.

⁵ HR, p. 311.

⁶ HR, p. 320.

⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 200.

⁸ Ibid.

porte est « avilie », « enfermée dans un grillage et environnée d'ordure »¹. Pourtant sa charge narrative reste intacte. Elle conserve en effet sa fonction de passage et évoque alors la séparation à venir des deux personnages. Ruine qui résiste pourtant aux effets du temps et à l'oubli, elle incarne la résilience profonde du passé dans le destin des deux protagonistes. Synonyme d'ouverture sur un ailleurs à la fois spatial et temporel, la porte pourra également symboliser l'éventail de possibilités narratives qui caractérise la fin d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée* : Sophie quittera-t-elle réellement Rome ? Eric sera-t-il vraiment mis à mort dans la furie de la manifestation ? Sont-ce là leurs adieux définitifs ? Que dire de la « disparition inexplicable »² de l'héroïne évoquée par la narratrice ? L'architecture romaine revendique ici son importance dans le *continuum* diégétique. Guidant les protagonistes sur un chemin qui entre en résonance avec leur voyage intérieur, les menant vers des lieux de réminiscence, la capitale antique lie l'univers mythologique au nôtre, invoque et rapproche les passés, fait se rejoindre la petite et la grande histoire et assume de fait ce phénomène permanent d'interpénétration qui caractérise la fiction de Michèle Sarde. Or un autre type d'intrication pourra être analysé en dernier lieu. Que dire en effet de la filiation cette fois-ci autobiographique du roman ?

¹ HR, p. 313.

² HR, p. 41.

CHAPITRE 9 : *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, une filiation auctoriale¹ ?

¹ Note liminaire : Il est une chose de prendre une fiction pour objet d'étude ; il en est une autre d'écrire sur *la vie* d'un auteur. Ce chapitre nous conduira à étudier *Revenir du silence*, un autre roman de Michèle Sarde. Dans cette production, largement autobiographique, l'auteure revient sur l'histoire de sa propre famille, au destin tragiquement marqué par l'Occupation et l'Holocauste. Il semblait alors important de souligner, avant de débiter ce chapitre, cette transition floue mais bien réelle de la fiction vers la réalité. Les personnages ne sont plus *uniquement* des êtres de papier, leur histoire n'est plus *seulement* une diégèse qu'il conviendrait d'analyser. Nous tenterons de conduire cette étude dans le plus grand respect de Michèle Sarde et de sa famille.

TENTATIVES DE CONSIDÉRATIONS GÉNÉRIQUES

La première partie de cette étude avait déjà mis en évidence l'hybridité d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée* qui ne se présente pas tout à fait comme une réécriture mythologique mais davantage comme *l'écriture d'une réécriture* : les personnages eux-mêmes sont conscients de la lecture mythologique de leur histoire personnelle et la narratrice semble jouer un rôle dans la mise en scène de celle-ci¹. Pourtant, l'analyse de la place prépondérante de l'Histoire dans la narration² nous amène également à rapprocher ce texte des romans de type historique et de leurs différents dérivés. Nous relèverons ici quatre entrées (roman historique, roman mémoriel, roman archéologique et roman de filiation) et tenterons d'examiner les points de rapprochement ou, au contraire, de distanciation avec *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*. Par ailleurs, la parution en 2016 d'un roman de Michèle Sarde, *Revenir du silence*, basé sur l'histoire de sa famille, nous conduira à rechercher des ponts de lecture entre les deux œuvres et donc à considérer le possible ancrage personnel d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée*.

Selon Gérard Gengembre,

Le roman historique proclame qu'il est un roman, que son intrigue est donc fictive mais qu'elle est vraisemblabilisée par son cadre, tant spatial que temporel et grâce à la dynamique profonde de l'action. Il s'agit d'affirmer au lecteur que les événements auraient pu se dérouler ainsi, qu'ils sont conformes à une logique de l'Histoire³.

À première vue, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* semble adhérer à cette définition. L'objet de notre étude revendique en effet son caractère fictif : le genre est celui du « roman » comme l'indique la couverture, les personnages sont donc inventés, tout comme la narratrice qui, bien qu'elle puisse évoquer l'auteure elle-même, ne se confond pas explicitement avec elle. Par ailleurs, l'intrigue est bien, comme le suggère Gérard Gengembre, « vraisemblabilisée ». L'ancrage historique est prégnant : en témoigne notamment la mention récurrente de dates précises établissant un lien entre l'histoire des protagonistes et la grande Histoire, celle-ci bien réelle⁴ : celle de la Seconde Guerre Mondiale et plus, tard, celle de la Guerre d'Algérie. Cependant, cette acception du

¹ Voir la première partie de l'étude, notamment le chapitre 3.

² Voir le chapitre 7.

³ Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, coll. 50 Question, 2006, p. 87.

⁴ Voir le chapitre 7.

roman historique permet d'embrasser une somme *a priori* assez large de textes, publiés par ailleurs sur une vaste période, ce qui nous conduit à envisager d'autres types romanesques.

Un autre genre, dérivé du roman historique, et rattachant fiction et Histoire est celui du roman mémoriel, notamment défini par Régine Robin en 1989. Selon l'historienne, il se définit comme un roman

[...] par lequel un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies ou, au contraire, luttant pour l'exactitude factuelle, pour la restitution de l'événement ou sa résurrection¹.

Pour Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, reprenant la thèse de Régine Robin, le roman mémoriel « vise à construire une archive jusque-là absente, à compléter une historiographie partielle et partielle. Parce qu'il est "vraisemblabilisant", il remplit les "trous de l'information" ». Cette « reconstruction de la temporalité permet [alors] de faire interagir mémoire et histoire, d'en superposer les régimes, et de voir se rejoindre la pratique du roman historique et celle du roman de l'intime »². Rapprocher *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de ce type d'œuvres paraît alors délicat. Bien que le cheminement mémoriel soit placé au centre de l'intrigue³, le cadre diégétique imposé par les notes de la narratrice rend l'analyse plus complexe. Certes, l'entreprise de la narratrice peut se rapprocher de ce qui est proposé par les critiques : elle évoque ainsi un temps révolu tout en affirmant « combler [...] certaines lacunes » laissées par Sophie Lambert dont la disparition mystérieuse l'a empêchée d'achever son récit. Cependant, dans la fiction, le personnage de la narratrice est explicitement dissocié de celui de Sophie : ce n'est donc pas « son passé » qu'elle évoque, mais celui de la protagoniste. Inversement, si cette dernière « lutte » effectivement, auprès d'Eric mais aussi d'elle-même, « pour la restitution de l'événement ou sa résurrection » afin de faire éclater la vérité, l'effet de relais, pris en charge par la narratrice, rajoute une dimension supplémentaire à l'exhumation du passé et semble créer un écran distant qui éloigne *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de la définition première du roman mémoriel.

¹ Régine Robin, *Le Roman mémoriel, de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, coll. « L'Univers du discours », 1989, p. 48, citée par Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, « Histoire et mémoire : variations autour de l'ancestralité et de la filiation dans les romans francophones réunionnais et mauriciens », *Revue de littérature comparée*, vol. no 318, n° 2, 2006, p. 195-212, <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-2-page-195.htm#no14>>, [en ligne], consulté le 14-5-19.

² Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, « Histoire et mémoire : variations autour de l'ancestralité et de la filiation dans les romans francophones réunionnais et mauriciens », *op. cit.* p. 195-212.

³ Voir à ce sujet le chapitre précédent.

Autre forme romanesque rattachée à l'écriture de l'Histoire : celle du roman archéologique, notamment définie par Dominique Viart.

En se proposant de l'interroger plutôt que d'en fournir le déroulement narratif, [ce type de littérature] aborde l'Histoire comme une énigme. Il n'est pas indifférent que des romans policiers s'y soient d'abord attachés, rappelant s'il en était besoin que l'étymologie du mot Histoire renvoie à l'enquête — « *istoria* ». La posture de l'enquête a ceci de déterminant qu'elle s'élabore *a posteriori*, et mime notre position effective par rapport au passé mais un passé qui paraît désormais mal connu, dont on doit rassembler puzzle. L'Histoire se dit donc à partir d'une ignorance de ce qu'elle fut effectivement et ne procède pas du savoir institué¹.

Pour le critique, ce roman archéologique se fixe selon plusieurs paramètres principaux. *L'orientation du récit* tout d'abord : le roman « procède à partir d'aujourd'hui et se donne le passé comme ligne d'horizon »². C'est le cas dans la fiction de Michèle Sarde, et ce, sur les différents niveaux du récit : la narratrice évoque un voyage romain appartenant alors au passé³, les protagonistes en 1979 reviennent, eux, sur les événements de 1958 mais également sur l'histoire de leur famille respective. L'imbrication des niveaux narratifs semble alors démultiplier ce retour dans le temps dans un effet de miroitement d'autant plus frappant. Le second paramètre propre au roman archéologique est celui d'un *rapport au savoir particulier* : « [l]e savoir historique n'est plus reçu : il se conquiert »⁴ et ce, au moyen d'une *enquête* qui, autre point de définition, doit largement dominer la narration. Pour Dominique Viart,

[ces] romans ou récits ne transfigurent plus un savoir en matière romanesque, mais développent *la mise en scène de sa conquête*, de *sa difficile élaboration*, laquelle procède d'un manque à savoir, agit par hypothèse (et non par thèses sur l'Histoire) par regroupement d'informations diverses, récits reçus mais fragmentés, partiels ou incertains, fouille d'archives aléatoires, familiales [...] ou militaires [...]⁵.

Or, dans le cas d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, il semble difficile de parler d'enquête à proprement parler. À hauteur du récit cadre, les quelques notes de la narratrice, recueillant le témoignage de Sophie Lambert et travaillant à partir du journal de celle-ci, ne restituent pas la

¹ Dominique Viart, « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », dans Dominique Viart (textes réunis et présentés par), *Écritures contemporaines 10, nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 23.

² Dominique Viart, « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », *op. cit.* p. 24.

³ Sophie lui en ayant fait le récit d'après elle : « L'histoire que je rapporte ici dans ce livre m'a été confiée par Sophie Lambert elle-même ». (*HR*, p. 14).

⁴ Dominique Viart, « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », *op. cit.* p. 24.

⁵ *Ibid.* Nous soulignons.

difficulté de l'entreprise et, surtout, n'occupent qu'une partie très minoritaire du texte¹. L'enquête d'Eric sur le passé de Sophie, par ailleurs, est très peu décrite, se réduisant à quelques allusions :

Sophie a souhaité connaître le détail de ses filatures, des interrogatoires, des stations dans les lieux où elle aurait pu paraître, des consultations de dossiers, des listes de militants, de fidèles, de membres d'associations en tous genres [...]. (HR, p. 21).

Certes, le texte met en scène la *conquête* d'un passé qu'il s'agit bien d'exhumer mais cette tentative est davantage reliée à la difficile confrontation des souvenirs des deux personnages et surtout à l'acceptation de la vérité plutôt qu'à un manque matériel de preuves ou de témoignages. En cela, l'intrigue évoque moins une enquête — déjà passée — qu'une quête intérieure et une fois de plus, le roman de Michèle Sarde semble *emprunter* à un genre particulier sans toutefois pleinement s'y rapporter.

Nous arrivons alors à la question du récit de filiation, dont la définition ne semble pas, *a priori*, adhérer à l'objet de notre étude. Selon Dominique Viart, toujours,

Il s'agit de ces romans et récits (à vrai dire ce sont plus exactement des « récits », mais la part de fiction qui s'y mêle et les pratiques éditoriales les font parfois considérer comme des romans) *qui élisent pour matière l'histoire familiale*².

Or, bien que la question de la filiation et des origines soit au cœur de l'intrigue³, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* ne revendique pas le moindre lien vers le statut de *récit* mais assure au contraire sa *pleine* nature de *fiction*. En présentant l'illusion d'un témoignage, le roman se travestit et affirme paradoxalement un caractère presque théâtral. Le sentiment d'une mise en scène et l'écran fictionnel formé par les différents niveaux narratifs semblent de fait aller à l'encontre de la double éthique inhérente au roman de filiation : une éthique de vérité associée à celle d'une restitution.

[I]l s'agit à la fois de restituer une existence qui ne s'est pas dite, qui n'a donné lieu à aucun récit, à aucune transmission, parce que ceux qui l'ont vécue ne se sont pas accordés à eux-mêmes la légitimité suffisante pour le faire, ou parce que l'Histoire, en démentant leurs croyances et leurs idéaux, les a proprement délégitimés. Et, c'est le second sens de « restitution », de rendre par le récit leur dignité à ces vies défaites, « indignes », brisées par l'Histoire⁴.

¹ Se limitant à des notes de bas de page.

² Dominique Viart, « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », *op. cit.* p. 27. Nous soulignons.

³ Voir à ce sujet le chapitre 7.

⁴ *Ibid.* p. 28.

Cependant, la parution récente d'un autre roman de Michèle Sarde, *Revenir du silence* (2016), bouleverse nos précédentes analyses. Ce dernier ouvrage paraît, lui, clairement s'identifier comme un roman de filiation puisque l'auteure y retrace le destin de sa propre mère et de sa famille tout en soulignant la dualité de son texte, pris entre l'archive et la fiction. Ici un extrait du prologue :

C'est maintenant, en l'an 2007, que je commence la traque de ceux dont j'ignorais presque tout, consciente que c'est d'abord elle [ma mère] que j'exhume et que je veux faire revivre, depuis le quartier de la Tour blanche à Salonique où elle est née, jusqu'au petit village de la Brie, assoupi autour de son clocher, où elle repose. Elle. Ma mère. Le premier visage de ma vie. Derrière elle, d'autres visages dans la brume. Derrière elle, Moïse et Marie qui ne sont jamais revenus. Un mystère en cache un autre et c'est la machine à remonter les secrets qui recomposera peut-être la tribu perdue.

Afin de raconter cette traque, entre histoire et fiction, j'ai opté, après bien des hésitations, pour *une forme libre, qui mêle récit romanesque et mémoires familiales*. Car les archives attestent de la véracité de l'Histoire, et la Fiction permet de l'humaniser et de lui donner vie¹. (RS, p. 16-17).

Or, de nombreux éléments narratifs présents dans ce texte évoquent certains passages d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, nous interrogeant alors sur leur caractère proprement fictionnel.

L'auteure elle-même suggère les liens entre ses romans :

À la réflexion, je me demande si tous les livres que j'ai écrits jusqu'à maintenant n'ont pas été des exercices de préparation à celui-ci, des répétitions sous des formes diverses de cette histoire-là. Cette histoire-là, qui est la mienne, et malgré moi celle des miens, avait du mal à sortir². (RS, p. 13).

Il conviendra donc d'analyser les ponts de lecture créés entre les deux œuvres ce qui nous conduira éventuellement à émettre de nouvelles hypothèses sur les spécificités génériques de notre objet d'étude.

¹ Nous soulignons.

On pense ici aux propos de Gérard Gengembre pour qui le roman « est plus vrai que l'Histoire parce qu'il la donne à comprendre de manière vivante ». Gérard Gengembre, *Le roman historique*, op. cit., p. 87.

² RS, p. 13.

REVENIR DU SILENCE

Nombreux sont les écrivains qui écrivent pour se découvrir, pour s'interroger sur ce qu'ils sont, ce qu'ils ont été, ou sur qui ils sont, c'est-à-dire sur leur essence individuelle, sur leurs origines, leurs identités individuelle ou sociale¹.

Il semble que les propos de David Ngamassu au sujet de l'œuvre de Patrick Modiano s'appliquent particulièrement bien à l'œuvre de Michèle Sarde qui publie, en 2016, un récit où elle revient sur l'histoire de sa famille, longtemps cachée par sa mère, Jenny. Dans *Revenir du silence*, le lecteur suit en effet le cheminement de la famille Benveniste, depuis la chaleur écrasante de Salonique jusqu'à la France, dans un récit ponctué par des photos appartenant aux archives personnelles de l'auteure et qui représentent ses multiples ancêtres. Il faudrait sans doute consacrer une étude complète à ce seul ouvrage, texte bouleversant dans lequel Michèle Sarde, mêlant, comme elle le souligne², l'histoire et la fiction, témoigne du destin tragique de ses ascendants et de leurs proches durant la Seconde Guerre Mondiale. Nous nous limiterons toutefois ici à étudier les différents points d'ancrage qui existent entre *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* et *Revenir du silence* afin, peut-être, de cerner davantage la nature du premier. Nous reviendrons tout d'abord, de manière générale, sur les *topoi* communs aux œuvres, auxquels s'ajoutent une tendance partagée à l'intertextualité ainsi que le recours à un même lexique. Nous tenterons ensuite d'émettre des parallèles entre les personnages de la réécriture mythologique et du récit familial avant d'analyser les échos entre certains épisodes qui apparaissent tout à la fois dans les deux textes.

Se rattachant chacun à un travail de mémoire, les deux romans³ de Michèle Sarde portent en eux de nombreux thèmes communs. Parmi eux, celui d'une mémoire douloureuse, presque malade et marquée par la souffrance, celui du secret et enfin celui de la dualité. Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier les différentes images relatives à la mémoire et au souvenir dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*⁴ et particulièrement le vide mémoriel qui frappe le personnage de Sophie après la révélation du « désastre » qui « satur[e] »⁵ tout son être. Dans *Revenir du silence*, la

¹ David Ngamassu, « Quête identitaire et écriture de la mémoire dans le roman de Patrick Modiano », dans Dahouda Kanaté, Sélom K. Gbanou (dir.), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 103.

² *RS*, p. 17.

³ L'auteure, souligne certes le caractère véridique du texte, inspiré des mémoires familiales, mais insiste toutefois sur le terme de roman.

⁴ Voir plus particulièrement le chapitre précédent.

⁵ *HR*, p. 211.

même destruction mémorielle post-traumatique est évoquée par la narratrice au sujet de ses parents. Ainsi tandis que Sophie mentionne les « lambeaux »¹ de sa mémoire écharpée, et l'oubli qui a fait disparaître ses souvenirs², *Revenir du silence* décrit la perte de mémoire de Jenny et Jacques, les parents de la narratrice :

Car Jenny n'avait pas seulement perdu sa foi et sa religion qui la liaient à une identité séculaire. Elle en avait aussi perdu la mémoire. Ou plutôt elle l'avait égarée. Dans le choc de ce qu'elle et Jacques avaient vécu, cru vivre puis découvert, c'est comme s'ils étaient devenus sourds-muets. Ou comme s'ils étaient tombés dans un coma profond où ils m'avaient entraînée par amour et par contagion. S'ensuivit, dans ma vie plus encore que dans la leur, une longue éclipse. (RS, p. 390).

Dans les deux cas, le récit souligne les conséquences terribles³ du choc vécu par les protagonistes, survivants d'une tragédie qui les dépasse. On soulignera alors que la métaphore lumineuse, déjà présente dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*⁴ est reprise dans « le récit de Jenny » à travers la mention de la « longue éclipse », soulignant de fait l'obscurité intérieure qui contamine les survivants.

Autre idée prépondérante dans *Revenir du silence*, qui était déjà présente dans la réécriture mythologique : celle du secret et du poids du non-dit. Silence des parents adoptifs de Sophie sur ses origines, silence de Sophie après la découverte du « désastre »⁵, silence d'Eric aussi face aux tentatives de Sophie pour faire la lumière sur le passé, le non-dit sature la scène d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée*⁶. Il est également le point de départ du nouveau roman de Michèle Sarde, comme en témoigne le choix de son titre. La narratrice revient alors sur le silence qui entoure ses origines pendant de longues années,

Alors durant mon enfance franco-française, autant que faire se pouvait, on n'évoquait jamais cette « origine glauque », métèque, étrangère, qui avait stigmatisé ma mère comme mon père et continuait de le faire, au profit de l'origine sainte et glorieuse, qui était la mienne, marquée par Charlemagne, Poitiers, Jeanne d'Arc [...]. (RS, p. 13-14),

¹ HR, p. 14 et 254.

² « À nouveau, elle ne se souvient de rien. Ni du vertige d'Eric, ni de ses protestations, ni même de cette expédition dans les Crochues qu'elle mélange avec d'autres ascensions. Rien. Rien. » (HR, p. 86).

³ À propos du témoignage de sa mère, qui sert de fil conducteur au roman, Michèle Sarde évoque la libération d'une mémoire intacte mais qui semblait alors avoir été « congelée ». (Michèle Sarde avec *Revenir du silence : le récit de Jenny*, « L'heure bleue », France Inter, diffusée le jeudi 17 novembre 2016, <<https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-17-novembre-2016>>, [en ligne], consulté le 8-05-19).

⁴ Voir notamment à ce sujet les chapitres 5 et 8.

⁵ Elle ne se confiera alors, sur le moment, qu'auprès de Karim. « Karim était la seule personne au monde à qui j'avais fait l'aveu de mes origines... », (HR, p. 316).

⁶ Voir le chapitre 5.

et qui s'étend alors sur les générations qui suivent,

L'ignorance de cette origine ne m'était pas réservée. Dans notre famille, elle a recouvert les générations qui m'ont suivie d'une telle chape de plomb que certains de mes petits-cousins, nés après-guerre, n'avaient pas la moindre idée des raisons pour lesquelles leurs grands-parents avaient un si drôle d'accent [...]. (RS, p. 14).

Interrogée à propos de son roman, Michèle Sarde revient alors sur l'omniprésence d'un silence qui, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, dépasse la dimension personnelle, contamine un pays et l'Europe entière :

Jenny et sa famille Michou ont gardé le silence. Moi, j'ai gardé le silence. Tout le monde, en ce temps-là a gardé le silence même ceux qui ont résisté, même de Gaulle, [...]. Les criminels de guerre se sont tus pour éviter l'inculpation, [...]. Les victimes ont gardé le silence pour atténuer leur souffrance et pour éviter de la faire naître chez les autres. Même les justes, ceux qui ont œuvré pour le bien, ont gardé le silence parce qu'ils pensaient agir normalement et ne pas mériter de reconnaissance particulière¹.

C'est alors face à cette « connivence générale » devant l'innommable que Michèle Sarde, endossant le rôle de la narratrice, dans son dernier roman, cherche à lever le voile sur l'histoire de sa famille tandis que, enfermée dans son voyage romain, Sophie tente elle aussi d'affronter et de libérer sa vérité.

Le thème de la dualité, enfin, peut être observé dans les deux romans. Ainsi, si le personnage de Sophie-Sarah, porte en elle une identité duale à travers la révélation tardive de ses origines juives, certains passages de *Revenir du silence* évoquent eux aussi le motif du double : au détour d'une anecdote de jeunesse, par exemple, dans laquelle Jenny se voit confier la charge de son homonyme Jenny M., une autre jeune Juive venue de Salonique. Et si cette dernière est finalement renvoyée de la pension du lycée parisien fréquenté par Jenny, toutefois,

Jenny Amon n'ose pas avouer qu'elle a regretté malgré tout *ce double* avec lequel elle avait noué une relation durable et qu'on avait renvoyée à son tragique destin². (RS, p. 101).

De manière plus directe, cependant, on pourra rapprocher la double identité de Sophie-Sarah à celle de la jeune Michou qui porte à la fois en elle une ferveur chrétienne profonde mais aussi une origine juive qui l'empêche alors de réaliser, à la fin du roman, la communion tant attendue. Devant le refus de sa mère, le jeune personnage dit alors ressentir une violence dirigée à la fois contre la figure

¹ Nous traduisons un passage de la présentation de *Revenir du silence* à Georgetown University. « *Jenny and her daughter Michou kept silent. I kept silent. Everyone in France kept silent at their time, even those who resisted, even de Gaulle [...]. War criminal held their peace to avoid indictment, [...]. Victims were silent to lessen their suffering and to avoid causing suffering in others. Even the righteous, those who had done the right things were silent because they considered their actions were normal and deserved no rewards.* », Présentation de *Revenir du silence* à Georgetown University, Michèle Sarde's Official Site, <<https://www.youtube.com/watch?v=AQvdUXKUsgk>>, [en ligne], consulté le 8-05-19.

² Nous soulignons.

maternelle mais aussi contre elle-même, violence qui n'est pas sans rappeler les pulsions auto-destructrices de Sophie¹ :

Dans un paroxysme de violence et de détestation de *ma mère* et de moi-même, j'ai jeté contre le mur le collier de corail par lequel elle a cru monnayer ma complicité à sa trahison. (RS, p. 382),

Je n'ai jamais osé affronter l'abbé Lesas pour lui dire la vérité sur mon double abandon, celui du catéchisme et celui de la préparation à la communion. [...] L'ayant aperçu dans un des couloirs du lycée, je me cache dans les toilettes, lieu le plus approprié pour *vomir mon écœurement, celui de moi-même* et de celle en laquelle reposait ma confiance absolue d'enfant². (RS, p. 382-383).

Au sujet de ces doubles identités par ailleurs, il semble intéressant d'observer la couverture de l'édition française qui représente la mère de Michèle Sarde et ce, à plusieurs époques de sa vie. L'auteure revient, à l'occasion de la présentation de son livre, sur ce choix :

La couverture de l'édition française évoque *l'ambivalence* de l'image de Jenny. Nous avons choisi de montrer la première photographie qui fut prise le jour où elle est devenue blonde, un moment de réjouissance. Mais au bas de la couverture, trois petites photographies représentent la Jenny aux cheveux bruns, dont une de la petite fille à Salonique³.

On relève donc une attention particulière portée à cette « ambivalence » identitaire, semblant ici témoigner des déchirures intérieures touchant l'individu, notamment causées par les différents exils subis par celui-ci.

Par ailleurs, en plus de la résurgence de ces thèmes communs, nous pouvons également souligner deux tendances d'écriture qui, une fois de plus, établissent des ponts entre les deux romans. On observe ainsi une large propension à l'intertextualité dans les deux œuvres. Si les références littéraires présentes dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* ont déjà pu être étudiées⁴, *Revenir du silence* fait aussi figure de caisse de résonance intertextuelle. De fait, tandis que le voyage de Sophie et Eric nous invite sur les traces d'Orphée, Eurydice, mais aussi Jason, Ariane, Diane, Ulysse et les Niobides⁵, le dernier roman de Michèle Sarde emprunte aussi au cadre mythologique et réutilise certaines de ces figures antiques. Celle de Niobé, par exemple :

¹ À ce sujet, voir le chapitre 4 où nous étudions la violence que Sophie dirige contre elle-même.

² Nous soulignons à chaque fois.

³ Nous soulignons. Nous traduisons un passage de la présentation de *Revenir du silence* à Georgetown University. « *The cover of the french edition reflects the ambivalence of Jenny's image. We chose to show her in the first photograph taken of her on the very day she turned blond: a day of rejoicing. But in the lower part of the cover, three small photos illustrate the dark hair Jenny before the discoloring of her hair including the one on the left as a little girl in Salonica.* », Présentation de *Revenir du silence* à Georgetown University, *op. cit.*

⁴ Voir le chapitre 3 sur l'intertextualité mythique et le chapitre 7 notamment.

⁵ Pour les exemples précis, se reporter au chapitre 3.

Quelle malédiction que d'avoir des filles ! se désespère Maïr, confronté à un nouvel imbroglio. Allegra, sa cadette, a trois ans de moins que Marie. Mal accordée à ce joyeux prénom, elle aurait plutôt mérité de s'appeler *Niobé*, comme la célèbre pleureuse de l'Antiquité. [...] Depuis sa naissance, elle ne s'est pas arrêtée de gémir¹. (RS, p. 57),

ou encore celle d'Ulysse pour évoquer un ami des Benrey : « Oscar, c'était une espèce d'Ulysse, conclut Jenny. Par deux fois, il a rejoint son Ithaque »². Toutefois, et rejoignant en ce sens, une fois de plus, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, la transtextualité ne se limite pas à l'univers mythologique. La présence d'épigraphes au début de chaque partie permet ainsi d'invoquer Patrick Modiano³, Marc Bloch, Simon Sebag Montefiore, Marguerite Duras, Georges Perec, Daniel Mendelsohn et Tony Judt⁴. Par ailleurs, le titre de la troisième partie « Le bruit et la fureur » renvoie sans aucun doute au roman de William Faulkner, *Le Bruit et la Fureur* — lui-même se présentant comme une référence à un vers de *Macbeth*⁵ :

*Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more : it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury⁶
Signifying nothing⁷.*

Devant cette propension à l'intertextualité, on relèvera également, cette fois-ci à l'intérieur du texte lui-même, les nombreuses citations qui l'enrichissent, dont celles, notamment, issues des témoignages déchirants de survivants des camps ou de résistants. Parmi elles, certaines empruntées à *Vouloir Vivre : Deux frères à Auschwitz*⁸ de Léon Arditi et au poème « Je trahirai demain »⁹ de Marianne Cohn¹⁰.

¹ Nous soulignons.

² RS, p. 190.

³ Déjà présent dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*. Voir le chapitre 7.

⁴ On relèvera aussi dans *Revenir du silence* une forte influence yourcenarienne, déjà présente dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*. Voir le chapitre 7.

⁵ *Macbeth* qui avait d'ailleurs été mentionné dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*. Voir le chapitre 7.

⁶ Nous soulignons.

⁷ William Shakespeare, *Macbeth*, [1623], Acte V, Scène 5, Préface et traduction de Maurice Castelain, Paris, Aubier-Montaigne, 1966, p.144. « La vie est une ombre qui marche, un pauvre acteur qui se pavane et se trémousse une heure en scène, puis qu'on cesse d'entendre ; c'est une histoire que conte un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui n'a point de sens ! ».

⁸ Léon Arditi, *Vouloir vivre : Deux frères à Auschwitz*, L'Harmattan, 1995. RS, p. 325; 329; 330; 331; 332; 335; 336.

⁹ Marie Cohn, « Je trahirai demain », *Résistez. Poèmes pour la liberté*, Seghers Jeunesse, 2014. RS, p. 341.

¹⁰ Annie Ernaux est elle aussi présente avec *Les Années* p. 377. (Annie Ernaux, *Les Années*, Gallimard, 2008). Une fois de plus, il faudrait s'attarder davantage sur cette intertextualité qui, dans le roman *Revenir du silence* prend par ailleurs une nouvelle dimension grâce notamment aux lettres authentiques retranscrites dans le texte. Nous limitons toutefois notre étude à la mise en évidence de liens entre les deux romans.

D'autre part, au-delà de cette propension commune à l'intertextualité, on remarque également le partage d'un lexique commun entre les deux œuvres. L'utilisation, par exemple, du terme de « tribu » pour désigner la famille du personnage principal, comme ici dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* :

Alors, retournée vers le grand passé, la tante ne voyait plus dans les catastrophes que la répétition momentanée des persécutions ordinaires. Derrière la vie exemplaire de Rachel Allegra, que sa nièce absorbait avidement pour la faire sienne, c'est *l'histoire de sa tribu* qui se répétait¹. (HR, p. 303).

L'emploi est de fait intéressant dans la mesure où il souligne à la fois l'identité juive du groupe² mais convoque également un caractère très organique, presque primitif, qu'il rattache à la notion de famille. Or dans *Revenir du silence*, la narratrice utilise ce terme en début et en fin de roman, comme pour en souligner, par cette structure cyclique, le caractère primordial. Elle évoque ainsi « la machine à remonter les secrets qui recomposera peut-être *la tribu perdue* »³ et plus tard la « fidélité » de Jenny à l'égard de cette même « tribu perdue »⁴. Enfin, achevant d'affirmer l'importance de ce mot dans le travail d'écriture de Michèle Sarde, celle-ci annonce, dans l'épilogue deux romans à venir : *À la recherche de Marie* mais aussi, justement, *La Tribu perdue*.

Retrouver *La Tribu perdue* représenterait une autre étape de la rupture du Silence, un autre Voyage, dans le temps cette fois, un autre livre. À suivre⁵. (RS, p. 394).

Un autre phénomène de réminiscence lexicale entre les deux textes est l'utilisation injurieuse du terme « poux » employé par Eric pour désigner les Juifs — un mot qu'il nie avoir employé par la suite mais qui signe toutefois la fin de sa relation avec Sophie.

- C'est ce jour-là, le 12 juin 1959, que tu m'as dit cette petite phrase qui a décidé de tout : "Mais à Auschwitz, on n'a exterminé que des poux !". C'est ce jour-là, où tu as prononcé cette phrase-là, ou une autre qui aurait eu exactement le même sens, que j'ai su moi, fille de poux, que je ne pouvais pas épouser le fils de l'exterminateur. (HR, p. 276).

¹ Nous soulignons.

² Selon le *TLFi*, la tribu peut ainsi désigner la « [d]ivision du peuple juif suivant la postérité de chacun des fils de Jacob (les patriarches) ». (*TLFi*, « tribu », <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2540203155;>>, [en ligne], consulté le 11-05-19).

³ RS, p. 17. Nous soulignons.

⁴ RS, p. 386.

⁵ Nous soulignons. Par ailleurs, Michèle Sarde emploie ce terme dans plusieurs entretiens. Voir par exemple son passage sur la radio R.J.L. Entretien de Michèle Sarde avec Patricia Draï, « Entre vous et moi », R.J.L., <http://michelesarde.com/ecriture/book/revenir_du_silence>, [en ligne sur le site personnel de l'auteure], consulté le 14-5-19.

Or, dans *Revenir du silence* l'insulte est également présente, cette-fois restituée dans la bouche du dirigeant nazi Hans Frank :

C'est durant ce même printemps-été 1940 que le nazi Hans Frank, gouverneur général de la Pologne, dit en riant qu'il n'a pas encore pu détruire tous les poux [...]. (RS, p. 184).

Dans une même mesure, le terme « ogre »¹, employé dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* notamment pour qualifier Josef Mengele :

Et puis à l'instant le plus imprévisible, quand tout paraissait calme en elle et hors d'elle, quand elle croyait qu'elle avait définitivement acquitté son dû, qu'elle avait le droit de cesser de contempler l'extrémité absolue de la douleur humaine, auprès de laquelle la mort ordinaire paraissait une partie de campagne, elle entendait la plainte de David, le petit frère à qui *l'ogre Mengele* se préparait à trancher l'œil. Et elle courait se replacer avec lui, en silence, derrière les barbelés de l'enfer². (HR, p. 295),

mais aussi plus généralement, dans l'esprit d'enfant de Sophie, les officiers SS :

On avait renvoyé une bonne, découverte endormie à mes côtés : elle avait accepté de me tenir la main au cours d'un de mes accès de frayeur à l'idée d'être emportée par l'ogre SS ramasseur d'enfants pour le compte du Bon dieu. (HR, p. 202-203),

est également employé dans *Revenir du silence* dans l'épisode marquant du « premier souvenir d'enfance », une fois de plus pour désigner les soldats allemands :

L'arrestation de Marcel... Mon premier souvenir d'enfance, en quelque sorte « officiel » et légitime à mes propres yeux, car il n'est jamais tombé dans aucune forme d'oubli depuis le jour des faits, date du 7 août 1944. Car je sais à présent dater. C'est le matin. [...] J'ai cueilli des bleuets, des boutons-d'or, des marguerites et des coquelicots, que je serre avec précaution pour que les pétales si délicats ne se séparent pas de la tige. Je suis concentrée sur mon bouquet *quand j'entends de très loin le bruit des bottes, caractéristiques de nos ogres*³. (RS, p. 289).

On remarque alors que dans les deux œuvres, la métaphore est rattachée à un épisode lié à l'enfance. Les deux passages ne font pas seulement qu'employer des termes identiques mais semblent plus largement se répondre dans des effets d'échos narratifs. Ces ponts romanesques nous conduisent alors à étudier plus en détail ces similitudes entre les deux textes. Nous examinerons tout d'abord l'identité de certains personnages qui semblent se retrouver tout à la fois dans l'histoire de Sophie et celle de Jenny, puis analyserons la reprise de certaines péripéties qui se font écho entre les deux romans.

¹ Voir également l'intertextualité des contes dans le chapitre 7.

² Nous soulignons.

³ Nous soulignons.

À travers la reprise de certains prénoms et noms propres ou, tout simplement, au regard de la peinture de certaines figures, nous pouvons établir des liens de ressemblance entre certains protagonistes des deux intrigues. Ainsi lorsque la grand-mère de Sophie s'appelle Myriam Jérusalmi¹, le nom de celle de Michou est Marie Jérusalmi². De la même façon, la grande-tante de Sophie, Rachel Abravanel, dont le prénom d'origine est Allegra, peut évoquer la grande-tante de Jenny, Allegra Benveniste qui choisit, elle, de transformer son prénom en Andrée³. Dans les deux textes, la figure de la tante est alors détentrice d'un savoir familial, elle participe au témoignage et donc au dévoilement des origines⁴.

C'est ce jour-là, ce jour où elle avait appris... où elle avait cru apprendre qu'elle était enceinte, qu'elle avait eu le courage d'entendre, de la bouche de Rachel Abravanel, le récit du commencement du désastre. (*HR*, p. 222).

Dans les années soixante-dix — j'avais une trentaine d'années —, j'enregistrai, dans une première (pour moi) et ultime (pour elle) tentative de dévoilement, ma grande-tante Allegra, qui s'appelait désormais Andrée. (*RS*, p. 14-15).

D'autres effets d'analogies unissent certains protagonistes. Le personnage de Thérèse Lambert semble évoquer la nourrice de la petite Jenny qui partage la même froideur,

Ma mère était ce qu'il était convenu d'appeler une bonne mère. Elle en remplissait les fonctions et les devoirs, mais avec sécheresse et, janséniste, exérait la chair qu'elle rencontrait obsessionnellement partout. (*HR*, p. 202),

Annie salue mais n'embrasse pas. Et enjoint à mademoiselle "Jenny" d'aller se laver les mains avant de se mettre à table et de découvrir sa nouvelle chambre⁵. (*RS*, p. 84).

À l'inverse, le personnage de la tante Rachel illustre la chaleur et l'affectuosité des femmes de Salonique, comme Salika qui « ne cache pas son faible »⁶ pour Jenny et lui « chante » « les

¹ *HR*, p. 297.

² *RS*, p. 364.

³ Le nom Abravanel revient d'ailleurs lui-aussi, puisqu'il désigne la famille d'un ami de Jacques, le père de Jenny. Il en est question au moment de la décision des fiançailles des jeunes gens. (Tous pensent alors que le futur mari de Jenny va épouser Irène Abravanel). « - Benrey. Jacques Benrey. Eh bien lui et le jeune Edgar Abravanel, le fils de mon président, ils sont en train de monter une association de jeunes Sépharades, au sein de la Cultuelle.

- Ah bon ! Ce garçon est lié à la famille Abravanel ?

- Plus que tu ne le crois. » (*RS*, p. 132).

⁴ D'autres points commun apparaissent par ailleurs entre les deux protagonistes : elles semblent toutes les deux connaître un chagrin d'amour : Rachel Abravanel avec « Maïr Saporta, l'ancien, le seul amour d'Allegra, resté à Salonique après elle » (*HR*, p. 299) et Allegra Benveniste avec son cousin Jacob qui lui laisse « le cœur en berne » (*RS*, p. 59). Elles partagent également la douleur d'accoucher d'un enfant qui ne survit pas. (*HR*, p. 298 et *RS* p. 61).

⁵ Annie est d'ailleurs qualifiée de « dragon » à la page 88.

⁶ *RS*, p. 70.

romances et les berceuses venues de Castille »¹. De fait lorsque Sophie rencontre pour la première fois sa tante, elle raconte à Eric l'élan de sa parente qui tranche avec l'éducation des Lambert :

Elle m'a attirée vers elle et m'a embrassée avec violence, avidement. [...] Il n'était pas de mise chez les Lambert de se serrer ainsi. (HR, p. 214).

Par ailleurs, le personnage de la concierge dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* qui témoigne son soutien à la famille Solal et aide ainsi Rachel à reprendre contact avec les Lambert semble faire écho à Sophie Chaliès, concierge des Benrey dans *Revenir du silence*, qui tentera de les aider de son mieux². Cependant, la ressemblance la plus frappante semble unir les personnages d'Abraham Solal, père de Sophie et Jacques Benrey, père de Michou. Les romans évoquent ainsi respectivement la blondeur³ des deux hommes qui viennent tous deux de Bulgarie⁴, collectionnent les timbres⁵ et croient tous deux fermement au pacifisme⁶.

De surcroît, au-delà de ces analogies dans la description des personnages, on observe également des correspondances dans le récit de certains épisodes ou dans certains détails narratifs. Ainsi, la famille de Sophie et celle de Jenny, qui possèdent des ancêtres juifs de Salonique, sont toutes deux marquées par l'incendie de la ville qui se produit en 1917. La grande-tante de Sophie l'évoque à sa nièce :

Ainsi sa première vie, dans la maison de bois au moucharabieh croulant sous le jasmin, avec ses tentures damassées, [...] s'était arrêtée au grand feu qui dévasta Salonique le 18 août 1917 [...]. (HR, p. 298),

tandis que cet épisode dramatique sert d'ouverture à *Revenir du silence* :

Salonique, Grèce, ex-Empire ottoman, 5 août 1917⁷, quatre heures de l'après-midi. [...] Soudain une clameur assortie d'une sorte de rugissement :
- INCENDIO ! Yangin var ! Au feu ! (RS, p. 21).

¹ RS, p. 72.

² Le récit évoque ainsi la « fidèle Mme Chaliès » qui aide Jenny à prendre le train pour quitter Paris avec Michou. (RS, p.216).

³ « Un matin, cependant, la porte s'ouvre sur un inconnu, jeune, blond et plutôt bien de sa personne. », (RS, p. 131).
« Mon papa, d'abord, il est bien plus blond qu'eux...! », (HR, p. 297).

⁴ « À Sofia, j'allais à l'école chez les Frères français [...]. », (RS p. 141).
« Abraham Solal, fils de Jacob Solal et de Myriam Jérusalmi, était né à Bourgas, en Bulgarie [...]. », (HR, p. 297).

⁵ « En revanche les plus belles pièces de la collection de timbres de Jacques sont déjà parties [...]. », (RS, p. 303).
« Il aimait les femmes, la poésie, le vin du Rhin et collectionnait les timbres. », (HR, p. 297).

⁶ « Jenny ne répond pas. Elle sait qu'il a raison de vouloir s'engager, lui le doux, qui a échappé à l'obligation militaire bulgare et fait profession de pacifisme. », (RS, p. 163).
« C'était aussi un pacifiste convaincu. », (HR, p. 97).

⁷ Le changement dans la date de l'incendie de Thessalonique qui se déroula bien le 18 août 1917 interroge. Est-ce justement une volonté de l'auteur afin de revendiquer le caractère fictif de l'œuvre ? Ce choix resterait alors étrange vis-à-vis du reste du roman.

Les deux romans évoquent par ailleurs tous deux un épisode marquant de l'enfance des protagonistes, qui est l'arrivée d'un petit frère dans les vies de Sophie et Jenny. Dans le chapitre « Jenny a un petit frère ou *le privilège des garçons*¹ », la narratrice revient ainsi sur cette « naissance » avec laquelle « s'achève l'enfance choyée de la petite Jenny » qui ne « s'en remettra jamais complètement »². Dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* là-aussi, Sophie se rappelle les propos d'une amie d'enfance qui évoquait à l'époque les faveurs obtenues par les petits frères³ :

Ma nouvelle inséparable — car Véronique avait basculé dans la caste des intouchables dont elle n'aurait jamais dû sortir —, Clotilde de Pondavenne, m'avait prévenue : "Tu verras comment ils sont quand c'est un garçon ; ils oublient même que tu existes !" [...] Elle m'a servi la féminité comme un plat qui se mange froid et qu'il aurait fait bon échanger contre des lentilles. (HR, p. 205).

D'autres passages narratifs semblent par ailleurs, non plus créer des échos entre les deux œuvres mais, se répondre intimement tant les ressemblances sont frappantes. Ainsi, si la concierge de l'appartement de Sophie évoque Mme Chaliès qui vient en aide à la famille de Michou, toutes deux se retrouvent face aux inspecteurs venus respectivement arrêter Abraham Solal et Jacques Benrey. Les deux dialogues se recoupent l'un l'autre, quasiment au mot près :

La brave Mme Chaliès avait tenu à les accompagner.

» Pendant qu'ils descendaient, elle leur a demandé avec candeur : "Mais pourquoi voulez-vous arrêter ces gens qui sont si gentils ? Ils ne vous ont rien fait." L'inspecteur aux yeux de limande l'a regardée. "*Si vous aimez ces gens, dites-leur qu'on leur prendra tout et qu'on les prendra tous.*" (RS, p. 214),

Dans l'après-midi, la concierge, Mme Georgette, était montée voir Thamar, toute bouleversée. Elle avait protesté auprès des policiers :

» Pourquoi venez-vous arrêter ces gens-là ? Ils sont honnêtes !

» Et le plus jeune, celui qui avait des lunettes et une tache de vin sur la joue droite, lui avait répondu froidement :

» - *Si vous aimez ces gens-là, dites-leur de ficher le camp car on les prendra tous et on leur prendra tout*⁴. (HR, p. 224).

Dans une même mesure, l'épisode du « bonbon ennemi » est repris dans les deux intrigues. Dans *Revenir du silence*, la petite Michou se voit offrir par des soldats allemands une sucrerie, vite arrachée par sa mère, Jenny :

¹ Nous soulignons.

² RS, p. 94.

³ Essayiste, romancière et universitaire, Michèle Sarde a beaucoup écrit sur les figures féminines et le destin des femmes face aux inégalités de genres. Voir notamment *Regard sur les Françaises*, Paris, Stock, 1984 et plus récemment, *De l'Alcôve à l'Arène, nouveau regard sur les Françaises*, Paris, Robert Laffont, 2007.

⁴ Nous soulignons à chaque fois.

Les soldats allemands dans le métro trouvent mignonne l'enfant blonde que je suis, dans les bras d'un papa du genre aryen.
— *Schön, Schön*, commente l'un d'eux à son camarade tout en me glissant un bonbon dans la main.
Il paraît que je pleure beaucoup lorsque Jenny m'arrache la gluante friandise ennemie. (RS, p. 183).

Or, dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, Rachel relate à Sophie un épisode similaire, qui met cette fois-ci en scène la grande sœur de l'héroïne, Rébecca. Une fois encore, les passages se distinguent par leurs similitudes :

Un soir, elles étaient rentrées à la maison, une minute à peine avant l'heure du couvre-feu. Rachel était chez Thamar où elle devait passer la nuit [...].
- Maman, Tatïe... vous ne savez pas... vous ne savez pas...
[...]
- Figurez-vous. Il y a un soldat boche, il a voulu prendre Sarah dans ses bras. Mais je ne l'ai pas laissé. Il disait à l'autre boche « *Schön* » et à moi il disait « Belle enfant ». Et il lui a donné un bonbon. Je ne l'ai pas laissée le manger. Regarde Tatïe... Il est peut-être empoisonné ! » (HR, p. 228).

Toutefois, on observe également des effets de distanciation dans la mise en place d'échos narratifs. En témoigne un autre point de rencontre entre les deux romans : le changement capillaire de Sophie qui se déteint les cheveux à l'eau oxygénée,

[...] auparavant, elle avait opéré un retournement personnel que Mme Lambert nomma machination et qui relevait presque autant du coup d'État. De fait il tenait de l'un et de l'autre, puisque, destiné à affirmer une identité vacillante, il ne faisait justement qu'en trahir l'absence. La nuit qui précéda le départ pour Chartres, [...] Sophie célébra pour elle seule une deuxième conversion. Grâce à trois flacons d'eau oxygénée à trente volumes, elle s'était décolorée de la tête aux pieds. Ainsi apparut-elle le matin du pèlerinage à Mme Lambert, ébahie mais impuissante, avec une chevelure blonde qui faisait ressortir le vert de ses yeux. Une parfaite Aryenne au nez légèrement bourbonien. (HR, p. 242),

et qui peut rappeler dans *Revenir du silence*, le geste de Jenny en 1944 :

[...] Jenny entame une démarche qu'elle s'est juré d'accomplir pendant toute la guerre, si elle survivait. Elle se fait décolorer en blond, retrouvant la teinte de ses cheveux de sa prime enfance salonicienne, que Marie avait fait disparaître en la tondant. [...] la Sépharade aux yeux sombres devient une Aryenne, coiffée selon la mode de l'époque, en longs rouleaux souples, blond vénitien. (RS, p. 300-301).

La décoloration des personnages évoque ici le changement intérieur subi : Sophie tente en effet, après la révélation du désastre, d'« affirmer une identité vacillante » tandis que Jenny semble tout à la fois endosser son statut de survivante mais se prépare néanmoins à revendiquer, tout le reste de sa vie, une identité profondément française, bien loin de la Salonique de son enfance¹. Les deux épisodes semblent alors résonner l'un avec l'autre, à ceci près que Sophie opérera dans *Histoire*

¹ Voir plus haut les mots de Michèle Sarde sur le choix des photographies de sa mère en couverture de *Revenir du silence* et qui illustrent pour elle l'ambivalence de Jenny.

d'Eurydice pendant la remontée un nouveau renversement. Après les événements de 1961 et la mort de Karim :

[...] Sarah se ton[d] sa longue chevelure décolorée et par[t], la tête protégée par un foulard [...] Ces cheveux repouss[ent] très durs et très noirs, et Sarah se coiff[e] définitivement à la Jeanne d'Arc. (HR, p. 296)

La tonte de la chevelure, qui en efface la blondeur, a donc lieu pour Sophie *après* la décoloration et à l'âge adulte, après un nouveau bouleversement. Pour Jenny au contraire, la teinture est un moyen de retrouver le blond de son enfance que sa mère, « avait fait disparaître en la tondant »¹. Les cheminements de ces deux personnages entrent de fait en résonance sans toutefois totalement se rencontrer : les analogies sont bien présentes mais observent toutefois des variations voire des renversements. Dans une même mesure, les deux romans font tous deux mention d'un faux témoignage mais ce dernier n'aura pas la même finalité dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* et dans *Revenir du silence*. Dans l'histoire de Sophie, ce faux permet aux Lambert d'adopter la petite Solal en certifiant que ses parents et toute sa famille proche ont disparu :

La reconnaissance officielle du décès de Thamar et Abraham s'était faite grâce à un acte de complaisance par lequel des survivants d'Auschwitz avaient reconnu avoir vu mourir sous leurs yeux les deux époux Solal. (HR, p. 235),

tandis qu'à l'inverse, dans « le récit de Jenny », le faux est demandé par la famille Benrey afin de pouvoir récupérer l'appartement des parents disparus de Jacques :

Comment prouver que les disparus, dont l'un avait presque quatre-vingt ans et l'autre plus de soixante, ne pourraient plus jamais disposer de leur appartement parisien ? Et que leur fils, unique survivant, en avait terriblement besoin ? [...] Maître Donati s'est mis en rapport avec l'un de ses neveux, avocat lui aussi, qui avait trouvé quatre rescapés des camps acceptant de jurer qu'ils avaient vu mourir sous leurs yeux Moïse Benrey et Marie Jérusalmi. [...] Ce faux témoignage je l'ai conservé... Regarde comme il est frappé de toutes sortes de tampons italiens et français. (RS, p. 364).

La narratrice condamne alors le sentiment de reconnaissance encore vivant chez Jenny :

Le nœud gordien s'est soldé par un faux, un pot-de-vin et un marché de dupes. Et les triples victimes disent encore merci au privilège du système, qui était un « si brave homme ». (RS, p. 365).

Autre point de distanciation qui concerne cette fois-ci le destin des petites filles. Si le personnage de Sophie comme celui de Michou n'apparaît par sur les faux-papiers de leur famille respective :

[...] on prit conscience que la petite Sarah dont on voulait franciser le nom en Sophie ne figurait ni sur les cartes d'identité ni sur les passeports. (HR, p. 231),

¹ Voir l'épisode de la tonte des cheveux du bébé. (RS, p. 63).

- Et moi ? - Toi, tu étais Michèle Bourinet, notre fille. Mais tu n'étais pas sur les papiers car les vrais Bourinet n'avaient pas d'enfant. (RS, p. 214),

et si les voisins des Solal, comme ceux des Benrey, proposent d'adopter l'enfant :

Toujours par l'entremise de Mme Georgette, Thamar reçoit la proposition de Thérèse Lambert qui habite le grand appartement de dessus, au sixième : "Si vous décidez de laisser le bébé, déposez-le dans une corbeille sur le palier de l'escalier de service. Je vous promets que nous veillerons sur lui comme s'il s'agissait de notre propre enfant. Songez-y, Mme Solal, et ne prenez pas un parti égoïste. C'est une chance unique pour votre petite fille." (HR, p. 231).

Et Mme Troublé, qui habite le quatrième étage du 8, rue César-Franck, l'appartement au-dessous de chez nous, prévient Jenny la première fois qu'elle la rencontre dans l'ascenseur, portant l'étoile :

- Si on vient vous prendre, mettez la petite sur notre paillason du palier de service. (RS, p. 211),

les destins de Sophie et Michou se distinguent pourtant : la jeune Solal sera ainsi déposée sur le palier des Lambert tandis que la fille de Jenny parviendra à passer en zone libre avec ses parents, grâce à la complicité d'une sentinelle qui voudra bien se laisser acheter par un morceau de gibier¹. Dernier épisode enfin que nous pouvons citer et qui, une fois de plus, témoigne de ces effets d'écho autant que de ces points de distanciation : celui de la rafle bulgare. Dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, Rachel raconte ainsi à Sophie que sa propre nièce Esterina avait été mise au courant, la veille, de la possibilité d'une rafle des Juifs bulgares, dont Abraham faisait partie. La nièce avait alors refusé à son fils d'aller prévenir les Solal :

» La veille du 14 septembre était un dimanche. Ma nièce Esterina était sortie ce jour-là pour dîner chez des amis. Tôt. À cause du couvre-feu. Au dessert quelqu'un a déclaré : « J'ai entendu dire que demain il y aurait une rafle et qu'on prendrait les Bulgares. Si vous connaissez des Bulgares dans votre entourage, il faut les prévenir. » Esterina a réfléchi pendant un moment et puis elle a pensé à Abraham. Seulement, quand elle a consulté sa montre, cette dernière marquait déjà huit heures moins le quart. Elle avait tout juste le temps de rentrer chez elle avec son fils Oscar qui avait treize ans. Thamar et Abraham habitaient trop loin, rue Gustave-Mahler, au numéro 7. Elle a calculé qu'elle n'aurait pas le temps de faire elle-même l'aller-retour avec le couvre-feu. Oscar son fils, insistait :

» - J'y vais moi, maman. À bicyclette. Rapidement. Je ne me ferai pas prendre, je te le promets. Il faut prévenir l'oncle Abraham. Si c'était vrai !

» - Non, dit Esterina. C'est trop dangereux ; tu risquerais de te faire arrêter, toi, avec ton étoile. Et puis ce sont toujours des tuyaux crevés. Ne t'inquiète pas, Oscar. Il n'arrivera rien à ton oncle. Tout de même, un homme comme lui qui a le cœur sur le main et la conscience aussi pure qu'un enfant ! (HR, p. 222-223).

La rafle a pourtant bien lieu et Abraham est arrêté et déporté. Or, dans *Revenir du silence*, la narratrice évoque une situation très similaire, qui se conclut toutefois différemment : le jeune cousin de Jenny vient finalement prévenir la famille de Michou.

¹ Voir RS, p. 219.

» La veille au soir, il y avait eu des rumeurs effroyables sur des rafles de Juifs étrangers. Mais lesquels ? On embarquait par nationalités. Au Vél d'Hiv, on avait pris surtout les apatrides et les Polonais. Nous n'avions plus aucune communication. Ni radio ni téléphone. Et le couvre-feu. Implacable.

» Or il se trouvait que ma tante Nelly, qui avait la nationalité grecque, avait gardé son téléphone. Et la tante Eda aussi. Ne me demande pas qui était la tante Eda mais qu'elle soit bénie ! Le fils de la tante Eda avait entendu dire que le lendemain, on prendrait les Bulgares et la tante a cherché qui, dans son entourage, avait la nationalité bulgare. La plupart des Juifs bulgares étaient des cousins judéo-espagnols. Elle a pensé à Jacques. Elle a appelé Nelly vers sept heures du soir, en plein couvre-feu. Nelly habitait près du Champ-de-Mars. Elle a *hésité à envoyer son fils, à peine adolescent, donner l'alerte et risquer de se faire embarquer. Mais le jeune garçon a insisté. « Il faut prévenir le cousin Jacques. En vélo, je n'en ai pas pour longtemps.*

» Il est parti en trombe chez sa tante Marie, rue Pérignon, et a eu le temps de faire savoir : "Demain, on prend les Bulgares¹." (RS, p. 212).

La famille Benrey a donc le temps de cacher Jacques qui échappe à l'arrestation et au destin connu par Abraham dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*.

Toutefois, et malgré certains écarts, les foyers de résonance, indiscutables, entre les deux romans nous interrogent quant à la nature d'*Histoire d'Eurydice pendant la remontée*. Si le texte est bien une invention, les liens qui l'unissent à *Revenir du silence*, lui-même à mi-chemin « entre histoire et fiction », semblent attester d'une dimension très personnelle². Michèle Sarde reconnaît alors elle-même avoir été « étonnée » à la fin de son écriture :

Je n'ai fait que des biographies d'écrivaines : je suis toujours partie de leur œuvre, « surface de projection » dans laquelle en tant que détective je cherche à trouver la personne de l'écrivain. [...] En écrivant *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* qui est un de mes romans, *qui est un roman qui m'a moi-même un peu étonnée quand j'ai eu fini de l'écrire, je me suis aperçue que je pouvais faire sur moi-même le travail que j'avais jusqu'à présent fait sur d'autres*³.

Histoire d'Eurydice pendant la remontée peut donc se positionner comme un élément déclencheur, une étape nouvelle dans l'écriture de Michèle Sarde : c'est en effet « la fiction qui [la] conduisit à la vérité »⁴. Se présentant comme

[u]n roman à clés qu'il [lui] fallait déverrouiller [elle]-même pour comprendre où [elle] voulai[t] en venir ou, plus exactement, d'où [elle] voulai[t] venir. (RS, p. 12),

¹ Nous soulignons.

² Ces rapports, sont par ailleurs loin d'être cachés dans *Revenir du silence* : la narratrice évoque ainsi « [u]ne anecdote reproduite dans la fiction *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* » au sujet de Xavier Vallat. (RS p. 379).

³ Michèle Sarde avec *Revenir du silence : le récit de Jenny*, « L'heure bleue », *France Inter*, *op. cit.* Nous soulignons.

⁴ RS, p. 16.

cette intrigue « jet[te] quelques bribes de [l']histoire [de l'auteure], encore partiellement inconnue [d'elle-même], sous le voile de la fiction »¹. Par des « voies obliques »², répondant à un principe de variation — de dissimulation³ ? —, trouvant dans le mythe, peut-être, un écran bien venu, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* révèle, avec la parution de *Revenir du silence*, une filiation intime avec le passé de son auteure. En cela l'ouvrage se rapproche peut-être davantage de certains genres évoqués dans la première partie de ce chapitre. Il s'associe ainsi au genre mémoriel si l'on considère la fiction comme un moyen, pour Michèle Sarde, de remplir les vides d'un Silence dont elle cherche à sortir. Le genre archéologique résonne également dans ce texte, qui de manière voilée, creuse finalement dans l'inconscient⁴ de son auteure, prise dans une volonté de *reconquérir* son passé. Enfin, le genre du roman de filiation, qui semblait bien loin de l'objet de notre étude, se révèle, grâce, une fois de plus, à la publication du « récit de Jenny », bien plus proche qu'on ne pouvait d'abord l'imaginer. Toutefois, cette ultime analyse ne nous permet pas de trancher en faveur d'un genre particulier. Empruntant à des imaginaires riches et multiples, créant des filiations avec de nombreux objets littéraires quelquefois très différents les uns des autres, mêlant temps historique et temps mythique, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* semble affirmer son caractère indomptable, hybride et affiche une richesse qui ne tarit pas, même après qu'on en a refermé les dernières pages. Plus encore, il semble que les parutions prochaines de son auteur permettront non pas d'en élucider les secrets mais de prolonger certaines pistes de lecture, et finalement d'en complexifier l'approche, d'ajouter, enfin, à la puissance de ce roman inépuisable.

¹ RS, p. 12.

² RS, p. 390.

³ À ce sujet, voir l'épilogue de *Revenir du silence* où l'auteure revient sur la culpabilité qui l'a habitée d'avoir finalement détourné le lectorat du thème qu'elle jugeait principal, à savoir la judéité. « Sur le moment je me suis sentie soulagée de cette indifférence. Puis je m'en suis rendue responsable, coupable même. Avais-je été assez claire ? N'avais-je pas osé ou su partager avec les lecteurs ma découverte progressive, ma nouvelle volonté de savoir, ma propre sortie du Silence ? », (RS p. 391).

⁴ Le terme d'inconscient est emprunté à l'auteure elle-même : « [...] l'inconscient de mes propres textes se manifestait à moi par des voies obliques », (RS p. 390).

CONCLUSION

À l'aube de notre recherche, nous nous étions interrogée sur trois points principaux, qui, à notre sens, constituaient les problématiques fondamentales portées par cette fiction. En premier lieu, celle du mythe. En plaçant la figure d'Eurydice au premier plan de son œuvre, et à travers, notamment, le choix du titre, Michèle Sarde choisit de revendiquer un lien particulier avec celui-ci. Il convenait, de fait, de reprendre les différents myèmes inhérents à la constellation orphique, pour mieux tenter de les analyser dans la fiction. Sont alors apparus dans le roman quatre traitements différents dans la réécriture : la *reprise* tout d'abord des versions antiques avec la création d'échos simples mais directs à l'histoire d'Orphée et Eurydice. La *démultiplication* ensuite de certains myèmes qui, en créant une forme de miroitement dans le roman, participe au foisonnement de la matière mythologique dans la fiction. La *dissémination* de cet imaginaire particulier, également, au détour de quelques expressions et allusions discrètes. Enfin, le *déplacement* de certains traits caractéristiques du mythe qui annonce alors la posture d'une réécriture libre. Celle-ci en effet, ne se contentera pas de donner à l'histoire d'Orphée et Eurydice un cadre moderne, mais proposera une vraie réflexion sur le sens même de la légende, faisant s'affronter et se rencontrer deux réanimations mythiques différentes : celle de Sophie et celle d'Eric. Dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, en effet, les deux protagonistes sont porteurs de leur propre version du mythe. Lorsqu'Eric voit dans le parcours d'Orphée un écho à la quête alchimique et à la réalisation du Grand Œuvre, Sophie s'intéresse, elle, à la place de la nymphe Eurydice. Sa perception intime et féministe du mythe la conduit alors à opérer un double renversement du mythe originel : une délégitimation de la figure d'Orphée tout d'abord, impuissant à sauver son épouse car incapable de la voir et de la comprendre réellement, et une relégitimation de la figure d'Eurydice ensuite, dans une tentative de lui redonner une place et une voix véritables. Toutefois, cette *conscience* qu'ont les deux personnages du roman de se réapproprier le mythe, constitue, en soi, une approche singulière vis-à-vis de l'acte de réécriture. À cela s'ajoutant la mise en place d'un véritable réseau de références mythologiques variées — proches mais également éloignées de la constellation du mythe d'Orphée — il est finalement apparu que le roman se *joue* des codes génériques de la réanimation mythologique en choisissant ostensiblement de *mettre en scène* cette dernière. *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* se révèle alors, non plus comme une simple réanimation mythologique, mais bien davantage comme *l'écriture d'une réécriture*.

Par ailleurs, la mise en évidence de cette réécriture duale nous a conduite à analyser les relations unissant Sophie et Eric qui oscillent entre des mouvements d'opposition et, au contraire, de réunion. Nous avons ainsi pu mettre en évidence la présence d'une violence adversative chez Sophie comme Eric, qui dirigent, l'un contre l'autre, une colère amère et ancienne. La violence verbale prend alors, dans ce roman, une dimension presque physique tandis que les deux protagonistes évoquent à travers leurs rêves ou leurs fantasmes, les pulsions et peurs morbides qui les habitent. Toutefois, ces personnages sont aussi porteurs d'une violence intérieure commune qui semble les rapprocher. L'enfance et la cicatrice identitaire se placent alors comme les berceaux d'une violence à venir et unissent Sophie et Eric autant qu'elles les séparent. Face à ces considérations, nous avons choisi d'étudier la communication mise en place au long du voyage romain entre les deux membres du couple. Monologue insensible, mouvement de fuite et mutisme rendent impossibles les échanges : face aux non-dits, Sophie peine à faire éclater sa vérité tandis qu'Eric refuse, coup après coup, de l'entendre et de l'accepter. Échouant également dans leur tentative de se *voir*, les deux personnages semblent alors progressivement se séparer : l'une remontant vers la lumière, tandis que son ancien fiancé s'enfonce dans les ténèbres. Toutefois, et malgré cette rupture, les deux protagonistes se rencontrent aussi, tout au long du roman, dans des effets de miroir, tout à la fois miroitant et réfléchissant. Évoluant dans un environnement lui aussi marqué par le motif du double, projetés dans deux camps ennemis, Sophie et Eric, mais aussi Eurydice et Orphée, se retrouvent alors pourtant, marqués chacun par une cicatrice originelle qui les unit fraternellement tandis que jaillissent, à la lecture, le thème de la gémellité et la figure de l'androgynie. Face à ces effets de réunion, nous avons tenté de mettre en lumière un mouvement global de syncrétisme propre à l'aventure romaine. Ainsi, à travers la vision d'Eric Tosca qui semble vivre et penser dans un « cosmos étrange fait de correspondances et d'analogies »¹, mais aussi par l'itinéraire de ce voyage qui conduit les personnages « dans l'entremêlement des symboles chrétiens et hébraïques, des figures mythologiques et des épitaphes grecques et latines »², *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* affirme un goût pour le syncrétisme qui rejoint alors l'un des motifs fédérateurs dans ce roman : celui de la filiation.

C'est donc la filiation enfin, comme thème mais aussi comme principe d'écriture, qui a guidé la fin de notre étude. Dans sa propension à la transtextualité, non pas seulement mythique

¹ HR, p. 307.

² HR, p. 241.

mais plus généralement *artistique*, le roman de Michèle Sarde revendique en effet la construction d'une filiation culturelle et notamment littéraire. Par le biais de nombreuses épigraphes mais aussi de citations plus ou moins distantes, la fiction, qui prenait ses racines premières dans le mythe, semble créer d'autres ramifications vers des imaginaires tous plus différents les uns des autres, ajoutant de fait à la richesse de l'œuvre. Par ailleurs, un autre point d'ancrage a pu être relevé, reliant cette fois-ci l'intrigue à la grande Histoire. Le récit de Sophie et Eric convie en effet le lecteur à travers un voyage dans le passé de la France, depuis les heures sombres de l'Occupation jusqu'à l'orée des années 80, en passant par la toute fin des années 50, en plein cœur de la Guerre d'Algérie. Or, le destin des protagonistes n'est pas seulement contemporain des événements du cadre historique mais s'ancore véritablement — et tragiquement — dans celui-ci. Lié de manière indissociable à ce passé, le roman de Michèle Sarde a donc ici révélé une nouvelle filiation majeure, cette fois-ci, vis-à-vis de l'Histoire. Cependant la filiation est également l'une des *matières* principales de ce livre, en tant que thème cette fois-ci. De fait, les personnages principaux sont tous deux confrontés à l'acceptation difficile de leurs origines. Sophie apprendra tardivement l'existence de ses parents biologiques, déportés avec le reste de sa famille dans des camps de concentration. Face à ce deuil impossible, elle devra également se réconcilier avec elle-même et, partagée entre deux identités, devra accepter son statut de survivante. Eric quant à lui, devra avouer à Sophie, qui le sait déjà, l'identité de son père collaborateur et dont l'ombre le hante depuis son enfance. Par ailleurs, à côté de ce thème essentiel, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* évoque aussi une autre filiation, tournée, cette fois, vers la ville de Rome. S'inscrivant de fait dans la longue tradition littéraire qui donne à la Ville Éternelle une place prépondérante, le roman de Michèle Sarde offre à la capitale italienne une véritable fonction diégétique. Nous avons ainsi analysé les parallèles établis entre l'exhumation des souvenirs de Sophie et Eric et la plongée dans les rues romaines. Après la mise en évidence de nombreuses métaphores et images reliant la mémoire des protagonistes à un espace à reconquérir, notre étude nous a conduite à examiner les mouvements de montée et de descente de Sophie et Eric qui semblent alors obéir à un « phantasme » et une volonté de renaissance. Dans le ventre romain, les couches des souvenirs répondent aux couches sédimentaires de la ville et le passé s'exhume à la manière d'un artefact fossilisé. C'est enfin devant cette dernière image d'une vérité à déterrer, que nous avons voulu comparer *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* avec *Revenir du silence*, le dernier roman de Michèle Sarde paru en 2016. Mêlant fiction et archives familiales, la lecture de ce dernier a permis de mettre en évidence de nombreux ponts

narratifs entre les deux œuvres. Notre objet d'étude revêt donc une seconde peau, liée cette fois-ci à l'histoire personnelle de son auteure, qui, par des voies détournées, évoque à demi-mots le destin de sa propre famille. Inclassable, puisque prenant des formes et des natures diverses, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* n'en finit donc pas, près de trente ans après sa parution, de livrer ses secrets. Entre réanimation mythologique, roman policier, retrouvailles amoureuses, roman historique ou récit de filiation, il semble que le texte refuse de choisir et embrasse finalement pleinement son caractère hybride. À la question « [é]crire permet-il de mieux révéler ou de mieux cacher ? »¹. Nous répondrons : les deux, peut-être. La richesse et la multiplicité de l'œuvre peuvent en effet, tout à la fois, opérer comme un écran mais également comme des portes menant à la compréhension et à l'analyse de l'acte d'écriture. Là réside tout le pouvoir placé entre les mains du lecteur qui pourra, à l'envie, choisir d'emprunter tel ou tel chemin et suivre les quelques cailloux qui en jalonnent le trajet.

¹ RS, p. 11.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

A. Objet d'étude

- Michèle Sarde, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, Paris, Seuil, 1991.

B. De la même auteure

• Romans

- Michèle Sarde, *Le Désir fou*, Paris, Stock, 1976.
- Michèle Sarde, *Constance et la cinquantaine*, Paris, Seuil, 2003.
- Michèle Sarde, *Revenir du silence. Le récit de Jenny*, Paris, Julliard, 2016.

• Études

- Michèle Sarde, *Colette, libre et entravée*, Paris, Stock, 1978.
- Michèle Sarde, *Regard sur les Françaises*, Paris, Stock, 1984.
- Michèle Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar – La Passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995.
- Michèle Sarde, *De l'alcôve à l'arène – Nouveau regard sur les Françaises*, Paris, Robert Laffont, 2007.

• Œuvres collectives

- Michèle Sarde, Catherine Hermary-Vieille, *Le Salon de conversation*, Paris, Lattès, 1997.
- Jacques Rossi, Michèle Sarde, *Jacques le Français – Pour mémoire du Goulag*, Paris, Le Cherche Midi, 2002.
- Elyane Dezon-Jones, Michèle Sarde, *Yourcenar sans masque*, Vivane Hamy 2014.

II. Lectures complémentaires

A. Le mythe d'Orphée et Eurydice dans les sources antiques

- Apollodore, *Bibliothèque*, I, 3, 2, Texte établi et traduit par Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonnie, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

BIBLIOGRAPHIE

- Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, t. 1, 2 et 3, Texte établi et commenté par Francis Vian, et traduit par Emile Delage, Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- Apulée, *Apologie, Florides*, Texte établi et traduit par Paul Valette, Paris, Les Belles Lettres, 1924.
- Aristophane, *Les Thesmophories — Les Grenouilles*, t. 4, Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1967
- Conon, *Narrations*, 45. Traduction tirée de Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, Villeneuve-d'Ascq (Nord) : Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- Diodore de Sicile, *Bibliothèque Historique*, IV, 25 Traduction tirée de Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, Villeneuve-d'Ascq (Nord) : Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- Euripide, *Hippolyte*, Texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1927.
- Euripide, *Les Bacchantes*, Texte établi et traduit par Henri Grégoire avec le concours de Jules Meunier, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- Horace, *Odes*, Introduction d'Odile Ricoux, Texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, coll. Classiques en poche, 1997.
- Hygin, *Fables*, Texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Collection des universités de France Série latine - Collection Budé, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- Martial, *Épigrammes*, t. 2, 2^{ème} partie, Livres XIII-XIV, Texte établi et traduit par H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1934, XIV, 165.
- Ovide, *Métamorphoses*, t. II, Livres VI-X, Texte établi et traduit par : Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1965.
- Ovide, *Métamorphoses*, t. III, Livres XI-XV, Texte établi par Henri Le Bonniec et Georges Lafaye, Texte traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1988.
- Palaiphatos, *Histoires incroyables*, XXXIII, Traduction tirée de Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, Villeneuve-d'Ascq (Nord) : Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- Platon, *La République* dans *Œuvres Complètes*, t. VI, Texte établi et traduit par Emile Chambry avec introduction d'Auguste Diès, Paris, *Les Belles Lettres*, 1932, 364 e - 365 a.
- Properce, *Élégies*, Textes établi, traduit et commenté par Simone Viarre, Les Belles Lettres, Paris, 2005.

- Sénèque, *Hercule Furieux* dans *Tragédies*. t. I : *Hercule furieux - Les Troyennes - Les Phéniciennes - Médée - Phèdre*, Texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Collection des Universités de France, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- Sénèque, *Hercule sur l'Œta* dans *Tragédies*. t. III : *Hercule sur l'Œta - Octavie*, Texte établi et traduit par Léon Herrmann, Collection des Universités de France, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- Sénèque, *Médée* dans *Tragédies*. t. I : *Hercule furieux - Les Troyennes - Les Phéniciennes - Médée - Phèdre*, Texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin, Collection des Universités de France, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- Virgile, *Géorgiques*, IV, Traduit par Eugène De Saint-Denis, Introduction de Jackie Pigeaud, Collection Classiques en poche, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

B. Quelques réécritures du mythe d'Orphée et Eurydice

Au XVI^e siècle :

- Joachim Du Bellay, « Que n'ai-je encore la harpe thracienne », *Les Antiquités de Rome*, [1558] dans *Les Regrets, Les Antiquités de Rome, La Défense et illustration de la langue française*, Paris, Gallimard, 1975.
- Joachim Du Bellay, « A deux demoyzelles », *Vers lyriques*, [1549] dans *Œuvres poétiques*. t. I - *L'Olive, L'Antérotique, Vers lyriques, Recueil de poésie, Œuvre de l'invention de l'auteur*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- Joachim Du Bellay, « A Salmon Macrin sur la mort de sa Gelonis », *L'Olive*, [1550], dans *Œuvres poétiques*. t. I - *L'Olive, L'Antérotique, Vers lyriques, Recueil de poésie, Œuvre de l'invention de l'auteur*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- Pierre de Ronsard, « Hymne de France », *Les Hymnes*, [1549], dans *Œuvres complètes* t. II, [1938], Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1994.
- Pierre de Ronsard, « Hymne de l'Eternité », *Les Hymnes*, [1549], dans *Œuvres complètes* t. II, [1938], Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1994.

Au XVII^e siècle :

- François De Chapoton, *La Descente d'Orphée aux enfers*, [1639], éd. Présentée et annotée par Hélène Visentin, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- Tristan L'Hermitte, *La Lyre du Sieur Tristan*, [1641], *Œuvres complètes T. II Poésies I*, sous la direction de Jean-Pierre Chauveau, Paris, Honoré Champion, 2002.

BIBLIOGRAPHIE

- Charles De Lespine, *Le Mariage d'Orphée, sa descente aux enfers, sa mort par les bacchantes*, [1623], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5744744m/f2.item>>, [en ligne], consulté le 10-01-18.
- Sébastien Martin, *L'Orphée grotesque avec le bal rustique en vers burlesques*, [1649], <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57236890>>, [en ligne], consulté le 10-01-18.
- Jean Puget de La Serre, *Les Amours des dieux, de Cupidon et Psyché, du Soleil et Clytie, de Jupiter et Danaé, de Jupiter et Io, de Jupiter et Calisto, de Neptune et Anphitrite, avec celles d'Orphée et sa descente aux enfers*, Paris, E. d'Aubin, 1624, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111582r>>, [en ligne], consulté le 10-01-18.

Au XVIII^e siècle :

- Louis Fuzelize, *Orphée, ou Arlequin aux Enfers*, [1711], <http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/FUZELIER_ORPHEE.pdf>, [en ligne], consulté le 10-01-18.
- Louis De Jaucourt, « Orphée », dans : *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, [1765-1772], <<http://xn--encyclopedie-ibb.eu/index.php/histoire/2063916905-histoire-ancienne-mythologie/653064129-ORPH%C3%89E>>, [en ligne], consulté le 10-01-18.

Au XIX^e siècle :

- Théodore de Banville, « La cithare », *Œuvres Poétiques Complètes*, [1867], Paris, H. Champion, 1994.
- Victor Hugo, « Orphée », *La Légende des siècles*, [1859], Paris, Collection Poésie, Gallimard, 2002.
- Charles-Marie Leconte de Lisle, « Khirôn », *Poèmes Antiques*, [1852], Paris, Gallimard, 1994.
- Gérard de Nerval, *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, [1855], Paris, Classiques Garnier, éd. poche, 2014.
- Gérard de Nerval, « El Desdichado », *Les Chimères*, [1853], *Les filles de Feu, Les Chimères et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques, 1999.

Aux XX^e et XXI^e siècles :

• Romans

- Henri Bosco, *Une Ombre*, Paris, Collection Blanche, Gallimard, 1978.
- Sylvie Germain, *L'enfant Méduse*, Paris, Collection Folio (n° 2510), Gallimard, 1991.

- Gérard Guégan, *Eurydice ne répond plus*, Paris, De L'olivier, 1995.
- Françoise Henry, *Plusieurs mois d'avril*, Paris, Collection Blanche, Gallimard, 2011.
- Claude Merle, *Orphée et Eurydice*, Paris, Série « Héros de légende », Bayard Jeunesse, 2012.
- Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Paris, Collection Folio (n° 2533), Gallimard, 1993.
- Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Les Editions de minuit, 1989.
- Marguerite Yourcenar, *La Nouvelle Eurydice*, [1931], *Marguerite Yourcenar — Œuvres romanesques*, Paris, La Pléiade, 1991.

• Théâtre

- Jean Anouilh, *Eurydice*, [1942], Paris, Bordas, 1968.
- Jean Cocteau, *Orphée: Tragédie En un Acte et un Intervalle*, [1926], Paris, Stock, 2005.
- Népomucène Jonquille, *Orphée et son amour : pièce en cinq tableaux*, Paris, 1941.
- Olivier Py, *Le Visage d'Orphée*, Paris, Actes Sud, 1997.
- Sarah Ruhl, *Eurydice*, éd. Methuen Drama, 2010.
- Victor Segalen, *Orphée-roi*, [1921], *Œuvres Complètes*, Paris, Collection Bouquins, Robert Lafont, 1995.

• Poésie

- Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné*, [1916], Paris, Collection Poésie/Gallimard (n° 127), Gallimard, 1979.
- Guillaume Apollinaire, « Le serpent », *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, [1911], Paris, Calliopées, 2012.
- Henri Bosco, « Eurydice, nymphe destinée à la mort », cité par Pierre Brunel, « Eurydice » dans Pierre Brunel, (sous la dir. de), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco : Éd. du Rocher, 2002.
- Fernand Divoire, *Orphée...*, Paris, 1922, <<https://archive.org/details/orphedivo00divo>>, [en ligne], consulté le 10-01-18.
- Paul Drouot, *Eurydice deux fois perdue*, Paris, Plon, 1930.
- Carol Ann Duffy. *The World's Wife*, Basingstoke, Picador, 1999.

- H.D, « Eurydice », *Collected Poems 1912-1944*, éd. Louis L. Martz, New York, New Directions, 1983.
- Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, [1923], Paris, Editions Orizons, 2012.
- Muriel Stuckel, *Eurydice désormais*, Paris, Voix d'encre, 2011.
- Paul Valéry, « Orphée », *Album de vers anciens*, [1920], Paris, Collection Blanche, Gallimard, 1927.

C. Compléments

• Antiques

- Muriel Bompan-Lafond, *Traduction annotée des commentaires de Servius aux Géorgiques de Virgile*, thèse de doctorat sous la dir. de Jacqueline Fabre-Serris, 2007, Lille, édition de Servius par Georg Thilo et Hermann Hagen.
- Homère, *L'Odyssée*, t. II : chants VIII-XV, Texte établi et traduit par Victor Bérard (3^{ème} éd.), Les Belles Lettres, Paris, 1939.
- Platon, *Le Banquet*, Traduction E. Chambry, Paris, Garnier, 1964
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre VIII, Traduit et commenté par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

• Modernes

- Léon Ardit, *Vouloir vivre : Deux frères à Auschwitz*, L'Harmattan, 1995.
- Charles Baudelaire, « Recueillement », *Les Fleurs du mal*, [1968], dans *Œuvres complètes* t. I, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1975.
- Marie Cohn, « Je trahirai demain », *Résistez. Poèmes pour la liberté*, Seghers Jeunesse, 2014.
- Annie Ernaux, *Les Années*, Gallimard, 2008.
- Patrick Modiano, *Rue des Boutiques Obscures*, [1978], Paris, Folio, 2014.
- Alfred de Musset, « La nuit d'octobre », *Poésies nouvelles*, [1850], dans *Poésies complètes*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1933.
- Alfred de Musset, « Souvenir », *Poésies nouvelles*, [1850], dans *Poésies complètes*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1933.

- William Shakespeare, *Macbeth*, [1623], Acte V, Scène 5, Préface et traduction de Maurice Castelain, Paris, Aubier-Montaigne, 1966.
- Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, [1939], *Marguerite Yourcenar — Œuvres romanesques*, Paris, La Pléiade, 1982.
- Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, [1968], *Marguerite Yourcenar — Œuvres romanesques*, Paris, La Pléiade, 1982.
- Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, [1934], *Marguerite Yourcenar — Œuvres romanesques*, Paris, La Pléiade, 1982.

III. Bibliographie critique

A. Sur le corpus

- Marie Miguet-Ollagnier, « *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde, un contre Orphée ? », dans *Métamorphoses du mythe*, Presses Univ. Franche-Comté, 1997.
- Rémy Poignault, « *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde : une alchimie yourcenarienne ? » (à paraître).
- Liedeke Plate, « Breaking the Silence: Michèle Sarde's *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* », *Women dans French Studies*, Volume 3, Fall 1995, p. 90-99.
- Patrice J. Proulx, « Of myth and memory: reading Michèle Sarde's *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* », dans « Orphée et Eurydice: mythes en mutation », *Religiologiques*, Volume 15, Printemps 1997.

En ligne

- Arlette Bouloumié, « 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*, *Loxias 2*, janvier 2004, mis en ligne le 15 janvier 2004, <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1244>>, [en ligne], consulté le 29-01-18.
- Julie Dekens, « Rester aux Enfers : le bonheur paradoxal d'Eurydice », *TRANS* n°17, <<https://trans.revues.org/910>>, [en ligne], mis en ligne le 24 février 2014, consulté le 6-10-2017.

B. Approches génériques et mythocritiques

• Ouvrages

- Pierre Albouy, *Mythes et Mythologies Dans la Littérature Française*, [1969], Paris, A. Colin, 1985.

BIBLIOGRAPHIE

- Jean-Pierre Aygon, Corinne Bonnet, Cristina Noacco, *La Mythologie de l'Antiquité à la modernité : appropriation, adaptation, détournement*, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Dominique Bertrand, Jean-Louis Haquette, Laurence Helix, Marie-Claude Hubert, Sophie Marchal, Pierre Maréchaux, Jean-Claude Ternaux, *Le Théâtre*, Paris, Bréal, 1996.
- Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
- Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- Marie-Hélène Boblet, *Chances du roman, charmes du mythe : Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
- Corinne Bonnet et Florence Bouchet, (études réunies par), *Translatio : Traduire et adapter les Anciens*, Garnier, 2013.
- Jacques Boulogne, *Les Systèmes mythologiques*, Lille, Presses du Septentrion, 1997.
- Pierre Brunel, *Mythocritique : Théorie et Parcours*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- Pierre Cazier (textes réunis par), *Mythe et création*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, Travaux et recherches UL3, 1994.
- Alain Couprie, *Le Théâtre*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, coll. 128, 2013.
- Gilbert Durand, *Introduction à la Mythodologie : Mythes et Sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Ed. Slatkine, Genève, 1987.
- Jacques Gaillard, *Beau comme l'antique*, Arles, Actes Sud, 1993.
- Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Collection « Points », Seuil, 1982.
- Gérard Genette, *Seuils*, Le Seuil, Paris, 1987.
- Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, 2001.
- Julia Kristeva, *Séméiotique, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.
- Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958.

- Frédéric Monneyron, Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2012.
- Sylvie Parizet, (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, coll. Littérature et poétique comparées, 2009.
- Paul Ricœur, *Temps et récit*, 3 t., Paris, Seuil, 1983-1985.
- Peter Schnyder, dir., *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*. Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Université/Domaine littéraire, 2008.
- Jean-Pierre Vernant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 1990.

• Articles

- Pierre Brunel, André Dabezies, « Mythe », dans *La Recherche en littérature générale et comparée*, Paris, SFLGC, 1983, p. 55-60
- Julie Dekens, « Réécrire l'origine poétique au XXe siècle : l'expérience du Bestiaire ou cortège d'Orphée de Guillaume Apollinaire. », *Études littéraires*, volume 42, n°1, 2011, p. 37-50.
- Gilbert Durand, « Pérennité, dérivations et usures du mythe » dans *Champs de l'imaginaire*, Textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, ELLUG, coll. Archives de l'imaginaire, 1996.
- Marc Eigeldinger, « L'intertextualité mythique dans les "Illuminations" », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1984, n°36. p. 253-272.
- Véronique Gély, Anne Tomiche, *Modernités antiques. La littérature occidentale (1910-1950) et les mythes gréco-romains*, Séminaire co-organisé à Paris X et Paris 13, 2009.
- Violaine Houdart-Mérot, « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », *Le français d'aujourd'hui*, n°153, 2006, p. 25-32.
- Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, Paris, 1980, p. 4-18.

En ligne

- Véronique Gély, « Mythes et littérature : perspectives actuelles » dans *Revue de littérature comparée*, 2004/3 (n°311), p. 329-347, [en ligne], <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-3-page-329.htm>>, consulté le 4-05-18.
- Ivanne Rialland, « Mythe et hypertextualité », [en ligne], <http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B>, consulté le 11-05-18.

D. Sur le mythe d'Orphée et Eurydice

• Ouvrages

- Annick Béague, Jacques Boulogne, Alain Deremetz, Françoise Toulze, *Les Visages d'Orphée*, Villeneuve-d'Ascq (Nord) : Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- Pierre Brunel, *L'Evocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, SEDES, 1974.
- Marcel Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1989.
- William Keith Chambers Guthrie, et Solange Marie Guillemin, *Orphée et la Religion Grecque: Étude Sur la Pensée Orphique*, Paris, Payot, 1956.
- Eric Hoppenot, *L'Œuvre du féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, Grignan : Complicités, 2004.
- Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961.
- Eva Kushner, « La survivance du mythe d'Orphée au XX^e siècle » dans Pierre Brunel (sous la dir. de), « Le mythe d'Orphée au XIX^e et au XX^e siècle », dans *Revue de Littérature Comparée*, n°292, Oct-déc 1999, t. 4.
- Laurence Marois, *Eurydice, Mercure et Pasiphaé : transfiguration et réhabilitation des figures mythiques dans les romans Mercure et Attentat d'Amélie Nothomb*, Université du Québec à Rimouski, 2012.
- Edouard Schuré, *Les Grands initiés*, Paris, Pocket, 1983.
- Reynal Sorel, *Orphée et l'Orphisme*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1995.

En ligne

- Claude Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000, [en ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4809146v/f11.image>, consulté le 15-05-18.
- Stéphane Mallarmé, *Les Dieux Antiques*, <https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Dieux_antiques/Texte_entier>, [en ligne], consulté le 6-10-17.

• Articles

- Michèle Bacholle, « L'enfant Méduse de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses », dans « Orphée et Eurydice: mythes en mutation », *Religiologiques*, Volume 15, Printemps 1997.

- Thierry Barbaud, « Orphée ou la traversée poétique », dans Marc Baratin, Carlos Lévy, Régine Utard, *Stylus : la parole dans ses formes : mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 871-884.
- Cecil Maurice Bowra, « Orpheus and Eurydice », dans *The Classical Quarterly*, vol. 2, n°3-4, juillet-octobre 1952, p. 113-126.
- Claude Calame, « Qu'est-ce qui est orphique dans les *Orphica* ? Une mise au point introductive », dans *Revue de l'histoire des religions*, t. 219, n°4, 2002, p. 385-400.
- Benoît Conort, « Orphée ou l'exaltation de la mort », dans *Pierre Jean Jouve Mourir en poésie*, Collection « Perspectives », Villeneuve-d'Ascq (Nord) : Presses universitaires du Septentrion, 2002.
- André Dabiez, « Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires », dans *Revue de littérature comparée*, vol. n° 309, n°1, 2004, p. 3-22.
- Jacqueline Dangel, « Orphée sous le regard de Virgile, Ovide et Sénèque : trois arts poétiques », dans *Revue des Études Latines*, t. 177, 1999, p. 87-117.
- Julie Dekens, « 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, Collection Rencontres, Classiques Garnier, 2013.
- Jean Michel Fontanier, « Sur la mystérieuse disparition d'Eurydice : (Virgile, Georg., 4, 453-527) », dans *Les Études classiques*, n°68 - 4, 2000, p. 355-370.
- Delphine Gachet, « L'Enfer d'Eurydice : de quelques subversions du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans la littérature italienne contemporaine (XXe-XXIe siècles) », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 350, n°2, 2014, p. 209-221.
- Ute Heidmann, « (Ré)écritures anciennes et modernes des mythes: la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée », dans Ute Heidmann (éd.), *Poétiques comparées des mythes - En hommage à Claude Calame*, Lausanne, Études de Lettres, 2003.
- Jacques Heurgon, « Orphée et Eurydice avant Virgile », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 49, 1932. p. 6-60.
- Émeric de Lastens, « Le regard d'Eurydice. Raccord et hantise dans « Carnival of Souls » », *Vertigo*, vol. 26, n°2, 2004, p. 85-90.
- Françoise Létoublon, « Le mythe d'Orphée dans les *Métamorphoses* d'Ovide », dans *Kernos*, 16, 2003, 377-379.
- M. Owen Lee, « Orpheus and Eurydice : some modern versions », dans *The Classical Journal*, vol. 57, n°7, avril 1961, p. 307-313.

- Véronique Porra. « Sur quelques Orphée noirs. Reproduction, adaptation et hybridation du mythe d'Orphée en contexte post (-) colonial », *Revue de littérature comparée*, vol. 344, n°4, 2012, p. 441-455.
- Jean-Michel Roessli, « Convergence et divergence dans l'interprétation du mythe d'Orphée. [De Clément d'Alexandrie à Eusèbe de Césarée] », dans *Revue de l'histoire des religions*, t. 219, n°4, 2002, *L'orphisme et ses écritures. Nouvelles recherches*, p. 503-513.
- Metka Zupanic, « Orphée et Eurydice : mythes en mutation », *Religiologiques*, Volume 15, Printemps 1997.
- Metka Zupančič, « Eurydice et Perséphone: paradigmes revisités par Cixous et Chawaf », *Women dans French Studies*, Volume 3, Fall 1995, p. 82-89.

En ligne

- Emilie Bleschet, *Les représentations du mythe d'Orphée du XVIe au XIXe siècle*, sous la direction de Philippe Martin, Université Lumière Lyon II, < <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/67143-les-representations-du-mythe-d-orphee-du-xvie-au-xixe-siecle.pdf>>, [en ligne], consulté le 10-01-18.

C. « Mythopoesis au féminin »¹

• Ouvrages

- Rachel Blau DuPlessis, *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Indiana University Press, 1985.
- Marie Carrière, *Médée protéiforme*, University of Ottawa Press, 2012.
- Carolyn Larrington, *The Feminist Companion to Mythology*, Londres, Pandora Press, 1992.
- Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silence*, [1979], New-York, W. W. Norton & Company, 1995.
- Metka Zupančič, *Les Écrivaines contemporaines et les mythes. Le Remembrement au féminin*, Paris, KARTHALA, 2013.

• Articles

- Gayle Greene, « Feminist Fiction and the Uses of Memory », *Signs*, vol. 16, n° 2, 1991, p. 290–321.

¹ Marie Carrière, *Médée protéiforme*, University of Ottawa Press, 2012, p. 45.

- Alicia Ostricker, *"The Thieves of Language." The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. London: Virago, 1986. 314-38.

En ligne

- Luc Capdevila, Sophie Cassagnes, Martine Cocard, Dominique Godineau, François Rouquet et Jacqueline Sainclivier, *Le Genre face aux mutations : Masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003, <<http://books.openedition.org/pur/15853>>, [en ligne], consulté le 11-01-18.
- Sylvie Triaire, Christine Planté, Alain Vaillant, *Féminin/Masculin : écritures et représentations*, Corpus collectifs, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2003, <<http://books.openedition.org/pulm/794>>, [en ligne], consulté le 11-01-18.

D. Sur l'alchimie

• Ouvrages

- Antoine Faivre, *Toison d'or et Alchimie*, Paris, Archè Edidit, 1990.
- Serge Hutin, *L'Alchimie*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1951.
- Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, [1944], Paris, Buchet-Chastel, 1970.

• Articles

- Sylvain Matton, « L'interprétation alchimique de la mythologie », dans *Dix-huitième siècle*, n°27, 1995.
- Christian Milat, « *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*, de Paul Chamberland. Orphée alchimiste », dans « Orphée et Eurydice: mythes en mutation », dans *Religiologiques*, Volume 15, Printemps 1997.
- Dominique Raynaud, « Le symbolisme de la porte. Essai sur les rapports du schème à l'image », dans *Architecture and Behaviour*, 1992, vol. 8, n°4, p. 333-352.

E. Sur la violence

• Ouvrages

- Hélène Frappat (Textes choisis et présentés par), *La Violence*, GF Flammarion, Corpus, Paris, 2000.
- David Gascoigne (ed.), *Violent Histories : Violence, Culture and Identity dans France from Surrealism to the Néo-Polar*, Peter Lang, International Academic Publisher, Bern, 2007.

- Audrey Lasserre, *Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)*, Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014.
- Michel Maffesoli, *Essai sur la violence banale et fondatrice*, Paris: Librairie des Méridiens, 1984.
- Yves Michaud, *La violence*, Presses Universitaires de France, 2012.
- Jean Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1960.
- Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, Éditions Labor, coll. Quartier Libre, Paris, 2006.
- Hervé Vautrelle, *Qu'est-ce que la violence*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, Coll. Chemin Philosophiques, 2009.

• **Articles**

- Jackie Assayag, « Violence de l'histoire, histoires de violence », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49^e année, n°6, 1994. p. 1281-1313.
- Alain Brossat, « La violence des autres », *Le Philosophoire*, 2000/3 (n° 13), p. 49-71.
- Jacques Derrida, Mireille Calle-Gruber, « Scènes des différences. Où la philosophie et la poétique, indissociables, font événement d'écriture », *Littérature* 2006/2, n° 142, p. 16-29.
- Yves Michaud, « La violence apprivoisée », dans *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, n°53, 1997. p. 7-12.
- Claude Obadia, « Entretien avec Alexis Philonenko », *Le Philosophoire*, 2000/3 (n° 13), p. 9-28.
- Jean-Claude Poizat, « Éditorial », dans *Le Philosophoire*, 2000/3 (n° 13), p. 5-7.

F. Sur la communication

- Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle*, [3^{ème} éd.], Paris, A. Colin, 2012.
- Roland Eluerd, *La Pragmatique linguistique*, Paris, Nathan, 1985.
- Herbert Paul Grice, « Logique et conversation », *Communication*, n°30, p. 52-72.
- Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963.

- Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2015, p. 308.
- Dominique Maingueneau, *L'énonciation littéraire II : pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001.

G. Sur les amants adelphiques, le miroir et la question du double

- Maria Benedetta Collini, Pascale Auraix-Jonchière, (Études réunies et présentées par), *Synchrétisme, mythes et littérature*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2014.
- Sophie Cassagnes-Brouquet, Martine Yvernault (éd.), *Frères et sœurs : les liens adelphiques dans l'Occident antique et médiéval*, Actes du colloque de Limoges 21 et 22 septembre 2006, Turnhout, Brepols, 2007.
- Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962.
- Jasser Ghaïss, « Le mythe de l'androgynie et la consécration des genres dans le roman français d'entre-deux-guerres », *Nouvelles Questions Féministes*, 2004/1, Vol. 23, p. 83-102.
- Frédéric Monneyron, *L'androgynie décadent : mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, 1996.
- Hela Ouardi (éd. établie par), Frédéric Monneyron (préface de), *L'Androgynie en littérature*, Tunis, Éd. Simpect, Grenoble, Éd. Universitaires de Dijon, 2009.
- Paul Zumthor, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Poétique Seuil, 1974

E. Histoire et fiction, filiation de l'intime

• Ouvrages

- Stéphane Audoin-Rouzeau, *Quelle histoire. Un récit de filiation (1914-2014)*, Paris, Hautes Études, Gallimard-Seuil, 2013.
- Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Marta Cichocka, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Marc Dambre, *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2013.
- Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, coll. 50 Question, 2006.

BIBLIOGRAPHIE

- Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006.
- Alain Houziaux, *La Mémoire, pour quoi faire ?*, Paris, L'Atelier, 2006.
- Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- Georges May, *L'Autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Régine Robin, *Le Roman mémoriel, de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueil (Montréal), Le Préambule, coll. « L'Univers du discours », 1989.
- Gianfranco Rubino, *Voix du contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, Rome, Bulzoni, 2006.
- Gianfranco Rubino, *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Rome, Bulzoni, 2007.
- Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », *L'Œil vivant, II : La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
- Dominique Viart (textes réunis et présentés par), *Écritures contemporaines 10, nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009.

En ligne

- Najiba Regaieg, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture. Étude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*, Thèse de doctorat de littérature française rédigée sous la direction de Charles Bonn, 1995, <<http://www.limag.refer.org/Theses/Regaieg.PDF>>, [en ligne], consulté le 16-01-18.

• Articles

- Antony Beevor, « La fiction et les faits. Périls de la « faction » », *Le Débat*, vol. 165, n°3, 2011, p. 26-40.
- Patrick Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, vol. 165, n°3, 2011, p. 41-56.
- Blanche Cerquiglini, « Quand la vie est un roman. Les biographies romanesques », *Le Débat*, vol. 165, n°3, 2011, p. 146-157.
- Antoine Compagnon, « Histoire et littérature, symptôme de la crise des disciplines », *Le Débat*, vol. 165, n°3, 2011, p. 62-70.

- Alain Corbin, « Les historiens et la fiction. Usages, tentation, nécessité... », *Le Débat*, vol. 165, n°3, 2011, p. 57-61.
- Michel Costantini, « Histoires de soi, récits pour l'autre », *Littérature*, vol. 159, n°3, 2010, p. 92-102.
- Gérard Gengembre, « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *Le Débat*, vol. 165, n°3, 2011, p. 122-135.
- Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, « Histoire et mémoire : variations autour de l'ancestralité et de la filiation dans les romans francophones réunionnais et mauriciens », *Revue de littérature comparée*, vol. no 318, n° 2, 2006, p. 195-212.
- Brigit Mertz-Baumgartner, « Le roman métahistorique en France », dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre, *Un Retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2011, p. 123-131.
- Pierre Nora, « Histoire et roman : où passent les frontières? », *Le Débat*, vol. 165, n°3, 2011, p. 6-12.
- Mona Ozouf, « Récit des romanciers, récit des historiens », *Le Débat*, vol. 165, n°3, 2011, p. 13-25.
- François Rastier, « Témoignages inadmissibles », *Littérature*, vol. 159, n°3, 2010, p. 108-129.
- Thomas Régnier, « De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 325, n°1, 2008, p. 33-36.
- Gabrielle Spiegel, « Réviser le passé/revisiter le présent », trad. par Étienne Dobenesque, *Littérature*, vol. 159, n° 3, 2010, p. 3-25.
- Jean-Yves Tadié, « Les écrivains et le roman historique au XXe siècle. Esthétique et psychologie », *Le Débat*, vol. 165, n°3, 2011, p. 136-145.

En ligne

- Veronic Algeri, « Mémoire coloniale et immigration : comment raconter cette histoire ? », dans Gianfranco Rubino, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata : Quodlibet, 2014, p. 313-332, <<http://books.openedition.org/quodlibet/163>>, [en ligne], consulté le 11-01-18.
- Emmanuel Bouju, « La conscription fictionnelle des témoins, ou l'historicisation du roman contemporain », dans Gianfranco Rubino, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata : Quodlibet, 2014, (p. 77-87), <<http://books.openedition.org/quodlibet/132>>, [en ligne], consulté le 11-01-18.

- Flavia Conti, « Nos histoires : des générations au carrefour des années 1980 » dans Gianfranco Rubino, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata : Quodlibet, 2014, p. 225-246, <<http://books.openedition.org/quodlibet/150>>, [en ligne], consulté le 11-01-18.
- Valerio Cordiner, « Je et les autres. Le sujet français dans la guerre d'Algérie », dans Gianfranco Rubino, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata : Quodlibet, 2014, p. 301-311, <<http://books.openedition.org/quodlibet/161>> [en ligne], consulté le 11-01-18.
- Damien Fortin, « Les "fictions biographiques" contemporaines, un nouveau "sacre de l'écrivain" ? », *Acta fabula*, vol. 12, n°4, Essais critiques, Avril 2011, <<http://www.fabula.org/revue/document6259.php>>, [en ligne], consulté le 12-01-18.
- Éric Hoppenot, « L'écriture du désastre », dans *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n°118, 2014, <<http://journals.openedition.org/temoigner/1263>>, [En ligne], consulté le 4-03-2019.
- Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, « Histoire et mémoire : variations autour de l'ancestralité et de la filiation dans les romans francophones réunionnais et mauriciens », *Revue de littérature comparée*, vol. no 318, n° 2, 2006, p. 195-212, <<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-2-page-195.htm#no14>>, [en ligne], consulté le 14-5-19.
- Sabina Panocchia, « Dire la décolonisation à la française : histoire d'un récit à traquer » dans Gianfranco Rubino, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata : Quodlibet, 2014, p. 333-350, <<http://books.openedition.org/quodlibet/165>>, [en ligne], consulté le 11-01-18.
- Gianfranco Rubino, « L'Histoire interrogée », dans Gianfranco Rubino, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata : Quodlibet, 2014, p. 11-27, <<http://books.openedition.org/quodlibet/123>>, [en ligne], consulté le 4-03-19.
- Gianfranco Rubino, « Le court XXe siècle : traversées de l'Histoire », dans Gianfranco Rubino, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata : Quodlibet, 2014, p. 209-224, <<http://books.openedition.org/quodlibet/149>>, [en ligne], consulté le 11-01-18.
- Dominique Viart, « La littérature, l'histoire, de texte à texte », dans Gianfranco Rubino, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata : Quodlibet, p. 29-40, <<http://books.openedition.org/quodlibet/125>>, [en ligne], consulté le 10-01-18.
- Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du « récit de filiation ». » *Études françaises*, volume 45, numéro 3, 2009, p. 95-112, [en ligne], <<https://doi.org/10.7202/038860ar>>, consulté le 7-5-19.
- Eric Vuillard, Pierre Schoentjes, « Dialogue : De l'histoire à la littérature », dans Gianfranco Rubino, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata :

Quodlibet, 2014, p. 275-285, <<http://books.openedition.org/quodlibet/157>>, [en ligne], consulté le 10-01-18.

E. Sur la mémoire et l'espace

- Gaston Bachelard, *La poétique et l'espace*, [1957], 7^{ème} éd., Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- Marie Bonaparte, *Edgar Poe, sa vie, son œuvre*, éd., 3 vols., Paris, Presses universitaires de France, 1958.
- Yves Clavaron, Bernard Dieterle, *La mémoire des villes. The memory of the cities*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.
- Antoine Compagnon (dir.), Jean-Baptiste Amadiou (textes réunis par), *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Paris, Odile Jacob, 2009.
- Pierre Hyppolite (dir.), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, PULIM, coll. Espaces Humains, 2006.
- Dahouda Kanaté, Sélom K. Gbanou (dir.), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Monique Léonard (textes réunis par), *Mémoire et écriture. Actes du colloque organisé par le Centre Babel à la Faculté des Lettres de l'Université de Toulon et du Var les 12 et 13 mai 2000*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- Jean-Claude Montel, *La littérature pour mémoire*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- Laurence Richer (textes réunis par), *Littérature et architecture : actes de la journée d'études du 18 juin 2003*, Lyon : CEDIC, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2004.
- Françoise Sammarcelli (dir.), *Image et mémoire : arts et littérature aux États-Unis (XX^e-XXI^e)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009.
- Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, [2001], Paris, Armand Colin, coll. 128, 2005.
- Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2019.
- Juliette Vion-Dury (dir.), Roger Garoux (avant-propos de), *Le lieu dans le mythe*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2002.

F. Documentation sur les événements historiques présents dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*

- Mohammed Harbi, Benjamin Stora, *La Guerre d'Algérie*, [2004], Paris, Hachette Éditions, 2005
- Bruno Maida, « Avec des yeux d'enfants... la persécution des enfants Juifs en Italie, 1938-1945 », dans *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 204, n°1, 2016, p. 155-174.

En ligne

- Jean-Claude Lescure, éclairage historique d'une archive vidéo de l'INA diffusée le 21 mai 1958, <<https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu00068/le-13-mai-1958-et-ses-consequences-a-paris-et-alger.html>>, [en ligne], consulté le 21-5-19.
- Jean-Claude Lescure, éclairage historique d'une archive vidéo de l'INA diffusée le 4 juin 1958, <<https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu00069/l-arrivee-au-pouvoir-de-charles-de-gaulle-en-1958.html>>, [en ligne], consulté le 30-5-19.
- « L'ancien chef de l'OAS Pierre Lagaillarde est mort », *Libération*, le 21 août 2014, <https://www.liberation.fr/france/2014/08/21/l-ancien-chef-de-l-oas-pierre-lagaillarde-est-mort_1084372>, [en ligne], consulté le 22-5-19.

G. Ressources numériques sur l'auteure

- Entretien avec Michèle Sarde pour la maison d'édition Julliard, <https://www.youtube.com/watch?v=JhY6c_UFR-o>, [en ligne], consulté le 7-10-17.
- Présentation de *Revenir du Silence*, Michèle Sarde's Official Site, <<https://www.youtube.com/channel/UCtnLjmlfjD9si6U-MWgtyMQ>>, [en ligne], consulté le 8-05-19.
- Présentation de *Revenir du Silence* à Georgetown University, Michèle Sarde's Official Site, <<https://www.youtube.com/watch?v=AQvdUXKUsgk>>, [en ligne], consulté le 8-05-19.
- Michèle Sarde avec *Revenir du silence : le récit de Jenny*, « L'heure bleue », *France Inter*, diffusée le jeudi 17 novembre 2016, <<https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-17-novembre-2016>>, [en ligne], consulté le 8-05-19.

H. Dictionnaires

- Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des Mythologies*, Flammarion, 1981, article « Orphée », vol. II, p. 211 à 215.
- Pierre Brunel, (sous la dir. de), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco : Éd. du Rocher, 2002.

- Charles Daremberg, Edmond Saglio, Georges Lafaye, Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, t. IV, Paris, Hachette, 1877.
- Félix Gaffiot, *Le Grand Gaffiot, Dictionnaire Latin-Français*, Troisième édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert, Paris, Hachette, 2000.
- René Martin, (sous la dir. de), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Paris, Nathan, 1992.
- Françoise Simonet-Tenant, (dir.), Michel Braud, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Lejeune, Véronique Montémont, *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017.
- *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2007.

En ligne

- TLFi : Trésor de la langue Française informatisé, <<http://www.atilf.fr/tlfi>>, [en ligne], ATILF - CNRS & Université de Lorraine.
- Dictionnaire de l'Académie française, (9e édition), <<https://academie.atilf.fr/>>, [en ligne].

I. Annexe : Orphée et Eurydice, un mythe qui inspire les arts

• Opéras

- Christoph Willibald Gluck, *Orphée et Eurydice*, 1762.
- Claudio Monteverdi, *Orfeo*, 1607.
- Jacopo Peri, *Euridice*, 1600.
- Gioli Caccini, *Euridice*, 1602.
- Jacques Offenbach, *Orphée aux Enfers*, « opéra bouffon », 1858, deuxième version en 1874.

• Films

- Marcel Camus, *Orfeu Negro* © Dispat Films – Gemma Cinematografica – Turpan Filmes, 1959.
- Jean Cocteau, *Orphée* © Les Films André Paulvé – Films du Palais Royal, 1950.
- Jacques Demy, *Parking* © Garance films – FR3 Cinéma, 1985.

BIBLIOGRAPHIE

- Alain Resnais, *Vous n'avez encore rien vu* © F Comme Film – StudioCanal – France 2 Cinéma – Alamode Filmdistribution – Christmas dans July, 2012.

TABLE DES MATIÈRES

<u>Sommaire</u>	5
<u>Introduction</u>	9
<u>Première partie : Plasticité de la réécriture</u>	19
<u>Chapitre 1 : Construction et déconstruction des mythèmes orphiques</u>	19
Études des sources antiques	20
• La puissance de la voix d'Orphée	22
• La première mort d'Eurydice	25
• La catabase et l'entrée aux Enfers	28
• La remontée	30
• Le deuil d'Orphée	32
• La mort d'Orphée	33
• La religion	36
• Le personnage d'Eurydice	38
Ressaisir le squelette mythique dans la fiction	40
• Un véritable talent pour le chant	40
• Prophète d'une religion à mystères	41
• La mort d'Orphée	42
• L'incapacité d'aimer une autre femme	43
• Le personnage d'Eurydice/Sophie	44
• La morsure du serpent	44
• L'ossature du mythe	45
• La remontée	47
• Les Enfers	48
• Quête(s) à la recherche d'Eurydice/Sophie	50
• Le pacte	51
• La fuite	52
• La vengeance	52
<u>Chapitre 2 : « Re-vision », au cœur des réécritures</u>	55
Étude des notes de Sophie : une réécriture féministe du mythe	55
• Image d'Orphée (un « contre Orphée » ?)	58
• Revalorisation de l'image d'Eurydice (redonner la voix à la nymphe)	61

• Motif du regard et de la connaissance de l'autre : dépasser l'opposition des genres	64
Étude de la réécriture alchimique d'Eric Tosca	66
• Vers une valorisation de l'image d'Orphée	67
• Relation entre quête alchimique et Toison d'or	67
• Orphée et Eurydice : une réalisation du Grand Œuvre	69
• La réécriture prend place dans la rêverie d'Eric...	71
• ...et sature l'itinéraire romain	73
<u>Chapitre 3 : Rapports à la transtextualité mythique</u>	77
Caractère protéiforme du cadre mythologique	78
• Points théoriques sur les notions de transtextualité et d'intertextualité	78
• Des références qui gravitent autour de la constellation orphique (Toison d'or, Thésée, Ariane)	79
• Occurrences distantes du mythe d'Orphée et d'Eurydice	81
• Des références explicites	81
• Des allusions	84
Étude du positionnement de la réécriture	89
• Des personnages qui utilisent explicitement le mythe	89
• Le personnage d'Eric	89
• Le personnage de Sophie	91
• Revendication de la réécriture	92
• Une narratrice chef d'orchestre...	94
• Une mise en scène : l'écriture d'une réécriture	95
<u>Conclusion partielle</u>	98
<u>Seconde partie : Sophie et Eric, entre opposition et réunion ?</u>	99
<u>Chapitre 4 : Une (dé)construction par la violence</u>	100
Une relation violente antagonique	100
• Substantialisation de la violence verbale	101
• Violence physique entre les deux personnages	104
• Rapports violents et rage amoureuse	104

• Fantômes de la violence physique et peur du meurtre	106
• Violence entre les sexes, relecture du mythe	108
Une violence intérieure commune	110
• Violence intérieure des deux personnages	110
• Eric : une violence tournée vers le monde extérieur	110
• Sophie : une violence contre elle-même	112
• Origines communes de la violence	113
• Eric : la cicatrice du père	113
• Sophie : le « désastre »	115
<u>Chapitre 5 : Deux voix, deux regards, plusieurs vérités ?</u>	119
Sophie et Eric : l'impossible communication	120
• Eric	121
• Monopole discursif	121
• Fuite du discours	122
• La non-écoute	123
• Le mutisme	124
• Sophie	125
• Mutisme	125
• La tentative de rééquilibrage dans le dialogue	126
• L'incompréhension	129
• Les silences	130
Dévoiler sa vérité, une étude du regard	131
• Le temps des aveux : tentatives de regard	131
• La fuite et le refus de la vérité	132
• Sophie vers la lumière, Eric dans l'ombre	134
<u>Chapitre 6 : Un rapprochement ? Dualité adelphique et syncrétisme fédérateur</u>	137
Sophie et Eric : des amants adelphiques ?	138
• Une dualité intérieure	138
• Sophie	138
• Eric	139
• Images et présences du double	140
• Le voyage romain	140
• L'androgynie	140

• Eric et Sophie en miroir	142
• La fusion des corps	142
• Deux personnages, une destinée	143
• La cicatrice gémellaire	144
Réunion et effets de syncrétisme	147
• Quelques définitions	147
• La vision d'Eric	148
• Sophie, Eric, Karim : trois religions	150
• Syncrétisme romain et rencontre avec le mythe	151
<u>Conclusion partielle</u>	153
<u>Dernière partie : Histoire d'Eurydice pendant la remontée, quelles filiations ?</u>	155
<u>Chapitre 7 : La filiation, un principe fédérateur ?</u>	156
Filiation littéraire	156
• Analyse des épigraphes	157
• Allusions cachées, citations revendiquées	158
• Un conte moderne ?	162
• Entre les arts : rencontre avec théâtre, cinéma et arts plastiques	164
Filiation à l'Histoire	166
• Plusieurs cadres historiques	166
• Des dates précises : entrelacement de l'individuel et du collectif	169
• Le poids diégétique de l'arrière-plan historique	171
Filiation identitaire	173
• Une filiation qui hante encore les personnages	173
• Eric Tosca et Christian Hermesse	174
• Sophie Lambert et Sarah Solal	175
• Une filiation qui dépasse les protagonistes : le récit de Rachel	176
• La filiation au cœur de la recherche identitaire : une peau à accepter	177
<u>Chapitre 8 : Filiation du dehors et du dedans. Une double topologie</u>	179
Architecture de la mémoire	180

• Mémoire et sensorialité	180
• Vides et débordements mémoriels	181
• Une mémoire malade	183
• Espace de la mémoire	184
• Mémoire-armoire	184
• Mémoire-paysage	185
• Mémoire verticale	185
Réminiscences romaines	187
• Attraction de la ville de Rome	187
• Phénomènes de réminiscences	189
• Archéologie romaine : une structure en couches	190
• Montées et descentes : le « phantasme » de la renaissance	193
• Jeux d'ombre et de lumière à Rome	195
• La porte alchimique	196
Chapitre 9 : <i>Histoire d'Eurydice pendant la remontée, une filiation auctoriale ?</i>	199
Tentatives de considérations génériques	200
• Roman historique	200
• Roman mémoriel	201
• Roman archéologique	202
• Roman de filiation	203
<i>Revenir du silence</i>	205
• Topoï communs	205
• Une mémoire malade	205
• Le silence	206
• La dualité	207
• Une même intertextualité	208
• Des termes réminiscent	210
• Échos narratifs	212
• Les personnages	212
• Les épisodes narratifs : rencontres et ruptures	213
• Histoire d'Eurydice pendant la remontée : la part intime	218
<u>Conclusion</u>	221
<u>Bibliographie</u>	225