

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

**EURYDICE, MERCURE ET
PASIPHAÉ : TRANSFIGURATION ET RÉHABILITATION
DES FIGURES MYTHIQUES DANS LES ROMANS
MERCURE ET ATTENTAT D'AMÉLIE NOTHOMB**

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en lettres

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© LAURENCE MAROIS

Février 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

Composition du jury :

Camille Deslauriers, présidente du jury, Université du Québec à Rimouski

Roxanne Roy, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Hélène Marcotte, examinatrice externe, Université du Québec à Trois-Rivières

Dépôt initial le 7 septembre 2011

Dépôt final le 29 février 2012

REMERCIEMENTS

Merci à ma directrice, Roxanne Roy, pour le soutien apporté et pour les encouragements qui m'ont permis d'estimer le travail accompli. De grands remerciements doivent aussi être adressés à ma famille et mes amies (Gwendoline, Stéphanie et Johanny) qui ont si souvent participé, dans l'ombre, à l'aboutissement de ce projet.

Merci au CRSH pour le soutien financier indispensable.

RÉSUMÉ

L'omniprésence de références littéraires dans l'œuvre d'Amélie Nothomb ne fait aucun doute. D'Ovide à Gérard de Nerval en passant par Victor Hugo, les intertextes choisis par l'auteure se démarquent par leur disparité. Divers articles ont d'ailleurs souligné le phénomène de l'intertextualité dans l'œuvre d'Amélie Nothomb et c'est dans la continuité de ces recherches, menées entre autres par Yolande Helm et Andrea Oberhuber, que cette étude s'inscrit. Celle-ci vise à mieux comprendre la réutilisation des figures mythiques féminines dans deux romans d'Amélie Nothomb.

Les romans *Mercur*e et *Attentat* ont été retenus en raison de l'importante présence de récits mythiques au cœur des textes à l'étude. Cette analyse cherche donc à saisir dans quelle mesure la structure des romans et la construction des personnages féminins mis en scène par l'auteure reposent sur la réutilisation de figures mythiques féminines. La mise en parallèle des personnages d'Adèle, Hazel, Françoise et Éthel avec les figures mythiques d'Eurydice, de Mercure et de Pasiphaé semble en effet mettre au jour une stratégie du palimpseste déployée par l'auteure. Cette pratique met en lumière la démarche créatrice d'Amélie Nothomb qui relève d'un double travail d'intégration et de transformation des grands modèles féminins.

Mots clés : figure mythique féminine, réécriture, intertextualité, palimpseste, mythe.

ABSTRACT

There is no question that Amélie Nothomb's work is scattered with numerous literary references. From Ovide to Gérard de Nerval and Victor Hugo, the intertexts chosen by the author are as abundant as they are fragmented. As a matter of fact, many articles have already emphasized the intertextuality in Nothomb's work. Following these studies, led by Yolande Helm and Andrea Oberhuber, among others, the purpose of this study is to better understand the valorization of female mythical figures in two novels written by Amélie Nothomb.

*Mercur*e and *Attentat* were chosen due to the notable presence of myths within the storylines. This analysis aims to determine the extent to which the female characterization and the novels' structure resulted from the valorization of female mythical figures. The comparison of Adèle, Hazel, Françoise and Éthel to the mythical figures of Eurydice, Mercury and Pasiphaë brings to light the palimpsest strategy used by Amélie Nothomb, therefore revealing an interesting glimpse of her creative process, which results from both the integration and the transformation of important female role models.

Keywords: female mythical figure, rewriting, intertextuality, palimpsest, myth.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	VII
RÉSUMÉ.....	IX
ABSTRACT.....	XI
TABLE DES MATIÈRES.....	XIII
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	XVII
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
SURVOL D'UNE MÉTHODOLOGIE : LA MYTHOCRITIQUE.....	9
1.1 POUR UNE DÉFINITION DU MYTHE : QUELQUES DÉFINITIONS OPÉRATOIRES.....	10
DU MYTHE AU MYTHE LITTÉRARISÉ.....	11
DÉFINITION DU MYTHÈME.....	12
DÉFINITION DE LA NOTION DE FIGURE MYTHIQUE.....	13
1.2 LA MYTHOCRITIQUE : DE PIERRE BRUNEL À ANDRÉ SIGANOS.....	14
ÉMERGENCE, FLEXIBILITÉ, IRRADIATION.....	15
1.3 DE LA TRANSTEXTUALITÉ MYTHOLOGIQUE.....	18
DE LA TRANSTEXTUALITÉ À L'INTERTEXTUALITÉ.....	19
CHAPITRE 2	
LA FIGURE MYTHIQUE D'EURYDICE CHEZ LES PERSONNAGES DE ADÈLE ET HAZEL.....	21
2.1 PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU MYTHE D'ORPHÉE ET EURYDICE.....	24

MYTHÈMES LÉGITIMANT LA MOBILISATION DU MYTHE D'ORPHÉE ET D'EURYDICE.....	27
2.2 MYTHOCRITIQUE DE ADELE ET HAZEL	30
LA DESCENTE AUX ENFERS CHEZ ADELE ET HAZEL OU LE DÉDOUBLEMENT D'EURYDICE.	31
L'OMNIPRÉSENCE DU MIROIR : DU DÉDOUBLEMENT AU RENVERSEMENT.....	40
LE POUVOIR DE LA VOIX POÉTIQUE.....	46
CHAPITRE 3	
LA FIGURE MYTHIQUE DE MERCURE CHEZ LE PERSONNAGE DE	
FRANÇOISE.....	53
3.1 PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU MYTHE DE MERCURE.....	54
MERCURE, MAÎTRE DU DISCOURS.....	55
MERCURE, MAÎTRE DES FRONTIÈRES.....	57
3.2 MYTHOCRITIQUE DE FRANÇOISE	59
FRANÇOISE : MESSAGÈRE, GUIDE ET PROTECTRICE.....	60
LA MÉTIS DE FRANÇOISE OU L'ÉLOQUENCE DU LANGAGE.....	67
DE L'AMBIGUÏTÉ D'UNE FIGURE.....	74
CHAPITRE 4	
LA FIGURE MYTHIQUE DE PASIPHAÉ CHEZ LE PERSONNAGE D'ÉTHEL...81	
4.1 PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU MYTHE DE PASIPHAÉ.....	83
4.2 MYTHOCRITIQUE D'ÉTHEL.....	89
DES CORNES AU DIADÈME : DU DÉGUISEMENT À LA MÉTAMORPHOSE.....	90
LE SACRIFICE COMME REMÈDE À L'IMPOSSIBLE RELATION SEXUELLE.....	96
LA RÉSURGENCE DU MOTIF DU MIROIR.....	99
UNE NOUVELLE EURYDICE.....	103
CONCLUSION.....	109
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	115
1. CORPUS PRIMAIRE.....	115
2. CORPUS SECONDAIRE.....	115

3. MYTHES ET SOURCES LITTÉRAIRES.....	115
4. RÉFÉRENCES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE D'AMÉLIE NOTHOMB.....	116
5. MÉTHODOLOGIE : MYTHOCRITIQUE, RÉÉCRITURE ET INTERTEXTUALITÉ.....	118
6. RÉFÉRENCES CRITIQUES SUR LES MYTHES LITTÉRAIRES.....	120

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

M Les références au roman *Mercure* seront indiquées par le sigle *M*, suivi du numéro de page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

A Les références au roman *Attentat* seront indiquées par le sigle *A*, suivi du numéro de page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

INTRODUCTION

« Parce que le mythe est au principe de la littérature et qu'il est aussi à son terme ».

Jorge Luis Borges,

Parabole de Cervantes

Le récit mythique est encore aujourd'hui un objet de réflexion et de création. Il construit un dialogue perpétuel avec le texte littéraire. Une relation complexe s'établit alors entre le mythe et la littérature qui se concrétise dans le phénomène de la réécriture. Selon Maurice Domino, « [l]e texte réécrit est bien un palimpseste. Prendre en compte la réécriture, c'est porter le regard sur la zone où ces relations transtextuelles s'établissent dans la pratique même des écrivains. » (Domino, 1987) La présence du récit mythique au cœur de l'œuvre littéraire serait alors au fondement même de la pratique créatrice de l'auteur. Encore une fois, comme le note Maurice Domino : « Lorsqu'il réécrit, l'écrivain inaugure déjà une attitude réflexive qui a déjà une fonction critique qui se veut connaissance du phénomène littéraire. » (Domino, 1987) La prise en considération du phénomène de la réécriture par la présence d'éléments mythiques dans un texte permet ainsi de porter un regard particulier sur la pratique même de l'écrivain. Le phénomène mythique et le phénomène littéraire se rencontrent à la lumière de la réécriture. Le texte littéraire apparaît ainsi comme un lieu propice à une pratique du palimpseste grâce au phénomène de la réécriture. La présence d'un récit mythique au cœur du texte littéraire

participe sans aucun doute de la conception du mythe de Gilbert Durand qui considère que « [le mythe est] fond[é] sur la redondance [...] et l'art des "variations" où le "même" adopte les colorations de l'"autre" : [le] mythe [...] propos[e] par cette puissance de répétition qui [e] constitue, une vérité constamment "ouverte". » (Durand, 2001 : 327)

Par la stratégie palimpseste au fondement de sa pratique d'écriture, Amélie Nothomb participe à cet ensemble de variantes. Andrea Oberhuber souligne que la pratique palimpseste « consiste en la reprise, en tout ou en partie, d'un texte antérieur, donné comme "original" ou "modèle" (*hypotexte*), en vue d'une opération transformatrice dont le degré d'affranchissement, d'explicitation ou de subversion est variable. » (Oberhuber, 2004 : 111) Cet exercice de la réécriture marque l'œuvre romanesque d'Amélie Nothomb, où l'on retrouve plusieurs rapprochements intertextuels par la reprise de certains fragments de la Genèse, de contes et de nombreux mythes qui sont détournés, parodiés et recontextualisés. Selon Andrea Oberhuber, l'auteure belge construit son œuvre « sur un ensemble de références littéraires, révélant une stratégie résolument post-moderne » (Constant, 2003 : 933). L'auteure joue de cette intertextualité, qu'elle soit mythique ou littéraire. Ce jeu intertextuel semble pour la romancière un puissant moteur de création. Au moment même où le récit postmoderne se caractérise par une pratique de l'hybridation et « joue allègrement de la parodie » (Fortier, 1993 : 25), ainsi que le souligne Frances Fortier, la pratique palimpseste paraît se présenter chez Amélie Nothomb comme une stratégie d'écriture. Ce mémoire se propose donc de mettre au jour cette stratégie du palimpseste qui semble se déployer au cœur de la production romanesque de l'auteure.

Auteure belge fortement médiatisée, notamment en France et en Belgique, Amélie Nothomb construit son œuvre romanesque en publiant un roman par année, et cela, depuis 1992. Surnommée « l'enfant terrible des lettres belges de langue française » (Helm, 1996 : 113), l'auteure a su créer une œuvre où s'entrelacent sans cesse fiction narrative, autobiographie et transtextualité. Le travail d'Amélie Nothomb s'est mérité de nombreux prix dont le plus important est certainement l'octroi du Grand prix du roman de l'Académie française en 1999 pour *Stupeur et tremblements*. Ces honneurs ont sans aucun doute nourri

l'intérêt que porte la critique à l'égard de son œuvre. L'importante présence médiatique d'Amélie Nothomb ainsi que la large diffusion de ses réflexions sur la création littéraire, notamment par la publication d'entrevues, ont favorisé la parution d'ouvrages privilégiant le point de vue de l'auteure, tels ceux de Michel Zumkir¹, Michel David² et Laureline Amanieux³. Ces travaux ont eu pour conséquence d'orienter certains chercheurs sur la biographie de l'auteure et sur sa conception de l'acte d'écriture; parfois, au détriment du texte lui-même. Ce mémoire entend pallier cette lacune en s'attachant avant tout à l'analyse du texte afin de saisir les stratégies de création employées.

De la même manière, les quelques recherches qui ont été menées au cours des dernières années s'intéressent principalement aux aspects générique et esthétique de cette œuvre en soulignant entre autres le recours au genre du roman dialogué⁴ et la pratique palimpseste de l'auteure. Cette pratique d'écriture est abordée dans quelques articles qui évoquent l'utilisation de la matière mythologique dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. Pensons tout d'abord à celui de Yolande Helm (Helm, 1997), qui propose une lecture de la réécriture du mythe d'Orphée faite dans le roman *Hygiène de l'assassin* (Nothomb, 1992). Cet article s'attarde avant tout aux parallèles mis en place entre le personnage de Prétextat et Orphée et entre le personnage de Léopoldine et Eurydice. Par l'analyse des divers renversements que subit le mythe d'Orphée dans ce roman, Yolande Helm souligne qu'« Amélie Nothomb, mythographe, effectue une révision totale du mythe d'Orphée, en le déconstruisant, et en filigrane recrée celui d'Eurydice dans une perspective dialectique, à la fois féminine et conflictuelle. » (Helm, 1997) L'importance de cette reconstruction au féminin du mythe d'Orphée est ainsi soulevée et accorde une place prépondérante au rôle

¹ Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z, portrait d'un monstre littéraire*, Bruxelles, Le Grand miroir, 2007.

² Michel David, *Amélie Nothomb. Le symptôme graphomane*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2006.

³ Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb : éternelle affamée*, Paris, Albin Michel, 2005.

⁴ Voir les ouvrages de : Catherine Paradis, *Les romans dialogués d'Amélie Nothomb. Enjeux romanesques, narratifs et génériques* [mémoire], Université Laval, 2006 ; Susan Bainbridge et Jeannette den Tooder (éd.), *Amélie Nothomb : Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003.

que joue la figure d'Eurydice dans *Hygiène de l'assassin*. Yolande Helm termine cet article en insistant sur l'influence qu'a la réécriture du mythe d'Eurydice sur la pratique de l'auteure : « La réécriture du mythe d'Eurydice, en particulier, correspond au besoin fondamental qu'a Amélie Nothomb de définir la littérature comme un "Graal", comme une quête, *au-féminin*. » (Helm, 1997) Cette analyse de Yolande Helm nourrit notre réflexion sur l'importance de la réutilisation de figures mythiques féminines puisqu'il paraît clair que la réécriture du mythe d'Eurydice se présente dans l'œuvre d'Amélie Nothomb comme un moteur de création essentiel.

D'une autre manière, Nausicaa Dewez souligne, dans son article intitulé « L'Immortalité par la mort. Le mythe d'Orphée dans l'œuvre d'Amélie Nothomb » (Dewez, 2003), la prégnance d'un schéma orphique particulier à l'auteure au sein des romans *Péplum* (Nothomb, 1996), *Attentat* (Nothomb, 1997) et *Mercure* (Nothomb, 1998). Ce schéma récurrent impose la figure d'Orphée :

[...] avant tout [comme] un être éperdument amoureux de son Eurydice, tandis que celle-ci paraît — au mieux — plus tiède dans ses sentiments. Arrive la descente aux Enfers de la belle : par contrainte ou par choix, la jeune fille pénètre dans un monde dont les valeurs sont honnies par Orphée. Par amour, celui-ci décide de la tuer afin qu'elle échappe à la dégradation qui la menace. (Dewez, 2003 : 135)

Alors que l'Eurydice mythologique était passive, les personnages féminins d'Amélie Nothomb prennent part à l'action de la trame narrative. Ainsi que le remarquait Yolande Helm, la réécriture du mythe d'Eurydice et les changements qui sont apportés à cette figure mythique semblent être au fondement de la démarche de l'auteure. Ce mémoire s'inscrit dans le prolongement de cette réflexion dans la mesure où il s'agira de saisir comment les récits créés par l'auteure façonnent les figures mythiques féminines mises en place au sein des romans à l'étude. Selon Andrea Oberhuber : « [...] [Amélie Nothomb] focalise son travail de réécriture à la fois sur des mythes fondateurs de la "féminité" et sur le grand récit des origines. Comme chez d'autres romancières, le recours aux modèles générateurs de base se fait dans le souci d'un rééquilibrage entre les sexes en faveur d'une revalorisation du personnage féminin » (Oberhuber, 2004 : 114). Cependant, ce renversement important

n'est que très rapidement abordé par Nausicaa Dewez. Notre analyse tentera de saisir ce phénomène de revalorisation des personnages féminins dans son ensemble et de comprendre de quelle façon l'utilisation de mythes fondateurs et de figures canoniques facilite le rééquilibrage entre les personnages féminins et masculins.

Un troisième article met en lumière l'utilisation de la matière mythologique dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. Laureline Amanieux, dans son article « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb » (Amanieux, 2002), souligne l'importance de Dionysos, dieu de la dualité, dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, mais également dans le processus créateur de l'auteure. Par un rapide survol de sept romans⁵, Laureline Amanieux évoque l'importance de la dualité dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, concept important pour notre mémoire puisqu'il sera au cœur de l'analyse de chacune des figures mythiques féminines abordées. L'article fait bien voir chez les personnages mis en scène les parallèles créés entre la laideur et la beauté, l'homme et l'animal, le monstrueux et le sublime, l'attrance et la répulsion, l'humanité et le divin. Pour l'auteure, Dionysos apparaît donc comme le motif principal, source d'inspiration de l'œuvre d'Amélie Nothomb. Cependant, aucun de ces courts travaux ne met au jour l'importance des enjeux littéraires que soulève la pratique palimpseste de l'auteure quant aux figures mythiques féminines en particulier, c'est pourquoi nous nous proposons d'étudier la réutilisation des figures mythiques d'Eurydice, de Mercure et de Pasiphaé au sein des romans *Mercure* et *Attentat*.

Si plusieurs romans d'Amélie Nothomb ont une intention autobiographique⁶, pensons entre autres à *Métaphysique des tubes* (Nothomb, 2000), *Stupeur et Tremblements* (Nothomb, 1999), *Biographie de la faim* (Nothomb, 2004) et *Le Sabotage amoureux* (Nothomb, 1993), d'autres, tels que *Hygiène de l'assassin* (Nothomb, 1992), *Les Catilinaires* (Nothomb, 1995), *Attentat* (Nothomb, 1997) et *Mercure* (Nothomb, 1998), s'ancrent dans une narration fictionnelle. C'est cette seconde catégorie, fortement marquée

⁵ Laureline Amanieux s'intéresse principalement aux romans *Attentat*, *Mercure*, *Métaphysique des tubes*, *Hygiène de l'assassin*, *Le Sabotage amoureux*, *Les Combustibles* et *Les Catilinaires*.

⁶ Voir le mémoire de Catherine Suard, *Les variantes de l'autobiographie chez Amélie Nothomb* [mémoire], San José State University, 2008.

par la mise en place d'un intertexte mythique, qui sera abordée au cours de ce travail. Parmi les œuvres de cette seconde catégorie, les romans *Attentat* et *Mercure* semblent être les plus riches en ce qui concerne la présence de figures mythiques féminines. En effet, les personnages féminins principaux de ces deux romans sont à de nombreuses reprises explicitement comparés à différentes figures mythiques. La récurrence de ces comparaisons souligne la prégnance de récits mythiques au sein de ces deux romans. Comme le remarque Andrea Oberhuber « [les romans *Mercure* et *Métaphysique des tubes*] dépassent largement les stratagèmes du palimpseste présents dans tous ses romans, soit les titres allusifs et les références intertextuelles ponctuelles. » (Oberhuber, 2004 : 114) De la même manière, il est possible de considérer que le roman *Attentat*, tout comme celui de *Mercure*, va bien au-delà des stratagèmes du palimpseste en imposant un intertexte mythique sous-jacent à la trame narrative. Antoine Sirois fait valoir que « [l]es références à un mythe précis, reconnaissables et interdépendantes, peuvent en venir à former un modèle qui ira jusqu'à structurer le récit ou une partie importante de celui-ci. » (Sirois, 1992 : 9) Il semble ainsi possible de remarquer dans l'œuvre d'Amélie Nothomb une stratégie du palimpseste mise en place dans les romans *Mercure* et *Attentat*. Cette stratégie construit au cœur des récits à l'étude un canevas qui pose les premiers jalons thématiques et structurels des textes. Par contre, diverses références intertextuelles tirées de contes ou d'œuvres littéraires emblématiques telles que *Notre-Dame de Paris*, qui alimentent la pratique palimpseste de l'auteure, seront laissées de côté dans le but de restreindre l'objet d'analyse. Ce mémoire s'attardera donc uniquement aux mythes gréco-romains. Les figures mythiques d'Eurydice et de Mercure explicitement mentionnées dans les deux romans constitueront l'essentiel de ce travail d'analyse. Par ailleurs, cette restriction de l'objet d'étude s'appuie sur les propos tenus par l'auteure qui reconnaît « aspir[er] à une écriture qui puisse redonner vie à Eurydice » (Helm, 1997:151). Nous retiendrons donc deux figures mythiques féminines, soit celle d'Eurydice (Hazel, Adèle) dans le roman *Mercure* (Nothomb, 1998) et celle de Pasiphaé (Éthel) dans le roman *Attentat* (Nothomb, 1997). Bien que la figure mythique de Mercure soit masculine, cette dernière doit elle aussi être abordée. En effet, le personnage de Françoise présent dans *Mercure* est à plusieurs reprises comparé au dieu Mercure et

occupe le rôle de messagère, fonction caractéristique de ce dieu. Il est ainsi impossible de mettre de côté ce parallèle au fondement même du roman *Mercur*. Cette recherche se propose de présenter de quelle façon la réutilisation de figures mythiques féminines permet de construire une structure sous-jacente à l'intérieur des deux romans à l'étude. Il s'agira de montrer dans quelle mesure la pratique palimpseste d'Amélie Nothomb se pose comme une stratégie d'écriture récurrente qui participe à la démarche créatrice de l'auteure. La mise au jour de liens thématiques et structurels entre ces deux récits aura pour objectif de saisir la manière dont l'auteure a su imposer au cœur des récits à l'étude la réécriture des figures mythiques d'Eurydice, de Mercure puis de Pasiphaé.

Tout d'abord, il est important de présenter dans un premier chapitre les bases méthodologiques de la mythocritique et de l'intertextualité qui permettront de mener à bien cette analyse. Un rapide survol de ces approches théoriques nous permettra de cerner et de comprendre précisément les termes méthodologiques qui seront employés tout au long de ce travail tout en établissant de quelle manière ces approches seront mises au service des textes à l'étude. Les trois chapitres suivants seront consacrés à l'analyse des figures mythiques déterminantes dans les romans à l'étude, soit Eurydice, Mercure et Pasiphaé. Chacun des chapitres permettra de brosser un portrait des figures mythiques présentées dans le but de mieux saisir comment ces figures sont transformées par l'auteure et de quelles manières elles parviennent à construire le récit. Ainsi, le projet principal que poursuit cette étude est de mettre au jour l'importante présence des figures mythiques d'Eurydice, de Mercure et de Pasiphaé au cœur de la stratégie créatrice de l'auteure. Cet objectif permettra de dévoiler de quelle manière ce recours aux récits mythiques d'Orphée et Eurydice, de Mercure et de Pasiphaé instaure dans les romans *Attentat* et *Mercur* un second récit sous-jacent. Les parallèles thématiques et structurels qui se tisseront tout au long de cette analyse entre les deux romans à l'étude rendront donc possible la mise au jour de la stratégie palimpseste de l'auteure.

CHAPITRE 1

SURVOL D'UNE MÉTHODOLOGIE : LA MYTHOCRITIQUE

Grâce à l'effervescence des études sur l'imaginaire, le mythe demeure une préoccupation constante au sein du champ littéraire, comme le confirme la présence de nombreux centres de recherche⁷. La mythocritique est une approche critique des mythes qui se caractérise entre autres par sa pluridisciplinarité. Au croisement de la littérature, la sociologie, l'anthropologie, la psychanalyse, la psychologie, la philosophie et l'ethnologie, elle recouvre une multiplicité de méthodes d'analyse. Élaborée autour des années 1970, la mythocritique s'inscrit dans une réflexion fondamentale déjà amorcée sur le mythe et sur la notion d'imaginaire par Gaston Bachelard, Claude Lévi-Strauss, Mircea Éliade et Carl Gustav Jung. Gilbert Durand apparaît comme le premier théoricien de la mythocritique, imposant pour la première fois ce terme. Ainsi que l'affirme Jean-Louis Backès, le néologisme de Durand est créé « sans aucun doute sur le modèle de "psychocritique" ou de "sociocritique". » (Backès, 1993 : 519) De la même manière, le terme de mythanalyse introduit par Denis de Rougemont se forge sur celui de psychanalyse. Ces deux approches, qui se retrouvent le plus souvent juxtaposées l'une à l'autre, comme il est possible de les retrouver dans l'ouvrage *Mythocritique. Théorie et Parcours* de Pierre Brunel (1992), s'inscrivent dans un même cheminement. Il semble cependant important d'établir avant toute chose les distinctions entre ces deux méthodologies.

⁷ Notons, entre autres, le Centre d'Études et de Recherche sur Imaginaire, Écritures et Cultures (CERIEC) de l'Université d'Angers, FIGURA, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire de l'Université du Québec à Montréal, le Centre de recherche sur l'imaginaire de l'Université Stendhal, Grenoble-III, le Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI) de l'Université catholique de Louvain et le Centre de Recherches Littéraires « Imaginaire et Didactique » (C.R.E.L.I.D.) de l'Université d'Artois.

La mythanalyse se présente selon Gilbert Durand comme « une méthode d'analyse scientifique des mythes afin d'en tirer non seulement le sens psychologique, mais le sens sociologique » (Durand, [1979] 1992 : 313). Pierre Brunel souligne que « cet objet [la mythanalyse] se révèle double et appelle une double méthode. Il s'agit d'une part d'une investigation de la littérature, d'autre part d'une étude de la société contemporaine. » (Brunel, 1992 : 40) Le texte littéraire s'avère n'être qu'un point de départ à la mythanalyse pour poursuivre vers une investigation plus vaste. La mythocritique se situe donc en amont de la mythanalyse puisqu'elle s'attarde davantage à l'étude du texte en y recherchant la présence du mythe. Selon Pierre Brunel, la mythocritique

prend pour postulat de base qu'une "image obsédante", un symbole moyen, peut être non seulement intégré à une œuvre, mais encore pour être intégrant, moteur d'intégration et d'organisation de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, l'image doit s'ancrer dans un fonds anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les strates de l'inconscient biographique (Brunel, 1992 : 48).

Ainsi, la « [...] mythocritique s'intéresse surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte. » (Brunel, 1992 : 67) Les parallèles qui lient ces deux approches sont nombreux. Cependant, le cadre restreint de notre étude nous incite à présenter ce travail avant tout comme la mythocritique de deux romans d'une même auteure.

1.1 POUR UNE DÉFINITION DU MYTHE : QUELQUES DÉFINITIONS OPÉRATOIRES

Comme le souligne Pierre Brunel : « Préalablement à toute enquête tâtonnante dans la poussière des bibliothèques, le comparatiste doit définir son objet, les termes qu'il emploie et se définir lui-même. » (Brunel, 1992 : 37) En raison du foisonnement impressionnant des différentes définitions, il est primordial de donner une définition opératoire du mythe afin de baliser cette notion qui se pose comme la pierre angulaire de ce projet de recherche et de préciser la perspective critique abordée. Cependant, comme le souligne Myriam Watthee-Delmotte : « [...] le mythe vit d'ajouts, de retrait, de métamorphoses, de variantes à l'infini,

et se plie aux définitions les plus diverses. » (Watthee-Delmotte, 2005 : 34) Dans le domaine de la mythologie, les travaux de Jean-Pierre Vernant, de Marcel Detienne et de Pierre Smith remettent en question la nature spécifique du mythe en affirmant que « [...] le mythe ne se définit pas par un type de récit particulier [...] » (Huet-Brichard, 2001 : 18). Toutefois, il s'avère inconcevable de soutenir un tel point de vue, car la mythocritique prend pour objet d'étude principal le mythe en tant que récit oral issu d'une création archaïque et collective qui peut donner lieu au mythe littérisé en tant que récit structuré et symboliquement saturé transmis sous forme de texte. Ainsi, il est inutile de prétendre à une définition unique du mythe, mais plutôt à une définition opératoire qui permettra de mener à bien cette démarche interprétative.

Du mythe au mythe littérisé

Tout d'abord, il est nécessaire de distinguer le mythe considéré comme un idéal à atteindre, une projection ou un rêve, définition qui rend compte de son sens contemporain et qui se rapproche de la définition de l'utopie et les mythes considérés, selon André Dabezies, comme

des récits ou des schémas narratifs, des histoires symboliques, d'origine indéterminable, mais apparemment spontanée, qui ont pris chacune valeur de modèle intemporel et plus ou moins sacré (fascinant ou terrifiant, ou les deux à la fois) aux yeux d'un groupe humain déterminé. (Dabezies, 2002 : 5)

Comme le mentionne André Siganos, cette dernière définition, qui souligne la naissance spontanée et indéterminable du mythe, permet de constater qu'il « [...] ne peut être envisagé tout à fait de la même façon selon qu'il nous parvient sous forme de texte, ou qu'il est recueilli dans des sociétés encore orales d'aujourd'hui ». (Siganos, 2005 : 89) Dans la mesure où il est impossible de revenir à une forme essentiellement orale, André Siganos propose une « [...] distinction apparemment possible et fondamentale entre le mythe

littérisé et le mythe littéraire [...].» (Siganos, 1993 : 26) Il formule ainsi « cette hypothétique définition » :

Le mythe littéraire, comme le mythe littérisé, est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs. Il s'agira d'un " mythe littérisé " si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque déchantée par le temps (type Minotaure). Il s'agira d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type Œdipe avec Œdipe-Roi ou Dionysos avec Les Bacchantes). Enfin, il s'agira encore d'un mythe littéraire, le plus indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s'avère être une création littéraire individuelle récente (type Don Juan)⁸. (Siganos, 1993 : 32)

Nous retiendrons donc cette définition du mythe littérisé puisqu'elle nous permettra d'appréhender la mythologie en tant que création culturelle du monde grec qui est parvenue jusqu'à nous sous une forme littéraire. Puisque cette recherche s'attardera principalement sur les figures mythiques féminines provenant des mythes gréco-romains (Pasiphaé, Eurydice, Athéna) mises en place dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, cette définition nous semble être la plus juste pour aborder les textes à l'étude.

Définition du mythème

Afin de saisir une structure fondamentale au sein du mythe littérisé, la notion de mythème sera invoquée. D'abord suggérée par Claude Lévi-Strauss puis reprise par Gilbert Durand, sans qu'il lui attribue toutefois le même sens, la définition du mythème, proposée par le Centre de recherche sur l'imaginaire de l'Université Stendhal fondé par Gilbert Durand, se présente ainsi :

[...] le " mythème " (c'est-à-dire la plus petite unité de discours mythiquement significative) ; cet "atome" mythique est de nature structurale (...) et son contenu

⁸ L'auteur souligne.

peut être indifféremment un " motif ", un " thème ", un " décor mythique " (...), un " emblème ", une " situation dramatique " (...). En d'autres termes dans le mythème, le " verbal " domine la substantivité (...) un mythème peut se manifester et sémantiquement agir de deux façons différentes, une façon " patente " et une façon " latente " [...]. (Centre de recherche sur l'imaginaire, 2007)

L'articulation des mythèmes fondamentaux d'un mythe permettra de faire ressortir le syntagme minimal du mythe littérisé qui, comme l'exprime André Siganos, « [...] joue, nous semble-t-il, un rôle de garde-fou interprétatif [...] » (Siganos, 2005 : 92). En effet, s'il est difficile de conclure à une reformulation du mythe à la simple mention d'un héros et de quelques motifs, c'est plutôt, précise André Siganos « [...] selon l'engrènement d'un nombre minimal de mythèmes que cette reformulation prendra sens. » (Siganos, 1993 : 28) Le mythème se caractérise ainsi par sa nature structurale. Il sera donc important, d'après Simone Viene, d'« étudier comment l'œuvre littéraire choisit ces mythèmes, comment elle les traduit, comment aussi elle les transforme. » (Viene, 1981 : 83) Dans le cas qui nous concerne, il s'agira de comprendre de quelle manière Amélie Nothomb transforme les figures mythiques féminines et cela en regard des différents mythèmes choisis et repris par l'auteure au cœur des deux textes à l'étude.

Définition de la notion de figure mythique

Tout aussi centrale que le mythe, la notion de figure mythique se pose comme la clé de voûte de ce projet en permettant d'établir un lien entre le mythe et le texte littéraire. Pensons entre autres à la présence de la figure d'Eurydice dans le roman *Mercur* où la comparaison qui est faite entre le personnage d'Hazel et la figure d'Eurydice permet d'analyser le récit en regard du récit mythique d'Orphée et Eurydice. Tout comme pour le mythe, ce serait une erreur de considérer la figure mythique comme unique et de chercher à retrouver le personnage originel fondateur d'une figure mythique. Cette distinction importante est pertinente dans la mesure où le personnage d'Éthel présent au cœur du

roman *Attental* se construit grâce à l'influence de plusieurs figures mythiques féminines dont celles de Pasiphaé et d'Eurydice. Selon Véronique Léonard-Roques, il faudrait plutôt penser la notion de figure sous l'aspect « [...] d'une mise en mouvement, d'une flexibilité et d'une dérivation en fonction des contextes particuliers de création, de réception et d'interprétation, et ce par rapport à une émergence première toujours hypothétique. » (Léonard-Roques, 2008 : 13) Ainsi, comme le souligne Véronique Gély, « [...] ces " figures " ne peuvent être dites " mythiques " que parce qu'elles sont intégrées, grâce à des scénarios de fictions, à une mémoire collective. » (Gély, 2008 : 51) Il est donc possible de soutenir que « [l]a figure mythique est une forme de représentation se référant à un personnage (ou caractère marquant) à travers la constitution d'un système relationnel qui ne se conçoit que dans la répétition, la recréation, l'écart, la variation. » (Léonard-Roque, 2008 : quatrième de couverture)

1.2 LA MYTHOCRITIQUE : DE PIERRE BRUNEL À ANDRÉ SIGANOS

À la suite de Gilbert Durand, les travaux de Pierre Brunel ont infléchi la perspective anthropologique de la mythocritique vers une perspective d'analyse littéraire du mythe. Son ouvrage *Mythocritique Théorie et parcours* (Brunel, 1992) demeure dans les études du mythe en littérature une référence incontournable puisqu'il a contribué, à la suite de Philippe Sellier, à l'établissement d'une distinction entre le mythe et le mythe littéraire. Comme le souligne Pierre Brunel : « Un texte peut reprendre un mythe, il entretient une relation avec lui. Mais la mythocritique s'intéressera surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure⁹ du mythe et la structure du texte. » (Brunel, 1992 : 67) Pour analyser ce rapport analogique, cette approche critique a pour postulat principal la signifiante de tout élément mythique, qu'il soit explicite ou implicite, dans le but de percevoir l'inscription du mythe au sein du texte. Ainsi, l'utilisation des travaux de Pierre Brunel permettra d'adapter la mythocritique au sujet principal de cette analyse, soit la littérature. Concrètement, il

⁹ Notons que pour définir le terme « structure », Pierre Brunel reprend la définition de Gilbert Durand : un « système de forces antagonistes ». (Brunel, 1992 : 65).

s'agira de relever les différents éléments mythiques repris par l'auteure dans le but de percevoir la présence de figures mythiques féminines. À cette méthodologie brunelienne, il sera cependant essentiel d'ajouter quelques modifications instaurées par les travaux d'André Siganos telles que la distinction essentielle qu'il apporte entre le mythe littérisé et le mythe littéraire. Ces rectifications permettront de pallier certaines faiblesses méthodologiques de l'approche brunelienne en établissant d'ores et déjà une structure du mythe littérisé que nous pourrions comparer à la structure des romans *Attentat* et *Mercurie*.

Émergence, flexibilité, irradiation

Comme le souligne Simone Vierne, il est important, pour reconnaître la présence d'un mythe et des effets qu'elle implique dans un texte :

[...] [d']étudier les variations qui se sont introduites dans les "réalisations" diverses de ces mythes [...], suivant celui qui "dit" le mythe, et selon la manière dont il le dit. Il est intéressant de mettre au jour la présence, l'absence ou la redondance des mythèmes, à un moment donné, et ou pour un "auteur" donné, et aussi d'étudier selon une perspective diachronique leur transformation, leur épuisement, ou leur remplacement par les mythèmes d'un autre récit. (Vierne, 1981 : 80)

Dans le but de discerner et de saisir les différentes transformations d'un mythe dans un texte littéraire, trois axes principaux sont déterminés par Pierre Brunel. Dans un premier temps, il sera essentiel de percevoir l'émergence du mythe dans le récit en répertoriant chacune des occurrences d'un mythe qui peut prendre la forme soit d'un nom propre, soit d'un objet, d'un lieu, d'un événement, d'un acte fondamental ou même d'une caractéristique. Cette première étape de repérage constitue pour Pierre Brunel un gage de légitimité puisque « [...] sans elle le danger est grand de fabuler, au pire sens du terme. » (Brunel, 1992 : 73) Cependant, André Siganos relève, dans cette première étape, « [...] l'erreur consistant à trouver partout un mythe, même quand il n'est pas nommé [...]. » (Siganos, 1993 : 29) Inversement, il est important « [...] [d']évaluer si [...] la

seule référence explicite à un mythe suffit à faire fonctionner celle-ci autrement qu'un pur et simple ornement. » (Siganos, 1993 : 29) Il sera donc primordial de montrer dans cette analyse comment la structure du mythe est entrelacée à celle des romans à l'étude. Pour ce faire, le repérage des éléments mythiques devra tenir compte de l'emplacement de ces éléments dans le texte dans le but de percevoir de quelle manière la narration du mythe prend place. Ainsi, un premier recensement des références mythologiques explicites dans l'œuvre d'Amélie Nothomb sera essentiel pour diriger une analyse approfondie du texte. Par la suite, la mise à profit des manifestations implicites du mythe au cœur du récit s'avérera soutenue par ce premier recensement. Par exemple, en ce qui a trait au roman *Mercur*, nous débiterons en relevant chacune des comparaisons explicites que fait le personnage d'Omer entre la figure d'Eurydice et le personnage de Hazel. Par la suite, il nous sera possible de dégager les références implicites ayant trait au mythe d'Orphée et Eurydice et d'ainsi mieux saisir les conséquences textuelles et structurelles que provoque cette réutilisation de la figure d'Eurydice.

Dans un deuxième temps, il s'agira de considérer la flexibilité de la matière mythologique qui permet, comme le mentionne Pierre Brunel, « [...] de suggérer la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire, les modulations surtout dont ce texte lui-même est fait. » (Brunel, 1992 : 77) Ainsi, selon Simone Vierne : « Il y a donc au début pour le littéraire un double travail : repérer le mythe – en tenant compte de ce que sa présence peut être latente – et [...] élaborer la structure du mythe idéal, qui sera comparée à la structure mythique contenue dans l'œuvre. » (Vierne, 1981 : 81) Cependant, la structure du mythe idéal à laquelle fait référence Simone Vierne sera considérée dans ce travail comme le syntagme minimal du mythe. Défini par André Siganos, le syntagme minimal ou la matrice narrative du mythe est envisagé comme « [...] deux ou trois phrases simples (sujet, verbe, complément) résumant les traits essentiels du mythe, c'est-à-dire ses éléments fonctionnels minimaux, [les mythes fondamentaux] sans lesquels le mythe n'aurait plus de sens. » (Siganos, 2005 : 92) Les mythes littérisés, tels que *Les métamorphoses* d'Ovide, *La théogonie* d'Hésiode, les *Élégies* de Properce et l'*Énéide* de Virgile seront une source

privilegiée pour saisir la matrice narrative des mythes abordés puisque ces textes sont les versions les plus reprises qui ont permis de fixer les structures générales des différents récits mythiques que nous utiliserons au cours de cette analyse. Par la suite, les structures mythiques présentes dans les textes d'Amélie Nothomb pourront être mises en perspective avec les syntagmes minimaux qui auront été établis préalablement. Cette comparaison entre les éléments essentiels du mythe et la représentation du mythe construite par l'auteure permettra de percevoir les différentes variations et transformations subies par les figures mythiques féminines représentées dans l'œuvre d'Amélie Nothomb.

Enfin, le troisième axe déterminé par Pierre Brunel envisage l'irradiation¹⁰ des éléments mythiques dans le texte littéraire. Comme le mentionnent Frédéric Monneyron et Joël Thomas :

Cette irradiation " qui se fait, le plus souvent, à partir d'un mot ", peut trouver sa source soit dans l'ensemble de l'œuvre, soit dans le mythe lui-même. Dans le premier cas, un élément mythique présent dans le texte de l'écrivain sera amené à rayonner dans un autre texte où il n'est pas explicite, et, dans le second cas, le mythe constituera comme une structure sous-jacente à " la mémoire et à l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite ". (Monneyron, 2002 : 65)

Dans la mesure où l'objet de cette analyse engage deux romans d'une même auteure, il sera possible d'aborder les deux cas de figure envisagés par Pierre Brunel. En effet, il semble que l'écriture intertextuelle présente dans l'œuvre d'Amélie Nothomb dépasse les limites du texte unique pour créer un réseau entre les textes étudiés. Ce réseau paraît être généré par la réécriture de figures mythiques féminines qui convoque le motif du miroir. Bien que les figures mythiques mises en place changent d'un roman à l'autre, la façon dont elles sont utilisées apparaît être sensiblement la même. Notons que l'emploi de ce motif commun permet la transformation, la métamorphose, à la fois du personnage créé par Amélie

¹⁰ Le phénomène d'irradiation est envisagé par Pierre Brunel comme « La présence d'un élément mythique dans un texte [qui] sera considéré comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation. Et s'il peut se produire une destruction, elle ne sera la conséquence de cette irradiation même. » (Brunel, 1992 : 82)

Nothomb et de la figure mythique féminine nécessairement transformée par la fiction imaginée. Ce même *modus operandi* se pose au-delà du texte par l'emploi de la transtextualité, au sein de la démarche créatrice de l'auteure. Ainsi, ce dernier axe de la méthodologie permettra de rendre compte de la permanence d'un mythe dans les récits fictionnels que construit l'auteure belge. C'est précisément ce que nous tenterons de mettre au jour par le biais de notre analyse tout au long de ce mémoire en relevant les phénomènes de transformations utilisés par l'auteure dans les romans *Mercurie* et *Attentat*.

1.3 DE LA TRANSTEXTUALITÉ MYTHOLOGIQUE

Afin de mieux saisir et comprendre les liens qui unissent le mythe littérisé de source gréco-romaine et les romans *Attentat* et *Mercurie* d'Amélie Nothomb, il est essentiel de recourir à un autre outil d'analyse. Les concepts de la transtextualité seront employés afin de comparer chacun des personnages avec les figures mythiques mises en place dans le texte car, comme le mentionne Danièle Chauvin : « Il n'y a pas de mythe littéraire [ou de mythe littérisé] sans texte, pas d'étude possible sans recours à l'hyper et à l'intertexte; l'intertextualité est même en bien des cas l'un des processus fondamentaux de l'édification voire de la pérennité du mythe. » (Chauvin, 2005 : 175) Ainsi, le mythe ne pourrait exister sans reprise ni réécriture. Faire appel à la notion de transtextualité s'avère donc essentiel car, bien que les romans d'Amélie Nothomb ne soient pas des réécritures au sens propre du terme, ils font intervenir de manières explicite et implicite entre autres les mythes littérisés d'Orphée et du Minotaure par la mise en place de figures mythiques féminines. Ainsi, le recours à la transtextualité nous permettra de constater les différentes transformations qui sont apportées aux figures mythiques dans le corpus retenu et de percevoir la flexibilité de la matière mythique présente dans les récits. Cette flexibilité est sans aucun doute l'espace où le travail créateur de l'auteure transparaît le plus nettement.

De la transtextualité à l'intertextualité

Introduite dans le champ de la critique littéraire par Gérard Genette, la transtextualité se définit comme « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1982 : 7). Cette notion englobe ainsi différents types de relations transtextuelles établis par Gérard Genette, soit l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Ces différentes catégories balisent les liens qui se tissent entre deux ou plusieurs textes et permettent de comprendre de quelle manière ces rapports s'établissent.

Explorée par Julia Kristeva puis théorisée par Gérard Genette, l'intertextualité dans son acception restreinte se présente, selon ce dernier, 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 » (Genette, 1982 : 8). Cette relation de coprésence s'établit selon trois pratiques, celles de la citation, du plagiat et de l'allusion. Amélie Nothomb joue allégrement de la citation et de l'allusion, ce qui permet de créer dans ses romans cette relation de coprésence présentée par Gérard Genette. L'œuvre d'Amélie Nothomb se caractérise par une pratique palimpseste qui est présente, dans le roman *Mercur*, du paratexte à la structure de l'œuvre. Il est cependant impossible de traiter d'une hypertextualité¹¹ mythique dans les romans *Attentat* et *Mercur* puisque ces deux textes ne reprennent qu'une partie de la structure du mythe, ce qui les pose à la frontière de l'hypertextualité. Ainsi, nous retiendrons pour sa généralité le terme de transtextualité, qui permettra d'englober à la fois les pratiques de la citation et de l'allusion présentes dans les romans à l'étude et les différentes conséquences que ces pratiques entraînent sur la structure des textes. Il s'agira de montrer de quelle manière les différentes figures mythiques féminines présentes dans les deux textes à l'étude par les pratiques de l'allusion et de la citation sont mises en place grâce à la reprise de motifs mythiques structurants. Par

¹¹ Le phénomène d'hypertextualité est envisagé par Gérard Genette comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (Genette, 1982 : 11-12)

exemple, dans le roman *Attentat*, il est possible de penser que l'utilisation du mytheme des cornes de taureau pour le déguisement du personnage d'Éthel fait allusion à la figure mythique de Pasiphaé. Cette allusion prend sens dans la mesure où la structure narrative du texte est supportée par une partie de la structure du mythe du Minotaure, soit celle où la figure de Pasiphaé participe à la trame narrative. Le recours à la transtextualité et à l'intertextualité permettra ainsi de saisir comment se construisent les différentes figures mythiques féminines dans les deux romans à l'étude par l'intégration et la transformation de mythes littérisés.

Il est ainsi possible de penser que chacune des figures mythiques féminines qui sont mises en place par l'auteure est le reflet déformé et déformant des personnages féminins présents dans les romans *Attentat* et *Mercurie*. C'est avant tout par l'analyse des transformations apportées aux figures mythiques féminines qu'il sera possible de saisir comment la reprise de ces figures participe à la démarche créatrice de l'auteure. Ainsi, les phénomènes d'intertextualité permettront de percevoir de quelle manière, par l'allusion à des motifs mythiques structurants, la reprise de figures mythiques féminines influence la création des personnages de Hazel, Adèle, Françoise et Éthel.

CHAPITRE 2

LA FIGURE MYTHIQUE D'EURYDICE CHEZ LES PERSONNAGES DE ADÈLE ET HAZEL

Ainsi que le mentionne Amélie Nothomb dans une entrevue accordée à Yolande Helm : « J'aspire à une écriture qui puisse redonner vie à Eurydice. » (Helm, 1997 : 151). Cette figure mythique est centrale dans l'œuvre d'Amélie Nothomb et tout particulièrement dans le roman *Mercur*e où elle joue un rôle clé. Les nombreuses références mythologiques qui parcourent le texte témoignent de l'importance de la réutilisation de la matière mythique dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. Ces références se présentent, lors d'un premier survol de l'œuvre, par la mention de plusieurs figures mythiques telles que « Mercure » (*M*, p. 132), « Athéna » (*M*, p. 146.), « Eurydice » (*M*, p. 174) et « Narcisse » (*M*, p. 169). Le mythe d'Orphée et Eurydice qui se forme et se transforme ainsi sous la plume nothombienne traverse le texte grâce aux personnages de Hazel et Adèle, qui semblent être les reflets d'une seule et unique figure, celle d'Eurydice.

Le roman *Mercur*e relate l'histoire de Hazel, une jeune femme au seuil de ses 23 ans, enfermée sur l'île de Mortes-Frontières par Omer Loncours, vieux loup de mer septuagénaire. Présenté au premier chapitre comme le « Journal de Hazel » (*M*, p. 7), le récit met en place un dédoublement de la situation initiale puisque, à la suite du premier chapitre où le personnage de Hazel se pose comme narratrice, le deuxième chapitre recommence le récit en employant plutôt une narration à focalisation externe. Grâce à sa ruse et à un piège habilement construit, Omer Loncours fait croire à Hazel qu'elle est défigurée en raison du bombardement dans lequel toute sa famille a péri. Retenue captive

dans un manoir duquel toute surface réfléchissante a été bannie, Hazel, malade, est soignée par Françoise Chavaigne, une infirmière perspicace qui tente de mettre fin au stratagème du vieux capitaine. Hazel n'est toutefois pas la première à se faire prendre au jeu puisque, plusieurs années auparavant, Adèle, première prisonnière des mensonges de Loncours, se suicide après avoir passé dix ans auprès de lui. Le dénouement de ce roman, qui fait écho au commencement du récit, s'avère double puisque, comme le mentionne Amélie Nothomb :

Ce roman comporte deux fins. Ce n'était pas délibéré de ma part. Il m'est arrivé un phénomène nouveau : parvenue à cette première fin heureuse, j'ai ressenti l'impérieuse nécessité d'écrire un autre dénouement. Quand ce fut fait, je ne pus choisir entre les deux fins, tant chacune s'imposait avec autant d'autorité à mon esprit et relevait d'une logique des personnages aussi troublante qu'implacable. (*M*, p. 171)

La première conclusion de *Mercur*e présente un dénouement heureux lorsque Françoise parvient à libérer Hazel de l'emprise d'Omer. Après avoir ligoté Omer, Françoise insiste pour que Hazel voie le reflet de son vrai visage. Devant cette révélation, Omer laisse partir les deux jeunes femmes et se suicide après leur départ. Le second dénouement s'avère, au contraire, être un échec puisqu'au dernier moment, Françoise est arrêtée par Omer dans sa volonté de dévoiler toute la vérité à Hazel. Au lendemain de cet échec, lorsque Hazel et Françoise se retrouvent seules au cours d'une promenade, Omer croit à tort que Françoise a divulgué la vérité à Hazel et s'est suicidée en se jetant à la mer. Françoise en profite alors pour prendre la place d'Omer et ce n'est qu'une vingtaine d'années plus tard, après avoir poursuivi l'œuvre d'Omer, que Françoise révèle à Hazel son histoire et celle d'Adèle.

Les sonorités similaires des prénoms Hazel et Adèle nous incitent à nous attarder au travail onomastique de l'auteure. En effet, les noms choisis pour les personnages du roman *Mercur*e ne sont pas anodins. Si le nom de l'île « Mortes-Frontières » rappelle le parcours d'Orphée et Eurydice aux Enfers, le nom du capitaine « Omer » convoque quant à lui toute l'œuvre de l'aède Homère. D'ailleurs, l'auteure souligne dans le roman

l'importance de la signification des prénoms lors d'une conversation entre Françoise et Hazel sur l'amitié :

- Je [Françoise] ne sais pas s'il faut s'attacher à la signification des noms. Ils nous ont été donnés à la légère.
- Moi [Hazel], je crois qu'ils sont l'expression du destin. (*M*, p. 61)

Cet extrait souligne que, pour l'auteure, le nom du personnage est le reflet d'une identité. Le prénom Hazel, qui fait écho à celui d'Adèle, présent aussi dans le roman *Les Catilinaires* avec les personnages d'Émile et Juliette Hazel et qui entretient un lien phonétique avec celui d'Éthel dans *Attentat*, est l'expression d'une identité duelle créée par les doubles extratextuels et intratextuels. De plus, en poussant quelque peu l'interprétation de ce prénom, il est possible de découvrir qu'hazel est le mot anglais utilisé pour parler du noisetier. Depuis le Moyen Âge en Occident (D'Alverny, 1994 : 163), la branche de noisetier est préférée à celle de l'olivier dans la composition du caducée de Mercure. Le personnage de Hazel est ainsi présenté comme l'instrument du pouvoir de Mercure. D'une autre manière, Hazel est explicitement comparée à la figure d'Eurydice au cours du roman : « Je [Omer] parle d'elle [Hazel] comme je parlerais d'Eurydice. » (*M*, p. 174)

Il s'agira donc de comprendre comment la figure d'Eurydice participe à la création des personnages de Hazel et Adèle en plus de percevoir de quelle manière cette influence mythologique participe à la construction de la trame narrative en tissant une structure sous-jacente au récit principal. Nous serons, par la suite, en mesure de saisir les changements significatifs apportés à la figure d'Eurydice dans ce roman. Cependant, il apparaît important de débiter par un rapide survol du mythe d'Orphée et Eurydice, ce qui rendra possible une meilleure compréhension de la reprise qui en est faite dans *Mercur*.

2.1 PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU MYTHE D'ORPHÉE ET EURYDICE

Orphée est un chanteur Thrace dont le chant et la musique permettent de charmer les animaux et de donner vie aux êtres inanimés. Selon Pierre Grimal, le mythe d'Orphée se divise en quatre séquences, soit Orphée et les Argonautes, Orphée et Eurydice, Orphée et les Bacchantes et le tombeau d'Orphée (Grimal, 1951, cité par Durand, 1997 : 21). Avant les *Géorgiques* de Virgile qui fixe l'épisode d'Orphée descendant aux Enfers, le mythe d'Orphée et Eurydice est mouvant et laisse place à de nombreuses interprétations. Comme le remarque Jacques Heurgon : « Le premier document daté où il soit fait mention de la Descente d'Orphée aux Enfers n'est pas antérieur à 438 [...]. » (Heurgon, 1932 : 11) De plus, toujours selon Jacques Heurgon : « [...] de tous les textes prévirgiliens qui parlent de la tentative d'Orphée, six sur sept nous la représentent, sans équivoque, comme couronnée de succès. » (Heurgon, 1932 : 11-12) Ainsi, le voyage d'Orphée aux Enfers n'est prétexte qu'à louer les prouesses de ce musicien au chant envoûtant dont la voix a vaincu la mort. C'est sans aucun doute la raison pour laquelle, jusqu'au III^e siècle¹², la femme d'Orphée demeure sous le sceau de l'anonymat. L'indétermination qui entoure la figure d'Eurydice témoigne du fait qu'elle n'est qu'accessoire au périple d'Orphée. Jacques Heurgon souligne qu'

elle [Eurydice] n'existe qu'en fonction de l'exploit ou de la faute de son mari ; on ne lui connaît ni parents, ni patrie ; elle 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 appartienne en propre ; en tout cas les poètes s'en souviennent rarement, et n'aiment pas l'employer ; et même ils ne savent pas s'il faut l'appeler, comme beaucoup de nymphes, Argiopè (à moins, ils n'en sont pas sûrs, que ce ne soit Agriopè), ou, comme beaucoup de princesses, Eurydice. (Heurgon, 1932 : 15-15)

Il n'est donc pas étonnant de reconnaître, comme le mentionne Arlette Bouloumié, que la figure « d'Eurydice a souvent été occulté[e] au bénéfice du mythe d'Orphée dans lequel Eurydice apparaît tardivement et reste au second plan. » (Bouloumié, 2004) Ainsi, s'il est possible de penser la figure d'Orphée sans Eurydice, il est toutefois difficile, voire

¹² Selon Jacques Heurgon, la femme d'Orphée est pour la première fois nommée chez Hermésianax de Colophon dans *Léontion* au commencement du III^e siècle. (Heurgon, 1932 : 12-13)

impossible, de penser le mythe d'Eurydice sans poser avant tout le mythe d'Orphée et Eurydice. Conséquemment, la figure d'Eurydice ne peut se construire qu'aux dépens de celle d'Orphée.

Les deux versions les plus reprises des amours d'Orphée et Eurydice, soit celles de Virgile avec les *Géorgiques* et d'Ovide avec les *Métamorphoses*, présentent une Eurydice qui marque le récit par sa mort, sa double descente aux Enfers et son absence. De plus, Eva Kushner note qu'« Ovide est [...], [à la suite de Virgile] le premier de toute une lignée d'auteurs qui voient dans cet aspect sentimental le fait essentiel du mythe. » (Kushner, 1961 : 40) Cependant, ces deux textes reconduisent l'aspect fantomatique du personnage féminin en présentant une Eurydice passive et effacée toujours dépendante du bon vouloir de son bien-aimé et victime de son regard qui lui est fatal. Notons que dans les *Géorgiques*, au moment où Orphée se retourne vers la jeune femme et pose sur elle le regard interdit qui lui est fatal, Virgile donne la parole à Eurydice :

Quel est donc, s'écrie-t-elle, cet égarement qui m'a perdue, moi infortunée, et toi en même temps, Orphée? Quelle folie? Voici que pour la seconde fois les destins cruels me rappellent en arrière, et que le sommeil de la mort ferme mes yeux flottants. Et maintenant, adieu! Je me sens emportée dans la nuit immense qui m'entoure, tendant vers toi mes faibles mains, moi qui déjà ne suis plus à toi!
(Virgile, 1926 : 160)

Dans cet extrait, soulignons qu'Eurydice peut prendre la parole seulement au moment où elle se trouve entre la vie et la mort, dans une situation ambiguë où elle demeure l'ombre d'Orphée. L'aspect fantomatique d'Eurydice est appuyé dans cet extrait par ses « yeux flottants » et ses « faibles mains ». La figure d'Eurydice apparaît ainsi sans substance, sans spécificité, elle n'est que la femme d'Orphée. D'une autre manière, au contraire de Virgile, lorsqu'Ovide présente dans *Les Métamorphoses* (Ovide, 1961) la seconde descente aux Enfers d'Eurydice, cette dernière ne s'adresse pas à Orphée : « 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?) » (Ovide, 1961 : 124) Encore une fois, la figure d'Eurydice est d'abord présentée comme l'épouse d'Orphée puisque son existence ne tient qu'à l'amour qu'il lui porte. Il est

aussi important de remarquer que, dans les deux cas, le nom d'Eurydice n'est prononcé que tardivement dans le texte au profit de la fonction qu'elle représente, soit chez Virgile : « son épouse », « sa douce épouse » (Virgile, 1926 : 158-159), et chez Ovide : « la nouvelle épouse », « mon épouse » (Ovide, 1961 : 122). Eurydice est ainsi présentée comme une figure accessoire qui permet de mettre de l'avant les talents de chanteur et de musicien d'Orphée. Comme le souligne Annick Béague : « La figure d'Eurydice, apportée surtout par la tradition romaine, n'est présente que dans l'épisode de la descente aux enfers d'Orphée. Ainsi, c'est avant tout le visage de l'amoureux que nous retiendrons d'Orphée. » (Béague, 1998 : 49) Eurydice est cette figure qui donne l'occasion à Orphée de prendre position dans l'entre-deux monde. Ni morte, ni vivante, Eurydice marque ce moment fugace qu'est le passage de la vie à la mort et de la mort à la vie. Nous verrons d'ailleurs que c'est cet instant précis que choisit Amélie Nothomb pour développer le récit de *Mercur*¹³.

Cette Eurydice effacée qui est avant tout l'élément perturbateur permettant la mise en valeur de la figure d'Orphée cède tranquillement sa place dans la littérature contemporaine à la représentation d'une Eurydice indépendante et autonome. Il n'est qu'à penser par exemple à la pièce de théâtre de Jean Anouilh intitulée *Eurydice* (Anouilh, 1963) et au roman de Michèle Sarde, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* (Sarde, 1979). En rendant à Eurydice le don de la parole, ce qui lui permet d'acquérir une autonomie nouvelle, la figure mythique féminine est ainsi investie d'une nouvelle dynamique axiologique. En effet, la figure d'Eurydice est recatégorisée dans la littérature contemporaine grâce à un passage qui s'opère, allant du personnage passif au personnage actif. L'autonomie qu'acquiert la figure d'Eurydice lui permet de prendre part à l'action et de transformer ainsi le parcours narratif du mythe d'Orphée. Chez Amélie Nothomb, ce changement de dynamique semble se créer autant par la représentation qui est faite de la figure féminine que par son implication dans l'action du récit. Comme le remarque Metka Zupančič :

¹³ Voir le point 2.2.1

un renversement, un revirement semble se produire par lequel Eurydice acquiert une position beaucoup plus active, beaucoup moins dépendante que ce que nous propose le mythe traditionnel. Selon les théoriciennes américaines du mouvement "revisionist mythology" (dont témoigne entre autres les écrits de Barbara Walker), il s'agirait là d'un processus typique et nécessaire, marquant un échelon important dans l'histoire de notre civilisation, avec le rejet des valeurs patriarcales et la poussée d'une conscience matrilineaire sinon matriarcale (plusieurs propos réunis à ce sujet par Carolyn Larrington, dans *The Feminist Companion to Mythology*). (Zupančič, 1997 : 13)

La reprise de la figure d'Eurydice dans l'œuvre d'Amélie Nothomb semble ainsi s'inscrire dans une tendance de la littérature du XX^e siècle. En effet, il est possible de considérer *La Nouvelle Eurydice* (Yourcenar, 1931) de Marguerite Yourcenar comme l'une des premières réécritures du mythe d'Orphée mettant de l'avant la figure d'Eurydice. Selon Michèle Bacholle : « Il semble qu'un deuxième mythe ait doucement émergé du mythe antique, s'appuyant toujours sur les mêmes bases mais prenant cette fois Eurydice comme figure de proue. » (Bacholle, 1997 : 139-140) Les mythèmes essentiels de la descente aux Enfers d'Orphée semblent ainsi former ces mêmes bases qui s'avèrent être au fondement de la figure d'Eurydice. Il apparaît donc important de saisir ces mythèmes qui sont mis en place dans le roman *Mercure* par les personnages de Hazel et Adèle.

Mythèmes légitimant la mobilisation du mythe d'Orphée et d'Eurydice

Le mythe d'Orphée et Eurydice tel que présenté par Virgile et Ovide propose différents éléments fonctionnels minimaux qui cernent l'essentiel du mythe et qui doivent être employés pour reconnaître l'utilisation d'une figure mythique. Si la figure d'Orphée peut être abordée sans faire référence à sa descente aux Enfers, il est cependant impossible d'évoquer la figure d'Eurydice sans souligner l'importance de ce premier mythème. Le passage de la vie à la mort à deux reprises chez Eurydice caractérise cette figure et la présente comme celle qui incarne ce passage, cet espace duel créé d'ombre et de lumière qui sépare le monde des morts du monde des vivants. Comme le mentionne Arlette

Bouloumié, : « Quel que soit le contexte, le mytheme de la descente aux enfers [...] paraît indissociable du mythe d'Eurydice qui est liée au monde de la mort parce qu'elle est liée à la terre. » (Bouloumié, 2004). La représentation de l'entre-deux monde semble pour la figure d'Eurydice le seul moment de sa participation réelle dans le mythe d'Orphée et Eurydice. Ainsi, c'est ce moment précis qui s'avère déterminant pour la figure d'Eurydice puisque c'est à cet instant qu'il lui est possible d'acquérir une autonomie.

À ce premier mytheme, un deuxième mytheme, devenu essentiel à la suite de l'œuvre de Virgile, vient se greffer. Lors de la remontée du couple, le pacte contracté par Orphée avec les divinités des Enfers sera rompu, provoquant la seconde mort d'Eurydice. La loi fixée par Proserpine interdit à Orphée de se retourner pour poser son regard sur Eurydice. Ce regard, qui fait l'objet d'un interdit et qui devient un regard meurtrier, est, comme le note Arlette Bouloumié : « [le] mytheme essentiel, sur le plan symbolique, dans la réécriture du mythe au XX^e siècle » (Bouloumié, 2004). Sont liées à ce mytheme général des composantes plus spécifiques telles que l'interdiction du regard, le regard en arrière et le regard meurtrier. Ainsi, le mytheme du regard semble se décliner selon trois possibilités qui seront toutes mises à profit dans le roman *Mercur*. Par exemple, les personnages d'Hazel et Adèle sont, tout au long du roman, privés par Omer Loncours, bienfaiteur et bourreau, du droit de contempler leur reflet. Le mytheme du regard est ainsi associé à l'impossible retour à la vie d'Eurydice, mais aussi au retour impossible d'Orphée vers les Enfers après la perte de son épouse pour la seconde fois. Toujours selon Arlette Bouloumié, « [c]e regard en arrière devient le symbole du retour sur le passé qui livre alors ses secrets. » (Bouloumié, 2004) Ainsi, en ce qui a trait à la figure d'Eurydice, le mytheme du regard, acte de la transgression, engage nécessairement des conséquences funestes. La seconde mort d'Eurydice, dans les versions de Virgile et d'Ovide, permet de créer une image particulière de la femme. Comme nous l'avons mentionné plus haut, les œuvres de Virgile et Ovide présentent une Eurydice à l'aspect fantomatique qui s'efface tranquillement dans l'ombre des Enfers. Le dernier regard que pose Orphée sur Eurydice marque ainsi la dernière représentation qui est faite du personnage féminin avant sa disparition, soit une femme masquée par l'ombre des ténèbres. Si au XX^e siècle la figure

d'Eurydice se transforme en acquérant une autonomie nouvelle, il sera nécessaire de percevoir comment cette nouvelle autonomie se traduit dans la représentation qui est faite de la figure d'Eurydice sous le regard fatal d'Orphée. Arlette Bouloumié note que

[L]e mythe d'Eurydice reste bien un mythe de la transgression. L'accent est mis sur l'interdiction du regard en arrière comme si ce regard était susceptible de révéler des mortels secrets, comme si, en perçant le voile des apparences, il brisait les images idéales de la féminité. (Bouloumié, 2004)

L'étude de la représentation d'Eurydice dans le roman *Mercur*e permettra ainsi de saisir les transformations apportées à l'image du personnage féminin qui est construite par le regard que pose Orphée sur Eurydice, mais aussi par le regard que pose la figure d'Eurydice sur elle-même. Ces deux regards contradictoires dans le roman d'Amélie Nothomb permettront de percevoir dans le texte l'image de la féminité qui est construite.

Un dernier mytheme qui caractérise la figure d'Orphée et qui semble rejaillir sur celle d'Eurydice est sans aucun doute celui de la lyre, de sa musique qui charme les opposants les plus récalcitrants tels que le Cerbère et les dieux Hadès et Perséphone pour ramener Eurydice des Enfers. Le chant envoûtant d'Orphée, qui est dévolu à l'amour qu'il éprouve pour son épouse, marque donc la figure d'Eurydice puisque le chant d'Orphée, après la seconde mort de sa femme, devient symboliquement la voix de cet amour disparu. De plus, comme le souligne Liedeke Plate :

Quand bien même Orphée est un musicien avant sa rencontre avec Eurydice, c'est dans le deuil de la bien-aimée que son chant atteint son apogée, et cela par deux fois : une première fois aux enfers, lorsqu'il réussit à émouvoir les dieux et à les convaincre de lui rendre sa femme; une deuxième fois lorsque, s'étant retourné malgré l'interdiction de Pluton [Hadès] et de Perséphone, il la perd à jamais. (Plate, 1997 : 166)

Cet extrait marque l'importance du chant d'Orphée dans le développement de la figure d'Eurydice puisque c'est sa mort qui permet le déploiement du plein potentiel de cette voix charmeuse. Cependant, il est essentiel de remarquer que, depuis la reprise de la figure d'Orphée par le romantisme allemand, le musicien devient aussi poète. Selon Eva Kushner,

cette figure mythique est ainsi chargée d'une « représentation idéale de la poésie vivante et créatrice » (Kushner, 1961 : 74). Ce transfert du chant à la poésie montre bien qu'Orphée n'est pas seulement l'incarnation du musicien par excellence. Il est aussi celui qui manie la parole, celui qui maîtrise le langage des arts qu'il soit musical ou littéraire. La parole devient ainsi essentielle pour la figure d'Eurydice puisque c'est grâce à cette prise de parole qu'elle acquiert son autonomie. Le chant d'Orphée, qui lui était dédié autant chez Virgile que chez Ovide, semble alors devenir le sien.

Du pouvoir du langage au regard meurtrier, le mythe d'Orphée impose déjà les deux axes principaux qui mèneront cette analyse des personnages de Hazel et Adèle. De ces deux perspectives, le parcours de la descente aux Enfers est ainsi un prétexte à la construction de la figure d'Eurydice qui prend forme dans la représentation qui en est faite et dans les actions qu'elle accomplit. Les trois motifs abordés, soit l'interdiction du regard, le regard en arrière et le regard meurtrier, apparaissent être l'occasion d'élaborer une représentation du féminin par la figure d'Eurydice. De la même manière, la prise de parole de la figure d'Eurydice lui permet de prendre part à l'action et d'acquérir un pouvoir sur la suite des événements. Ainsi, comme le remarque Liedeke Plate : « la voix qui envoûte va toujours de pair avec le regard qui tue. » (Plate, 1997 : 166)

2.2 MYTHOCRITIQUE DE ADÈLE ET HAZEL

Les personnages de Hazel et Adèle semblent mettre à profit la situation ambiguë de la figure d'Eurydice. Se maintenant entre la vie et la mort sur l'île de Mortes-Frontières, séquestrées par Omer Loncours, Hazel et Adèle se révèlent être les deux facettes d'une même figure, celle d'Eurydice. Le nom donné à l'île où demeurent Hazel et Omer marque d'ailleurs l'importance de ce passage entre la vie et la mort caractéristique du mythe d'Orphée et Eurydice. Par l'utilisation des trois mythèmes généraux de la figure d'Eurydice, Amélie Nothomb construit un parallèle entre les personnages féminins

principaux du roman et Eurydice tout en imposant différents phénomènes de transformation aux motifs structurants employés.

La descente aux Enfers chez Adèle et Hazel ou le dédoublement d'Eurydice

Tout comme Eurydice, Adèle et Hazel sont les victimes d'une première descente aux Enfers. Adèle, premier amour d'Omer Loncours, se retrouve, lors d'une fête, prisonnière des flammes. L'état d'Adèle à ce moment rappelle l'inertie de la figure d'Eurydice telle que présentée par Virgile et Ovide :

La fête battait son plein quand un incendie fulgurant s'est déclaré. Ce fut la débandade. [...] La panique avait produit sur elle un effet étrange : elle restait immobile au milieu des flammes, tétanisée, comme absente. Elle s'était pour ainsi dire évanouie debout ; inerte, elle dévisageait le feu avec une terreur fascinée. (*M*, p. 110)

Bien qu'Adèle ait été sauvée de cette première mort certaine par Omer Loncours, il est tout de même possible de considérer cet événement comme une première descente aux Enfers d'Adèle en raison de son aspect « immobile », « tétanisé », « inerte », « comme absente ». Le feu et les flammes rappellent aussi une représentation symbolique courante des Enfers. C'est ainsi grâce à l'action d'Omer (Orphée), bravant cet enfer de flammes, qu'Adèle échappe à la mort car, « sans [lui], nul doute qu'elle eût péri dans le brasier » (*M*, p. 110). De la même manière, Hazel est, elle aussi, au seuil de la mort et des Enfers lorsque Omer Loncours la découvre et la ramène sur l'île de Mortes-Frontières :

Tanches était jonchée de corps mutilés et de presque cadavres après une série de bombardements aériens particulièrement meurtriers. [...] Arrivèrent des brancardiers qui déposèrent sur le sol, à côté de moi [...] un corps recouvert d'un linge — un nouveau parmi tant d'autres. [...] Je pensais que c'était un mort de plus quand un brancardier avertit les infirmiers : " Elle vit encore. Ses parents ont été tués sur le coup. " [...] Hazel regardait autour d'elle avec perplexité, l'air de se demander si c'était ça l'enfer. Puis elle posa sur moi des yeux inquisiteurs. " Êtes-vous mort ou vivant? " (*M*, p. 116-118)

Cet extrait, qui mentionne explicitement la descente aux Enfers de Hazel, souligne la position ambiguë dans laquelle se trouvent Hazel et Omer. Le questionnement de la jeune femme permet de mettre en évidence la dualité de leur état qui s'établit sur cette ligne ténue qui sépare la vie et la mort, espace caractéristique du couple mythique. Ce retour d'une première mort que l'on pourrait considérer comme fictive puisque les deux personnages ne sont pas réellement décédés place Adèle et Hazel au moment même où Orphée et Eurydice remontent des Enfers avant qu'Orphée ne se retourne pour vérifier la présence de son épouse. Ainsi, Adèle et Hazel, au cours de circonstances similaires, se posent dans cet espace double où Eurydice, à la fois morte et vivante, a la possibilité de prendre part à l'action. Cette position est avantageuse pour l'auteure puisqu'un personnage actif permet de développer le récit. Il est alors à l'origine de différentes péripéties qui nourrissent le récit et relancent l'action. Comme le mentionne Arlette Bouloumié :

En prenant son autonomie, le mythe d'Eurydice s'est donc rapproché des mythes de l'entre deux mondes, où les morts sont maintenus vivants par le désir des vivants, leur mémoire, leurs représentations imaginaires. La descente dans l'Hadès devient la métaphore de la descente dans les abîmes de la mémoire pour compenser la perte d'un être cher. (Bouloumié, 2004)

C'est grâce au séjour des deux jeunes femmes sur l'île de Mortes-Frontières qu'elles pourront s'incarner en tant que personnage à part entière et participer activement à la trame narrative du roman. En effet, au contraire de l'Eurydice dépeinte par Virgile et Ovide, Adèle et Hazel ne sont pas que l'ombre d'une image féminine qui se définit par son rôle d'épouse, elles sont deux personnages qui au cours du récit font l'objet de descriptions physiques et psychologiques complètes. Ce séjour aux frontières de la mort apparaît donc comme un prolongement de ce moment où Orphée et Eurydice sortent des ténèbres pour revenir à la vie. Les parcours similaires des deux jeunes femmes permettent déjà de percevoir une reconstruction de la figure d'Eurydice dans le récit.

La répétition de la descente aux Enfers grâce à la présence de deux personnages féminins similaires semble entraîner un dédoublement de la trame narrative du roman, apportant un premier élément de transformation au mytheme de la catabase. Les parcours

d'Adèle et Hazel sont d'abord présentés par Omer Loncours comme deux récits distincts mis en parallèle grâce aux comparaisons faites par le personnage d'Omer au cours du récit. De ces comparaisons, notons deux passages qui posent Hazel et Adèle en parallèle : « Il y a en Hazel un fond de gaieté qui ne demande qu'à se réveiller et qui se réveille souvent. Elle est plus sensuelle et moins mélancolique qu'Adèle » (*M*, p. 125) et « Hazel est plus vivante et plus gaie qu'Adèle, plus ouverte à l'amour. » (*M*, p. 217) Les ressemblances qui unissent ces parcours créent un effet de répétition qui semble influencer à la fois le parcours narratif et la représentation de la figure d'Eurydice évoquée dans *Mercury*. Comme mentionné plus haut, Hazel et Adèle sont le reflet d'une seule figure, celle d'Eurydice. Les liens qui unissent les deux femmes sont nombreux. Elles sont décrites par Omer comme « [d]eux jeunes filles de dix-huit ans, orphelines, égales par la beauté et la grâce, toutes deux victimes d'un grave accident qui eût pu les défigurer ; l'une s'appelle Adèle Langlais, l'autre Hazel Englert. Même leurs noms résonnent de façon similaire! » (*M*, p. 127) Les ressemblances des deux jeunes femmes accentuent le dédoublement déjà créé par la répétition de la descente aux Enfers chez Adèle et Hazel. De plus, au moment où Hazel découvre l'image réelle de son visage, la gémellité de ces deux personnages féminins est présentée par Omer Loncours comme l'œuvre d'une réincarnation :

Je n'ai connu que deux jeunes filles pour la [la grâce] refléter. Pour les avoir aimées toutes les deux, je sais qu'elles sont une. [...] Tu [Hazel] te trompais en disant avoir embelli en cinq ans : c'est avant ta naissance que tes progrès ont commencé, en 1893, quand j'ai rencontré Adèle. Tu as bénéficié de tout l'amour que j'ai donné à ta précédente incarnation. (*M*, p. 160-161)

Comme le mentionne Omer Loncours : « Hazel et Adèle sont une seule personne [...] Adèle est revenue sous les traits de Hazel. » (*M*, p. 126) Ces deux extraits présentent ainsi ces jeunes femmes comme les deux visages d'une seule incarnation de la figure d'Eurydice. Les deux parcours, présentés parallèlement dans un premier temps, se superposent pour ne former qu'un seul récit. Adèle étant la première à mourir par le suicide, Hazel devient l'Eurydice du retour à la vie, celle qui est « *la morte et la vivante*¹⁴ » (*M*, p. 168). Les deux parcours narratifs d'Adèle et Hazel s'inscrivent ainsi dans une continuité qui permet de

¹⁴ L'auteure souligne.

reconstruire le schéma caractéristique de la figure d'Eurydice, soit la descente puis la remontée des Enfers. Cependant, il est important de souligner que, malgré cette continuité, la présence des deux personnages crée inévitablement un dédoublement de la descente d'Eurydice aux Enfers. Ces deux descentes successives jouent à la manière d'un miroir où l'objet se dédouble grâce à son reflet. En effet, s'il est possible de considérer l'objet et son reflet comme deux objets distincts, il est aussi envisageable de percevoir le reflet comme la continuité de cet objet. Ainsi, le personnage de Hazel s'inscrit dans la continuité du personnage d'Adèle par la répétition et forme ainsi un seul et même parcours qui s'avère double. Ce dédoublement du personnage féminin est d'ailleurs nommé par Hazel lorsqu'elle exprime son sentiment à l'égard d'Omer Loncours, son protecteur : « Je me sens coupée en deux à son égard : il y a une moitié de moi qui aime, respecte et admire le Capitaine, et une moitié cachée qui vomit le vieux. » (*M*, p. 9) Cet extrait souligne clairement la dualité du personnage féminin. Adèle et Hazel esquissent donc à deux reprises le mytheme de la descente aux Enfers, ce qui semble entraîner une scission de la trame narrative inhérente à la figure d'Eurydice. Pour l'auteure, cette scission devient un moyen de structurer le texte. Ainsi, le schéma du mythe d'Orphée et Eurydice, marqué par la double remontée des Enfers, s'impose comme le canevas essentiel qui guide le récit et qui permet à l'auteure de faire progresser la trame narrative. Par ailleurs, la prégnance de ce schéma de base dans le récit d'Amélie Nothomb est également appuyée par les deux amorces et la double fin du roman. Ces deux subdivisions du récit, qui ont été exposées au début de ce chapitre, renforcent l'effet de dédoublement déjà présent par la mise en place de ces deux personnages féminins aux parcours similaires.

La scission du récit par l'emploi de deux personnages féminins impose une double représentation de la figure d'Eurydice. D'un côté se construit une Eurydice, à l'image de celle présentée par Virgile et Ovide, effacée et dépendante tandis que, de l'autre côté, une nouvelle Eurydice émerge, celle qui survivra au regard d'Orphée. Comme il a été mentionné plus haut, les textes de Virgile et d'Ovide présentent une Eurydice à l'aspect fantomatique dont la présence est soulignée seulement lors de son retour vers les Enfers. À l'image de cette représentation, le personnage d'Adèle ne se manifeste que sous la forme

d'une présence diffuse, que ce soit par les souvenirs d'Omer Loncours ou par une présence ressentie par Hazel. Lorsque Françoise invite Hazel à sortir à l'extérieur pour parler librement, cette dernière s'y oppose fortement, prétextant le sentiment d'une présence troublante : « Un jour je suis sortie pour me promener. J'étais seule et pourtant je sentais une présence. Elle me poursuivait. C'était effrayant. [...] Il ne s'agit pas de fantôme. C'est une présence. Une présence déchirante. » (*M*, p. 62) Le personnage d'Adèle dans *Mercur*e ne demeure ainsi, à l'image de l'Eurydice virgilienne et ovidienne, qu'une présence dont les fragiles contours esquissés ont pour seule fonction de donner un prétexte à l'action. Sans la présence d'Adèle, il aurait été facile pour Françoise de révéler la vérité à Hazel en prétextant une promenade et ainsi la soustraire à l'emprise d'Omer. Elle est l'élément qui retarde le dénouement du roman, qui reporte le moment où Hazel aura accès à la vérité, cela fait d'elle un tenseur narratif. Adèle demeure donc dissimulée, voilée jusqu'à ce que Françoise puis Omer révèlent son existence à Hazel. Comme le souligne Maurice Blanchot au sujet de la quête d'Orphée :

[Orphée] veut [Eurydice] dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, [il] veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort. (Blanchot, 1955 : 228)

Adèle est bien cette Eurydice marquée par l'obscurité puisqu'elle est celle dont l'existence et la mort sont dissimulées non seulement à Hazel pendant la grande majorité du roman, mais aussi au monde entier par sa séquestration sur l'île de Mortes-Frontières. Lorsque Omer raconte l'histoire d'Adèle à Françoise, il souligne l'importance de conserver Adèle en dehors de la société pour la préserver : « Pourquoi je vous le raconte? Parce que vous êtes le seul être humain à qui je puisse parler d'Adèle. Je n'ai jamais parlé d'elle à personne, et pour cause. » (*M*, p. 108) Au contraire d'Adèle, Hazel incarne dans le premier dénouement du récit une nouvelle figure d'Eurydice qui parvient à remonter des Enfers. Tout comme pour Orphée, Omer se dit appuyé par les dieux pour le retour de son Eurydice : « Dieu ou les dieux, ou je ne sais qui, m'ont offert une grâce sublime : ils m'ont

rendu la jeune fille que j'avais perdue, et en mieux. » (*M*, p. 125-126) La survie de Hazel opposée à la mort d'Omer lors de la première fin du récit devient le motif essentiel de cette nouvelle figure d'Eurydice, indépendante du regard d'Orphée. Adèle et Hazel marquent ainsi le passage, l'évolution de la figure d'Eurydice dépendante et accessoire à l'aventure d'Orphée à celle qui s'approprie une autonomie nouvelle par sa participation active à la trame narrative. Effectivement, au contraire du mythe de la descente aux Enfers d'Orphée, c'est Hazel qui détient le pouvoir sur la mort d'Omer qui s'avère inévitable dans les deux dénouements du récit. Lorsqu'elle découvre son visage réel et qu'elle comprend, grâce à Françoise, la machination dont elle est la victime, Hazel s'empare du fusil de Françoise et prend à ce moment le contrôle sur sa vie et sur sa mort : « Et, en un geste d'une violence furieuse, elle arracha le pistolet des mains de Françoise et le pointa sur sa propre tempe. [...] Si vous m'approchez, je tire! Dit-elle avec, dans les yeux, la résolution la plus ferme. » (*M*, p. 161) Ce renversement important du pouvoir marque un changement radical chez le personnage d'Omer qui devient à son tour dépendant de Hazel. Amélie Nothomb semble imposer un renversement systématique du détenteur du pouvoir et transgresse ainsi le récit canonique du mythe d'Orphée et Eurydice. Cependant, cette autonomie qu'acquiert Hazel ne s'impose clairement qu'à la fin du roman lorsqu'elle pose son regard sur son visage véritable. L'indépendance nouvelle de Hazel ne peut se faire qu'au détriment de celle d'Omer. Car, lorsque Hazel aperçoit enfin son visage dans le miroir, Omer est alors ligoté et bâillonné. Ce renversement de l'autonomie des personnages d'Omer et Hazel semble s'inscrire dans la construction narrative du récit. La stratégie du palimpseste qu'emploie Amélie Nothomb par la reprise évidente du mythe d'Orphée et Eurydice impose, comme le souligne Isabelle Constant : « [u]ne perte d'autonomie narrative [qui] surgit lorsqu'un texte en inclut d'autres de manière si apparente » (Constant, 2003 : 933-934). La dépendance des textes entre eux qui s'impose par l'utilisation du palimpseste est ainsi reprise au cœur même du récit par la relation de dépendance et d'indépendance qui s'instaure entre les personnages d'Omer et Hazel. La stratégie narrative utilisée par l'auteure nourrit donc le récit.

Lorsque Maurice Blanchot souligne qu'« Orphée veut voir [Eurydice], non quand elle est visible, mais quand elle est invisible » (Blanchot, 1955 : 228), il note que le rôle d'Eurydice se concrétise dans son absence. Tout comme la figure d'Eurydice, les personnages d'Adèle et Hazel demeurent absents, inexistantes jusqu'au dénouement du récit puisque, ainsi que le remarque Lénéik Le Garrec : « Si Hazel ne peut pas se voir, elle n'est pas amoureuse d'elle. Ainsi, elle n'existe pas vraiment, elle n'a pas sa propre vie : elle appartient au capitaine, elle est vivante par lui¹⁵. » Ce passage soulève l'importance de l'image, du reflet des deux jeunes femmes sur la perception de leur identité. Devant l'impossibilité de contempler leur reflet, Adèle et Hazel demeurent l'ombre d'Omer. Le subterfuge établi par Omer Loncours, qui consiste à séquestrer les deux jeunes femmes et à leur faire croire qu'elles ont été défigurées en supprimant toute surface réfléchissante alors qu'en vérité elles sont d'une beauté exceptionnelle, met en scène ce « visage scellé » d'Eurydice retournant aux Enfers, jouant encore une fois sur la représentation de cette figure mythique. Amélie Nothomb impose ainsi dans un premier temps la figure d'Eurydice telle que présentée par Virgile et Ovide. Cette représentation canonique du modèle féminin mythique sera cependant rompue au cours du récit grâce à l'indépendance grandissante du personnage de Hazel. Cette mise en place d'une figure mythique et des principaux mythes qui lui sont attribués permet à l'auteure, comme le note Françoise Collin, de « recevoir et de rompre à la fois le fil de l'héritage culturel. » (Françoise Collin citée par Françoise Rétif, 2002 : 193) Cette rupture que provoque le récit d'Amélie Nothomb dans la représentation qui est faite de la figure d'Eurydice en lui donnant une identité propre permet la revalorisation du personnage féminin dans la continuité d'un héritage culturel.

À la manière d'un reflet, la reprise de l'action de la descente aux Enfers chez Adèle et Hazel se traduit par l'image qui est donnée des personnages féminins. Le dédoublement de la trame narrative du récit permet de percevoir à la fois la subdivision de la figure d'Eurydice chez les personnages d'Adèle et Hazel et la double représentation qui est faite des personnages. La machination longuement élaborée par Omer souligne une double

¹⁵ « If Hazel cannot see herself, she is not in love with herself. Besides, she does not really exist, she does not have her own life : she belongs to the captain, she is alive through him. » (Nous traduisons) (Le Garrec, 2003 : 67)

perception de l'apparence des deux jeunes femmes. Grâce au subterfuge du Capitaine Loncour, Hazel et Adèle incarnent à la fois la laideur et la beauté. Il semble ainsi que deux représentations de la féminité soient imposées : celle que la jeune femme se fait d'elle-même en pensant qu'elle est défigurée et celle que l'entourage, soit les personnages de Françoise et d'Omer, se fait de la jeune femme. Ce n'est que lorsque Hazel mentionne sa difformité que Françoise découvre la ruse d'Omer :

J'ai supplié mon tuteur de m'apporter un miroir : il refusait avec obstination. Je lui disais que je voulais être consciente de l'ampleur des dégâts : il répondait qu'il ne valait mieux pas. Le jour de mon anniversaire, j'ai pleuré : n'était-il pas normal qu'une fille de dix-huit ans veuille voir son visage? Le Capitaine a soupiré. Il est allé chercher un miroir et me l'a tendu : c'est là que j'ai découvert l'horreur difforme qui me tient lieu de figure. J'ai hurlé, hurlé! J'ai ordonné que l'on détruise ce miroir qui, le dernier de son espèce, avait reflété une telle monstruosité. Le Capitaine l'a brisé : c'est l'action la plus généreuse qu'il ait accomplie dans sa vie. (*M*, p. 29)

À cette laideur extrême provoquée par le miroir déformant s'oppose la beauté renversante de Hazel et d'Adèle perçue par Omer et Françoise. D'une autre manière, cet extrait souligne déjà la rupture entre la passivité originelle de la figure d'Eurydice et la volonté du personnage de Hazel. En effet, au contraire de l'Eurydice silencieuse, Hazel supplie, refuse, veut et ordonne. Loin de se taire, Hazel se dissocie de la passivité d'Adèle qu'Omer décrit comme une femme qui « regard[e] l'horizon pendant des heures » et qui « atten[d] quelque chose qui ne vient pas. » (*M*, p. 123) Dans le second dénouement du récit, la beauté de Hazel provoque la folie et la criminalité de Françoise et Omer. Le Capitaine, désespéré à l'idée que son secret ne soit dévoilé à Hazel, se suicide en se jetant à la mer tandis que la beauté de Hazel, révélée pour la première fois à la lumière du jour, sera pour Françoise « l'éblouissement » qui l'incitera à prendre la place d'Omer et à devenir à son tour le bourreau de Hazel. Lorsque Françoise sera arrêtée par Omer avant de dévoiler la vérité à Hazel, Omer demande à Françoise ce qu'elle aurait dit à Hazel si elle avait pu la rejoindre :

- Je [Omer] veux vous [Françoise] l'entendre dire.
- La vérité : sa beauté, sa beauté si fulgurante qu'elle rend fou.
- Ou folle.

– Ou criminel. (*M*, p. 173-174)

De la même manière, lorsque Françoise, dans la première fin du récit, tente de convaincre Hazel de sa grande beauté, elle compare la beauté d'Adèle à celle de Hazel : « Moi j'ai vu une photographie d'elle [Adèle] : si belle qu'on en a le cœur poignardé. Je n'ai connu qu'une seule personne dont la beauté m'ait fait plus d'effet : vous. » (*M*, p. 139) Comme le mentionne Lénaïk Le Garrec : « Amélie Nothomb mélange habilement la beauté et la laideur, jonglant avec ces deux notions au cours de ses écritures¹⁶. » Les descriptions des deux jeunes femmes naviguent ainsi entre beauté et laideur et laissent place à une ambiguïté quant à l'image féminine qui est véhiculée par le texte. Il est aussi important de noter que cette double perception de la représentation du féminin, qui s'avère à la fois beau et laid, passe par le miroir comme objet de dédoublement. Une ambiguïté est aussi présente chez le personnage de Hazel par l'attitude qu'elle adopte quant à son bourreau, pour qui elle ressent à la fois de la reconnaissance et du dégoût. Si la figure d'Eurydice se présente comme univoque, le personnage de Hazel révoque cette représentation du féminin. Cette rupture semble lourde de conséquences pour la figure d'Eurydice qui est ainsi recrée. En effet, la figure mythique est complexifiée et humanisée puisqu'en délaissant l'image unique d'une Eurydice à la beauté exceptionnelle, le personnage de Hazel gagne en profondeur et s'écarte du stéréotype féminin.

Le double, le dédoublement semble ainsi devenir l'élément de transformation principal de la figure d'Eurydice autant en ce qui a trait à la trame narrative du récit mythique qu'à la représentation de la figure mythique. La figure d'Eurydice, qui se démarquait jusqu'alors par son unicité, celle qui a su inspirer l'amour unique et exclusif à Orphée¹⁷ qui restera fidèle même après le retour d'Eurydice aux Enfers, semble devenir dans l'œuvre d'Amélie Nothomb la figure féminine qui incarne l'ambiguïté et la dualité. Ce

¹⁶ « Amélie Nothomb skilfully mixes beauty and ugliness, juggling these two notions throughout her writings. » (Nous traduisons) (Le Garrec, 2003 : 68)

¹⁷ Sur la figure d'Orphée, héros amoureux, voir Annick Béague : « Ni représentant de l'amour partagé sereinement jusqu'à la mort, ni illustration de l'amour non réciproque, ni incarnation de l'amour trompé, de l'amour de soi, ni non plus de l'amour volage, ni figure de l'amour oblatif, ni exemple d'amours interdites, Orphée se distingue par sa situation de veuf inconsolable au point de refuser le remariage. » (Béague 1998 : 23)

changement prend une importance considérable dans la mesure où il s'incarne dans la trame duelle du récit. Comme le souligne Laureline Amanieux quant aux deux dénouements de *Mercury* : « l'enjeu [...] est de produire un récit qui inscrit l'ensemble de la narration dans une structure double » (Amanieux, 2009 : 56). Cette construction du personnage féminin qui prend naissance dans la structure du récit engage deux sens, deux visions concurrentes de la figure d'Eurydice qui créent une ambiguïté évidente. Belle ou laide, gentille ou méchante, victime ou bourreau, la figure d'Eurydice se complexifie dans l'œuvre d'Amélie Nothomb de manière à ce que le personnage féminin ne soit plus univoque. Il est important de noter que la descente aux Enfers, présente deux fois chez la figure d'Eurydice, pourrait être l'élément double utilisé par l'auteure puis amplifié pour devenir le motif principal de cette reprise de la figure d'Eurydice. Ainsi, les rapports binaires qui sont établis autant dans le déroulement du récit que dans la représentation des figures féminines d'Adèle et Hazel rend compte de la flexibilité de la figure mythique. En effet, les deux visages d'Eurydice incarnés par Hazel et Adèle permettent à l'auteure d'écrire ou de réécrire le visage caché, le visage scellé d'Eurydice au royaume des morts. Par la réécriture du mythe d'Orphée, Amélie Nothomb tente de lever le voile sur une nouvelle réalité du personnage mythique féminin qui s'avère humanisé par la complexité, la richesse et l'ambiguïté qui lui sont imparties. Grâce à la double représentation de la figure d'Eurydice, Amélie Nothomb, à l'image des doubles amorces et clôtures du récit, offre une représentation du féminin marquée par l'indécision.

L'omniprésence du miroir : du dédoublement au renversement

Le miroir, déjà présenté comme un objet de dédoublement, joue un rôle clé dans la mise en place du mythe du regard meurtrier au sein du récit. Il est l'objet de représentation par excellence qui attire le regard et qui peut refléter à la fois le mensonge de la laideur de Hazel et la vérité de sa beauté. Le miroir ne peut pas exister sans le regard qui se pose sur lui pour observer ce qu'il reflète. Il permet de construire une image et de poser

un regard sur cette image. L'importance du miroir s'avère d'autant plus considérable par l'absence de toute surface réfléchissante dans la maison construite par Omer pour Adèle et Hazel. En raison de ce manque et de la séquestration des deux jeunes femmes, Omer est le seul à pouvoir poser son regard sur elles. Le regard, qui incarne la faute d'Orphée, et le miroir sont ainsi les deux motifs qui offrent la possibilité de percevoir comment s'impose le mytheme du regard meurtrier chez Adèle et Hazel.

Le regard a une importance considérable sur le déroulement du récit puisqu'il permet la mise en place de la supercherie d'Omer grâce à la confection d'un « miroir à main le plus déformant possible » (*M*, p. 111) et à la construction d'une maison « sans miroir ni même la moindre surface réfléchissante » (*M*, p. 30). Omer contrôle le regard qu'Adèle et Hazel posent sur elles-mêmes. Tout comme Orphée, Omer est celui qui, par le regard, détient le pouvoir sur la vie et la mort d'Adèle et Hazel. En effet, si Omer n'avait pas posé son regard sur Adèle au moment de l'incendie et sur Hazel lors de l'arrivée des brancardiers, aucune des deux jeunes femmes n'aurait survécu. De la même manière, le seul regard d'Omer poussera Adèle au suicide. Cependant, si le regard d'Orphée est celui qui renvoie Eurydice à la mort, c'est plutôt les regards brouillés qu'Adèle et Hazel posent sur leurs propres visages qui apparaissent funestes. Lorsque Adèle et Hazel se regardent dans le miroir déformant tendu par Omer, les deux jeunes femmes sont, à la manière d'Eurydice, expédiées aux Enfers. Confrontées à l'horreur de leur visage, Adèle « pouss[e] un cri d'horreur et [perd] connaissance » (*M*, p. 112) tandis que Hazel, pour sa part, « hurl[e], hurl[e][...] [et ordonne] que l'on détruise ce miroir qui, le dernier de son espèce, [a reflété] une telle monstruosité » (*M*, p. 29). Ce dernier regard s'avère mortel pour Adèle qui, après dix ans de séquestration sur l'île de Mortes-Frontières, se suicide en se jetant à la mer. De la même manière, Hazel souligne la fatalité de ce dernier regard lorsqu'elle refuse obstinément d'observer son reflet, seule preuve des mensonges d'Omer : « Je les [les yeux] ai ouverts, il y a cinq ans, devant ce funeste miroir. Cela m'a suffi! » (*M*, p. 140). Ce passage marque aussi la volonté et la détermination de Hazel, signe de son autonomie grandissante. De plus, Françoise insiste sur l'aspect meurtrier de ce regard lorsqu'elle tente de convaincre Hazel que le reflet monstrueux qu'elle a aperçu cinq ans plus tôt n'est que le

fruit de la tromperie d'Omer : « La seule chose dont il faille vous guérir, c'est de ce poison que votre tuteur vous a inoculé. » (*M*, p. 141) Le miroir déformant, objet de dédoublement qui permet la métamorphose des deux jeunes femmes, apparaît ainsi comme celui qui possède le pouvoir de les priver de leur identité. Comme le souligne Laureline Amanieux : « Le double peut naître d'une scission, liée à la perte d'une partie de son être. C'est le cas d'Hazel, sans son reflet, qui n'a plus conscience de son identité. » (Amanieux, 2009 : 161) Par le regard brouillé que crée Omer en utilisant un miroir déformant, l'identité d'Adèle et Hazel meurt. Cette part perdue de l'identité de Hazel ne pourra être récupérée que lorsqu'elle posera son regard sur un véritable miroir et qu'il lui reflétera son image exacte car, comme l'a déjà souligné Lénaïk Le Garrec : « Si Hazel ne peut pas se voir, elle n'est pas amoureuse d'elle. Ainsi, elle n'existe pas vraiment, elle n'a pas sa propre vie : elle appartient au capitaine, elle est vivante par lui¹⁸. » Ainsi, l'image et l'identité des personnages sont indissociables. À la manière du mythe d'Orphée, où Eurydice n'a d'identité que par la représentation féminine qu'elle incarne, les personnages d'Adèle et Hazel sont dépossédés à la fois de leur reflet et de leur identité. Cette adéquation entre l'être et le paraître chez les personnages féminins laisse transparaître la distance ironique que prend le récit d'Amélie Nothomb quant à la relation du couple mythique.

De la même manière, le contrôle d'Omer sur le regard de Hazel s'exerce aussi lorsque cette dernière a la possibilité d'apercevoir son image réelle. En effet, Omer est le seul sur l'île de Mortes-Frontières à détenir « le seul vrai miroir de cette maison » (*M*, p. 142). C'est lorsque Omer perd ce contrôle que Hazel peut remonter des Enfers. Le regard meurtrier d'Orphée est ainsi renversé par la mise en place du regard salvateur d'Eurydice. C'est avant tout le regard de Hazel sur elle-même qui réussit à la sauver des Enfers. Dans le premier dénouement du récit, lorsque Hazel refuse catégoriquement de sortir de sa chambre pour se confronter à son reflet, Françoise invite la jeune femme à se contempler dans le reflet de ses yeux pour s'assurer que son visage n'a rien de monstrueux :

¹⁸ « If Hazel cannot see herself, she is not in love with herself. Besides, she does not really exist, she does not have her own life : she belongs to the captain, she is alive through him. » (Nous traduisons) (Le Garrec, 2003 : 67)

- Je [Hazel] ne veux pas de ce miroir!
- Proche de l'exaspération, Françoise alluma la lumière. Elle prit la jeune fille par les épaules et l'approcha à dix centimètres de sa figure.
- Regardez-vous dans mes yeux! Vous ne verrez pas grand-chose, mais assez pour constater que vous n'avez rien de monstrueux. (*M*, p. 143)

Ce premier regard que Hazel pose sur son propre visage permet à la jeune femme de prendre part à l'action en suivant Françoise jusqu'à la chambre d'Omer pour atteindre le seul vrai miroir et de cette manière mettre fin au joug de son bourreau. La volonté de Hazel, qui a déjà été soulevée, prend dans cet extrait toute son importance puisque, malgré l'intervention de Françoise, la décision finale sera prise par Hazel. En effet, Françoise ne possède pas le pouvoir de convaincre Hazel de la beauté de son visage. Devant la résistance de Hazel, Françoise n'a d'autre choix que de permettre à Hazel de se voir dans le reflet de sa pupille. Il est intéressant de remarquer qu'Amélie Nothomb utilise le regard de Françoise pour convaincre Hazel. La jeune femme peut ainsi se voir dans les yeux de l'autre. Le regard de Hazel est donc le seul qui a la possibilité de changer l'image que Hazel se fait d'elle-même. L'autonomie du personnage est donc affirmée puisque c'est par son regard qu'elle pourra quitter l'île de Mortes Frontières et remonter des Enfers, ce qui conduit au suicide inévitable d'Omer. La figure d'Eurydice est ainsi transformée par le personnage de Hazel. Comme le souligne judicieusement Nausicaa Dewez :

Il est intéressant de remarquer que, dans ce dernier cas, ce n'est plus Eurydice qui meurt du retournement d'Orphée, mais Orphée qui se donne la mort après avoir perdu une Eurydice détournée. Cet inflexionnement du mythe, qui confère à Eurydice un rôle actif que l'Antiquité lui refusait systématiquement, est typique du post-modernisme auquel se rattache Amélie Nothomb, en même temps qu'il rencontre le projet de l'auteure qui déclare "aspire[r] à une écriture qui puisse redonner vie à Eurydice". (Dewez, 2003 : 134)

Amélie Nothomb va plus loin dans cette logique de l'autonomie du personnage puisque ce n'est plus le regard d'Orphée, mais bien celui d'Eurydice qui possède le pouvoir sur sa remontée des Enfers. Omer ne peut que posséder une emprise sur le regard de Hazel et c'est en brouillant celui-ci qu'il parvient à conserver Hazel telle qu'il la désire. Bien que, dans le second dénouement proposé par l'auteure, Hazel n'apprend la vérité sur son apparence

véritable que 50 ans après le suicide d'Omer, le regard qui possède le pouvoir de sauver Hazel est toujours le sien. Le regard d'Omer, remplacé par celui de Françoise, ne possède que le pouvoir de détourner celui de Hazel sur elle-même. Ainsi, malgré l'échec de Hazel dans ce second dénouement, le pouvoir du regard lui appartient. Cependant, à la différence de la première conclusion mise en place par l'auteure, il est impossible pour Hazel, lors de cette seconde conclusion, d'utiliser ce pouvoir puisque Françoise perpétue le mensonge d'Omer. Hazel demeure ainsi prisonnière du rôle passif traditionnellement attribué à la figure d'Eurydice. Grâce à ces deux dénouements, l'auteure met en place deux représentations contradictoires du personnage d'Hazel. Ce jeu d'oppositions semble souligner l'indépendance nouvelle attribuée à la figure d'Eurydice grâce au personnage d'Hazel qui met en scène le passage de la jeune femme soumise et passive à un nouveau personnage féminin indépendant et autonome. Ce changement important annonce sans aucun doute l'éclatement du canon de la figure mythique d'Eurydice, qui était jusqu'alors effacée au profit de la figure d'Orphée, par la revalorisation du personnage féminin. La figure d'Eurydice n'est alors plus présentée comme la victime passive du regard d'Orphée. Le personnage de Hazel renverse le pouvoir d'Omer en prenant elle-même le contrôle sur sa remontée des Enfers. Cette autonomie du personnage féminin transforme ainsi le matériau mythique qu'est la figure d'Eurydice en bouleversant la structure profonde du mythe puisqu'Eurydice n'est plus présentée comme la prisonnière des Enfers, mais plutôt comme celle qui a vaincu la mort grâce à son propre pouvoir. D'une autre manière, les deux dénouements marquent la mort d'Omer. Malgré la reprise du subterfuge d'Omer par Françoise, le seul personnage masculin principal du roman reste condamné. Comme le remarque Arlette Bouloumié :

Eurydice reste la jumelle d'Orphée, son miroir. Elle cherche la lumière et réussit seule la remontée des enfers [...] alors qu'Orphée – n'oublions pas l'étymologie : Orphnos : l'obscur – est finalement vaincu [...] itinéraires parallèles bien qu'inversés où nous retrouvons l'ambivalence propre aux mythes. (Bouloumié, 2004)

Encore une fois, le motif du miroir est invoqué pour représenter non plus le dédoublement, mais plutôt l'inversion. L'autonomie qu'acquiert la figure d'Eurydice dans *Mercure* provoque un renversement des rôles qui place le féminin en position de pouvoir sur le masculin. Ce renversement, opéré grâce au miroir, se perçoit aussi par le rôle du mythe du regard meurtrier qui devient chez Amélie Nothomb un regard salvateur. Le regard féminin devient ainsi le regard salutaire, le seul à pouvoir délivrer Eurydice. Le miroir, lié au mythe du regard meurtrier, est présenté comme une arme, une arme à double tranchant puisqu'il permet à la fois de refléter le mensonge et la vérité. Il est un objet dangereux qui détient un pouvoir sur la vie et la mort. Ce rôle du miroir est d'ailleurs mentionné par le personnage de Françoise lorsque, détenant Omer, elle cherche une arme pour quitter le manoir de Mortes-Frontières : « [U]n miroir est une arme. » (*M*, p. 149). Il devient donc le motif fondamental qui soutient le récit d'Amélie Nothomb en imposant, à la suite du dédoublement, un deuxième axe important dans la transformation de la figure d'Eurydice : le renversement. Le miroir est la clé de voûte qui permet à la fois de construire l'intrigue du récit grâce au miroir déformant d'Omer présenté aux deux jeunes femmes et de rassembler symboliquement sous un même objet les principales transformations de la structure du mythe d'Orphée et Eurydice, soit le dédoublement de la descente aux Enfers et le renversement du pouvoir d'Orphée par Eurydice. Sans miroir, la machination d'Omer et la quête de Hazel auraient été impossibles. Il est aussi celui qui incarne dans le récit l'ambiguïté qu'acquiert la figure d'Eurydice. Grâce à sa capacité à refléter la laideur et la beauté des deux jeunes femmes, il est celui qui peut perdre ou sauver celui ou celle qui le regarde. Il permet de recréer l'extrême beauté ou l'ultime laideur. Le roman d'Amélie Nothomb souligne l'ambiguïté inhérente au motif du miroir lorsque, confrontée à son image, Hazel ne peut supporter la beauté de son reflet et s'évanouit : « Découvrir une telle beauté, c'était guérir de tous ses maux pour contracter aussitôt une maladie plus grave encore et que la Mort en personne ne rend pas plus supportable. Celui qui la voyait était sauvé et perdu. » (*M*, p. 148) Le miroir en tant que motif essentiel structurant incarne ainsi dans le récit d'Amélie Nothomb les principales transformations apportées non seulement à

la figure mythique d'Eurydice, mais aussi à la structure même du mythe d'Orphée et Eurydice.

Le pouvoir de la voix poétique

Le renversement du pouvoir du masculin vers le féminin qui est observé grâce à l'autonomie qu'acquiert Hazel au cours du roman se perçoit par le mytheme du regard meurtrier, mais aussi par le mytheme de la voix poétique. La nature enchantresse et libératrice de la voix d'Orphée a permis de charmer les dieux des Enfers pour rendre possible le retour d'Eurydice. Comme le mentionne Liedeke Plate : « le mythe qui accrédite le poète comme sujet de l'énonciation et du regard inscrit la femme à la place du silence de l'objet. » (Plate, 1997 : 166) Cette logique du mythe d'Orphée et Eurydice est cependant renversée chez Amélie Nothomb. Si l'Eurydice de Virgile et Ovide était invisible et inaudible aux frontières des Enfers, Hazel est quant à elle bien visible par la découverte de son reflet et audible grâce à la présence de Françoise qui permet sa prise de parole. Marquant l'autonomie du personnage, la voix donnée à Hazel rend possible, tout comme le regard qu'elle pose sur elle-même, la libération du personnage féminin. Il en découle que le récit d'Amélie Nothomb marque une rupture dans la reprise du mythe d'Orphée et Eurydice. La libération du personnage féminin s'oppose au rôle de victime pris en charge par la figure d'Eurydice. L'auteure se joue ainsi du mythe puisque, comme le souligne Françoise Rétif : « l'héritage [du mythe] est à la fois accepté et remis en question. » (Rétif, 2002 : .193) La pratique palimpseste d'Amélie Nothomb présente dans *Mercur* est ainsi marquée par le renversement qui permet de remettre en cause l'héritage du mythe d'Orphée et Eurydice.

Tout comme pour ce qui est du regard, Omer exerce un contrôle sur la voix de Hazel. Le récit d'Amélie Nothomb s'ouvre sur le *Journal de Hazel*, sur la parole intérieure du personnage qui souligne son incapacité à s'exprimer : « Je [Hazel] me sens coupée en deux à son égard [Omer] : il y a une moitié de moi qui aime, respecte et admire le Capitaine, et

une moitié cachée qui vomit le vieux. Celle-ci serait incapable de s'exprimer tout haut. » (*M*, p. 9) De la même manière, le contrôle d'Omer s'impose aux paroles échangées entre Françoise et Hazel puisqu'à l'arrivée de Françoise sur l'île, Omer ordonne à Françoise de « ne pas poser de questions » (*M*, p. 13). Ce pouvoir qu'exerce Omer sur la voix de Hazel semble agir de la même façon que sur le regard de la jeune femme. Car priver Hazel de son image et de sa parole permet de conserver cette représentation fantomatique d'Eurydice toujours dépendante d'Orphée. Omer garde donc Hazel dans l'ombre. Cependant, au cours du récit, la parole de Hazel se fera peu à peu entendre par le biais des romans qu'elle dévore. Le chant et la lyre d'Orphée sont ainsi remplacés par la littérature dont le pouvoir libérateur est souligné par Hazel lorsque Françoise lui demande des suggestions de lecture : « La littérature a un pouvoir plus que libérateur : elle a un pouvoir salvateur. Elle m'a sauvée : sans les livres, je serais morte depuis longtemps. » (*M*, p. 129) Les livres permettent de délivrer Hazel parce qu'ils ont la capacité de retourner au lecteur son propre reflet. Ils sont les seuls miroirs auxquels Hazel a accès. Une analogie entre la littérature et le miroir est ainsi proposée par Omer lorsqu'il annonce à Françoise qu'elle sera séquestrée au manoir jusqu'à la fin de ses jours :

- Savez-vous [Françoise] que Stendhal a dit : " Le roman est un miroir que l'on promène le long du chemin " ?
- C'est bien le seul genre de miroir auquel votre pupille a droit.
- Il n'en existe pas de meilleur. (*M*, p. 84)

Le regard et la voix sont ainsi inextricablement liés par la littérature, présentée comme un miroir permettant au lecteur de se mirer. Ce sont ces deux pouvoirs dérobés à Orphée qui rendent possible la remontée d'Eurydice vers la lumière. Comme le remarque Metka Zupančič : « [...] [c'est] encore la figure d'Eurydice qui semble se manifester pour ainsi dire automatiquement, sans hésitation, qui demande à surgir, s'exprimer par *sa propre parole*. » (Zupančič, 1997 : 13) Le rôle qui est donné à la parole d'Eurydice apparaît ainsi de première importance puisque c'est par cette parole qui lui a été refusée par Virgile et Ovide que la figure d'Eurydice marque son autonomie et prend le pouvoir sur sa remontée des Enfers. Le récit d'Amélie Nothomb met cette parole à profit en permettant au

personnage de Hazel d'exister grâce à sa voix. Les rencontres avec Françoise sur l'île de Mortes-Frontières sont le moment privilégié par Hazel pour faire entendre sa propre voix :

Ici, je ne parle jamais. Je le pourrais si je le désirais. Quand je suis avec vous [Françoise], je sens que ma bouche est libérée — c'est le mot. Pour en revenir au *Comte de Monte-Cristo*, quand les deux détenus se rencontrent après des années de solitude, ils se mettent à parler, à parler. Ils sont toujours dans leur cachot, mais c'est comme s'ils étaient déjà à moitié libres, parce qu'ils ont trouvé un ami à qui parler. La parole émancipe. (*M*, p. 40)

Encore une fois, le rôle de la littérature en tant que reflet de cette nouvelle prise de parole est marqué par Hazel. La référence littéraire au roman d'Alexandre Dumas fonctionne tout comme l'intégration du mythe dans le récit d'Amélie Nothomb, c'est-à-dire à la manière d'un miroir. La mise en place de références littéraires explicites dans le texte permet d'imposer l'utilisation du palimpseste à différents degrés dans le texte. En effet, si le mythe d'Orphée et Eurydice construit la structure profonde du texte, la référence au *Comte de Monte-Cristo* s'inscrit de manière plus superficielle. Pour l'auteure, cela revient à dire que la stratégie du palimpseste marque définitivement sa pratique d'écriture en s'imposant par la structure du texte, par les motifs développés et par l'intégration de références littéraires ponctuelles. Comme le souligne cet extrait, la parole semble avoir le pouvoir de libérer la jeune femme de la tutelle du Capitaine. Cette libération est due à la prise de parole de Hazel, qui lui permet d'acquérir une indépendance quant à son tuteur et ainsi de retrouver une identité qui lui est propre. C'est la présence de Françoise qui rend possible l'affranchissement de la jeune femme : « Quand je [Hazel] suis avec vous [Françoise], j'ai une impression très étrange : celle d'exister. Quand vous n'êtes pas là, c'est comme si je n'existais pas. » (*M*, p. 41) Ainsi, avant même qu'elle ne rencontre son image véritable qui permet son retour à la vie, Hazel ne représente déjà plus cette « femme imaginaire créée du désir du chant suprême » (Plate, 1997 : 166) que semble être l'Eurydice virgilienne. Le renversement du pouvoir d'Orphée se concrétise dans ce récit grâce à la prise de parole de Hazel qui passe à la fois par la littérature en tant que miroir du lecteur et par sa propre parole délivrée par la présence de Françoise. La figure d'Eurydice, telle que présentée par Amélie Nothomb, s'approprie ainsi le chant d'Orphée pour prendre le contrôle de

l'existence qui lui a été jusqu'alors refusée. Encore une fois, comme le remarque Laureline Amanieux : « la romancière affectionne les jeux de brisures » (Amanieux, 2009 : 31). La figure d'Eurydice mise en place par l'auteure se démarque par une autonomie nouvellement acquise, mais aussi par sa propension à s'arroger le rôle traditionnellement joué par Orphée. L'autonomie d'Eurydice ne semble ainsi pouvoir se concrétiser que dans l'usurpation des caractéristiques de la figure d'Orphée. Pour l'auteure, cela revient à dire que la réutilisation de la figure d'Eurydice ne peut se réaliser que dans la rupture par la revalorisation du personnage féminin qui prend forme grâce aux divers renversements opérés sur le mythe. Françoise Rétif souligne judicieusement que l'« [on] peut constater, en effet, par-delà la revalorisation du personnage féminin, des transformations au niveau d'un ou plusieurs invariants qui bouleversent la structure profonde du mythe et de son interprétation. » (Rétif, 2002 : 192) Tel que nous l'avons mentionné, chez Amélie Nothomb, la transformation de la structure du mythe se fait entre autres par le dédoublement. Cette transformation est aussi appliquée à la figure d'Eurydice, qui gagne en humanité grâce au caractère ambigu qu'elle acquiert. Ainsi, la revalorisation du personnage féminin « n'aboutit nullement à une héroïsation de la femme. » (Rétif, 2002 : 192) La voix du chanteur thrace qui anime l'inanimé donne ainsi vie à Eurydice. Le regard et la voix seraient donc les deux piliers utilisés par l'auteure pour soutenir l'identité de Hazel et imposer la présence d'Eurydice.

Comme le propose Metka Zupančič :

Parmi les figures de l'Antiquité, il faudrait le croire, Eurydice se présente comme la seule à pouvoir *faire face* à Orphée, à narguer, en quelque sorte, celui qui pendant si longtemps avait besoin d'elle pour ses belles créations, mais qui ne devait pas se retourner vers elle; qui, pour créer, avait besoin de l'isolement, de la séparation, de la déchirure. (Zupančič, 1997 : 13-14)

La figure d'Eurydice est chez Virgile et Ovide une figure dépendante et sans réelle existence si ce n'est celle que lui offre Orphée. Amélie Nothomb joue dans ce récit le jeu de renverser les rôles en présentant une Eurydice qui s'incarne en s'arrogeant les pouvoirs d'Orphée, ceux du regard et de la voix. Ainsi, le seul moyen pour Eurydice de remonter des Enfers semble être d'arracher son existence des mains d'Orphée tout en l'envoyant

inévitablement à la mort. Celui qui, selon Platon¹⁹, n'a pas eu le courage de mourir pour son amour se fait faire un pied de nez magistral par une Eurydice qui, voulant à tout prix revenir à la lumière, enfonce dans les ténèbres celui qui l'aimait, celui qui aurait dû se sacrifier pour elle. La figure d'Eurydice mise en place remet en question l'idéologie dominante du mythe en proposant une Eurydice indépendante qui s'approprie les pouvoirs de son bien-aimé. Cependant, l'Eurydice recréée par l'auteure n'est pas consacrée héroïne pour autant puisque l'ambiguïté du personnage demeure, ne sachant jamais qui de la victime ou du bourreau détermine le rôle du personnage féminin. Par la mise en place des personnages d'Adèle et Hazel, la figure d'Eurydice n'est pas reprise par Amélie Nothomb pour être perdue, mais plutôt pour qu'elle-même puisse acquérir une existence qui lui est propre par son implication à la trame narrative. La volonté et l'autonomie dont fait preuve Hazel permettent au personnage féminin d'être le moteur de l'action du récit recréé par l'auteure. Cette implication est possible grâce aux dédoublements et aux renversements que la figure d'Eurydice subit dans ce récit qui rendent compte de la flexibilité de cette figure mythique cœur du roman. Il est intéressant de remarquer que les stratégies d'écriture ou de réécriture d'Amélie Nothomb que sont le dédoublement et le renversement s'incarnent non seulement dans la structure du texte, mais aussi dans la façon dont les personnages sont développés. En effet, en mettant en scène les personnages d'Adèle et Hazel, Amélie Nothomb reconduit le dédoublement de la figure d'Eurydice tout en lui imposant un renversement grâce aux caractères opposés des deux jeunes femmes. Le dédoublement de la trame narrative qui a été abordé plus haut permet de se représenter le récit du roman *Mercury* comme une superposition en filigrane de trois récits qui finissent par n'en former

¹⁹ À propos de l'interprétation par Platon de la faute d'Orphée, voir Alain Michel : « Toutefois, dès le temps de la Grèce classique, au V^e siècle, on a pris conscience des nuances impliquées par un tel récit et de son ambiguïté profonde. Il suffit pour s'en aviser de lire le *Banquet* de Platon. On notera tout d'abord que le philosophe n'aime pas beaucoup les poètes et leurs mythes. Il les soupçonne sans doute de manquer de moralité véritable. Orphée, nous dit-on, est descendu aux Enfers pour libérer Eurydice de la mort et il a échoué dans les conditions que l'on sait. Mais Platon trouve une raison plus profonde à cet échec : Orphée a perdu celle qu'il aimait parce que son amour était de mauvaise qualité. Il l'aimait pour lui-même et non pour elle. Au dernier moment ce désir égoïste a reparu et les Enfers l'ont reprise. Un modèle s'offre pourtant, qui permet de comprendre son erreur : d'autres personnages héroïques ont essayé de sauver des morts et y ont réussi. Platon cite Alceste qui a permis le retour à la vie de son mari Admète [*Banquet*, 179 b-d]. Mais elle a, dit-il, procédé autrement qu'Orphée. Pour sauver son mari, elle s'est offerte à sa place. On n'assure le salut des morts que par l'abnégation, en se sacrifiant pour eux. » (Michel, 1999 : 514)

qu'un seul. Les parcours d'Eurydice, d'Adèle et de Hazel peuvent se présenter de manière indépendante, cependant, lorsqu'ils sont superposés dans un jeu de transparence, ces trois parcours similaires se complètent pour ne former qu'un seul récit gagnant en profondeur. Chaque personnage marque l'évolution d'un parcours. Les transformations apportées par l'auteure à la structure du mythe et la création de deux visions concurrentes de la figure d'Eurydice par les personnages d'Adèle et Hazel créent une rupture et permettent d'ajouter au sens premier du mythe une nouvelle strate de signification. Comme le souligne Isabelle Constant : « Ce qui compte reste finalement le métatexte, plus que le texte lui-même, la critique du texte premier, de l'hypotexte, et la volonté affirmée de dévoiler la technique auctoriale, de révéler ainsi la présence de l'auteur. » (Constant, 2003 : 939) Ce chapitre montre bien que l'intérêt de la réécriture ne se trouve pas simplement dans la présence du mythe dans le texte, mais plutôt dans la transformation de ce mythe qui permet d'engendrer un texte nouveau qui met en place de nouvelles significations. Dans le cas de *Mercurie*, la critique du texte premier est construite par la réutilisation du mythe d'Orphée et Eurydice, mais avant tout par la réécriture de la figure d'Eurydice. En effet, les changements apportés à la figure d'Eurydice par l'apparition d'une indépendance nouvelle et par l'ambiguïté développée chez les personnages féminins du roman permettent de créer cette profondeur du récit et insistent sur le travail de l'auteure. Par exemple, il est possible de remarquer que le renversement de pouvoir qui se produit entre Omer et Hazel dans les deux dénouements du roman transforme radicalement le rapport traditionnel entre Orphée et Eurydice. Il en découle que le retournement imposé par l'auteure est mis en relief dans le récit puisqu'il crée une rupture avec le récit habituel du mythe. Cette rupture ne peut que souligner le travail de l'auteure qui s'oppose au récit canonique du mythe d'Orphée et Eurydice. Il est aussi important de noter que cette logique du métatexte s'inscrit directement dans celle de la figure mythique telle que nous l'abordons, c'est-à-dire comme « la constitution d'un système relationnel qui se conçoit que dans la répétition, la recreation, l'écart, la variation » (Léonard-Roques, 2008). De la figure d'Eurydice aux personnages d'Adèle et Hazel, les phénomènes de répétition et de recreation s'imposent par l'utilisation des mythes fondateurs de la figure d'Eurydice, par une stratégie du dédoublement systématique des

personnages féminins principaux et de la trame narrative et par une esthétique du renversement qui permet d'imposer un écart par la recréation. La figure d'Eurydice se trouve ainsi enrichie du traitement qu'en fait Amélie Nothomb. Les personnages d'Adèle et Hazel, par leur parcours s'opposant, marquent l'évolution de la figure d'Eurydice en présentant à la fois l'Eurydice prisonnière des Enfers et celle qui réussit sa remontée vers la lumière et la vie. Le récit d'Amélie Nothomb semble ainsi mettre en scène cette logique du métatexte indissociable de celle de la figure mythique puisque c'est par la réécriture de la figure d'Eurydice à travers les personnages d'Adèle et Hazel qu'Amélie Nothomb parvient à proposer une rupture dans la représentation et la mise en récit de cette figure mythique. Ainsi, l'auteure ne crée pas ses personnages, elle semble plutôt les recréer pour développer un double, un reflet déformé s'opposant à la figure préexistante. Le palimpseste apparaît donc comme une stratégie complète de création tant dans la structure du récit que dans la mise en place des personnages.

CHAPITRE 3

LA FIGURE MYTHIQUE DE MERCURE CHEZ LE PERSONNAGE DE FRANÇOISE

Le mythe d'Orphée et Eurydice se distingue grâce à la présence d'une troisième figure qui s'impose entre les deux amants lors de la seconde descente aux Enfers d'Eurydice. En effet, la figure de Mercure, qui a pour tâche d'accompagner l'âme des défunts vers le royaume d'Hadès, guide Eurydice vers les Enfers. La figure de Mercure marque donc sans conteste la séparation d'Orphée et d'Eurydice. De la même manière, le personnage de Françoise vient troubler la relation qui unit Omer et Hazel. Le roman d'Amélie Nothomb reprend de l'œuvre d'Homère la figure mythique de Mercure présente dans *l'Iliade* (Homère, 1965a), *l'Odyssée* (Homère, 1965b) et dans *l'Hymne à Hermès* (Homère, 1936). Bien que la figure d'Hermès/Mercure²⁰ apparaisse dans d'autres sources grecques et latines, les textes d'Homère s'imposent à cette analyse en raison des nombreuses références qui y sont faites au cours du récit. Par exemple, notons la présence du personnage d'Omer qui, tout comme Ulysse, a été capitaine sur un navire qui a traversé les mers. De plus, l'influence de l'œuvre d'Homère sur celle d'Amélie Nothomb est indéniable de l'aveu même de l'auteure²¹. La mise en place de la figure mythique de

²⁰ Chez les Grecs, la figure de Mercure est désignée sous le nom d'Hermès. Le nom de Mercure est avant tout présent chez les Romains.

²¹ L'importance de l'œuvre d'Homère dans la vie personnelle de l'auteure est manifeste. Elle le mentionne dans une entrevue donnée en 2009 : « À 15 ans [...], je suis partie m'isoler pendant 10 jours avec *l'Iliade*, *l'Odyssée* et mon dictionnaire dans l'intention de tout retraduire. Je me suis arrêtée à la moitié, et c'est déjà beaucoup. Je suis [sûre] que cela a beaucoup compté pour moi d'avoir eu cette espèce d'ambition grandiose de vaincre le texte, seule isolée au fond de la forêt. Évidemment pas n'importe quel texte : le texte fondateur de la littérature occidentale. C'est symptomatique que ce texte commence par une querelle de la première vulgarité puisqu'Achille ne se dresse même pas noblement contre Agamemnon pour une conquête de guerre qui est Briséis. Ce n'est même pas le grand amour. Il s'agit d'une esclave. Ce premier monument de la littérature occidentale commence par [...] ce qu'il y a de plus trivial. L'amour n'apparaît pas tout de suite.

Mercure est centrale dans le roman du même nom. Par les rôles multiples qui lui sont attribués, cette figure vient souligner l'importance du parcours d'Eurydice depuis les ténèbres jusqu'à la lumière. La mise en place de la figure de Mercure dans le récit vient encore une fois montrer la présence constante de nombreuses figures mythiques dans la pratique créatrice de l'auteur.

3.1 PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU MYTHE DE MERCURE

Bien que cet aspect soit peu souvent mis de l'avant lorsque la figure d'Orphée est évoquée, Mercure et Orphée sont étroitement liés. D'abord, par la lyre qui a été inventée par Mercure et donnée à Orphée par les soins d'Apollon tel qu'écrit par Avénus :

Vient ensuite la lyre que Mercure en son âge tendre fit par jeu en attachant des cordes à une carapace recourbée pour façonner avec des boyaux, lui artisan divin, un ouvrage dont Phébus, le dieu du Parnasse, puisse se souvenir. Quand le bel Apollon, à son tour, l'eut remplie d'une harmonie céleste, il apprit à Orphée à en jouer dans une grotte du Pangée. (Aviénus, 1981 cité par Béague, 1998 : 110)

Puis, par l'aventure des Argonautes à laquelle participe Orphée accompagné, entre autres, par les deux fils de Mercure, Échion et Érytos²². De surcroît, comme le mentionne Metka Zupančič : « Hermès [Mercure] s'inscrit d'office dans le mythe orphique, étant celui qui guide Orphée, le poète, dans son cheminement entre les mondes (et qui, dans les versions grecques du mythe, est celui qui accompagne Eurydice après sa mort prématurée, dans sa descente vers l'autre monde) » (Zupančič, 2007 : 107). Mercure est une figure mythique

Heureusement qu'il y a Ulysse. Sans Ulysse il n'y a pas d'amour. Ulysse n'est peut-être pas de la première fidélité à Pénélope, mais enfin il est capable de faire un très très long voyage pour la rejoindre. Ulysse est le grand personnage de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* d'abord il n'est pas viril. Achille est la virilité même. Tous les autres ne pensent qu'à se battre et moi je pense que ce qui rend un personnage intéressant c'est quand il n'est pas situable sexuellement. » (Onirik, 2009)

²² À propos de l'aventure des Argonautes, voir Pindare : « La race d'Apollon fournit le joueur de phorminx, le père des chants mélodieux, l'illustre Orphée. Hermès à la verge d'or envoya deux fils à cette prouesse difficile ; l'un était Échion ; tous deux débordaient de jeunesse, lui et son frère Érytos. » (Pindare, 1922 : 78)

traditionnellement liée à la médecine par le symbole du caducée et marquée fortement par sa mobilité et son ambiguïté. Comme le mentionne Antoine Faivre, il est possible de détacher d'une multiplicité de fonctions hétérogènes deux fonctions principales chez Mercure : « d'une part, sa fonction de guide liée à son extrême mobilité ; d'autre part, sa maîtrise du discours et de l'interprétation, garante d'un certain type de savoir » (Faivre, 1988 : 706). Ainsi que nous le verrons dans la suite de ce chapitre, le personnage de Françoise est fortement caractérisé par ces deux fonctions qui rendent compte du rôle important que joue Françoise dans la remontée des Enfers du personnage de Hazel. Différents aspects liés à ces deux fonctions principales adoptées par Amélie Nothomb permettent d'imposer la figure de Mercure au sein du récit.

Mercure, maître du discours

Mercure, fils de Zeus et de Maïa, est décrit dès sa naissance comme « un fils ingénieux et subtil » (Homère, 1936 : 116). Il est considéré, tel Prométhée et Athéna, comme un dieu à *mètis*. Définie par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant,

[l]a *mètis* est bien une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître ; elle implique un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise ; elle s'applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne se prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux. (Detienne, 1974 : 10)

La *mètis* de Mercure s'impose entre autres par sa ruse, son ingéniosité et sa subtilité. L'*Hymne à Hermès* d'Homère est sans aucun doute la source principale qui permet de fixer les aspects décisifs liés à la figure de Mercure. Ce poème raconte la naissance de la divinité et les frasques qu'elle commet au cours de la nuit et de la journée suivant sa naissance : l'invention de la lyre, le vol du troupeau d'Apollon, le sacrifice d'une vache aux

douze dieux, la dissimulation du troupeau dans une caverne, la colère d'Apollon lorsqu'il découvre le voleur, le jugement de Zeus et la réconciliation avec Apollon. Dès le début du poème, Hermès s'adresse à la tortue qui se trouve sur le pas de sa porte. Sa maîtrise de la parole est à de nombreuses reprises évoquée par l'utilisation récurrente des verbes dire, parler et chanter. Comme le souligne Jacques Desautels : « [L]es paroles douces et rusées [d'Hermès] en font un maître de l'éloquence » (Desautels, 1988 : 413). Ainsi, pour camoufler le vol du troupeau d'Apollon, l'enfant divin aura recours à une ruse langagière. Hermès manipule le discours pour paraître innocent devant Zeus qui lui demande de s'expliquer et de dévoiler à Apollon où se trouve son troupeau. Hermès jure alors à Zeus que le méfait n'est pas de lui : « Zeus Père, je vais te dire la vérité : je suis franc, et ne sais point mentir. [...] Non, je n'ai point fait entrer de vaches à la maison — aussi vrai que je veux devenir riche ! Je n'ai même pas franchi le seuil, je le dis en toute franchise. » (Homère, 1936 : 129) Jean Humbert note que, dans ce passage, « Hermès ne se parjure pas : il a fait entrer les vaches, non dans l'ancre maternel, mais dans la grotte de l'Alphée; au retour, métamorphosé en brume, il n'a point foulé le seuil de la maison. » (Humbert dans Homère, 1936 : 132 note n° 84) Ainsi, sans avoir recours au mensonge, le jeune dieu tente, grâce à sa maîtrise du discours, de s'innocenter auprès de Zeus. Les paroles d'Hermès ne sont qu'un artifice bien habile qui lui permet d'adoucir la colère de Zeus. Cette ruse langagière est cependant démasquée par Zeus qui ordonne à l'enfant divin de dévoiler où se trouvent les bœufs. Les « habile[s] réponse[s] » (Homère, 1936 : 123 et 127) du jeune dieu qui sont fréquemment mentionnées dans le poème d'Homère donnent à Hermès la possibilité de se tenir à la frontière de la vérité et du mensonge. Chez Hermès, ce jeu langagier, qui manipule la vérité pour éviter le mensonge, double le discours d'une ambiguïté manifeste. Hermès se joue du langage en passant d'un discours à l'autre avec facilité.

D'une autre manière, Hermès a recours à un second type de manipulation du langage lorsqu'il tente d'apaiser la colère de son frère Apollon. En effet, le chant d'Hermès et la musique de sa lyre parviennent à charmer Apollon. Après avoir remis à Apollon le troupeau qu'il lui a ravi, « Hermès n'eut pas de peine du tout à apaiser, comme il le voulait, l'Archer

fils de Létò, malgré toute sa puissance. Tenant sa lyre à gauche, il en essayait les cordes harmonieusement, avec le plectre » (Homère, 1936 : 133). Cet instrument est, comme le souligne Jacques Desautels : « un véritable piège tendu à Apollon » (Desautels, 1988 : 417). Effectivement, grâce à sa musique et son chant, Hermès peut calmer la colère d'Apollon et envoûter la divinité. En échange de la lyre, Apollon offre à Hermès la houlette de berger, que l'on nomme par la suite le caducée, et le pouvoir divin de prophétie. Ces deux cadeaux sont des privilèges indéniables puisqu'ils permettent à Hermès d'obtenir sa place au sein de l'Olympe en devenant le « seul messager accrédité auprès de l'Hadès » (Homère, 1936 : 139). Cette fois, ce ne sont pas les paroles d'Hermès qui lui permettent d'arriver à ses fins, mais plutôt son chant et sa musique. Les paroles proférées par Apollon à la suite de la musique enchanteresse d'Hermès soulignent le charme de cet instrument : « Quel est cet art ? Cette inspiration qui apaise les soucis inéluctables ? Quel chemin y conduit ? Il contient vraiment trois plaisirs à la fois : gaieté, amour et doux sommeil. » (Homère, 1936 : 134) Ainsi, c'est lorsque Apollon est sous le charme du son de la lyre qu'Hermès en profite pour lui soutirer de superbes présents : « Eh bien ! puisque ton cœur te pousse à jouer de la cithare, chante, joues-en, soit tout à ce plaisir que tu reçois de moi : mais alors, mon ami, donne-moi la gloire ! » (Homère, 1936 : 135) La lyre et le chant d'Hermès tendent le filet dans lequel Apollon tombe sans même s'en douter, comme dans un doux sommeil. Ils lui permettent de calmer Apollon pour mieux le manipuler. Hermès exploite donc une autre façon de subvertir le langage. Cette maîtrise du discours chez Hermès lui permet de devenir à la fois un protecteur et un guide. Comme le souligne Valérie Côté : « par sa parole rusée et ses pièges déroutants, [Hermès] guide ou égare à sa guise. » (Côté, 2008 : 9)

Mercuré, maître des frontières

La fonction de guide qui est attribuée à la figure de Mercuré provient de sa capacité à se déplacer, étant la seule divinité possédant le pouvoir de passer du ciel à la terre puis aux

Enfers. Cette mobilité a pour but de guider les mortels et les dieux. Ce rôle est manifeste dans l'*Illiade* et l'*Odyssee*, où Hermès guide Priam vers les neufs d'Achille et le ramène vers Troie (*Il.*, XXIV, 331-469, 679-694), escorte Héraclès hors de l'Hadès (*Od.*, XI, 626) et conduit les hommes tués par Ulysse aux Enfers (*Od.*, XXIV, 1-14, 99-100). Comme le souligne Gérard Siebert :

Nul mortel et nul autre dieu ne passent la frontière infernale sans être guidés par Hermès. Hadès lui-même ne peut retourner dans son propre royaume sans qu'Hermès lui ouvre le chemin, en volant à la tête de l'attelage. Et le chemin inverse exige le même guide, le voyageur fût-il Héraclès ou fût-il Orphée : Hermès les escorte dans les épisodes de la capture de Cerbère et du retour manqué d'Eurydice. (Siebert, 1999 : 29)

Ce rôle attribué à Mercure lui permet aussi d'utiliser à bon escient l'information privilégiée qu'il détient. Par exemple, lorsque Ulysse va à la rencontre de Circé pour sauver son équipage transformé en pourceaux, Hermès vient guider Ulysse dans sa quête en lui révélant diverses informations qui le sauveront du péril :

Où vas-tu malheureux, au long de ces coteaux?... tout seul, et dans ces lieux que tu ne connais pas?... chez Circé, où tes gens transformés en pourceaux sont maintenant captifs au fond des soues bien closes?... Tu viens les délivrer?... Tu n'en reviendras pas, crois-moi : tu resteras à partager leur sort... Mais je veux te tirer du péril, te sauver. Tiens! c'est l'herbe de vie! Avec elle, tu peux entrer en ce manoir, car sa vertu t'évitera le mauvais jour. Et je vais t'expliquer les desseins de Circé et tous ses maléfices.(Homère, 1965b : 1-7)

Les points de suspension qui suivent chacune des questions d'Hermès montrent qu'elles restent sans réponse de la part d'Ulysse, car elles n'en exigent aucune. En effet, Hermès paraît déjà connaître les malheurs d'Ulysse et ce qui l'attend en se rendant chez Circé pour sauver ses compagnons. Les questions rhétoriques d'Hermès permettent de comprendre que le dieu, grâce à son pouvoir de divination, sait ce qui arrivera à Ulysse et qu'il détient ainsi des informations qui sont inconnues d'Ulysse. Ces questions oratoires soulignent le pouvoir qu'Hermès détient sur l'issue même de la quête d'Ulysse. Sa connaissance des projets de Circé lui permet de guider Ulysse, mais aussi de le protéger. Comme le remarque Albert Joris van Windekens : « Si [...] la notion de mouvement est inhérente à la nature d'Hermès,

et si ce mouvement a pour but de guider les mortels, il ne peut être séparé d'une autre notion, je veux dire celle de *protection* : en effet Hermès *accompagne* les hommes *pour les protéger*²³. » (Wiendekens, 1961 : 6) Ce rôle de protecteur est cependant ambivalent, car il dépend du bon vouloir de la divinité. Lorsque, dans l'extrait précédent, Hermès mentionne : « Mais je veux te tirer du péril, te sauver », il précise qu'Ulysse sera tiré du péril seulement parce qu'il le souhaite. Mercure se pose ainsi comme le guide et le protecteur des hommes, car il possède le pouvoir de divination qui lui permet d'informer ceux qu'il veut protéger ou de tromper ceux qu'il veut affliger.

La figure de Mercure est donc marquée par sa maîtrise du discours qui lui permet d'assumer ses fonctions de guide et de protecteur. Cependant, la divinité occupe une position équivoque puisque qu'elle oscille sans cesse entre la vie et la mort, entre la vérité et le mensonge, puis entre l'homme et les dieux. Ainsi que le souligne Florence Majorel : « Dans l'*Hymne à Hermès*, Hermès est le dieu de deux univers opposés, celui du jour et de la nuit, du sacré et du profane, du bien et du mal [...]. » (Majorel, 2003 : 77) De par sa mobilité entre ces deux univers, Mercure apparaît comme la divinité de la communication entre le monde des dieux et celui des hommes, entre celui du ciel et des Enfers. L'ambiguïté qui entoure la divinité caractérise aussi son rôle d'intermédiaire puisqu'elle influence les messages d'Hermès, sa communication « dans ce qu'elle a par essence et par nécessité d'ambigu » (Kahn, 1978 : 166).

3.2 MYTHOCRITIQUE DE FRANÇOISE

L'ambiguïté liée à la figure de Mercure est mise de l'avant par Amélie Nothomb chez le personnage de Françoise. Cette caractéristique se retrouve également chez les personnages de Hazel et Adèle qui, comme nous l'avons abordé au chapitre précédent, engagent deux visions concurrentes de la figure d'Eurydice, créant une ambiguïté évidente au cœur du récit. Comparé explicitement à la figure de Mercure dans le roman du même

²³ L'auteur souligne.

nom, le personnage de Françoise met en place cette figure mythique en s'arrogeant les différentes fonctions de la divinité qui ont été présentées. C'est au moment où Omer discute avec Françoise des sujets qu'elle devrait aborder lors de ses tête-à-tête avec Hazel que le Capitaine souligne le lien qui unit les fonctions de messagère et d'infirmière qu'occupe Françoise :

- Au fait, j'ai [Omer] une devinette pour vous [Françoise] : quel est le rapport entre le mercure et vous?
- Vous le savez bien.
- Non : je parle ici du lien mythologique qui vous unit.
- Je l'ignore.
- Avec une majuscule, le mercure devient le dieu messager, Mercure. Et quel est le symbole de Mercure? Le caducée!
- Symbole de la médecine.
- Oui : votre profession. Le même symbole pour les messagers et les médecins. Je me demande pourquoi, ironisa Loncours. (*M*, p. 132)

Par l'utilisation de la figure de Mercure, Amélie Nothomb complète le schéma orphique de la descente aux Enfers d'Eurydice et contribue ainsi à construire un récit sous-jacent à celui du roman.

Françoise : messagère, guide et protectrice

Le personnage de Françoise s'impose dans *Mercure* comme l'élément perturbateur de la situation initiale. C'est grâce à sa présence sur l'île de Mortes-Frontières que le récit prend forme. En s'immisçant entre Hazel et Omer, Françoise devient le tiers parti, l'intermédiaire qui réussit à gagner la confiance des deux autres protagonistes. Cette position lui permet de détenir des informations privilégiées que même le lecteur ignore. En effet, il est possible pour le lecteur de comprendre que Hazel n'est pas un monstre de laideur lorsqu'Omer découvre que Françoise tente de produire une surface réfléchissante à l'aide du mercure qu'elle recueille dans une bassine en brisant systématiquement les thermomètres qu'elle apporte sur l'île. Ainsi, Françoise est au fait de la nature de la

machination d'Omer avant que le lecteur ne puisse la connaître. Un passage permet de comprendre, à rebours, que Françoise a découvert la vérité. Dès sa deuxième rencontre avec Hazel, Françoise saisit déjà la nature du mensonge dans lequel vit Hazel et c'est lors de son retour que le lecteur peut comprendre que le personnage sait quelque chose qu'il ne sait pas :

Quand Françoise Chavaigne revint à Nœud, elle arborait un visage qu'on ne lui avait jamais vu. Il eût été difficile de déchiffrer son expression qui tenait de l'énerverment extrême, de la réflexion, de la hâte joyeuse et de la stupeur.

À l'hôpital, une collègue lui dit :

- Tu as l'air d'une chimiste sur le point de faire une découverte importante.
- C'est le cas, sourit-elle. (*M*, p. 32)

Le personnage de Françoise est ainsi, tout comme la figure de Mercure, détentrice d'un savoir qui est dissimulé à tous. Son rôle dans le récit est de dévoiler ces informations à Hazel et d'ainsi mettre un terme aux mensonges d'Omer. Le rôle de messagère qu'occupe Françoise est d'ailleurs mentionné par Omer lors d'une conversation entre les deux personnages:

- Le même symbole pour les messagers et les médecins. Je me demande pourquoi, ironisa Loncours.
- Il y a des messagers qui guérissent.
- Et il y a des infirmières messagères qui voudraient pousser la pertinence mythologique jusqu'à exprimer leur message par le biais du mercure. (*M*, p. 132-133)

Le récit construit par Amélie Nothomb s'appuie sur la découverte de la supercherie d'Omer par Françoise et sur la possible transmission de cette information à Hazel. Laureline Amanieux souligne judicieusement que « [I]a plupart des romans [d'Amélie Nothomb] suivent le cheminement d'un savoir caché au secret révélé et en examinent les conséquences pour l'identité. » (Amanieux, 2009 : 144) Dans *Mercure*, la révélation du secret d'Omer est rendue possible grâce à Françoise. Elle est donc le personnage qui permet ou non le dévoilement de la vérité et c'est elle qui trace ce que Laureline Amanieux nomme « le cheminement du savoir ».

Par contre, ce rôle de messagère est marqué par l'ambiguïté caractéristique de la figure de Mercure. En effet, les deux dénouements du récit proposés par Amélie Nothomb imposent deux aspects contradictoires du personnage de Françoise. Cette dualité du personnage tient au fait que Françoise connaît dans les moindres détails la machination mise en place par Omer. Elle se range soit du côté de Hazel, en lui divulguant la vérité de sa beauté, soit du côté d'Omer, en dissimulant l'information qu'elle détient lors du second dénouement. Ces deux fins opposées renforcent le caractère ambigu du personnage, qui se présente comme un bienfaiteur ou un persécuteur selon qu'il dévoile ou non le secret d'Omer, permettant de libérer Hazel. Comme le note Laureline Amanieux : « Beaucoup de protagonistes principaux [dans les romans d'Amélie Nothomb] sont des personnages siamois, car tous juxtaposent en eux deux programmes narratifs contradictoires, celui du bourreau et celui de la victime. » (Amanieux, 2009 : 150) Ce double programme narratif s'incarne dans le personnage de Françoise grâce au pouvoir que lui confère l'information qu'elle possède sur la réalité de Hazel. Ainsi, la fonction de messagère qu'incarne le personnage de Françoise et l'ambiguïté qui s'impose quant à ses rôles contradictoires de victime et de bourreau font de Mercure la figure clé du récit.

Chez Mercure, cette fonction de messenger est nécessairement liée aux fonctions de guide et de protecteur. Il en est de même pour le personnage de Françoise, qui protège Hazel de son bourreau et la guide vers la vérité de sa beauté. Le métier d'infirmière que pratique Françoise marque de façon évidente son statut d'aidante. Comme Françoise le mentionne lorsqu'elle parvient enfin à révéler le secret d'Omer à Hazel : « ce n'est pas pour rien que le caducée relie Mercure à la médecine. Je suis autant messagère qu'infirmière. » (*M*, p. 143-144) Dans cet extrait, l'auteure joue de cette référence mythologique à la figure de Mercure en soulignant l'interdépendance des rôles de messenger et de protecteur chez le personnage de Françoise. De la même manière, la motivation première de Françoise pour aller sur l'île de Mortes-Frontières montre l'importance de ce rôle de protectrice. À deux reprises, au début du récit, Françoise souligne cette mission dont elle se sent investie : « Il y a surtout l'idée que, sur cette île, quelqu'un a besoin de moi. » (*M*, p. 12), « Il y a

quelqu'un, là-bas, qui a besoin de moi. » (*M*, p. 21). Ces deux passages révèlent la volonté de Françoise d'aider et de protéger Hazel. Andrea Oberhuber note que :

Ce sera grâce à Françoise Chavaigne que les manigances d'Omer seront dévoilées et qu'Hazel revivra une nouvelle fois le stade du miroir. [...] Aussi Françoise joue-t-elle le rôle d'un Mercure féminin dépêché, faut-il croire, par intervention divine au chevet de la malade, dans le dessein de la sauver de son exil involontaire. (Oberhuber, 2004 : 117)

Cet extrait met de l'avant la fonction salvatrice du personnage de Françoise, qui semble jouer le rôle d'Orphée en ce qui concerne la remontée des Enfers d'Eurydice. Encore une fois, Amélie Nothomb crée une rupture dans la structure traditionnelle du mythe d'Orphée et Eurydice puisque Mercure n'est plus le simple guide qui ramène Eurydice vers les Enfers, il est plutôt l'orchestrateur de cette remontée qui laissera Orphée derrière, le renvoyant aux Enfers. Le personnage de Françoise devient ainsi la bienfaitrice de Hazel. Pour l'auteure, il semble que l'inversion de la figure de Mercure, passant d'une figure masculine à un personnage féminin, n'est pas anodine. Ce changement significatif rappelle sans aucun doute la revalorisation de la figure féminine d'Eurydice abordée au chapitre précédent. À l'image du personnage de Hazel, Françoise parvient à s'arroger le pouvoir qu'Omer exerce sur la jeune femme. Une constante semble ainsi s'établir dans l'œuvre d'Amélie Nothomb grâce à la revalorisation récurrente des personnages féminins. Ce devoir de bienfaitrice est d'ailleurs mis en lumière par Françoise lorsque celle-ci révèle la vérité à Hazel et qu'elle tente de la convaincre de sa beauté exceptionnelle :

- Pourquoi me [Hazel] racontez-vous [Françoise] soudain de telles énormités?
- Pour vous sauver! J'ai de l'amitié pour vous, je ne pouvais plus supporter de vous voir vivre un tel enfer. (*M*, p. 141)

C'est donc Françoise et non Omer qui protège Hazel et qui lui permet de revenir des Enfers. La figure de Mercure incarnée par Françoise est mise à l'avant-plan, au cœur du mythe d'Orphée et Eurydice. Si généralement le rôle de Mercure dans ce mythe se résumait à celui de guide, il en est autrement dans le récit d'Amélie Nothomb. Tout comme Hermès a la volonté de sauver Ulysse, Françoise met tout en œuvre pour secourir Hazel. Grâce au

personnage de Françoise, qui assume le rôle d'Orphée en sauvant Hazel, la figure de Mercure présente dans le récit se complexifie en jouant un rôle déterminant dans la remontée des Enfers d'Eurydice. Il en découle une dislocation du mythe qui souligne le travail de création de l'auteure et semble de nouveau permettre la revalorisation du personnage féminin. L'utilisation du personnage de Françoise impose un travestissement de la figure mythique et relève ainsi la prégnance des personnages féminins au cœur du roman. Ce nouveau « Mercure féminin » recréé par l'auteure souligne l'importance du sexe féminin dans l'issue du récit. D'une certaine manière, c'est avant tout l'alliance des deux personnages féminins principaux qui permet le retour de Hazel vers la lumière. Sans Françoise, la remontée de Hazel est impossible. Ainsi, les rôles de guide et de protecteur caractéristiques de la figure mythique de Mercure permettent au personnage de Françoise de jouer un rôle déterminant dans le récit, celui de sauveur. De ce fait, une valorisation du féminin s'engage au sein du récit, ce qui crée un renversement dans la logique même du mythe d'Orphée et Eurydice. En effet, les personnages de Hazel et de Françoise s'opposent à la représentation canonique de la figure d'Eurydice qui fait de l'unique personnage féminin du mythe une ombre, un fantôme qui s'efface doucement.

Seule une figure mythique ayant prise à la fois sur la vie et sur la mort peut ramener Hazel à la vie. Appartenant à la fois aux royaumes des morts, des hommes et des dieux, Mercure est le seul dieu qui a le pouvoir de circuler entre ces différents royaumes, ce qui fait de lui un dieu psychopompe, c'est-à-dire qu'il conduit les âmes des morts aux Enfers. De la même manière, Françoise est celle qui tous les jours traverse les frontières de la mort en rejoignant Hazel sur l'île de Mortes-Frontières. Se posant ainsi, tout comme Eurydice, sur le chemin qui relie le monde des vivants à celui des morts, Françoise est la seule qui puisse accompagner Hazel dans sa quête, passant de la mort à la vie. En effet, il est impossible pour Hazel de sortir des Enfers sans être guidée. C'est pourquoi, suite à l'échec d'Omer dans sa tentative de ramener Adèle et Hazel à la vie, il n'y a que Françoise qui peut aider Hazel dans cette traversée. À ce propos, Françoise souligne le secours qu'elle veut porter à Hazel lorsque, dans le second dénouement du récit, Omer tente de dissuader Françoise de révéler la vérité à Hazel :

- Depuis cinq ans, elle [Hazel] se tient pour morte. Il faut une sacrée force pour ressusciter.
- Elle l'aura. Je [Françoise] l'y aiderai. (*M*, p. 174-175)

Encore une fois, la figure de Mercure prend le pas sur celle d'Orphée puisque, devant l'échec d'Orphée à ramener Eurydice à la vie, seul le Mercure féminin recréé par Amélie Nothomb a le pouvoir et la volonté d'arracher Eurydice des Enfers. Cependant, il est important de noter que, dans la seconde conclusion du récit, Françoise profite de la méprise et du suicide d'Omer pour perpétuer la supercherie et retenir Hazel en gardant le secret de sa véritable beauté. La détermination dont fait preuve Françoise pour sauver Hazel s'envole alors, ce qui fait de Françoise non plus la libératrice mais plutôt la nouvelle tortionnaire de Hazel. D'un côté comme de l'autre, le personnage de Françoise demeure représentatif de la figure de Mercure, qui se caractérise par une ambiguïté manifeste. Devant ces deux dénouements contradictoires, la nature de Mercure s'impose puisque Françoise demeure à la fois la bienfaitrice et le bourreau de Hazel. La dualité caractéristique de la figure de Mercure s'ancre ainsi dans la structure même du récit grâce à cette double situation finale. À ce propos, Laureline Amanieux souligne justement que :

[I]a seconde version répète la première pour la nier en partie, et non pas pour la renforcer par un système de redondances : finalement, elle la met en valeur plus qu'elle ne la recouvre. [...] [L'auteure] instaure un contrepoint significatif, comme si sa volonté résidait dans la formulation de deux sens à la fois, de deux visions concurrentes dont aucune ne doit recouvrir l'autre. (Amanieux, 2009 : 77-78)

Cette citation révèle sans aucun doute une stratégie du palimpseste qui structure la pratique d'écriture de l'auteure. À la manière d'une mise en abyme perpétuelle, le récit d'Amélie Nothomb réécrit le mythe d'Orphée et Eurydice. En effet, la double conclusion du récit permet à l'auteure de créer une seconde fois son propre récit. Les renversements opérés dans ces diverses créations se présentent ainsi comme autant de négations du récit premier qui permettent de le transformer pour en faire naître de nouveaux qui viennent se juxtaposer au premier. Ainsi, grâce à ce double dénouement, Françoise se pose dans cette ambiguïté qui la présente à la fois comme bienfaitrice et bourreau. L'opportunisme de Françoise qui fait d'elle le bourreau de Hazel dans cette seconde fin caractérise, selon

Antoine Faivre, la figure de Mercure puisque « [p]rofiter des aubaines n'exclut point qu'on donne un coup de pouce au destin grâce à des ruses, à des subterfuges. Aussi voit-on parfois Hermès [Mercure] mettre à jour des trésors cachés ; de là à les dérober, il n'y a qu'un pas! » (Faivre, 1988 : 706) Cet extrait qui souligne l'ambiguïté de la figure de Mercure marque de la même façon les liens qui unissent les personnages de Françoise et Omer. Tout comme « Orphée à qui il arrive de ressembler à Hermès [Mercure] comme un frère » (Faivre, 1988 : 706), Françoise et Omer apparaissent comme des personnages interchangeables qui jouent à la fois les rôles de bienfaiteurs et de bourreaux. Ainsi que nous l'avons mentionné, Françoise est, au contraire d'Omer, celle qui a le pouvoir de ramener Hazel à la vie. Les rôles de messagère, de protectrice, de guide et de bienfaitrice que joue Françoise lui permettent de prendre le pas sur Omer. Cependant, comme le remarque Laureline Amanieux dans l'extrait cité plus haut, le personnage de Françoise dédouble celui d'Omer tout en le niant en partie puisque Françoise incarne un Mercure féminin. Cette rupture entre le masculin et le féminin vient appuyer par un phénomène de renversement la stratégie d'écriture de l'auteure, qui va de la construction de la structure du récit à la mise en place des personnages. L'inévitable mort d'Omer dans les deux dénouements présente Françoise comme un double féminin du capitaine puisqu'elle prend le rôle de tuteur qu'Omer occupait jusque-là. Nausicaa Dewez mentionne que :

Dans [l]e cas [du second dénouement], il y a "passation de pouvoir" entre Loncours et Françoise, qui devient le double du Capitaine en prolongeant son mensonge. Dans la première fin, bien que l'Attitude de l'infirmière s'oppose à celle du vieillard, la transmission est aussi présente, puisque Loncours remet Hazel entre les mains de Françoise. (Dewez, 2008 : 242)

La mort telle que présentée par les figures d'Eurydice et de Mercure n'est donc plus l'inaltérable fin. Elle présente plutôt l'occasion d'un éternel recommencement à l'image de la stratégie palimpseste utilisée par l'auteure. En effet, le texte littéraire n'est pas considéré comme un objet clos et achevé, mais plutôt comme le germe d'une œuvre toujours en mouvement qui est reprise indéfiniment. Amélie Nothomb s'inscrit ainsi

dans cette logique du discours mythique qui doit pour se construire être inlassablement réécrit.

La *mêtis* de Françoise ou l'éloquence du langage

Françoise donne à Hazel le pouvoir d'une prise de parole et lui procure les outils pour agir et quitter cette passivité qui caractérise la figure d'Eurydice. Dieu à *mêtis*, Mercure manipule l'art de la parole, ce qui lui permet d'arriver à ses fins. De la même manière, Françoise utilise des ruses langagières pour connaître davantage Hazel tout en respectant le seul interdit imposé par Omer, soit « ne pas poser de questions » (*M*, p. 13). Ainsi que le souligne le narrateur du récit : « L'infirmière devait recourir à des astuces verbales pour déguiser ses questions en affirmations » (*M*, p. 49). Afin de percer à jour l'histoire de Hazel, Françoise doit se jouer du langage et ainsi leurrer le Capitaine qui écoute chacune des conversations qu'elle entretient avec la jeune femme. La stratégie de Françoise est d'adopter le point de vue d'Omer pour attiser la colère de Hazel et ainsi comprendre davantage la nature de la relation qui unit Hazel et Omer. Situation ironique s'il en est une puisque Françoise se voit obligée d'adopter le discours de son bourreau, la jeune femme se doit de renverser son point de vue et de défendre la légitimité des rapports sexuels entre Hazel et Omer :

Hazel était au bord de la crise de nerfs tandis que la visiteuse gardait un calme olympien.

- Le Capitaine... le Capitaine et moi... nous avons... il a...
- Ah bon, reprit l'infirmière avec une froideur toute professionnelle. Vous avez eu des rapports sexuels.
- C'est tout l'effet que ça vous fait? Demanda Hazel éberluée.
- Je ne vois pas où est le problème. C'est un comportement biologique ordinaire. [...] Rien d'immoral là-dedans. Vous êtes majeure et consentante. (*M*, p. 50-51)

En adoptant le discours inverse, Françoise accroît son savoir sur la situation sans poser de questions à Hazel. De plus, ce renversement permet à Françoise de gagner l'estime d'Omer

puisqu'à la fin de son entretien avec Hazel, Omer remercie Françoise de la « grande sagesse » (*M*, p. 54) dont elle a fait preuve. La ruse de Françoise passe ainsi par une manipulation de la parole rendue possible grâce au renversement de son point de vue. Ce renversement fait écho à l'ambiguïté discursive du récit. En effet, la stratégie palimpseste utilisée permet à l'auteure de manipuler les différentes voix des multiples références littéraires qui tissent le texte. De manière ludique, Amélie Nothomb pervertit les figures mythiques mises en place de deux façons, soit en inversant les rôles d'Orphée et Eurydice, puisque Omer meurt alors que Hazel revient à la vie, soit en travestissant la figure de Mercure, en faisant de Françoise un « Mercure féminin ». Dans le cas de Françoise, ce renversement se déploie aussi sur le plan de l'énonciation puisqu'elle s'approprie le discours d'Omer. L'intégration de la parole d'autrui dans le texte marque ainsi à tous les niveaux le récit construit par l'auteure. En effet, si la réutilisation du discours mythique influence la structure du récit, les paroles des personnages sont quant à elles construites en partie grâce à la présence de nombreuses références littéraires. Comme le souligne Véronique Montémont : « Dans le cas des romans, l'intertextualité a un rôle plus complexe : elle est en même temps référence affectueuse, et dénonciation. Elle peut alors utiliser l'ironie pour signaler et mettre en cause une esthétique ou une posture intellectuelle [...]. » (Montémont, 2006 : 117-118) L'ironisation du discours d'Omer par Françoise est perceptible lorsque le Capitaine découvre le stratagème de Françoise pour créer une surface réfléchissante à l'aide du mercure :

- [T]endre ce miroir déformant à la pauvre enfant, c'eût été le comble du sadisme, vous [Françoise] ne trouvez pas?
Il éclata de rire.
- Vous êtes effectivement bien placé pour me faire une telle objection!
- Moi [Omer] c'est différent. J'aime Hazel, je sers ma cause. La fin justifie les moyens. [...] Et puis, Hazel est heureuse.
Cette fois, ce fut elle [Françoise] qui ricana.
- Cela crève les yeux, cher monsieur! (*M*, p. 75-76)

L'ironie qui se dégage du discours de Françoise dans cet extrait, par l'ajout de points d'exclamation, par le ricanement de Françoise et par l'emploi de « cher monsieur » pour

nommer le Capitaine, permet de souligner « l'esthétique duelle²⁴ » de ce roman. En effet, bien que, dans cet extrait, Françoise appuie le discours d'Omer dans le but de le ridiculiser, il en est autrement dans le second dénouement où Françoise devient le bourreau de Hazel et reprend alors le discours du Capitaine. Marqué par les rôles de sauveur et de bourreau, Françoise assume deux postures contradictoires qu'elle peut aisément soutenir grâce à une manipulation du langage qui rend possible le passage d'un discours à l'autre. Le personnage de Françoise et la figure mythique de Mercure permettent de canaliser toute une stratégie du palimpseste en soutenant deux discours à la fois sans qu'aucun ne prenne le dessus sur l'autre. L'auteure met ainsi en place un discours ambigu qui rappelle à la fois le double parcours narratif du personnage et la structure duelle du récit.

Françoise, tout comme Omer, est présentée comme un personnage rusé. Les astuces verbales utilisées par la jeune femme et l'ingéniosité dont elle fait preuve pour échapper aux restrictions et à la séquestration imposées par le Capitaine font de Françoise un personnage dont l'intelligence rusée est similaire à celle de Mercure, d'Ulysse et d'Athéna. Comme le souligne Valérie Côté : « Que ce soit chez les anciens ou chez les modernes, la *mêtis* est très souvent associée à l'élément féminin. Outil des faibles, suppléant à l'usage de la force, la ruse apparaît en effet comme l'outil des femmes par excellence²⁵. » (Côté, 2008 : 43) Or, chez Amélie Nothomb, la ruse féminine, celle de Françoise, triomphe de celle d'Omer. Si, selon Valérie Côté : « la *mêtis* semble osciller entre le féminin et le masculin²⁶ » (Côté, 2008 : 20), les ruses féminine et masculine sont, dans le roman *Mercury*, plutôt confrontées l'une à l'autre. En effet, à plusieurs reprises, il est possible de remarquer chez Omer un mépris de l'intelligence rusée dont fait preuve Françoise. Lorsque, dans le second dénouement, Françoise échoue dans sa tentative de rejoindre Hazel pour lui dévoiler la vérité, Omer dénigre les astuces déployées par Françoise : « Encore une fois,

²⁴ Par « esthétique duelle » nous entendons ce que Laureline Amanieux définit comme : « le style même d'Amélie Nothomb [qui] repose sur une double vision esthétique : ses récits sont écartelés entre rire et gravité, entre comique et romantisme ou lyrisme. [...] L'esthétique du roman se partage alors dans une double visée : d'un côté, la romancière valorise la figure d'un écrivain menteur ; de l'autre, elle montre que ce dernier dit essentiellement sa vérité dans ses écrits. » (Amanieux, 2009 : 342)

²⁵ L'auteure souligne.

²⁶ L'auteure souligne.

mademoiselle, j'admire autant votre intelligence que votre bêtise. J'admire les trésors d'ingéniosité que vous avez déployés pour votre évasion. Mais a-t-on jamais vu une telle présence d'esprit au service d'une cause aussi sotté? » (*M*, p. 173) Omer souligne ainsi l'infériorité de l'intelligence de Françoise et affirme, par conséquent, la supériorité de la ruse dont il fait preuve. Cependant, la mort d'Omer dans les deux dénouements du récit marque sans contredit la victoire de la ruse de Françoise sur celle du Capitaine. Cette opposition entre les *métis* masculine et féminine a pour effet de créer un lien entre les deux personnages et d'ainsi les réunir par une même caractéristique. Si Omer s'apparente plutôt, jusqu'à un certain point, à la figure d'Ulysse, en adoptant une ruse dénuée de toute violence, Françoise est quant à elle associée à la figure d'Athéna, marquée par sa ruse guerrière. Par exemple, le Capitaine montre bien son caractère pacifique lorsqu'il mentionne à Françoise qu'il ne peut plus garder Hazel maintenant qu'elle connaît la vérité de sa beauté :

- Hazel est encore sous votre toit.
- Oui, mais elle le sait. Je [Omer] l'ai perdue.
- Vous pourriez être tenté de la garder par la force.
- Non. Contrairement à ce que vous [Françoise] pensez, je n'aime pas contraindre. Pendant ces cinq années merveilleuses, j'ai gardé Hazel par la ruse : l'avoir par la violence ne me tente pas. Je suis un délicat. (*M*, p. 150)

À l'inverse, Françoise, celle qui « ressembl[e] à la déesse Athéna » et qui « [a] la beauté de l'intelligence » (*M*, p. 55), est animée par le désir de tuer Omer, ce qui est implicitement révélé dans le texte. À deux reprises, Françoise menace de manière implicite et explicite de devenir une meurtrière : « Il y a aussi les meurtrières. Savez-vous [Omer] que les femmes tuent très bien? » (*M*, p. 128), « Pas de chance : vous [Omer et Hazel] êtes tombés sur une fille qui a mauvais caractère. Qu'est-ce qui m'empêche de vous tuer tous les deux? » (*M*, p. 156) Ces deux façons opposées de mettre en scène la *métis* de Françoise et celle d'Omer permettent à l'auteure de créer un parallèle entre ces deux personnages antinomiques. À la manière du couple que forment Hazel et Adèle, ce parallèle permet de générer dans le récit un second couple. Tout comme les deux jeunes femmes, Françoise et Omer sont amenés à se confondre au moment où, à la mort d'Omer, Françoise devient à son tour la tutrice de

Hazel. Comme le note Laureline Amanieux : « Françoise, dans la seconde fin du roman, devient le double d'Omer, en lui dérobant la jeune Hazel. » (Amanieux, 2009 : 159) Cependant, au contraire de Hazel et Adèle, « les doubles ne se ressemblent pas physiquement. Ils s'identifient par leur rôle dans l'intrigue. » (Amanieux, 2009 : 159) Françoise et Omer sont donc présentés comme un couple, à la fois sauveurs et bourreaux. Les personnages se dédoublent ainsi puisque Françoise et Omer représentent le côté féminin et masculin d'un même rôle. Ce lien qui unit Françoise et Omer est accentué par la relation généalogique qui unit les figures de Mercure et d'Ulysse. En effet, Ovide mentionne dans *Les Métamorphoses* un lien de parenté en présentant Hermès comme l'arrière grand-père d'Ulysse²⁷. Ce lien filial soutient sans aucun doute le phénomène de dédoublement qui s'opère entre Omer et Françoise. Ainsi, le couple d'Omer et Françoise semble faire écho au couple d'Adèle et Hazel. Il en résulte une mise en abyme perpétuelle où les couples, les éléments doubles se reflètent sans cesse. Cette stratégie de la dualité omniprésente dans la construction du récit est emblématique de la réécriture et comme le remarque Anne-Claire Gignoux : « Pour observer la réécriture, la répétition devient, à l'évidence, l'outil fondamental. » (Gignoux, 2003 : 12) Amélie Nothomb fait ainsi de sa stratégie du palimpseste une esthétique complexe qui régit la structure du texte, la construction des personnages et la façon dont ces personnages interagissent entre eux.

Le discours de Françoise oscille sans cesse entre la vérité et le mensonge. La réversibilité des rôles chez Françoise qui se pose tantôt comme victime, tantôt comme bourreau, se conjugue à une remise en cause de la vérité et du mensonge. À la manière du jeune Hermès qui devant Zeus se joue du langage pour éviter le parjure tout en se gardant bien d'avouer le vol qu'il a commis, Françoise manipule le discours de manière à ce que la vérité soit perçue comme un mensonge et que le mensonge s'apparente à la vérité. Comme le remarque Laureline Amanieux au sujet de la coexistence de deux vérités dans l'œuvre d'Amélie Nothomb : « Arracher le "vrai" à "toute référence", l'assimiler au "beau", c'est postuler l'existence d'un "vrai" qui ne tient que par l'art de manipuler le

²⁷ À propos de la filiation d'Ulysse voir Ovide, *Les Métamorphoses* : « Par ma mère je [Ulysse] dois au dieu du Cyllène [Mercure, né sur le mont Cyllène] un second titre de noblesse : mes parents avaient l'un et l'autre un dieu pour ancêtre. » (Ovide, 1961 : 59-60)

langage. » (Amanieux, 2009 : 312) Il est possible de remarquer dans *Mercury* la mise en place de deux dénouements contradictoires qui, grâce à la manipulation du discours par Françoise, permet la coexistence de deux vérités. Effectivement, lors du premier dénouement, Françoise doit convaincre Hazel de sa véritable beauté puisque lorsque Françoise tente de dévoiler la vérité à Hazel, la jeune femme ne la croit pas et accuse Françoise de mentir :

- Je [Hazel] vous hais, Françoise! Partez, je ne veux plus vous voir.
- Pourquoi? Parce que je vous dis la vérité?
- Parce que vous mentez! Peut-être parvenez-vous à vous illusionner au point de croire que vous mentez par bonté, pour égayer une pauvre infirme. (*M*, p. 139)

Pour persuader Hazel, Françoise doit multiplier les informations et dévoiler tous les mensonges qu'Omer a su tisser au cours des années. Au contraire, lorsque dans le second dénouement Omer se trompe en croyant que Françoise a révélé la vérité à Hazel, la parole mensongère de Françoise est perçue comme véridique et s'avère être l'élément déclencheur du suicide d'Omer :

- Quand [Omer] rejoignit les deux femmes, il vit le visage radieux de Hazel.
- Vous lui avez dit...? demanda-t-il à Françoise.
 - Oui, mentit-elle avec sadisme.
- L'ours tourna la tête vers la jeune fille interloquée.
- Ne m'en veux pas. Essaie de comprendre, même si c'est indéfendable. Et n'oublie pas que je t'aime comme personne.
- Ensuite, il courut jusqu'au bout de la flèche de pierre qui marquait le lieu du suicide d'Adèle et se jeta à la mer. (*M*, p. 181)

Dans cet extrait, le mensonge de Françoise permet à la fois de conforter le capitaine lorsqu'il croit que Hazel connaît maintenant la vérité et de préserver la jeune femme dans le mensonge élaboré par Omer. Par opportunisme, Françoise crée dans ce passage une « vérité inventée » qui lui permet de construire une existence nouvelle où elle et Hazel pourront vivre sur l'île sans le Capitaine. Selon Laureline Amanieux : « La vérité inventée serait plus

"vraie" même si, paradoxalement, elle repose sur un mensonge. » (Amanieux, 2009 : 313)

Le renversement qui se produit ainsi entre le premier et le second dénouement est rendu possible par la maîtrise du discours dont fait preuve le personnage de Françoise, qui parvient à passer de la vérité au mensonge sans encombre. Comme le souligne Andrea Oberhuber : « Le choix [entre les deux dénouements] ne pourra (ne devra ?) se faire, parce que le dénouement conclusif de la même intrigue incite à faire face au leurre fictionnel, à naviguer constamment, comme Omer et Françoise, entre la vérité et le mensonge, l'île et la terre ferme. » (Oberhuber, 2004 : 119) Ainsi, l'aisance avec laquelle Françoise manie le discours, passant de la vérité au mensonge, permet la mise en place de deux dénouements. La structure duelle du récit apparaît donc répondre aux discours contradictoires que soutient Françoise. Pour l'auteure, il en découle un refus de clore le texte puisqu'aucun des deux dénouements n'est favorisé. De la même manière, ni la vérité, ni le mensonge triomphent dans ce dédoublement du récit.

De l'ambiguïté d'une figure

Au-delà du discours qui tient à la fois du mensonge et de la vérité, le personnage de Françoise est profondément marqué par l'ambiguïté caractéristique de la figure de Mercure. Comme le remarque Laurence Kahn à ce propos : « L'ambiguïté est sa fonction, le renversement est son pouvoir » (Kahn, 1978 : 119). Ainsi, la mise en place de cette figure mythique dans le récit n'est pas anodine puisqu'à elle seule, elle rassemble, tout comme le motif du miroir, les deux axes de transformations de la figure mythique d'Eurydice qui ont été présentés plus haut, soit le dédoublement et le renversement. En transformant la figure de Mercure en personnage féminin, Amélie Nothomb souligne les deux caractéristiques de la figure de Mercure relevées par Laurence Kahn, soit le renversement et l'ambiguïté. En effet, bien qu'elle soit clairement associée au sexe féminin, Françoise est à plusieurs reprises présentée comme un être asexué. Son désintérêt pour les hommes est dévoilé lors d'une conversation avec Hazel où la jeune femme questionne Françoise sur sa vie amoureuse :

- Je [Françoise] ne vous [Hazel] dirai que ce que je veux bien vous dire. J'ai eu trois fiancés. Je suis restée avec chacun d'eux environ quatre mois, au terme desquels je les ai quittés.
- Ils s'étaient mal conduits envers vous?
- Je m'ennuyais, avec eux. Je choisissais pourtant des garçons très différents, dans l'espoir que ce serait plus intéressant. Hélas, il semblerait qu'au bout de quatre mois tous les hommes se mettent à se ressembler. [...] Ce qui me paraît le plus significatif, c'est que, quand j'étais en leur compagnie, je pensais à mes patients de l'hôpital. Je n'y suis pour rien : mon métier me semble plus passionnant que ces affaires sentimentales. (*M*, p. 37-38)

L'indifférence dont fait preuve Françoise à l'égard des hommes dans cet extrait est doublée du rapport platonique que Françoise entretient avec Omer. À aucun moment, le Capitaine ne considère Françoise comme une proie sexuelle, et cela, malgré sa beauté. Françoise souligne le lien chaste qui l'unit à Omer lorsque, séquestrée, la jeune femme revêt la robe somptueuse offerte par Omer :

- Que vous êtes belle! Dit-il avec un regard flatteur. [...] J'avais raison : vous êtes aussi mince qu'[Adèle]. Cependant, vous ne lui ressemblez pas.
- En effet, je n'aurai jamais l'air d'un oiseau pour le chat. (*M*, p. 91-92)

Cette absence de caractère sexuel chez Françoise marque une incertitude quant à son appartenance à un genre précis. De la même manière, lors du second dénouement du récit, Hazel relate son rêve qui reprend la première conclusion du roman et qui représente clairement Françoise comme un être au genre indéfini :

Le pire, c'est que, cette nuit, j'ai fait un rêve miraculeux, hélas trop tôt interrompu : un ange de lumière entrait dans ma chambre et me charmait. Ses paroles étaient une musique céleste qui me libérait de mes tortures. Il s'apprêtait à me dire un secret grand et magique quand un bruit furtif, sur le palier, m'a réveillée. [...] Comment décrire la beauté de cet ange au sexe byzantin, la ferveur immédiate qui nous a unis, l'ivresse que me prodiguaient sa voix si douce et ses mots salvateurs? (*M*, p. 177)

Cet ange au sexe byzantin évoqué par Hazel est sans aucun doute le reflet de Françoise qui se pose au-delà de l'être sexué, n'appartenant ni au féminin ni au masculin.

D'un autre côté, Françoise relève à la fois du féminin et du masculin. Si, dans les extraits précédents, la jeune femme est décrite comme un être asexué, elle semble aussi avoir des caractéristiques féminines et masculines. Sa beauté, « semblable en majesté à la déesse Athéna » (*M*, p. 146) et envisagée comme un attribut principalement féminin, est à plusieurs reprises soulignée par Hazel et Omer. Comme le remarque Lénaïk Le Garrec en parlant de l'œuvre d'Amélie Nothomb : « la beauté semble être un domaine exclusivement féminin²⁸ ». De plus, lorsque Françoise coiffe les cheveux de Hazel, la jeune femme évoque les qualités féminines de Françoise : « Les hommes sont incapables de toucher une chevelure avec douceur. Il y faut des mains de femme — et encore, pas de n'importe quelle femme. Des mains aimantes, fines, caressantes et habiles : les vôtres. » (*M*, p. 95) Françoise est clairement identifiée au rôle féminin lorsqu'elle s'oppose au discours phallocrate du Capitaine : « Et comme tous les hommes, vous allez me dire que les femmes ne devraient pas aimer la jeunesse et la beauté. [...] Nous, les femmes, nous sommes de telles brutes que

²⁸ « beauty seems to be an exclusively feminine domain. » (Nous traduisons) (Le Garrec, 2003 : 67)

nous serions insensibles à la beauté? » (*M*, p. 114-115). La jeune femme s'associe clairement dans cet extrait au genre féminin grâce à l'utilisation du « nous ». Comme le remarque Nausicaa Dewez : « [L]'argumentation de Françoise dénonce le préjugé phallogratique qui sous-tend les actions du Capitaine [...] tout en revendiquant le droit des femmes à préférer elles aussi de beaux partenaires. L'infirmière affirme ainsi sa différence sexuelle avec Loncours [...] » (Dewez, 2008 : 244) Cependant, Laureline Amanieux remarque dans les scènes de massage entre Françoise et Hazel une « ambivalence sexuelle » où « le discours érotique domine » (Amanieux, 2009 : 272). Le caractère homosexuel implicite de ces scènes souligne sans aucun doute le rôle masculin que s'arrogé le personnage de Françoise. En effet, en s'appropriant le rôle d'Omer dans la seconde conclusion du récit, Françoise adopte une posture masculine. La monstruosité dont elle fait preuve en faisant de Hazel sa captive est perçue comme une caractéristique traditionnellement masculine dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. Comme le souligne Nausicaa Dewez : « Le rôle joué par l'infirmière de *Mercur* est, dans le conte traditionnel, l'apanage des personnages masculins, mais Françoise s'y coule avec succès » (Dewez, 2008 : 245). Ainsi, le personnage de Françoise peut être abordé comme une figure à la fois féminine et masculine. L'ambiguïté sexuelle de Françoise marque inévitablement son interdépendance avec la figure de Mercure puisqu'il est le père d'Hermaphrodite, figure mythique bisexuée.

À nouveau, Amélie Nothomb réunit les contraires en présentant Françoise comme un être à la fois asexué et bisexué. Françoise est ainsi un personnage à l'identité indéterminée qui reste en suspens entre deux trames narratives, entre la vérité et le mensonge, entre la victime et le bourreau et, finalement, entre l'homme et la femme. Comme le souligne Gilliane Verhulst :

Échapper à la temporalité, et ainsi à la mort, ce sera donc échapper à la sexualité, au corporel, en un mot à la féminité. Nous remarquons dans les textes un constant rejet de la féminité. La femme est vue soit comme un androgyne, perdant ainsi en partie son caractère bestial, soit comme une statue immuable. (Verhulst, 2002 : 157)

Selon ce point de vue, Amélie Nothomb a su créer un personnage qui rassemble ces deux types de l'androgynie et de la statue qui, toujours, refuse sa féminité. Par son indétermination sexuelle, le personnage de Françoise se présente comme un renversement du personnage de Hazel. En effet, si l'on assiste à une revalorisation du personnage féminin grâce à la remontée de Hazel des Enfers et au travestissement de la figure de Mercure, le personnage de Françoise vient en partie nier cette revalorisation en rejetant la féminité qui semble l'accabler. Ainsi, le renversement que subissent les figures d'Eurydice et de Mercure par la nouvelle valeur accordée aux personnages féminins est de nouveau renversé par le personnage de Françoise, dont l'identité sexuelle se révèle ambiguë. Amélie Nothomb rompt donc sans cesse avec les modèles féminins mis en place tout au long du récit par la présence des personnages d'Adèle, Hazel et Françoise. Le renversement n'apparaît donc plus uniquement comme un phénomène de transformation de la matière mythique mise en place, mais aussi comme un élément esthétique de la stratégie du palimpseste adoptée par l'auteure. Il en découle que la dualité imposée autant par la double structure du récit que par la construction duelle des personnages de Hazel et de Françoise est instaurée au cœur du récit comme un motif essentiel reflétant la démarche créatrice de l'auteure. Chez Amélie Nothomb, les déconstructions et les reconstructions incessantes de l'intertexte et du texte mettent l'accent sur les potentialités de l'œuvre plutôt que sur le texte lui-même. L'omniprésence de cette ambiguïté significative semble ainsi vouloir insister sur ces potentialités du texte toujours en création et en recréation.

Le personnage de Françoise se présente comme le personnage de l'entre-deux. Passant de la vérité au mensonge, de la victime au bourreau, du protecteur à l'usurpateur, il est, tout comme le personnage de Hazel, construit de manière à refléter la double construction du récit qui s'impose grâce aux deux amorces et aux deux conclusions du roman. La dualité du personnage qui s'incarne grâce à la mise en place de la figure de Mercure rappelle sans aucun doute les nombreux dédoublements du texte qui ont été mis en lumière au chapitre deux. Cependant, si le personnage de Hazel propose une évolution de la figure d'Eurydice en passant de la femme passive à la femme active, le personnage de Françoise est quant à lui confiné à cet espace de l'ambiguïté où tout semble rester en

suspens. Comme pour ce qui est du double commencement et du double dénouement présents dans le roman, il est impossible de choisir entre les multiples aspects contradictoires que Françoise incarne. Elle est à la fois la bienfaitrice et le bourreau de Hazel, l'instigatrice de la vérité libératrice et l'héritière du mensonge funeste, la victime séquestrée par Omer et le successeur du Capitaine. Cette unification d'éléments contradictoires, caractéristique de la figure de Mercure et présente chez le personnage de Françoise, rappelle sans aucun doute le travail palimpseste de l'auteure. Chez Amélie Nothomb, les nombreuses citations et allusions à différentes œuvres littéraires créent une tension au sein du récit puisque les nombreux intertextes mis en place s'opposent à l'histoire originale de l'auteure. De la même manière, il est impossible de déterminer quel rôle joue Françoise, celui du bienfaiteur ou celui du bourreau. Ce personnage qui incarne la dualité et l'ambiguïté paraît donc construit à l'image de la stratégie créatrice de l'auteure, qui joue sur deux plans, soit le récit original de l'auteure et le récit d'un déjà dit, celui qui s'impose par les références intertextuelles, en présentant un reflet de la structure duelle du récit.

Le personnage de Françoise évoque dans le texte la présence de la figure de Mercure, ce qui permet de compléter la réécriture du mythe d'Orphée et Eurydice. Dieu de l'ambiguïté et du renversement, la réutilisation de cette figure mythique incarne au sein du récit la stratégie transtextuelle de l'auteure. La dualité caractéristique chez Mercure s'impose dans le texte à la manière d'un écho reproduisant chez le personnage de Françoise la structure duelle du récit. Le rôle primordial accordé à la figure de Mercure dans cette réécriture marque sans aucun doute le passage du double au triple. L'implication de Françoise dans le récit vient troubler le couple d'Omer et Hazel en créant de nouvelles possibilités par une déconstruction partielle de l'éternel récit d'Orphée et Eurydice. Le dénouement du mythe chez Amélie Nothomb est donc incertain. La dualité du personnage de Françoise vient brouiller les cartes et le mythe traditionnel qui arrache Eurydice aux mains d'Orphée s'en trouve renversé, car ce n'est plus Orphée qui possède le pouvoir sur le retour d'Eurydice, mais bien Mercure. Il en découle une valorisation de la figure de Mercure qui, pour l'auteure, prend tout son sens dans la mesure où les principales

caractéristiques de cette figure, soit l'ambiguïté et le renversement, reflètent au cœur du récit les stratégies de réécriture employées. Le modèle intemporel du récit mythique est donc détourné par Amélie Nothomb grâce aux dédoublements et aux renversements imposés au récit, ce qui permet de créer non plus un seul schéma inaltérable inlassablement repris, mais plutôt un cadre qui laisse au lecteur le choix de plusieurs perspectives auxquelles il peut se rallier. Dans le même ordre d'idées, le double dénouement du récit dénote un refus de clore le texte et laisse une grande place à la participation du lecteur, qui se retrouve ici devant un choix difficile, voire impossible. Comme le souligne judicieusement Andrea Oberhuber : « *Mercure* ouvre l'espace vers un troisième lieu de lecture, celui du soupçon et de l'incertitude. » (Oberhuber, 2004 : 119)

CHAPITRE 4

LA FIGURE MYTHIQUE DE PASIPHAÉ CHEZ LE PERSONNAGE D'ÉTHEL

Ainsi que nous avons pu le constater, les références à différentes figures mythiques abondent dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. La prégnance de ces références semble établir un lien entre les romans, dépassant ainsi les limites du texte unique pour construire une communauté de thèmes et de structures dans l'œuvre de l'auteure. Le second roman à l'étude, *Attentat*, est, tout comme le premier, marqué par l'évocation de plusieurs figures mythiques telles que « Vénus » (*A*, p. 77), « Apollon » (*A*, p. 77), « Orphée » (*A*, p. 153) et « Eurydice » (*A*, p. 153). Les citations d'Homère (*A*, p. 30) et de Virgile (*A*, p. 40) intégrées au texte permettent également de saisir l'importance des récits mythiques dans le roman. Malgré la présence tardive de la figure d'Eurydice, qui paraît à la toute fin du récit, le personnage d'Éthel semble avant tout recréer la figure mythique de Pasiphaé. L'accumulation de références intertextuelles devient pour l'auteure un moyen de créer le personnage d'Éthel. À la manière d'un palimpseste, Amélie Nothomb superpose les références littéraires dans le but de faire émerger un personnage nouveau et unique.

Le roman *Attentat* relate la dernière année que vient de vivre le personnage principal et narrateur, Épiphané Otos. Surnommé Quasimodo dès son enfance par son entourage, Épiphané se décrit comme « l'être le plus laid [qu'il ait] rencontré » (*A*, p. 9). C'est lorsqu'il postule pour le rôle d'un homme hideux au « casting » (*A*, p. 16) d'un film d'art qu'Épiphané rencontre Éthel, la jeune première du film, dont la beauté bouleverse le jeune homme. Cette beauté est d'ailleurs, selon Épiphané, rehaussée par son costume de taureau dont « [l]es cornes d'aurochs exalt[ent] sa superbe » (*A*, p. 16). La comédienne doit jouer

dans ce film le rôle « d'un jeune taureau fou qui s'épr[end] du matador et le lui exprim[e] en lui transperçant le ventre avec ses cornes » (A, p. 23). C'est avant tout en raison de la beauté d'Éthel et de sa bienveillance qu'Épiphanes tombe follement amoureux de la jeune femme. La relation qui se tisse entre les deux personnages principaux tout au long du récit permet à Épiphanes de trouver un emploi dans le domaine de la mode. Grâce à Éthel qui, par sa beauté extraordinaire rehaussée par les cornes de taureau en guise de diadème, lui donne accès à l'agence Prosélyte, Épiphanes met à profit son extrême laideur en se présentant comme le faire-valoir de la beauté. Très vite, Épiphanes obtient une reconnaissance mondiale sur les passerelles des défilés aux côtés des mannequins les plus prisés de l'industrie. Cependant, se retrouver au milieu de ces femmes qu'Épiphanes considère comme insipides ne fait qu'attiser sa passion pour Éthel. Malheureusement, celle qu'il nomme sa bien-aimée tombe amoureuse de Xavier, un jeune peintre prometteur. Cette idylle est dévastatrice pour Épiphanes. Éthel, qui jusque-là semblait lui appartenir, est maintenant amoureuse d'un beau jeune homme. Pour échapper à cette situation, Épiphanes décide d'accepter de faire partie d'un jury pour « l'élection de Miss International » (A, p. 87) au Japon. Cependant, au cours de ce voyage, Épiphanes déclare par fax à Éthel la passion qui le consume depuis la première fois qu'il l'a aperçue. À son retour du Japon, Éthel ne veut plus revoir Épiphanes. Elle est dégoûtée par cet amour monstrueux. Rejeté par sa bien-aimée, Épiphanes tente de lui soutirer un baiser d'adieu. L'étreinte s'avère mortelle puisqu'il en profite pour transpercer les reins d'Éthel à l'aide du diadème de taureau. C'est donc de sa cellule de prison qu'il reconstruit, grâce à l'écriture, le récit de son amour pour Éthel. Le récit sous forme d'autobiographie d'Épiphanes est, selon la terminologie établie par Gérard Genette (Genette, 1972), un récit dont la narration est intercalée et où le narrateur homodiégétique présente un récit à focalisation interne.

Le diadème de taureau formé de cornes acérées ponctue le récit de manière systématique lors des passages stratégiques du roman, à l'occasion de la rencontre d'Épiphanes et Éthel, puis au moment où il trouve un emploi à l'agence Prosélyte grâce à la jeune femme, et finalement lors du dénouement, où il assassine sa bien-aimée avec ces mêmes cornes qui semblent sceller la relation qui unit les deux personnages principaux. Le

motif des cornes de taureau revêt donc une importance considérable dans la mesure où il encadre le récit de l'histoire d'amour d'Éthel et Épiphane. La portée de ce motif caractérise le personnage d'Éthel qui, grâce à ce déguisement, s'apparente à la figure de Pasiphaé. Il s'agira donc de comprendre comment la figure de Pasiphaé marque le personnage d'Éthel et de quelle manière le mythe du Minotaure s'impose au sein du roman grâce à l'utilisation de motifs mythiques qui soutiennent la structure du récit. Par la suite, il sera possible de saisir comment le personnage d'Éthel se crée tout au long du récit grâce à la stratégie intertextuelle utilisée par l'auteure. Toutefois, avant d'aborder la présence de Pasiphaé dans le roman *Attentat*, il semble nécessaire d'esquisser un rapide portrait de cette figure mythique.

4.1 PRÉSENTATION GÉNÉRALE DU MYTHE DE PASIPHAÉ

Tout comme la figure d'Eurydice ne peut être envisagée qu'à la lumière du mythe d'Orphée, la figure de Pasiphaé ne peut se concevoir sans d'abord s'attarder à celle d'Europe et du Minotaure. Ainsi que le souligne André Siganos :

C'est vraisemblablement avec la *Bibliothèque* d'Apollodore et son *Epitomé* que l'on découvre, deux siècles av. J.-C., le récit le plus complet d'un mythe extrêmement antérieur, repris ensuite par fragments ou allusions, en particulier par Pausanias, Diodore de Sicile, Plutarque et Lucien (pour les Grecs), ainsi que par Virgile, Ovide et Catulle (pour les Latins). (Siganos, 1993 : 51)

C'est donc dans un souci de cohérence que nous retiendrons comme sources principales la *Bibliothèque* d'Apollodore, en raison de la complétude du récit, puis les œuvres de Virgile et d'Ovide, qui ont guidé ce travail jusqu'à maintenant. Il est intéressant de remarquer que la version d'Apollodore débute par l'enlèvement d'Europe par Zeus. Pour charmer la jeune femme, Zeus prend l'apparence d'un taureau à l'haleine de rose puis enlève Europe pour la conduire en Crète. De l'union de Zeus et d'Europe naît Minos, Sarpedon et Rhadamante. Asterios, roi des Crétois, épouse Europe et élève ses enfants. À l'âge adulte, Minos épouse

Pasiphaé, fille du soleil et de Perséis. Lorsqu'Asterios meurt sans enfant, Minos, pour régner sur la Crète, prétend qu'il a reçu des dieux la royauté et, pour le prouver, il demande, lors d'un sacrifice au dieu Poséidon, de faire jaillir hors des flots un taureau en promettant de sacrifier l'animal. Bien que Poséidon accède à sa demande, Minos, qui est alors roi de Crète, intègre l'animal à son troupeau et offre en sacrifice un autre taureau. Furieux, Poséidon ensorcelle Pasiphaé de manière à ce qu'elle développe une grande passion pour le taureau. La reine de Crète s'associe ainsi à Dédale qui lui confectionne une génisse en bois recouverte d'une peau de vache dans laquelle Pasiphaé peut prendre place. Cet ingénieux déguisement permet à Pasiphaé de s'accoupler avec le taureau. De cette relation naît Astérios, appelé le Minotaure, qui possède le corps d'un homme, mais la tête d'un taureau. Devant la monstruosité de la bête, Minos fait construire par Dédale un labyrinthe où il enferme le Minotaure.

Il est intéressant de souligner la présence d'un dédoublement dans le récit d'Apollodore. En effet, la naissance de Minos et celle du Minotaure surviennent au cours de circonstances similaires. Tandis qu'Europe engendre Minos de son union avec Zeus métamorphosé en taureau, Pasiphaé met au monde Astérios à la suite de sa passion pour le taureau envoyé par Poséidon. De plus, le nom donné à l'enfant de la reine de Crète reprend celui du père nourricier de Minos, soit Astérios. Le mot Minotaure, qui signifie « le taureau de Minos » (Brasey, 2007 : 214-215), vient quant à lui accentuer la relation qui unit le roi de Crète avec le monstre. Le parallèle qui s'établit ainsi entre Minos et le Minotaure est d'ailleurs mis en lumière dans les *Métamorphoses* d'Ovide lorsque Scylla, ayant trahi son père pour aider Minos à le détrôner, se trouve abandonnée par Minos. Scylla, blessée et humiliée, adresse ses plaintes à Minos :

Non, tu n'es pas le fils de Jupiter et ta mère n'a pas été séduite par la forme trompeuse d'un taureau ; l'histoire de ta naissance n'est qu'une fiction mensongère ; celui qui t'engendra, ce fut un taureau véritable, un animal sauvage, qui n'éprouvait point d'amour pour les génisses. (Ovide, 1961 : 65)

Cet extrait souligne la similitude qui s'impose entre la relation d'Europe et de Zeus transformé en taureau et celle de Pasiphaé et du taureau offert par Poséidon. Ce

dédoublé perceptible dans le récit de la vie du roi Minos rappelle sans aucun doute le procédé du dédoublement employé par Amélie Nothomb dans le traitement du mythe d'Orphée et Eurydice développé aux chapitres précédents. La présence récurrente de ce procédé marque la démarche créatrice de l'auteure. En effet, la présence du dédoublement chez les figures mythiques employées au sein des différents romans donne à l'auteure un point de départ aux récits qui prolongent de manière significative l'utilisation du dédoublement dans la structure du récit, dans la construction des personnages et dans la narration mise en place. La nature duelle des figures d'Eurydice, de Mercure et de Pasiphaé participe ainsi à la stratégie transtextuelle déployée par l'auteure. Pour Europe, la figure de Pasiphaé fait office de double puisque les jeunes femmes s'accouplent toutes deux avec un taureau et donnent naissance à un enfant, fruit de cette union contre nature. Il est essentiel de saisir de quelle manière la dualité spécifique à la figure de Pasiphaé prend forme au cœur de la structure du roman *Attentat* grâce au personnage d'Éthel. Chez Amélie Nothomb, la réécriture de la figure de Pasiphaé semble se forger à partir du dédoublement, caractéristique qui s'avère déterminante pour cette figure mythique et qui permet d'appuyer la stratégie palimpseste de l'auteure.

D'une autre manière, Pasiphaé se présente comme une figure mythique duelle puisqu'il est possible d'en donner deux interprétations distinctes selon que l'on favorise un contexte crétois ou que l'on privilégie les sources grecques. Selon Marguerite Yourcenar :

Dans l'une, Pasiphaé est reine-prêtresse-déesse. Son union avec le taureau est une hiérogamie ; elle s'y charge de puissance divine. La satisfaction qu'elle y trouve est une satisfaction sacrée [...]. Dans l'autre hypothèse, Pasiphaé est une femme-reine, les préjugés ; les coutumes du lieu et du temps [...] réprouvaient un tel acte et Pasiphaé, avant de l'accomplir, passa par une crise de conscience analogue à celle par où passeraient la plupart de nos contemporaines, dans un pareil cas. (Yourcenar, 1971 : 166)

Dans *Attentat*, Amélie Nothomb paraît jouer de cette double représentation de la figure de Pasiphaé. Lorsqu'Épiphanie parle d'Éthel, il nomme la jeune femme de multiples façons. Elle est selon le moment une « fée » (A, p. 17), « l'ange gardien, la muse et la madone » (A, p. 17), « l'altesse porphyrogénète » (A, p. 17), la « bien-aimée » (A, p. 72), « une muse

sacrée » (A, p. 84) ou « une vierge de Memling » (A, p. 106). Éthel est ainsi à la fois une femme, une reine et un être sacré. Le personnage revêt tous les visages de Pasiphaé et il correspond sans aucun doute à cette double interprétation de la figure mythique. Encore une fois, la dualité de Pasiphaé vient nourrir la stratégie transtextuelle de l'auteure puisque le recours à cette figure mythique lui permet de créer un personnage à l'image même d'un palimpseste où le visage de la jeune femme devient à la fois celui d'une femme, d'une reine, d'une prêtresse et d'une déesse. Comme le mentionne Épiphané à Éthel : « Votre visage est un merveilleux palimpseste » (A, p. 25). Les paroles d'Épiphané témoignent de l'importance de la stratégie du palimpseste déployée par l'auteure dans la création du personnage d'Éthel. Les nombreux visages que revêt ce personnage sont une façon pour l'auteure de créer un personnage dont la construction reflète celle du récit. Par conséquent, l'accumulation de tous ces visages est à l'image des nombreuses références littéraires mises en place par l'auteure tout au long du récit.

Des nombreuses reformulations contemporaines du mythe du Minotaure, peu d'entre elles mentionnent clairement l'accouplement contre nature de Pasiphaé. André Siganos relève quelques œuvres où la figure de Pasiphaé est passée sous silence ou n'est que suggérée :

Pasiphaé n'apparaît pas dans le *Minotaure* de Supervielle, Yourcenar évoque à peine " un caprice de femme " dans *Qui n'a pas son Minotaure?*, Borges y fait une simple allusion en épigraphe à *La Demeure d'Astérion*, Cocteau se contente d'évoquer " le fils bestial de la reine " dans les strophes terminales de *Requiem*, et Dürrenmatt, enfin, évoque en passant Pasiphaé dans son *Minotaurus*. (Siganos, 2002 : 512)

Ce déni de l'acte sexuel de Pasiphaé avec le taureau offert par Poséidon semble être une constante dans les réécritures contemporaines du mythe du Minotaure. Amélie Nothomb reprend uniquement dans *Attentat* la première séquence du mythe, où la flamme du désir brûle entre la jeune femme et le monstre. Malgré cela, l'auteure esquivé elle aussi la relation sexuelle entre la jeune femme et le monstre puisque le roman *Attentat* présente l'impossibilité de l'acte sexuel pour le personnage d'Épiphané. Comme le souligne André

Siganos : « la femme de Minos nous est présentée depuis plus de vingt siècles, victime, il faut le dire, de la vengeance de Poséidon, qui n'avait guère supporté qu'ait été épargné le beau taureau blanc, sur son ordre surgi des flots pour lui être sacrifié. » (Siganos, 2002 : 1512) Ainsi se tisse un lien étroit entre l'omission du sacrifice par Minos et le désir de Pasiphaé. Victime de cet outrage fait à Poséidon, Pasiphaé est portée tout entière par ce désir charnel qui la consume. Virgile expose dans les *Bucoliques* la passion contre nature de Pasiphaé :

C'est aussi, heureuse si le bétail n'eût jamais existé, Pasiphaé, qu'il apaise par l'amour d'un taureau blanc comme neige. Ah! vierge infortunée, quelle démence s'est emparée de toi! Les filles de Prétus ont cru remplir la campagne de mugissements ; mais aucune d'elles, pourtant, n'a poussé la honte jusqu'à vouloir s'accoupler avec des bêtes, bien qu'elles eussent redouté pour leur cou la charrue, et souvent, sur leur front lisse, cherché des cornes. Ah! vierge infortunée, tu erres maintenant sur les montagnes ; et lui, de son flanc neigeux pressant la moëlleuse hyacinthe, sous une yeuse noire, il rumine des herbes claires ou suit quelque génisse dans un grand troupeau. " Fermez, Nymphes, Nymphes de Dicté, fermez tout de suite les clairières du bocage, pour le cas où nos regards tomberaient sur les traces du taureau vagabond ; peut-être, si l'herbe verte l'a séduit ou s'il a suivi un troupeau, se laissera-t-il amener par quelques génisses jusqu'aux étables de Gortyne. " (Virgile, 1942 : 51-52)

Ce passage présente la figure de Pasiphaé victime d'une folie dont seul le destin est coupable. En donnant la parole à Pasiphaé à la fin de cet extrait, Virgile souligne la démence de la passion de cette vierge infortunée. À ce propos, Philippe Heuzé suggère un rapprochement judicieux entre la passion d'Orphée et celle de Pasiphaé dans l'œuvre de Virgile : « Nous remarquons que Virgile emploie le même mot [*dementia*] pour désigner le geste passionné d'Orphée (*cum subita incautum dementia cepit amantem, G ; IV, 488*)²⁹[...]. » (Heuzé, 1985 : 462, note 353) Les passions d'Orphée et de Pasiphaé semblent donc être de même nature chez Virgile. Il faut en conclure que la reprise des figures d'Eurydice et de Pasiphaé par Amélie Nothomb n'est pas fortuite. Ces deux figures mythiques féminines présentent de nombreuses similarités qui les lient l'une à l'autre. La fatalité de leur relation amoureuse semble être l'élément principal réutilisé par l'auteure. Il

²⁹ L'auteur souligne.

est alors possible d'établir un second lien entre ces deux relations impossibles. En effet, si l'amour d'Orphée pour Eurydice ne peut se solder que par la mort des deux jeunes amoureux, la passion de Pasiphaé entretient elle aussi un rapport étroit avec la mort. Dans un premier temps, le sacrifice est un mytheme important au cœur du récit mythique entourant la figure de Pasiphaé. Il est l'élément déclencheur de la passion de la reine de Crète puisque le sentiment qu'elle développe pour le taureau est dû au refus de Minos de sacrifier l'animal. Ce thème du sacrifice est d'ailleurs repris par Ovide dans *L'art d'aimer*. Il y présente une Pasiphaé jalouse, prête à sacrifier ses rivales :

Ah! combien de fois a-t-elle jeté sur une vache des regards jaloux et dit : " Pourquoi donc celle-là plaît-elle à celui qui possède mon cœur? Regardez comme elle gambade devant lui sur l'herbe tendre! Et la sottise croit sans doute que cela lui sied." Elle dit et, sur l'heure, elle a ordonné qu'elle soit emmenée de l'immense troupeau et que l'innocente soit traînée sous le joug recourbé, ou bien elle l'a fait tomber devant les autels dans un sacrifice sans pitié, et, pleine d'allégresse, elle a tenu dans ses mains les entrailles de sa rivale. Toutes les fois qu'elle s'est concilié la divinité en immolant ses rivales, elle dit, tenant leurs entrailles : " Allez maintenant plaire à mon bien-aimé. " (Ovide, 1960 : 14)

Ce passage montre bien la démente du désir de Pasiphaé, qui mène au sacrifice. Dans un deuxième temps, la figure de Pasiphaé semble inextricablement liée au monde des morts. Virgile aborde ce lien dans l'*Énéide* alors qu'il souligne la présence de Pasiphaé aux côtés de Didon lors de la descente aux Enfers d'Énée :

Ceux dont le dur amour a rongé le cœur de son poison impitoyable y trouvent à l'écart des sentiers cachés et l'ombre des forêts de myrtes : le mal d'aimer les accompagne jusque dans la mort. Énée y aperçoit Phèdre et Procris, Ériphyle désolée et saignante des blessures de son cruel fils, Évadné et Pasiphaé [...]. (Virgile, 1964 : 180)

La place qu'occupe Pasiphaé dans cet extrait n'est pas anodine. La femme de Minos se trouve entourée de femmes aux amours tragiques. La trahison a causé la mort de Phèdre, Procris et Ériphyle. Ainsi, tout comme Didon et Eurydice, la passion amoureuse de Pasiphaé l'enchaîne aux Enfers. Une filiation se tisse entre ces passions amoureuses au destin funeste. La fatalité des amours de Pasiphaé est reprise dans *Attentat* à la toute fin du

récit au moment où, confronté au refus d'Éthel, Épiphané sacrifie la jeune femme en lui transperçant les reins à l'aide de cornes de taureau. L'auteure met ainsi en évidence ce lien qui unit la figure de Pasiphaé au royaume des morts.

Dans *Attentat*, Amélie Nothomb ne réutilise qu'un court fragment du mythe du Minotaure, soit celui qu'André Siganos nomme « La transgression de l'ordre naturel » (Siganos, 1993 : 53) où « Pasiphaé s'accouple avec le taureau blanc cachée dans une vache artificielle » (Siganos, 1993 : 53). La reprise de ce seul fragment ne nous permet pas de concevoir ce roman comme une réécriture au sens propre du mythe du Minotaure ou de celui de Pasiphaé. Cependant, la présence de nombreux mythèmes à des moments stratégiques du récit, soit ceux des cornes, du déguisement en taureau et de la relation sexuelle entre un monstre et une jeune femme, nous permet de reconnaître la prégnance thématique de ce fragment au cœur du roman et son influence sur la structure du récit. De plus, Amélie Nothomb intègre différents mythèmes au cœur du récit tels que le sacrifice rituel et l'emprisonnement labyrinthique, qui évoquent les deux dernières séquences du mythe du Minotaure, soit « [l]'ordre établi : le Minotaure agit, il est sujet » (Siganos, 1993 : 53) et « [l]a remise en cause héroïque : le Minotaure subit, il est complément » (Siganos, 1993 : 53). La mise en place de ces mythèmes permet à l'auteure de dépasser le mode de la simple allusion puisqu'elle rend possible la construction d'une structure mythique qui se tisse en filigrane du texte d'*Attentat*. L'étude de la représentation de la figure de Pasiphaé dans ce roman d'Amélie Nothomb se fera donc à partir des différents mythèmes utilisés en cherchant à comprendre de quelle manière la reprise de ces mythèmes influe sur la structure du récit.

4.2 MYTHOCRITIQUE D'ÉTHEL

Le personnage d'Éthel paraît reprendre la figure de Pasiphaé et ainsi participer à la stratégie palimpseste développée par l'auteure au cœur du roman *Attentat*. À la fois « l'ange gardien, la muse et la madone » (*A*, p. 17), le personnage féminin revêt de

multiples rôles tout au long du texte. Ces nombreux visages que lui impose Épiphane, narrateur du récit, sont autant de facettes qui se superposent dans le but de recréer les nombreux visages qu'incarne la figure de Pasiphaé, soit ceux de la reine, de la femme, de la prêtresse et de la déesse. Comme le remarque Isabelle Constant à propos du travail hypertextuel de l'auteure : « Nothomb cherche délibérément à illustrer tous les aspects de l'hypertextualité, de la citation au plagiat à la parodie, à l'allusion. » (Constant, 2003 : 939) Cette volonté de représenter de manière exhaustive toutes les facettes de l'hypertextualité fait écho à la façon dont l'auteure construit le personnage d'Éthel. En effet, Éthel se crée tout au long du récit grâce à l'accumulation de références aux divers modèles féminins et illustre ainsi intégralement tous les visages que revêt la figure de Pasiphaé.

Des cornes au diadème : du déguisement à la métamorphose

Puisque le roman *Attentat* est un récit dont le narrateur est autodiégétique, c'est d'abord par le regard du narrateur, celui d'Épiphane, que se crée le personnage d'Éthel. Ce phénomène est d'ailleurs souligné par l'auteure lorsqu'Épiphane, à la suite de son évanouissement, rencontre Éthel : « Je lui parlais sans peur parce qu'elle [Éthel] était la création de mon évanouissement. J'avais inventé cette beauté [...]. J'admirais mon œuvre. Je l'avais faite, j'avais donc tous les droits. » (A, p. 16) Ce passage est significatif puisqu'il marque l'interdépendance qui existe entre les personnages d'Épiphane et d'Éthel. Il est intéressant de remarquer que tout comme les figures d'Eurydice et de Pasiphaé, Éthel se trouve inextricablement liée à l'homme qui l'aime. Si la figure d'Eurydice ne peut exister sans Orphée et que celle de Pasiphaé se construit autour du mythe du Minotaure, le personnage d'Éthel est, de la même manière, dépendant de celui d'Épiphane. En comparant Éthel à différentes représentations féminines, le narrateur fait émerger une image de la jeune femme. L'un des premiers types féminins employés par Épiphane pour présenter Éthel est celui de la reine. À plusieurs reprises, Éthel est décrite par le narrateur comme ayant les attributs d'une reine. Ainsi, lors de la première rencontre entre les deux

personnages principaux, Épiphané remarque chez la jeune femme sa « peau blanche d'altesse porphygénète » (*A*, p. 17) et sa tête « ceinte d'un genre de diadème en métal rudimentaire, arborant des cornes de taureau. » (*A*, p. 16) Tout comme la femme du roi Minos, Éthel est dépeinte comme une reine et reprend ainsi l'un des rôles que joue la figure de Pasiphaé. La stratégie palimpseste de l'auteure est d'autant plus prégnante qu'elle s'avère décisive pour la construction des personnages. Ainsi, lorsqu'Épiphané cite la poésie de Gérard de Nerval pour présenter Éthel comme une reine en murmurant « "Mon front est rouge encor du baiser de la reine..." » (*A*, p. 18), Amélie Nothomb joue de cette transtextualité dont est imprégné le récit. En effet, la reine, qui rappelle le rôle de la figure de Pasiphaé, évoque aussi, grâce à la citation du sonnet de Gérard de Nerval, la figure d'Eurydice mentionnée à la dernière strophe du poème : « 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 Fée » (Nerval, 1963 : 5). L'intertextualité permet ainsi à l'auteure de créer de façon ludique un réseau de différents hypertextes qui mènent dans le cas présent vers la représentation du personnage d'Éthel. Faisant appel à la connivence du lecteur, qui saura reconnaître et décoder les nombreuses citations intégrées au récit, Amélie Nothomb construit le personnage d'Éthel grâce à l'intertextualité qu'elle impose par l'emploi de citations et d'allusions.

La figure de Pasiphaé, telle que présentée par la tradition crétoise, est une déesse dont l'union avec le taureau se concrétise grâce à la volonté divine. Cette relation qui s'établit entre le divin et la reine de Crète est reprise par le narrateur, qui met de l'avant le caractère divin de la jeune femme qu'il aime. Comparée tour à tour à l'ange gardien et à la vierge, Éthel acquiert, sous le regard d'Épiphané, le visage d'une déesse. Elle possède à la fois une « nature angélique » (*A*, p. 24) et « un sourire de madone » (*A*, p. 49). Notons que les figures de l'ange et de la madone sont toutes deux liées au divin dans un rapport de soumission. L'ange tout comme la vierge sont dominés par une volonté divine. Si l'ange est un messager qui agit sous les ordres divins, la vierge est elle aussi soumise au service de Dieu en étant celle qui porta son fils. De la même manière, la figure de Pasiphaé est asservie à la volonté de Poséidon lorsqu'elle s'éprend du taureau. Les comparaisons

d'Épiphanie maintiennent Éthel sous sa volonté. Prenant le contrôle de la narration, il recrée sa bien-aimée telle qu'il l'aurait souhaitée, la réduisant aux représentations de l'ange et de la vierge. Les passages où Éthel est comparée à la vierge sont nombreux dans le roman. Elle est d'abord décrite comme une vierge des tableaux de Bosch (*A*, p. 73.), puis la jeune femme est associée à « une Vierge de Memling » (*A*, p. 142). Cette association est contradictoire puisque, comme le souligne le narrateur à propos d'Éthel : « sa virginité, elle l'avait perdue depuis longtemps » (*A*, p. 118). Il est intéressant de remarquer que cette contradiction est aussi présente dans l'œuvre de Virgile lorsqu'il présente Pasiphaé comme une « vierge infortunée ». Sans vouloir résoudre cette nomination problématique, tant chez Virgile que chez Amélie Nothomb, il est tout de même important de signaler ce lien étroit qui unit le personnage d'Éthel à celui de Pasiphaé dans l'œuvre de Virgile. Pour mieux comprendre cette comparaison entre Éthel et la vierge, Laureline Amanieux considère que

[L]a sexualité des personnages fait, elle aussi, l'objet d'une réécriture : un personnage qui a déjà vécu des rapports sexuels, est en même temps perçu par les narrateurs comme " vierge ". [...] Le récit entreprend de rendre au personnage une virginité perdue ; d'où la locution au figuré : rendre sa virginité à quelqu'un. (Amanieux, 2009 : 271)

L'utilisation d'un narrateur autodiégétique permet ainsi à l'auteure de recréer ses personnages en adoptant le regard du narrateur. La stratégie palimpseste que déploie l'auteure au cœur du roman *Attentat* dépasse ainsi largement le phénomène de l'intertextualité présent par les nombreuses citations et allusions à différentes œuvres littéraires. En effet, grâce à la mise en abyme du roman, où le narrateur écrit à son tour le récit de sa dernière année, l'auteure recrée de façon ludique ses personnages déjà créés. La virginité d'Éthel n'est possible que par la recréation de la jeune femme par le narrateur. Amélie Nothomb reconstruit ainsi le personnage d'Éthel sous la plume d'Épiphanie qui, comme il le mentionne, « [a] tout [s]on temps pour écrire et [s]e relire. » (*A*, p. 153) La démarche de l'auteure, qui se trouve dédoublée par le personnage d'Épiphanie, se présente comme une tâche sans fin d'écriture, de relecture et, inévitablement, de réécriture.

Encore une fois, grâce à la mise en abyme de l'auteure par le personnage et narrateur Épiphane, le dédoublement s'impose comme l'un des procédés privilégiés par Amélie Nothomb pour mettre en place, au cœur du récit, une stratégie du palimpseste. Tout comme les personnages d'Adèle et Hazel, Éthel possède son double, celui de la jeune vierge Lygie. À la suite de sa première rencontre avec Éthel, Épiphane prend conscience de sa virginité physique et mentale :

Ce fut alors que je me rendis compte d'une chose surprenante : je n'avais pas la moindre idée de ce dont j'avais envie. Il me manquait des années de préparation mentale, les années que les adolescents consacrent à façonner et remâcher leurs idéaux en matière de sublime ou de cochonneries. Ma copie était vierge. (A, p. 26)

Pour remédier à cette situation, il s'en remet aux livres de « l'encyclopédie », à « Sade », en passant par « le dictionnaire médical » et « *La Chartreuse de Parme*³⁰ » (A, p. 26). De la même manière, Épiphane, dans la position du lecteur, fait appel au texte littéraire pour mettre en scène son premier fantasme sexuel. C'est de *Quo Vadis* qu'il s'inspire pour éveiller le désir en lui. Cependant, déçu par le dénouement du récit, où la jeune vierge Lygie ligotée nue sur un taureau est sauvée par Vinicius, qui souhaite gagner le cœur de la jeune femme, Épiphane recrée la scène en s'identifiant au taureau. Lygie subit alors tous les outrages pour finalement être transpercée par les cornes du jeune taureau. Amélie Nothomb rompt ainsi avec l'héritage littéraire qu'elle convoque. Ce passage, qui reprend déjà le récit de *Quo Vadis*, est de nouveau recréé lorsqu'Épiphane transperce les reins d'Éthel à la fin du récit. Comme le remarque Isabelle Constant :

C'est cette scène sadico-érotique que reprend le héros à la fin du roman en perforant avec les cornes de taureau le dos de celle qui ne l'aime pas. Un double prodrome nous annonce dès la page vingt-huit la scène de *Quo Vadis* et le dénouement à la fois dramatique et incongru du roman³¹. (Constant, 2003 : 936)

Ainsi que nous l'avons remarqué dans le roman *Mercure*, Amélie Nothomb instaure un dédoublement de la trame narrative du récit en recréant le dénouement de *Quo Vadis*.

³⁰ L'auteure souligne.

³¹ L'auteure souligne.

L'auteure se permet de reprendre et de réécrire une scène présentée au début du récit. Par le dédoublement de ce passage, les deux personnages de Lygie et Éthel sont mis en parallèle. Les deux jeunes femmes auxquelles Épiphané réserve la même mort partagent aussi cette virginité problématique abordée précédemment. Tant pour Lygie que pour Éthel, ce sont les cornes de taureau d'Épiphané qui sauront « défonc[er] » (A, p. 30) les deux jeunes pucelles. Pour Lygie, le rapport qui s'établit entre la relation sexuelle et l'empalement est clair grâce à la comparaison que fait Épiphané entre la relation de Lygie et de Vinicus et celle que la jeune femme entretient avec son bourreau :

[O]ù serait l'intérêt d'être une jeune vierge chrétienne si ce n'est que pour être défoncée par un taureau coléreux ? Ce serait t'insulter que de te fiancer à ce gendre idéal converti par tes soins. Imagine la platitude de vos hyménées blanchâtres, la droiture grotesque de son visage quand il te prendra. (A, p. 30)

Bien qu'il soit plus ténu, ce parallèle qui s'impose entre l'acte sexuel et l'enfoncement des cornes de taureau est présent lors de l'assassinat d'Éthel. C'est lorsqu'Épiphané demande à Éthel un baiser d'adieu que celui-ci profite de ce rapprochement pour tuer la jeune femme :

Elle s'approcha de moi. J'ouvris mes bras et je les refermai sur elle. Je me sentis plein comme je ne l'avais jamais été. Elle ferma les yeux pour ne pas voir ma bouche baiser la sienne. Elle ne vit pas non plus mes mains s'emparer du diadème de taureau et lui enfoncer les cornes dans les reins. Elle poussa un cri. Je murmurai, de la voix la plus amoureuse du monde :

– Tu vois : tout est possible entre toi et moi. (A, p. 152)

Ce passage multiplie les références à la relation sexuelle grâce aux actes des deux personnages qui ouvrent les bras, ferment les yeux et poussent un cri. Le meurtre semble la seule façon pour Épiphané d'avoir une relation intime avec les deux jeunes femmes. Le personnage d'Éthel possède de nombreux visages, dont celui de la jeune Lygie. Le dédoublement du personnage féminin est rendu possible grâce à la réécriture d'un texte antérieur. Cette pratique invite à une double lecture qui s'impose par un lien de connivence établi entre l'auteure et le lecteur. L'allusion explicite au roman *Quo Vadis* fait appel à la culture littéraire du lecteur et donne à lire en parallèle le texte d'Amélie Nothomb avec celui d'Henryk Sienkiewicz. De manière plus implicite, la présence de la figure de Pasiphaé

semble être au cœur du récit de façon similaire par la mise en parallèle du récit mythique avec celui que construit l'auteure. Comme l'expose Laureline Amanieux : « Cette lecture siamoise de l'identité narrative des personnages principaux et de la structure des récits ou du style constitue une tension créatrice. » (Amanieux, 2009 : 341) Pour l'auteure, il est clair que cette tension créatrice s'impose grâce à la stratégie du palimpseste.

Tout comme la figure de Pasiphaé, le personnage d'Éthel revêt de nombreux visages. Pour séduire le taureau, la reine de Crète doit faire appel à l'ingéniosité de Dédale, qui lui confectionne une génisse en bois recouverte d'une peau de vache dans laquelle Pasiphaé peut prendre place. Ce déguisement a su berner le taureau et a permis à Pasiphaé d'aller au bout de sa passion en s'accouplant avec l'animal. Amélie Nothomb vient quant à elle rompre avec le récit mythique en inversant les rôles puisque, dans *Attentat*, ce n'est plus la reine qui s'éprend du taureau, mais plutôt l'animal qui tombe follement amoureux de la jeune femme. Le personnage d'Éthel enfile ainsi, pour un moment, le déguisement non pas de la génisse, mais du taureau. Éthel est une jeune comédienne et lorsqu'Épiphané fait sa rencontre, elle joue dans un film d'auteur « le rôle principal, celui d'un jeune taureau fou qui s'épren[d] du matador et le lui exprim[e] en lui transperçant le ventre avec ses cornes. » (A, p. 23) Ce passage, en plus de rappeler l'extrait tiré de *Quo Vadis* déjà abordé, renverse à la fois les rôles du mythe de Pasiphaé et les rôles déjà établis au cœur du récit. En effet, ce n'est plus Pasiphaé qui tombe amoureuse du taureau, mais plutôt Épiphané, dont la laideur le rapproche du monstre, qui éprouve une passion dévorante pour Éthel. La scène où Éthel, déguisée en taureau, tombe amoureuse du matador vient donc brouiller les cartes en faisant tenir au personnage d'Éthel la position d'Épiphané. À ce propos, Isabelle Constant remarque judicieusement que :

Nothomb présente plusieurs versions de mise en scène où le narrateur Épiphané s'essaie dans l'arène à jouer tous les rôles possibles, lui que son aspect physique isole et empêche d'en jouer aucun. Le héros disloqué intègre dans tous ses aspects la trame du roman moderne de l'amour au crime, joue tous les rôles, toutes les scènes, incarnant de multiples personnages selon le moment. (Constant, 2003 : 936)

Il en est de même pour le personnage d'Éthel, qui semble tenir tous les rôles, soit celui de l'animal amoureux et celui de la jeune femme méprisant le monstre. Elle est à la fois la jeune vierge victime du monstre et le bourreau amoureux. Les cornes que porte Éthel pour se déguiser en taureau deviennent ainsi pour Épiphanie le symbole de ce qui l'unit à la jeune femme : « [L]e taureau qu'Éthel était censée jouer au cinéma était sans nul doute le symbole de notre destin commun. » (A, p. 35) Ainsi, en plus d'imposer la figure de Pasiphaé au cœur du récit, le déguisement de taureau qu'enfile Éthel permet à l'auteure de renverser les rôles d'Éthel et d'Épiphanie puisque la jeune femme devient alors l'animal, le monstre, qui éprouve un désir insensé pour l'homme. Cette inversion qui se construit grâce à la figure du taureau rappelle sans aucun doute le jeu de renversements de l'auteure présent dans le roman *Mercure* abordé dans les chapitres précédents. En effet, Amélie Nothomb se permet de déstabiliser le lecteur et de rompre avec le récit canonique du mythe du Minotaure en présentant Éthel dans le rôle du taureau. Ainsi, de la même façon que la figure de Pasiphaé qui, grâce à la génisse en bois construite par Dédale, « déploie un espace emboîté, démultiplié, un lieu gigogne » (Vidal, 2003 : 51), Éthel est un personnage gigogne qui arrive à revêtir de multiples visages, celui de la reine, de la vierge, de la déesse, du taureau et même celui d'Épiphanie. Le personnage féminin mis en place dans le récit est ainsi construit à l'image du palimpseste accumulant les représentations féminines qui, juxtaposées, permettent la recreation d'un personnage unique. La construction du personnage d'Éthel s'apparente donc à celle du récit d'Amélie Nothomb puisque, de façon similaire, le récit du roman *Attentat* se forge grâce à l'assemblage de nombreuses citations et allusions provenant de différents ouvrages littéraires.

Le sacrifice comme remède à l'impossible relation sexuelle

L'on retient de la figure de Pasiphaé qu'elle est l'une des rares femmes qui a accepté l'inacceptable, soit le désir éprouvé pour le monstre. La passion dévorante qui lie la reine de Crète au taureau est sans aucun doute le mytheme fondateur de la figure de Pasiphaé.

Dans le roman *Attentat*, cet élément essentiel est renversé puisqu'Éthel rejette du revers de la main la déclaration d'amour d'Épiphané. Au contraire de Pasiphaé, la jeune femme, qui n'est pas sous l'emprise de la volonté des dieux, refuse cette folle passion :

Ton amour a ses racines dans le fumier : c'est peut-être pour ça que ses fleurs sont si belles. Et c'est pour ça qu'il me répugne. [...] Comment ne pas être dégoûtée en découvrant que l'unique homme qui pourrait m'aimer comme je rêve de l'être est un monstre au faciès repoussant? [...] J'aimerais éprouver de la tendresse pour toi, Épiphané. J'aimerais être assez perverse ou folle pour être capable de te rendre ton amour. Si je t'avais aimé, je crois que j'aurais été follement heureuse. (*A*, p. 150-152)

L'auteure rompt radicalement non seulement avec le récit mythique de Pasiphaé, mais également avec toute une tradition littéraire, en rappelant les passions qui unirent la Belle et la Bête, Léda et le cygne, puis Europe et Zeus métamorphosé en taureau. Confronté à ce rejet amoureux, Épiphané saisit l'impossibilité d'une relation sexuelle avec sa bien-aimée. Tout au long du récit, le narrateur insiste sur sa virginité, qu'il a entretenue pendant vingt-neuf ans : « Le plus beau cadeau qu'un être de mon espèce puisse offrir au sexe, c'est l'abstention pure et simple. » (*A*, p. 73) Comme le note Caroline Demeule : « Épiphané reste donc confiné dans ces formes de sexualité prégénitale » (Demeule, 2004 : 36), soit la masturbation et l'épouvante. En évinçant la relation sexuelle entre la jeune femme et le monstre, l'auteure crée une rupture, transgressant ainsi le motif fondamental du récit mythique qui soutient la figure de Pasiphaé. Ce décalage a pour effet une revalorisation du personnage féminin. Au contraire de Pasiphaé, dont la folle passion est soumise à la volonté de Poséidon, Éthel maîtrise son destin. En refusant l'amour d'Épiphané, elle renonce à la folie dans laquelle sombre Pasiphaé et acquiert une autonomie. La figure féminine mise en place par Amélie Nothomb n'est donc plus l'objet servile de la colère d'un dieu. Cependant, l'auteure se joue de cette nouvelle autonomie en remplaçant la relation sexuelle avec le monstre par le sacrifice de la jeune femme. Le meurtre devient pour Épiphané une façon de posséder Éthel à jamais. Suite au refus de sa bien-aimée, Épiphané tue Éthel en lui enfonçant les cornes de taureau de son déguisement dans les reins. C'est à ce moment qu'il lui

murmure « de la voix la plus amoureuse du monde : - Tu vois : tout est possible entre toi et moi. Et pour l'éternité. » (*A*, p. 152) Cette fusion absolue entre les deux personnages principaux que crée l'assassinat d'Éthel marque le désir possessif d'Épiphané. Laureline Amanieux relève que, dans l'œuvre d'Amélie Nothomb : « [l]e meurtre réalise un acte d'appropriation sexuel, qui se confond avec un cannibalisme symbolique. [...] Tuer permet de posséder pleinement l'autre, corps et âme. » (Amanieux, 2005 : 79-80) Ce rapport possessif qui s'établit alors entre Épiphané et Éthel rappelle sans aucun doute le lien qui unit Hazel et Omer dans le roman *Mercur*. Effectivement, tout comme Omer contrôle Hazel en alimentant le mensonge de sa laideur, Épiphané, par son fantasme anthropophage, s'approprie l'identité de sa bien-aimée. Grâce au meurtre, Épiphané est aussi essentiel pour Éthel qu'elle l'est pour lui, puisqu'il est le seul qui puisse redonner vie à Éthel en écrivant leur histoire d'amour. De sa cellule de prison, il se permet de savourer cette réciprocité nouvelle : « Je lui suis devenu indispensable : elle n'est vraiment rien sans moi. Qui d'autre que moi peut lui rendre la vie par le souvenir? » (*A*, p. 153) Au contraire du personnage de Hazel qui survit à son bourreau, l'autonomie d'Éthel est soudainement réprimée par son assassinat. En tuant Éthel, Épiphané domine la jeune femme au-delà de la mort. Le narrateur rappelle ainsi le monstre dévorant du mythe du Minotaure. Se décrivant lui-même comme un « héros mythologique » (*A*, p. 58), Épiphané est, à l'image du taureau sacré offert par Poséidon, proche du pouvoir divin. Comme le remarque Laureline Amanieux : « Épiphané associe discours religieux et amoureux » (Amanieux, 2005 : 80). À ces deux formes de discours se joint le discours mythique. Le caractère sacré semble lier étroitement ces trois formes de discours présents dans le récit. Cette association des discours religieux, mythique et amoureux est sans aucun doute la conséquence de la déification d'Éthel par Épiphané. C'est lorsqu'il avoue son amour à sa bien-aimée par l'envoi d'un fax que se perçoit le plus clairement le lien qui s'établit entre ces discours : « La dévotion n'a pas de rapport avec le dévouement : je ne te suis pas dévoué, je suis dévot de toi. À son insu, ta divinité a jeté son dévolu sur moi et tu m'es vouée comme la Vierge est vouée au bleu, comme Dieu appartient à celui qui croit en Lui. » (*A*, p. 141) D'une autre manière, le fantasme anthropophage

d'Épiphanie transforme la victime du sacrifice en un être sacré tandis que le bourreau régresse vers son animalité. Ce renversement qu'impose l'auteure en évitant la relation sexuelle au profit du sacrifice de la jeune femme et du fantasme anthropophage du personnage principal est lourd de significations et transforme radicalement la figure de Pasiphaé. En effet, l'auteure présente une figure de Pasiphaé, élevée au rang de déesse, qui ne subit aucune influence divine. Cette autonomie récente est cependant de courte durée puisqu'Épiphanie assassine la jeune femme et parvient, grâce à ce sacrifice, à prendre le contrôle sur Éthel en lui dérobant ce qui fait d'elle une déesse aux yeux d'Épiphanie, soit sa beauté. Par ce renversement, l'auteure présente la supériorité du personnage féminin dans le seul but de pouvoir lui ravir cet avantage à la fin du récit. Ainsi, pour Amélie Nothomb, le principal attrait de la réutilisation de la figure mythique résiderait dans le renversement qui permet de créer une rupture avec le récit canonique. Chaque figure mythique s'inscrit dans un récit déjà fort marqué symboliquement. Pour l'auteure, la réécriture de récits mythiques permet d'inscrire le texte au cœur d'une tradition littéraire. Cependant, cette reprise de récits canoniques est, chez Amélie Nothomb, caractérisée par l'instauration de nombreuses ruptures significatives qui s'opèrent grâce au procédé du renversement. Cet écart, rendu possible grâce à la reprise des figures mythiques de Pasiphaé et du Minotaure, s'instaure dans le récit d'abord et avant tout par les personnages. Il devient donc évident que la stratégie du palimpseste mise en place par l'auteure prend forme en premier lieu par la construction des personnages qui s'appuie sur une ou plusieurs figures mythiques.

La résurgence du motif du miroir

Tout comme pour le roman *Mercury*, abordé dans les précédents chapitres, le miroir s'impose comme un motif récurrent dans le roman *Attentat*. Dès les premières lignes du récit, le narrateur est confronté à son reflet : « La première fois que je me vis dans un miroir, je ris : je ne croyais pas que c'était moi. A présent, quand je regarde mon reflet, je

ris : je sais que c'est moi. » (*A*, p. 9) À l'image du personnage de Hazel, bouleversé par la découverte de son reflet déformé, la non-reconnaissance d'Épiphané devant son image crée une perte d'identité. À ce sujet, Caroline Demeule souligne que : « [l]a confrontation au miroir, moment d'effroi insupportable, cristallise en effet ce sentiment de perte d'identité. [...] Perdre la face, c'est perdre son identité et son statut d'être humain, c'est voir son identité défigurée ; bref, c'est passer du côté du monstre. » (Demeule, 2004 : 26) Les premières phrases du roman *Attentat* marquent ainsi la métamorphose du personnage d'Épiphané, qui passe de l'homme au monstre, de l'humain à l'animal. Cette adéquation entre l'être et le paraître qui s'impose au personnage mis en présence de son reflet est aussi abordée par l'auteure lorsque le narrateur envisage une reconstruction complète de son corps. Épiphané s'interroge alors sur l'impact que pourrait avoir cette reconstruction physique sur sa personnalité :

S'il ne me restait plus rien d'origine, ce corps pourrait-il toujours être considéré comme le mien? [...] Je n'y voyais pas une question de morale mais une affaire métaphysique : jusqu'à quel degré de métamorphose reste-t-on soi? [...] Et si je me rendais compte, au lendemain de l'opération, que, pour avoir renoncé à mon corps, j'avais assassiné Épiphané Otos? (*A*, p. 41)

La réflexion d'Épiphané souligne cette indissociabilité entre l'image et l'identité de l'homme. Le narrateur va plus loin encore lorsqu'il expose sa crainte « d'avoir à affronter une preuve aussi radieuse de la suprématie de la matière sur l'esprit. » (*A*, p. 41) L'observation d'Épiphané, qui renvoie à l'adéquation de l'être et du paraître, rappelle sans aucun doute le rapport que Hazel entretient avec son image, où l'identité de la jeune femme est directement reliée à l'image qu'elle se fait d'elle-même. Le traitement similaire du motif du miroir présent dans les deux romans à l'étude dépasse ainsi les limites du texte pour créer une communauté thématique au cœur de ces deux récits.

De façon similaire au roman *Mercure*, où le motif du miroir s'impose dans la structure du récit par la présence de plusieurs dédoublements, le récit d'*Attentat* se construit lui aussi à la manière d'un reflet. En effet, c'est à partir de sa cellule, un an après les événements, qu'Épiphané écrit le récit de sa passion pour Éthel. Il évoque d'ailleurs

clairement son désir de recréer cette année passée avec sa bien-aimée qui a su, pour un moment, faire fi de son apparence monstrueuse : « Je voudrais y être encore. C'était il y a un an. [...] C'était comme si pour elle n'existait pas cette difformité qui m'accompagnait depuis la naissance. » (A, p. 25) Le narrateur se présente comme le miroir qui offre au lecteur un point de vue, un reflet déformant de sa dernière année. Le personnage d'Épiphanie renvoie, à la manière d'une mise en abyme, le reflet d'Amélie Nothomb en se présentant comme l'auteur du récit. Ce procédé apparaît également au premier chapitre du roman *Mercur* intitulé : « Journal de Hazel ». La narration de ce court passage est assumée par le personnage de Hazel, qui est alors un narrateur homodiégétique. Le récit d'*Attentat* se présente comme l'autobiographie d'Épiphanie, ce qui a pour effet d'imposer deux auteurs au cœur du récit : l'un réel et l'autre fictif. Donné comme auteur et narrateur du récit, Épiphanie est le seul observateur, le seul à poser un regard sur les événements racontés. Il contrôle la perspective narrative du récit. Le personnage d'Éthel est quant à lui indifférent, aveugle devant la laideur d'Épiphanie. À l'image de Pasiphaé qui tombe follement amoureuse du taureau, la monstruosité physique d'Épiphanie n'est pas un obstacle à leur relation. L'aveuglement de la jeune femme rend le jeune homme amoureux : « N'eût-elle été " que " sublime, je l'aurais déjà aimée, car aucune beauté ne me plut à ce point. Mais s'y ajoutait le miracle de son aveuglement, qui me rendit fou d'elle au dernier degré. » (A, p. 35) Le personnage d'Épiphanie tient le rôle du miroir dans lequel les gens viennent reconnaître une part de laideur. Il prend d'ailleurs un plaisir charnel à refléter l'image des jolies femmes :

Ce que je convoitais le plus, c'était l'effarement des belles jeunes filles. Mais il était ardu d'entrer dans leur champ de vision : la plupart d'entre elles ne contemplaient que leur propre reflet dans les vitrines. D'autres préféraient admirer leur image dans les yeux des gens : avec celles-ci, je vivais de grands moments. Leurs regards distraits cherchaient mes prunelles pour s'y chérir et sursautaient d'effroi quand leur apparaissait l'infamie du miroir. (A, p. 34)

Le motif du miroir s'impose au sein du récit grâce au personnage d'Épiphanie, qui se présente lui-même comme le miroir qui permet de refléter son histoire en devenant le narrateur du récit, mais aussi plus concrètement comme l'homme qui reflète la part

monstrueuse des gens qu'il côtoie. Le personnage d'Épiphanie s'apparente donc au rôle que joue le miroir déformant dans le roman *Mercure* puisqu'il renvoie aux personnes qui l'entourent une image inversée d'eux-mêmes. Tout comme la beauté unique de Hazel se transforme en une laideur indicible grâce au miroir trafiqué par Omer, Épiphanie, en raison de sa laideur, reflète une image dénaturée de l'être humain, une image monstrueuse. Comme le remarque Caroline Demeule : « Voir une personne au visage monstrueux, c'est se balader dans une galerie des glaces où les miroirs déformants nous renvoient une image caricaturale de nous-mêmes. Le visage déformé, source d'effroi, se fait alors " miroir brisé ". » (Demeule, 2004 : 29) Ce lien qui se construit entre le monstre dévorant et le miroir évoque à nouveau la figure mythique du Minotaure. Valéry Rouzeau montre de manière convaincante la présence d'une isotopie spécifique du miroir et du Minotaure parmi les œuvres littéraires contemporaines qui s'appuient sur le mythe du Minotaure. Elle avance que : « si le miroir figure l'inconscient, c'est qu'il nous renvoie une image inversée de nous-mêmes, un reflet, un alter ego. Or, du fait de sa forme semi-humaine, semi-animale, le Minotaure est lui aussi un alter ego de l'homme, semblable à lui par le corps et différent par la tête. » (Rouzeau, 1992 : 93) L'hybridité du Minotaure que rappelle la monstruosité d'Épiphanie se pose comme le fondement essentiel du roman *Attentat*. En effet, le récit d'Amélie Nothomb s'avère lui aussi un alter ego de la littérature. En reprenant, par une multitude de citations et d'allusions, de nombreux romans portés au panthéon du champ littéraire tels que *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, *Docteur Jivago* de Boris Pasternak et *Quo Vadis* de Henryk Sienkiewicz, l'auteure réécrit chacune de ces œuvres avec le désir de détourner le récit premier. Cette réécriture produit un reflet déformé du récit canonique évoqué. La mise en place des figures de Pasiphaé et du Minotaure rend elle aussi possible la construction d'une représentation modifiée du récit mythique. La stratégie palimpseste de l'auteure permet ainsi à ce roman de se poser en tant que miroir déformant de toute une littérature. Le personnage d'Épiphanie parvient donc à investir au sein du récit cette stratégie palimpseste déployée par l'auteure en s'imposant à la fois comme le reflet de tous les gens qui l'entourent, mais aussi comme le double transformé du personnage de Quasimodo et de la figure du Minotaure. De la même

manière, le personnage d'Éthel superpose sans fin les visages de nombre de représentations féminines célèbres telles qu'« Esméralda » (A, p. 15), la « fée » (A, p. 16), « l'ange gardien, la muse et la madone » (A, p. 7), « Lygie » (A, p. 32), la « vestale » (A, p. 54), la « Vierge » (A, p. 106) et « Eurydice » (A, p. 153). Cette superposition de figures féminines construit inévitablement une perception hybride du personnage d'Éthel et parvient ainsi à créer un personnage unique à partir de cette multitude de visages. L'accumulation de figures féminines canoniques fait écho aux nombreux intertextes présents dans le roman. Les multiples références intertextuelles qui se chevauchent participent sans aucun doute à une stratégie du palimpseste. Malgré l'accumulation de références littéraires, les récits mythiques du Minotaure, d'Orphée et Eurydice demeurent les récits les plus importants dans la construction du roman *Attentat*.

Une nouvelle Eurydice

À la suite de la présence prégnante de la figure de Pasiphaé et du Minotaure, il est essentiel de souligner l'influence de la figure d'Eurydice qui s'impose chez le personnage d'Éthel. En effet, il semble qu'au-delà du lien phonétique qui unit les personnages d'Adèle, Hazel et Éthel, la figure d'Eurydice apparaît comme la figure génératrice des différents personnages féminins mis en scène dans les romans *Mercure* et *Attentat*. De manière similaire aux personnages d'Adèle et de Hazel, le personnage d'Éthel est explicitement comparé à la figure d'Eurydice à la fin du roman. C'est lorsqu'Épiphané purge une peine d'emprisonnement pour avoir assassiné sa bien-aimée qu'il mentionne le lien qui unit son histoire avec Éthel à celle d'Orphée et Eurydice : « Si Orphée avait été l'assassin d'Eurydice, peut-être aurait-il réussi à la ramener des Enfers. Il n'y a pas d'amour impossible. » (A, p. 153) Cet extrait mène inévitablement à une reconsidération du récit dans le but de percevoir de quelle manière le récit mythique d'Orphée et Eurydice marque celui d'Épiphané. Dans un premier temps, à la manière de la figure d'Eurydice présentée précédemment, le personnage d'Éthel s'efface derrière celui d'Épiphané. Le rôle de

narrateur qu'incarne Épiphane repousse au second rang le personnage d'Éthel. La jeune femme n'existe que grâce au regard que porte le narrateur sur elle. Ainsi, la façon dont Épiphane décrit Éthel rend compte d'un personnage qui s'efface inévitablement derrière la multitude de représentations féminines auxquelles elle est comparée, allant de la fée jusqu'à la madone. À la suite des personnages d'Adèle et Hazel, Amélie Nothomb semble mettre en scène une troisième Eurydice qui, tout comme celle proposée dans les œuvres de Virgile et Ovide, est éclipsée par les talents d'Orphée. À plusieurs reprises, Épiphane prend le pas sur sa bien-aimée, soit par sa laideur, soit par sa renommée. C'est lorsque Épiphane, accompagné d'Éthel, se rend à l'agence de mannequin Prosélyte dans le but de se faire engager comme repoussoir que la supériorité d'Épiphane s'impose : « [Les évaluateurs de l'Agence] t'ont tutoyée et appelée " ma grande ". Ils m'ont vouvoyé et appelé " monsieur ". Ils ont plus de respect pour la laideur que pour la beauté. Ils ont commencé à te donner du mademoiselle quand ils t'ont vue associée à moi. » (*A*, p. 56) La beauté exceptionnelle d'Éthel est donc laissée pour compte devant la laideur d'Épiphane. Relayée au second plan, la jeune femme s'efface sans cesse au profit d'Épiphane. Ainsi, lorsque Éthel veut rencontrer le peintre dont elle est amoureuse, elle demande l'aide d'Épiphane dans le but d'attirer le regard du jeune homme :

- Je [Éthel] veux que tu m'accompagnes à son vernissage.
- Je [Épiphane] déteste les vernissages.
- Moi aussi. Comme je détestais les agences de mannequins. Ce qui ne m'a pas empêchée de t'y accompagner pour te rendre service.
- Soit. En quoi ma présence servira-t-elle tes plans?
- Partout où tu vas, on ne voit que toi. À ton bras, je ne passerai pas inaperçue.
(*A*, p.79)

Dans cet extrait où Éthel n'apparaît plus que comme l'ombre d'Épiphane, il semble que le regard joue un rôle de première importance. C'est d'abord pour attirer le regard de l'homme qu'elle aime qu'Éthel invite Épiphane au vernissage. Dévasté par cette nouvelle, Épiphane avoue avoir gaspillé son temps à « la contemplation béate et extatique de [s]a bien-aimée » (*A*, p. 80) et considère qu'il « aurait dû lui montrer enfin [la] laideur [des hommes], car [ils] sont laids, toujours laids, même si cela se voit moins que dans [s]on

cas. » (*A*, p. 80) Ainsi, le regard est envisagé par Épiphane comme un miroir déformant qui rappelle inévitablement le regard fatal d'Orphée. Ce lien particulier qu'Épiphane crée grâce à son regard marque profondément sa relation avec Éthel. C'est d'abord et avant tout grâce au regard contemplatif qu'il pose sur Éthel qu'Épiphane a la sensation que sa bien-aimée lui appartient. Malheureusement, ce regard amoureux est, comme celui d'Orphée, un lien éphémère qui n'arrive pas à retenir l'être aimé et laisse partir la jeune femme vers les Enfers. Éthel fait ainsi figure d'une nouvelle Eurydice, assassinée par celui qui ne peut la posséder que dans la mort.

D'une autre manière, la figure d'Eurydice en tant qu'égérie d'Orphée transparaît tout au long du récit grâce au personnage d'Éthel. La jeune femme est la muse d'Épiphane. Elle est la source d'inspiration fondamentale du récit d'Épiphane. Le chant d'Orphée, qui se traduit, à la suite de la seconde mort d'Eurydice, par la voix de cet amour perdu, est repris par le narrateur. Tout comme le chanteur Thrace, Épiphane, après l'assassinat d'Éthel, ne peut que recourir aux mots pour faire revivre sa bien-aimée. Laureline Amanieux constate d'ailleurs que « le meurtrier assure à la femme aimée une paradoxale survivance grâce au langage qui perpétue l'amour. Il choisit la mémoire, " Qui d'autre que moi peut lui rendre la vie par le souvenir? " (*A*, p. 207), et d'imprimer cette mémoire dans l'écriture. » (Amanieux, 2005 : 80) Les mots sont pour Épiphane le seul moyen qui lui permet de rejoindre sa bien-aimée. Lorsqu'il part en voyage au Japon, Épiphane donne à Éthel un fax dans le but de toujours rester en contact avec elle. Les mots sont pour Épiphane le moyen privilégié pour retenir la jeune femme : « J'aurais voulu ne pas partir et rester auprès de toi ; tu en as décidé autrement. Aussi ai-je résolu de lancer mes mots à ta poursuite. » (*A*, p. 118) Par l'usage des mots, Épiphane souhaite emprisonner Éthel et c'est lors de l'achat du fax que le narrateur dévoile sa volonté de la dominer :

Au Moyen Age je ne serais pas parti au loin sans enfermer ma bien-aimée dans sa tour avec une ceinture de chasteté, au XIXe siècle je lui aurais acheté une camisole de force. A présent, au nom de la sotte liberté individuelle, on ne peut plus recourir à ces procédés sages et sûrs. Si l'on veut contrôler les gens à distance, on doit les bombarder de télécommunications. (*A*, p. 114)

Encore une fois, à l'image du personnage d'Omer dans le roman *Mercur*e, Épiphan

contrôle sa bien-aimée en s'arrogant le pouvoir de la parole. Éthel est ainsi confinée au silence, à l'image de la figure d'Eurydice. Ce transfert qui s'opère du chant pour la figure d'Orphée à l'écriture pour le personnage d'Épiphan

est aussi présent dans le roman *Mercur*e. Les liens qui se tissent entre les deux romans à l'étude sont manifestes. Ils soulignent non seulement une communauté de thèmes et de motifs à travers l'œuvre d'Amélie Nothomb, mais plus encore, ils permettent de saisir l'importance incontestable du récit mythique au sein de la démarche créatrice de l'auteure.

Une relation s'établit ainsi entre la figure d'Eurydice et celle de Pasiphaé. Un lien sans cesse réitéré entre l'amour et la mort apparaît chez les deux figures mythiques. Comme nous l'avons remarqué dans l'œuvre de Virgile, la reine de Crète et la bien-aimée d'Orphée sont intimement liées au royaume des morts par leurs amours funestes. Pour Épiphan

e, cette corrélation qui existe entre l'amour et la mort est évoquée à de nombreuses reprises. C'est lorsqu'Épiphan

e entreprend de faire son éducation sexuelle qu'il choisit de méditer les propos de Georges Bataille : « L'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort. » (*A*, p. 26) De la même manière, Épiphan

e fait appel à Oscar Wilde reprenant « cette idée magnifique et riche de sens : " Chacun tue ce qu'il aime " » (*A*, p. 23). Ces citations marquent le rapport qu'Épiphan

e entretient avec le sentiment amoureux en sacrifiant d'office l'objet de son amour. Le personnage d'Omer tient également ce propos dans le roman *Mercur*e lorsqu'il questionne ses sentiments pour Hazel : « Pourquoi est-il impossible de faire du bien à quelqu'un sans lui faire de mal? Pourquoi est-il impossible d'aimer quelqu'un sans le détruire? » (*M*, p. 16) Donc, à l'image de la figure d'Orphée, qui ne peut s'empêcher de regarder Eurydice et d'ainsi la retourner aux Enfers, il est impossible pour Épiphan

e et Omer de concevoir une relation passionnelle sans sacrifier la femme qu'ils aiment. Par la réécriture sans cesse renouvelée du récit mythique d'Orphée et Eurydice, on peut lire un refus chez Amélie Nothomb de clore le texte. Le rapprochement que l'auteure instaure à la fin du roman entre le couple mythique et les personnages d'Éthel et Épiphan

e conduit le lecteur vers une nouvelle lecture du roman. Cette seconde lecture offre au lecteur une nouvelle interprétation du mythe d'Orphée et Eurydice.

Les liens qui se créent ainsi entre les deux romans à l'étude dépassent largement la simple récurrence de motifs ou de thèmes. Par la reprise des figures mythiques d'Eurydice et de Pasiphaé, l'auteure impose au récit un canevas, une structure sous-jacente qu'elle travestit par la suite par des phénomènes de dédoublements et de renversements. Il est possible de percevoir dans cette réutilisation de figures mythiques féminines une méthode de création qui permet à Amélie Nothomb de construire un nouveau récit à partir d'un schéma canonique qu'elle s'amuse à pervertir, à reconstruire, à réécrire. Cette stratégie est d'ailleurs utilisée par les personnages des romans *Mercurie* et *Attentat*. Pour Hazel, chaque relecture d'un roman est différente et donne l'occasion au lecteur de revoir sans cesse un même récit sous un jour différent. C'est lors d'une conversation avec son infirmière Françoise que Hazel aborde son plaisir de la relecture :

[I]l y a des livres qui sont encore meilleurs à la relecture. J'ai lu soixante-quatre fois *La Chartreuse de Parme* : chaque lecture était plus excitante que la précédente. [...] Le même texte ou le même désir peuvent donner lieu à tant de variations. Ce serait dommage de se limiter à une seule, surtout si la soixante-quatrième est la meilleure. (*M*, p. 83)

D'une autre manière, le personnage d'Épiphanie dans le roman *Attentat* se permet, tout comme Amélie Nothomb, de transformer une œuvre dans le but d'en créer une nouvelle. À la suite de l'invitation d'Éthel, Épiphanie assiste à la première représentation du film dans lequel la jeune femme tient le rôle principal d'un jeune taureau. Devant la médiocrité du film, Épiphanie ne peut retenir que les quelques moments de grâce où sa bien-aimée apparaît à l'écran : « L'intention de l'auteur n'avait sans aucun doute pas été de reproduire ce contraste. Je conservai cependant mon droit à ne pas tenir compte de ses directives et à extraire mon œuvre de son œuvre. » (*A*, p. 106) Ces deux extraits montrent que l'auteure met en scène ses propres procédés de création au cœur des deux récits à l'étude. Cette reprise de la stratégie de l'auteure chez le personnage d'Épiphanie permet d'accentuer l'effet de dédoublement créé par la mise en abyme de l'écrivain élaborée tout au long du roman. La pratique palimpseste d'Amélie Nothomb qui est mise en place grâce aux procédés du dédoublement et du renversement est ainsi perceptible à tous les niveaux du

texte, soit au cœur de la structure du récit, de la construction des personnages et des propos que tiennent les personnages. Ainsi, à l'image du motif du miroir qui se présente dans le roman *Mercur*e comme la clé de voûte qui permet de rassembler sous un même motif les transformations apportées à la figure mythique d'Eurydice, le procédé du palimpseste s'impose comme l'élément fondamental qui permet la transformation de la figure de Pasiphaé. En effet, c'est par l'accumulation de représentations féminines telles que la fée, la vierge, la madone, la reine, la prêtresse et l'ange gardien que l'auteure renouvelle la figure mythique. De la même manière, la mention du mythe d'Orphée et Eurydice à la fin du récit vient elle aussi transformer la figure de Pasiphaé en lui juxtaposant celle d'Eurydice. Par la réunion de ces deux figures féminines, l'auteure parvient à modifier la représentation de ces deux figures mythiques dans le but de construire un nouveau personnage, celui d'Éthel. Ce procédé de création entraîne une interdépendance entre les différentes figures évoquées et le personnage du récit. Sans ces références fondatrices, le personnage d'Éthel se vide de toute substance. C'est avant tout grâce à la juxtaposition de nombreuses références féminines que le personnage d'Éthel prend forme tout au long du texte. Ainsi, la création du personnage mise en place par une stratégie du palimpseste s'apparente à la construction fragile d'un château de cartes, où chacune des pièces de l'échafaudage est essentielle pour maintenir l'ensemble de l'œuvre. Bien évidemment, les fondations de cette construction s'appuient pour le personnage d'Éthel sur les figures mythiques de Pasiphaé et d'Eurydice. La reprise de figures mythiques féminines semble ainsi jouer un rôle fondamental dans la démarche créatrice de l'auteure, instaurant non seulement les prémisses de la construction des personnages féminins, mais aussi une structure préexistante sur laquelle le récit développé par Amélie Nothomb repose.

CONCLUSION

La pratique palimpseste d'Amélie Nothomb se perçoit au sein de son œuvre par l'emploi d'un ensemble significatif de références littéraires. Le phénomène de l'intertextualité s'inscrit donc au fondement même de la stratégie d'écriture de l'auteure. Ainsi que le remarque Marc Eigeldinger :

Dans sa généralité et sa plus large extension, l'intertextualité est essentiellement un phénomène d'écriture ou de réécriture, qui revêt la valeur de déchiffrement du sens en instituant une interaction entre deux textes par l'insertion de l'un dans l'autre. Elle établit des corrélations entre un texte et d'autres textes antérieurs ou contemporains, auxquels il se réfère. Elle accomplit 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 sens nouveau. (Eigeldinger, 1987 : 10)

Ce double travail évoqué prend la forme de l'allusion dans les romans à l'étude ce qui, selon Marc Eigeldinger, « participe à la stratégie du texte en tant que reflet » (Eigeldinger, 1987 : 13). Par l'intégration et la transformation des références littéraires, l'intertextualité se présente tel un miroir déformant menant à la métamorphose des récits construits par l'auteure et des textes repris au cœur des récits analysés. Les figures mythiques d'Eurydice, de Mercure et de Pasiphaé sont elles aussi employées dans le but de créer les reflets déformés et déformants des personnages féminins présents dans les romans *Attentat* et *Mercure*. La stratégie palimpseste d'Amélie Nothomb se construit ainsi à partir des

changements apportés aux différentes figures. Ces transformations qui rendent compte de la flexibilité des figures mythiques sont à la base de sa pratique créatrice.

L'analyse des personnages féminins de Hazel, Adèle, Françoise et Éthel nous a permis de montrer l'influence des figures mythiques d'Eurydice, Mercure et Pasiphaé au centre de la démarche d'écriture de l'auteure. Chacune de ces figures est récupérée pour être modifiée par l'auteure, qui s'amuse à dédoubler puis à renverser ces canons féminins. Ce jeu de renversements conduit à chaque fois à une revalorisation du personnage féminin, qui prend le pas sur le personnage masculin. Alors que Mercure devient une héroïne, les figures d'Eurydice et de Pasiphaé sont réhabilitées. En effet, l'Eurydice mise en scène par Amélie Nothomb parvient à remonter des Enfers sans l'aide d'Orphée tandis que la figure de Pasiphaé telle que présentée par l'auteure n'est plus sous l'emprise de la folie et rejette le monstre qui l'aime. Arlette Bouloumié nous fait remarquer qu'« [u]ne réflexion semble donc s'engager dans la littérature contemporaine pour repenser ces figures monstrueuses de la féminité, expression de la peur masculine devant l'altérité. » (Bouloumié, 2002 : 13) À l'image du miroir déformant utilisé par Omer pour retenir Hazel sur l'île de Mortes-Frontières, les personnages féminins créés ou plutôt recréés par l'auteure proposent une image transfigurée des figures mythiques que l'on trouve au cœur des romans *Attentat* et *Mercure*. Le recours à ces figures est un moyen pour l'auteure de revisiter les grands modèles féminins tout en imposant d'importantes transformations aux figures reprises. Les changements apportés par l'auteure créent inévitablement une rupture avec les canons féminins évoqués.

Le thème du miroir que nous avons identifié comme un leitmotiv dans l'œuvre de la romancière participe à la stratégie d'écriture d'Amélie Nothomb. Étant à la fois objet de dédoublement et de renversement, le miroir apparaît dans les deux romans comme le symbole par excellence employé par l'auteure pour mettre en place au sein des récits sa démarche créatrice basée sur une stratégie du palimpseste. Le miroir marque l'ambiguïté identitaire des personnages en présentant, dans le roman *Mercure*, un reflet déformé des deux personnages féminins, puis en soulignant, dans *Attentat*, l'identité trouble d'Épiphanie,

qui se pose à mi-chemin entre l'homme et le monstre. Les changements apportés aux figures d'Eurydice, de Mercure et de Pasiphaé qui accentuent leur caractère ambigu nous ont permis de saisir plus amplement le travail de réécriture d'Amélie Nothomb et d'ainsi mettre au jour cette stratégie du palimpseste qui est employée par l'auteure pour favoriser la création de ses personnages. Le motif du miroir que l'on trouve au sein des deux romans nous permet de remarquer une communauté de thèmes qui transcende le récit.

Cette stratégie que l'auteure déploie dans la construction des personnages féminins est aussi présente dans la structure des deux récits. Le phénomène du dédoublement des personnages féminins d'Adèle, Hazel, Françoise et Éthel est repris et guide la structure des romans *Mercure* et *Attentat*. Comme nous avons pu le constater, les deux œuvres à l'étude comportent chacune deux dénouements. Dans *Mercure*, l'auteure impose de manière précise les deux fins contradictoires du récit en les séparant par l'ajout d'une note explicative. Ce dédoublement fait écho au roman *Attentat*, qui présente par deux fois un passage inspiré de *Quo Vadis*, où la jeune vierge Lygie est immolée par les cornes d'un taureau. Ainsi, à l'image de la figure d'Eurydice, la structure mise en place par l'auteure insiste sur la mort, la renaissance, puis la seconde mort du récit en écrivant deux conclusions au cœur d'un même texte. L'influence du mythe d'Orphée et Eurydice est fondamentale dans la construction des deux romans par l'utilisation du mytheme de la descente aux enfers. Alors que la descente aux enfers d'Adèle et Hazel marque l'élément déclencheur du récit de *Mercure*, la mort du personnage d'Éthel annonce quant à elle le dénouement d'*Attentat*. De part et d'autre, les deux œuvres utilisent la descente aux enfers des personnages féminins comme un élément signifiant qui structure le récit. La double descente aux enfers, structure inhérente à la figure mythique d'Eurydice, est reprise par l'auteure et s'instaure comme le schéma essentiel des deux romans à l'étude. La reprise du mythe d'Orphée et Eurydice permet de construire une structure sous-jacente à la trame narrative des romans *Attentat* et *Mercure*.

Ainsi que nous l'avons soulevé, la prégnance du mythe d'Orphée et Eurydice au sein des deux romans s'avère déterminante dans la construction de ces récits. La présence

marquée de la figure d'Eurydice chez les personnages d'Adèle, Hazel et Éthel révèle sans aucun doute l'importance de cette figure mythique féminine quant à la démarche créatrice de l'auteure. Tout au long des romans *Mercure* et *Attentat*, ces trois personnages tracent le parcours d'une seule et même figure mythique reprise sans cesse par l'auteure. À la manière d'un leitmotiv, la figure d'Eurydice marque la pratique créatrice d'Amélie Nothomb et s'instaure au cœur des textes comme un canevas de base pour la création des différents personnages féminins. Le but que s'est fixé l'auteure en avouant vouloir « redonner vie à Eurydice » (Helm, 1997 : 151) nous permet dès lors de reconnaître l'importance fondamentale de la figure d'Eurydice au centre de la démarche créatrice de l'auteure. Notre analyse a su mettre au jour les différentes transformations apportées à cette figure emblématique féminine. La mise en parallèle des parcours des personnages d'Adèle, Hazel et Éthel que nous avons soulignée tout au long de ce mémoire met en lumière l'évolution de la figure d'Eurydice. En provoquant une rupture entre les différentes reprises d'Eurydice, Amélie Nothomb crée de nouvelles représentations de cette figure mythique féminine. Si le personnage d'Adèle correspond de très près au modèle présenté par Homère et Virgile, les personnages de Hazel et Éthel provoquent une profonde rupture avec les représentations classiques de la figure mythique. Alors qu'Adèle demeure, jusqu'à sa mort dans l'ombre d'Omer, Hazel et Éthel acquièrent au cours des deux récits l'indépendance nécessaire à leur remontée des enfers. Cette opposition entre les différents personnages mise en place par l'auteure, grâce à une autonomisation du personnage féminin toujours grandissante, est d'autant plus importante qu'elle souligne l'évolution de la figure d'Eurydice. Les personnages féminins créés par Amélie Nothomb sont autant de créations de la figure d'Eurydice. Ainsi, c'est avant tout par l'analyse des transformations apportées à cette figure mythique qu'il a été possible de saisir de quelle façon la reprise de la figure d'Eurydice participe à la démarche créatrice de l'auteure. L'importante reprise des différentes figures mythiques féminines étudiées est essentielle dans son processus de création. En effet, les personnages féminins mis en scène par Amélie Nothomb sont modelés à partir des figures mythiques employées et des mythes qui y sont attachés.

La rupture que provoque l'indépendance des personnages féminins mis en scène par l'auteure en regard de la figure mythique d'Eurydice se fait à la faveur d'un rééquilibrage des rôles masculins et féminins au sein des récits qui participent à l'héritage des grands récits fondateurs de la culture occidentale. Il en est de même pour le personnage de Françoise, qui propose une version féminine de la figure mythique de Mercure. Ce changement de paradigme est manifestement l'un des fondements de sa pratique palimpseste. À ce propos, Andrea Oberhuber remarque que :

[s]es romans témoignent, somme toute, d'un travail de réappropriation de son passé culturel et des textes modèles au profit des œuvres elles-mêmes. La double démarche de déconstruction des modèles générateurs et de leur reconstruction sous d'autres signes sous-tend l'élaboration d'une poétique de (ré)écrire au féminin. (Oberhuber, 2004 : 127)

En recréant les figures mythiques d'Eurydice, de Mercure puis de Pasiphaé, Amélie Nothomb s'inscrit dans cette double démarche qui s'instaure au fondement de la pratique créatrice de l'auteure. La prégnance de la réécriture du mythe d'Orphée et Eurydice que nous avons su déceler dans les romans *Mercure* et *Attentat* se trouve ainsi au cœur de la stratégie du palimpseste que développe l'auteure. La revalorisation récurrente des personnages féminins mis en scène dans les deux romans à l'étude est en rupture avec la représentation canonique des différentes figures mythiques. Ce changement significatif qui souligne le travail de reconstruction de l'auteure et instaure sans aucun doute le renversement comme l'un des motifs essentiels de la stratégie créatrice chez Amélie Nothomb. Les déconstructions et reconstructions incessantes de l'intertexte utilisé par l'auteure permettent donc de percevoir les nombreuses potentialités du texte qui s'avère toujours en mouvement, inexorablement ouvert à la création.

Si cette analyse a mis au jour l'importance d'une pratique du palimpseste dans le processus créateur de l'auteure et les conséquences de cette pratique, tant sur le plan de la création des personnages que sur la structure des récits, elle n'a cependant pas su déterminer l'influence que peut avoir cette pratique sur le lecteur. Les nombreuses références littéraires présentes dans les romans d'Amélie Nothomb font appel à différents savoirs depuis les

récits mythiques et religieux pour remonter jusqu'aux œuvres littéraires de Victor Hugo et Stendhal, pour ne donner que quelques exemples. Selon Isabelle Constant : « [la] construction hypertextuelle postmoderne [d'Amélie Nothomb] a pour conséquence la remise en question de la notion de réalité et la perception que les lecteurs en ont. » (Constant, 2003 : 933) Bien que cette analyse ne se soit pas penchée sur les rapports qui s'établissent entre la mise en place de nombreux intertextes et du rôle qu'y joue le lecteur, il est clair que la stratégie palimpseste que développe l'auteure repose sur une connivence qui s'établit avec le lecteur. Ainsi que le souligne Andrea Oberhuber : « Chez toutes celles qui adoptent la réécriture comme stratégie discursive, la lecture va de pair avec l'écriture [...]. » (Oberhuber, 2004 : 128) Amélie Nothomb devient ainsi, à la manière de ses personnages, à la fois lectrice, auteure et narratrice. Comme le remarque Isabelle Constant au sujet du roman *Attentat* :

Nothomb nous propose de nous interroger aussi sur la place de chaque participant dans la relation lecture/écriture. À force de donner en permanence une matière à consommer à un lecteur qu'elle ne voit pas, l'auteur se demande qui est ce lecteur et l'imagine sous les traits de son Quasimodo postmoderne, personnage hybride, mélange des positions d'auteur, de narrateur et de lecteur. (Constant, 2003 : 933)

Il est sans aucun doute possible de suggérer que cette relation lecture/écriture que mentionne Isabelle Constant se trouve à la base de la pratique palimpseste de l'auteure. Les relations intertextuelles mises en place au cœur des romans *Attentat* et *Mercurie*, que nous avons étudiés, jouent sur ce lien de connivence qui existe entre l'auteure et le lecteur. La lecture est ainsi un élément essentiel dans un processus créatif s'appuyant sur de nombreux intertextes. Assurément, la pratique de la lecture s'impose à la fois en amont et en aval des romans d'Amélie Nothomb. Le lien étroit qui unit la lecture et l'écriture dans la stratégie du palimpseste mise en place demeure sans aucun doute un aspect encore à explorer dans l'œuvre de l'auteure.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. CORPUS PRIMAIRE

NOTHOMB, Amélie. 1998. *Mercure*. « Le Livre de Poche », 149111. Paris : Albin Michel, 189 p.

NOTHOMB, Amélie. 1997. *Attentat*. « Le Livre de Poche », 14688. Paris : Albin Michel, 153 p.

2. CORPUS SECONDAIRE

NOTHOMB, Amélie. 2004. *Biographie de la faim*. Paris : Albin Michel, 240p.

NOTHOMB, Amélie. 2000. *Métaphysique des tubes*. Paris : Albin Michel, p. 156.

NOTHOMB, Amélie. 1999. *Stupeur et Tremblements*. Paris : Albin Michel, p. 186.

NOTHOMB, Amélie. 1996. *Péplum*. Paris : Albin Michel, 211 p.

NOTHOMB, Amélie. 1995. *Les Catilinaires*. Paris : Albin Michel, 151 p.

NOTHOMB, Amélie. 1993. *Le Sabotage amoureux*. Paris : Albin Michel, 124 p.

NOTHOMB, Amélie. 1992. *Hygiène de l'assassin*. Paris : Albin Michel, 181 p.

3. MYTHES ET SOURCES LITTÉRAIRES

ANOUILH, Jean. 1963. *Pièces noires : L'hermine, La sauvage, Le voyageur sans bagage, Eurydice*. Paris : La table ronde, 538 p.

AVIÉNIUS. 1981. *Les phénomènes d'Aratos*, texte établi et traduit par Jean Soubiran. « Universités de France ». Paris : Belles Lettres, 318p.

- HOMÈRE. 1965a. *Iliade*, édition préparée par Robert Flacelière, texte traduit par Victor Bérard. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1140p.
- HOMÈRE. 1965b. *Odyssée*, édition préparée par Robert Flacelière, texte traduit par Victor Bérard. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1140p.
- HOMÈRE. 1936. *Hymnes*, édition préparée par Jean Humbert. « Universités de France ». Paris : Belles Lettres, 251 p.
- NERVAL, Gérard. 1963 [1854]. « El Desdichado », *Les chimères*. Genève : Droz, pp. 3-20.
- OVIDE. 1961. *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye. 2^{ème} édition. « Collection des universités de France », volume 2. Paris : Les Belles Lettres, 285 p.
- OVIDE. 1960. *L'art d'aimer*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, 4^{ème} édition. « Collection des universités de France ». Paris : Les Belles Lettres, 183 p.
- PINDARE. 1922. *Pythiques*, texte établi et traduit par Aimé Puech, « Universités de France », volume 2. Paris : Les Belles Lettres, 170p.
- VIRGILE. 1964. *Énéide*, texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort. « Collection des universités de France », volume 1. Paris : Les Belles Lettres, 314 p.
- VIRGILE. 1942. *Bucoliques*, texte établi et traduit par Eugène de Saint-Denis. « Collection des universités de France Série latine ». Paris : Les Belles Lettres, 171 p.
- VIRGILE. 1926. *Les Géorgiques*, 2^{ème} édition. « Collection des universités de France; Les belles lettres; Collection Guillaume Budé ». Paris : Les Belles lettres, 180 p.

4. RÉFÉRENCES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE D'AMÉLIE NOTHOMB

- AMANIEUX, Laureline. 2009. *Le récit siamois. Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*. Paris : Albin Michel, 448 p.
- AMANIEUX, Laureline. 2005. « Amour, meurtre et langage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb ». *L'Esprit créateur*, volume 45, numéro 1, (printemps), pp. 79-86.

- AMANIEUX, Laureline. 2002. « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb ». *Religiologiques*, volume 25, pp. 131-146.
- CONSTANT, Isabelle. 2003. « Construction hypertextuelle : *Attentat* d'Amélie Nothomb ». *The French Review*, volume 76, numéro 5, pp. 933-940.
- DEWEZ, Nausicaa. 2008. « La Belle, la (vieille) Bête et la princesse charmante. Sur *Mercre* d'Amélie Nothomb ». Dans *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, sous la dir. de Catherine d'Humièrè. pp. 235-246. « Littératures ». Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- DEWEZ, Nausicaa. 2003. « L'Immortalité par la mort. Le mythe d'Orphée dans l'œuvre d'Amélie Nothomb [The Immortality by death. The Orpheus myth in Amélie Nothomb's work] ». *Lettres romanes*, volume 57, numéros 1-2, pp. 127-138.
- HELM, Yolande. 1997. « Amélie Nothomb : une écriture alimentée à la source de l'orphisme », *Religiologiques*. En ligne. <<http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/helm.html>>. Consulté le 10 mars 2009.
- HELM, Yolande. 1996. « Amélie Nothomb : l'enfant terrible des lettres belges de langue française », *Études francophones*, volume 11, numéro 1, pp. 113-120.
- LE GARREC, Lénaïk. 2003. « Beastly Beauties and Beautiful Beast ». Dans *Amélie Nothomb. Authorship, Identity and Narrative Practice*, sous la dir. de Susan Bainbrigge et Jeanette den Toonder. pp. 93-104. « Belgian Francophone Library ». New York : Peter Lang.
- OBERHUBER, Andrea. 2004. « Réécrire à l'ère du soupçons insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne ». *Études françaises*, volume 40, numéro 1, pp. 111-128.
- ONIRIK. 2009. « Interview de Amélie Nothomb à l'occasion de la sortie de son livre *Le voyage d'hiver* questions de Damien Dhondt ». Dans *Onirik*. En ligne. <<http://www.onirik.net/spip.php?article8079>>. Consulté le 5 février 2010.

5. MÉTHODOLOGIE : MYTHOCRITIQUE, RÉÉCRITURE ET INTERTEXTUALITÉ

- BACKÈS, Jean-Louis. 1993. « Mythocritique, les effets d'un néologisme ». *Revue de littérature comparée*, volume 67, numéro 4, pp. 519-522.
- BOULOUMIÉ, Arlette. 2002. « Avant-propos ». *Figures mythique féminines dans la littérature contemporaine*, « Recherches sur l'imaginaire », numéro 28. Angers : Presses de l'université d'Angers, pp. 11-13.
- BLANCHOT, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. « Collection idées ». Paris : Gallimard, 376 p.
- BLANCKEMAN, Bruno. 2002. *Les fictions singulières : Étude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte éditeur, 174 p.
- BRUNEL, Pierre. 1992. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris : Presses universitaires de France, 294 p.
- CENTRE DE RECHERCHE SUR L'IMAGINAIRE. 2007. « Définitions de l'imaginaire ». Dans *Centre de recherche sur l'imaginaire*. En ligne. <http://w3.u-grenoble3.fr/cr/page_def_imaginaire.htm#mc>. Consulté le 13 août 2009.
- CHAUVIN, Danièle. 2005. « Hypertextualité et mythocritique ». Dans *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, sous la dir. de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter. pp. 175-181. Paris : Imago.
- DABEZIES, André. 2002. « Figures mythiques et figures bibliques ». Dans *Figures bibliques, figures mythiques : Ambiguïtés et réécritures*, sous la dir. de Cécile Hussert et Emmanuel Reibel. pp. 1-12. Paris : Rue d'Ulm.
- DOMINO, Maurice. 1987. « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture ». *Semen*. En ligne. <<http://semen.revues.org/document5383.html>>. Consulté le 19 juin 2009.
- DURAND, Gilbert. 2001. « La résurgence du mythe et ses implications ». Dans *Qu'est-ce que la culture?*, sous la dir. de Yves Michaud. pp. 325-334. « Université de tous les savoirs », vol. 6. Paris : Odile Jacob.

- DURAND, Gilbert. [1979] 1992. *Figures mythiques et visage de l'œuvre : De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Dunod, 327p.
- EIGELDINGER, Marc. 1987. *Mythologie et intertextualité*. Genève : Éditions Slatkine, 278 p.
- FORTIER, Frances. 1993. « Archéologie d'une postmodernité », *Tangence*, numéro 39, pp. 21-36.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpseste : La littérature au second degré*. « Poétique ». Paris : Éditions du Seuil, 467 p.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figure III*. « Poétique ». Paris : Éditions du Seuil, 286 p.
- GIGNOUX, Anne-Claire. 2003. *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises : études linguistiques ». Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne. 197p.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. 2001. *Littérature et Mythe*. « Contours littéraires ». Paris : Hachette, 175p.
- LÉONARD-ROQUES, Véronique. 2008. « Avant-propos ». Dans *Figures mythiques : Fabrique et métamorphoses*, sous la dir. Véronique Léonard-Roques. pp. 9-21. « Littératures ». Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- MONNEYRON, Frédéric, Joël, THOMAS. 2002. *Mythes et littérature*. « Que sais-je ? ». Paris : Presses universitaires de France, 127p.
- MONTÉMONT, Véronique. 2006. « Poldève story. Ironie narrative et intertextualité parodique dans les romans d'*Hortense* de Jacques Roubaud ». Dans *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, sous la dir. de Mustapha Trabelsi, pp. 113-124. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- RÉTIF, Françoise. 2002. « De la lecture à la réécriture des mythes. Éléments d'une critique et d'une esthétique ». Dans *Lectures de femmes : Entre lecture et écriture*, sous la dir. de Marianne Camus et Françoise Rétif, pp. 187-197. Paris : l'Harmattan.
- SIGANOS, André. 2005. « Définitions du mythe ». Dans *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, sous la dir. de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter. pp. 85-101. Paris : Imago.

- SIROIS, Antoine. 1992. *Mythe et symboles dans la littérature québécoise*. Montréal : Triptyque, 154 p.
- VERHULST, Gilliane. 2002. « Féminité et animalité dans *La Vouivre* de Marcel Aymé, *L'invitation chez les Stirl* de Paul Gadenne, "L'Archéologue", dans *Soleil des loups*, de André Pieyre de Mandiargues ». *Recherches sur l'imaginaire : Figures mythiques féminines dans la littérature contemporaine*, volume 28, pp. 149-170.
- VIERNE, Simone. 1981. « Pour l'élaboration d'une mythocritique ». Dans *Mythes, images, représentations : Actes du XIV^e congrès de la Société française de littérature générale et comparée*. (Limoges, octobre, 1977), pp. 79-85. Limoges : Trame.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam. 2005. « Mythe, création et lecture littéraires : Questionnements et enjeux des études sur l'imaginaire ». Dans *Mythe et création : Théorie, figures*, sous la dir. de Éléonore Faivre, Jean-Pol Madou et Laurent Van Eynde. pp. 25-47. « Publications des Facultés universitaires Saint-Louis », 106. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis.
- ZUPANCIC, Metka. 2007. *Hélène Cixous. Texture chimique et alchimique*. Birmingham : Summa Publications, 206 p.

6. RÉFÉRENCES CRITIQUES SUR LES MYTHES LITTÉRAIRES

- BACHOLLE, Michèle. 1997. « *L'enfant Méduse* de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses ». *Religiologiques : Orphée et Eurydice : mythes en mutation*, volume 15, (printemps), pp. 139-149.
- BÉAGUE, Annick, Jacques BOULOGNE, Alain DEREMETZ et Françoise TOULZE. 1998. *Les visages d'Orphée*. Numéro 2. « Savoir mieux; Histoire des religions ». Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 124 p.
- BOULOUMIÉ, Arlette. 2004. « 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 de Jean-Loup Trassard ». *Loxias*. En ligne. <<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=1244>>. Consulté le 20 octobre 2009.
- BRASEY, Édouard. 2007. *La petite encyclopédie du merveilleux*. « Fantasy ». Paris : Prés aux clercs, 432 p.

- CÔTÉ, Valérie. 2008. « La mêtis d'Hermès ». Mémoire de maîtrise en histoire, Montréal : Université du Québec à Montréal, 103 p.
- D'ALVERNÉ, Marie-Thérèse. 1994. *La transmission des textes philosophiques et scientifiques au Moyen Âge*. Aldershot : Variorum, 350 p.
- DEMEULE, Caroline. 2004. « Le monstre à visage découvert ». *Champ Psychosomatique*, numéro 35, pp. 23-39.
- DETIENNE, Marcel, Jean-Pierre VERNANT. 1974. *Les ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs*. « Nouvelle bibliothèque scientifique ». Paris : Flammarion, 316p.
- DESAUTELS, Jacques. 1988. *Dieux et mythes de la Grèce ancienne : La mythologie gréco-romaine*. Québec : Presses de l'Université Laval, 648 p.
- DURAND, Gilbert. 1997. « Les nostalgies d'Orphée : Petite leçon de mythanalyse ». *Religiologiques : Orphée et Eurydice : mythes en mutation*, volume 15, (printemps), pp. 21-41.
- FAIVRE, Antoine. 1988. « Hermès ». Dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la dir. de Pierre Brunel. pp. 705-732. Paris : Éditions du Rocher.
- GÉLY, Véronique. 2008. « Phèdre, figure mythique ? ». Dans *Figures mythiques : Fabrique et métamorphoses*, sous la dir. de Véronique Léonard-Roques. pp. 51-68. « Littératures ». Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- GRIMAL, Pierre. 1951. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 574 p.
- HEURGON, Jacques. 1932. « Orphée et Eurydice avant Virgile ». *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, volume 49, numéro 1, pp. 6-60.
- HEUZÉ, Philippe. 1985. *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*. « École française de Rome », numéro 86. Rome : École française de Rome, 676p.
- KAHN, Laurence. 1978. *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*. Paris : François Maspero, 206 p.
- KUSHNER, Éva. 1961. *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*. Paris : A.G. Nizet, 362 p.

- MAJOREL, Florence. 2003. « Hermès ou Le mouvement spiralé de l'initiation ». *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, numéro 1, pp. 53-81.
- MICHEL, Alain. 1999. « Orphée dans la tradition de la poésie Gréco-latine ». *Revue de littérature comparée : Le mythe d'Orphée au XIX^e et XX^e siècle*, volume 73, numéro 4, (octobre-décembre), pp. 511-532.
- PLATE, Liedeke. 1997. « Orphée, le regard et la voix ». *Religiologiques : Orphée et Eurydice : mythes en mutation*, volume 15, (printemps), pp. 165-177.
- ROUZEAU, Valéry. 1992. « Minotaures et miroir ». *Iris : Bible et Mythes*, numéro 12, (janvier), pp. 91-111.
- SARDE, Michèle. 1979. *Histoire d'Eurydice pendant la remonté*. Paris : Seuil, 330 p.
- SIEBERT, Gérard. 2001. « Hermès dieu des frontières ». Dans *Frontières (?) en Europe occidentale et médiane de l'Antiquité à l'an 2000*. pp. 27-37. Metz : Centre de recherche histoire et civilisation de l'université de Metz.
- SIGANOS, André. 2002. « Pasiphaé ». Dans *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la dir. de Pierre Brunel. pp. 1512-1518. Monaco : Éditions du rocher.
- SIGANOS, André. 1993. *Le Minotaure et son mythe*. Paris : Presses universitaires de France, 158 p.
- VIDAL, Jean-Pierre. 2003. *Le labyrinthe aboli : De quelques Minotaures contemporains*. « Spirale ». Montréal : Trait d'union, 144 p.
- WIENDEKENS, Albert Joris van. 1961. « Réflexions sur la nature et l'origine du dieu Hermès ». Dans *Rheinisches Museum für Philologie*. En ligne. 13 pages. <<http://www.rhm.uni-koeln.de/104/Windekens.pdf>>. Consulté le 25 mars 2010.
- YOURCENAR, Marguerite. 1971. « Aspects d'une légende et histoire d'une pièce ». Dans *Théâtre II*. pp. 82-161. Paris : Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite. 1931. *La Nouvelle Eurydice*. « Pour mon plaisir ». Paris : Grasset, 241 p.
- ZUPANCIC, Metka. 1997. « Orphée et Eurydice : mythes en mutation ». *Religiologiques : Orphée et Eurydice : mythes en mutation*, volume 15, (printemps), pp. 5-17.

