

LE DOUBLE MYTHIQUE: LA FIGURE D'EURYDICE DANS *MERCURE* D'AMÉLIE NOTHOMB

LAURENCE MAROIS

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

la_pommette@hotmail.com

Article received on 01.02.2011

Accepted on 26.05.2011

RÉSUMÉ

Le roman *Mercure* d'Amélie Nothomb présente une multitude de références intertextuelles qui sont le plus souvent tirées des « grands récits » mythiques, religieux et littéraires. Au-delà de simples références ponctuelles, ce récit reprend plusieurs mythes fondateurs de la féminité. Le présent article s'intéresse à l'influence qu'exerce la figure d'Eurydice sur le travail de réécriture de la romancière. La reprise du récit mythique d'Orphée et Eurydice s'effectue grâce à l'application systématique du procédé du dédoublement en passant par la structure du récit et par l'élaboration des personnages féminins. Il s'agira donc de comprendre comment, à la manière d'un palimpseste, Amélie Nothomb réécrit le récit mythique d'Orphée et Eurydice et de quelle manière le dédoublement permet à l'auteure de transformer la figure mythique d'Eurydice.

MOTS-CLÉ

Intertextualité, mythe, dédoublement, Eurydice, Amélie Nothomb.

THE MYTHICAL DOUBLE: THE REPRESENTATION OF EURYDICE IN *MERCURE* AMÉLIE NOTHOMB'S NOVEL

ABSTRACT

Amélie Nothomb's *Mercure* presents a multitude of intertextual references mostly derived from mythical, religious and literary "grand narratives". Beyond simple punctual references, this story harks back to several founding myths of femininity. This article studies the influence that the character of Eurydice exerts on the novelist's rewriting of these sources. The reprise of the myth of Orpheus and Eurydice is made thanks to the systematic application of the process of splitting the structure of the narrative and the elaboration of the feminine characters. It will be a question of understanding how, in the style of a "palimpsest", Amélie Nothomb rewrites the myth of Orpheus and Eurydice and how the splitting process allows the author to transform the mythical figure of Eurydice.

KEYWORDS

Intertextuality, myth, splitting process, Eurydice, Amélie Nothomb.

1. INTRODUCTION

Une partie de l'œuvre impressionnante d'Amélie Nothomb s'imbibe littéralement de récits mythiques. Au rythme de la publication d'un roman par année depuis maintenant presque 20 ans, l'auteure prolifique affirme dans une entrevue accordée à Yolande Helm « [a]spir[er] à une écriture qui puisse redonner vie à Eurydice » (Helm 1997: 151). La figure mythique d'Eurydice apparaît dès lors comme une figure centrale dans l'œuvre d'Amélie Nothomb et tout particulièrement dans le roman *Mercure* où elle y joue un rôle clé. L'utilisation du récit mythique d'Orphée et Eurydice se faufile au cœur de celui construit par l'auteure et se pose comme un récit sous-jacent. Ce récit mythique qui se forme et se transforme ainsi sous la plume nothombienne traverse le texte grâce aux personnages de Hazel et Adèle qui semblent être le reflet, le double d'une seule et unique figure, celle d'Eurydice. La reprise du récit mythique d'Orphée et Eurydice au centre du roman *Mercure* semble donc permettre à l'auteure d'instaurer une stratégie du palimpseste et une pratique systématique du dédoublement qui s'incarnent à la fois au sein de la trame narrative et de la construction des personnages. Cet article propose de réfléchir à l'utilisation du récit mythique dans le roman *Mercure* d'Amélie Nothomb et de saisir dans quelles mesures la réécriture du récit mythique d'Orphée et Eurydice prend naissance au cœur même de la mise en place du procédé du dédoublement.

2. LE DOUBLE RÉCIT DE *MERCURE*

Le roman *Mercure* relate l'histoire d'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 » (Nothomb 1998: 7), le récit marque déjà un premier dédoublement, celui de la situation initiale puisque, suite au premier chapitre où le personnage d'Hazel se pose comme la narratrice, le deuxième chapitre débute à nouveau 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 suite au 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 est lui aussi l'objet d'un dédoublement 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. (Nothomb 1998: 171)

La première conclusion de *Mercure* présente un dénouement heureux lorsque Françoise parvient à libérer Hazel de l'emprise d'Omer. Après avoir ligoté Omer, Françoise insiste pour qu'Hazel voit 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 moment d'une promenade, Omer croit à tort que Françoise a divulgué la vérité à Hazel et se suicide 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. Le procédé du dédoublement employé par l'auteure donne donc forme au récit et s'impose à la manière d'une structure fondamentale du texte.

D'une autre manière, les sonorités similaires des prénoms Hazel et Adèle nous incitent à s'attarder au travail onomastique de l'auteure. En effet, les noms choisis pour les personnages 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 portant 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. (Nothomb 1998: 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. Ce dédoublement de l'identité des personnages est également appuyé par l'importante influence que représente la figure d'Eurydice pour la construction des personnages féminins d'Hazel et Adèle. Le personnage d'Hazel est ainsi explicitement comparé à la figure d'Eurydice au cours du roman: « Je [Omer] parle d'elle [Hazel] comme je parlerais d'Eurydice. » (Nothomb 1998: 174)

3. 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. (Nothomb 1998: 110)

En effet, comme le souligne Jacques Heurgon: « [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 [...]. » (Heurgon 1932: 11) 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 », « tétanisée », « 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 » (Nothomb 1998: 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? » (Nothomb 1998: 116-118)

Cet extrait qui mentionne explicitement la descente aux Enfers d'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 mytique. Ce retour d'une première mort que l'on pourrait considérer comme fictive puisque les deux personnages ne sont pas réellement décédés place ainsi 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, les deux jeunes femmes, 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 l'élément instigateur de différentes péripéties qui construisent le texte. 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 personnages à part entière et participer activement à la trame narrative du roman. En effet, au contraire de l'Eurydice effacée par les prouesses de son amant, 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 » (Nothomb 1998: 125) et « Hazel est plus vivante et plus gaie qu'Adèle, plus ouverte à l'amour. » (Nothomb 1998: 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 *Mercur*. 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: « Deux 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! » (Nothomb 1998: 127) Les similarités 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. (Nothomb 1998: 160-161)

Comme le mentionne le capitaine: « Hazel et Adèle sont une seule personne [...] Adèle est revenue sous les traits de Hazel. » (Nothomb 1998: 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*¹ » (Nothomb 1998: 168). Les deux parcours narratifs d'Adèle et Hazel s'inscrivent ainsi dans une continuité qui permet de 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 d'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. » (Nothomb 1998: 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 précédemment 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. 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

¹ L'auteure souligne.

Françoise invite Hazel a 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. » (Nothomb 1998: 62) Le personnage d'Adèle dans *Mercur* 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. 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. » (Nothomb 1998: 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. » (Nothomb 1998: 125-126) La survie d'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. En effet, 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. » (Nothomb 1998: 161) Ce renversement important du pouvoir

marque un changement radical chez le personnage d'Omer qui devient à son tour dépendant d'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 d'Hazel ne peut se faire qu'au détriment de celle d'Omer. En effet, lorsqu'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 semble, comme le souligne Isabelle Constant, imposer: « [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 note qu'« Orphée veut voir [Eurydice], non quand elle est visible, mais quand elle est invisible » (Blanchot 1955: 228), il souligne 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 comme le souligne Lénaïk Le Garrec: « 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. » (Le Garrec 2003: 67) Ce passage souligne 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 d'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 culturel². » (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.

² Françoise Collin cité dans Françoise Rétif.

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 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. (Nothomb 1998: 29)

À cette laideur extrême provoquée par le miroir déformant s'oppose la beauté renversante d'Hazel et 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 d'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. » (Nothomb 1998: 123) Dans le second dénouement du récit, la beauté d'Hazel force 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 d'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 d'Hazel. Lorsque Françoise est 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. (Nothomb 1998: 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 d'Hazel:

« Moi j'ai vue 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. » (Nothomb 1998: 139) Comme le mentionne Lénaïk Le Garrec: « Amélie Nothomb skilfully mixes beauty and ugliness, juggling these two notions throughout her writings. » (Le Garrec 2003: 68) 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 d'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 d'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 ainsi complexifiée et humanisée puisqu'en délaissant l'image unique d'une Eurydice à la beauté exceptionnelle, le personnage d'Hazel gagne en profondeur et s'écarte du stéréotype féminin.

Le double, le dédoublement semble ainsi devenir le phénomène 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 Orphée³ 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 changement prend une importance considérable dans la mesure où il s'incarne dans la trame duelle du récit. Comme le souligne Laureline Amanieux quant au deux dénouements de *Mercur*: « 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 transforment la figure d'Eurydice. En effet, les deux

³ Sur la figure d'Orphée, héros amoureux, voir Anne Béague et *al.*, *Les visages d'Orphée*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Savoirs mieux », 1998, p. 23. « 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. »

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.

4. L'OMNIPRÉSENCE DU MIROIR: DU DÉDOUBLEMENT AU RENVERSEMENT

Le miroir, déjà présenté comme un objet de dédoublement, joue un rôle clé pour la mise en place du mytheme du regard meurtrier dans le 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 d'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 » (Nothomb 1998: 111) et à la construction d'une maison « ans miroir ni même la moindre surface réfléchissante » (Nothomb 1998: 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 » (Nothomb 1998: 112) tandis qu'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 » (Nothomb 1998: 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! » (Nothomb 1998: 140). Ce passage marque aussi la volonté et la détermination d'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. » (Nothomb 1998: 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 d'Hazel ne pourra être récupérée que lorsqu'elle posera son regard sur un véritable miroir qui lui reflètera son image exacte, car comme il a déjà été souligné par Lénaïk Le Garrec: « 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. » (Le Garrec 2003: 67) 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 d'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 » (Nothomb 1998: 142). C'est lorsque Omer perd ce contrôle qu'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 d'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:

Je [Hazel] ne veut 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. (Nothomb 1998: 143)

Ce premier regard d'Hazel 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 d'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 d'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 d'Hazel est donc le seul qui a la possibilité de changer l'image qu'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 d'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 infléchissement 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 d'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 d'Hazel sur elle-même. Ainsi, malgré l'échec d'Hazel dans ce second dénouement, le pouvoir du regard lui appartient et marque l'autonomie indéniable qu'acquiert la figure d'Eurydice. Ce changement important marque 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 d'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 *Mercur* 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 mytheme 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 mytheme 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. » (Nothomb 1998: 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 d'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. » (Nothomb 1998: 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.

5. 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 la prise de parole d'Hazel. Marquant l'autonomie du personnage, la voix donnée à Hazel permet, 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. En effet, 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 d'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. » (Nothomb 1998: 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 » (Nothomb 1998: 13). Ce pouvoir qu'exerce Omer sur la voix d'Hazel semble agir de la même façon que sur le regard de la jeune femme. En effet, 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 d'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 sauvé: sans les livres, je serais morte depuis longtemps. » (Nothomb 1998: 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. (Nothomb 1998: 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*⁴. » (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 d'Hazel d'exister grâce à sa voix. Les rencontres avec Françoise sur l'île de Mortes-Frontières sont les moments privilégiés 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 libre, parce qu'ils ont trouvé un ami à qui parler. La parole émancipe. (Nothomb 1998: 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 en ponctuant le texte d'un rapide reflet du récit. 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 d'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. » (Nothomb 1998: 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 d'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

⁴ L'auteure souligne.

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) Comme il a déjà été abordé, chez Amélie Nothomb, la transformation de la structure du mythe se fait par le dédoublement. Cette transformation est aussi appliquée à la figure d'Eurydice qui gagne en humanité grâce au caractère ambiguë 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 apparaissent ainsi être les deux piliers utilisés par l'auteure pour soutenir l'identité d'Hazel et imposer la présence d'Eurydice.

6. CONCLUSION

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 ironique 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 Platon⁵, n'a pas eu le courage de

⁵ À propos de l'interprétation par Platon de la faute d'Orphée, voir Alain Michel (1999). « Orphée dans la tradition de la poésie Gréco-latine », in: Pierre Brunel (éd.), *Revue de littérature comparée, Le mythe d'Orphée au XIX^e et XX^e siècle*, 73: 514. « 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

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. L'ironie dont fait preuve l'auteure dans ce renversement du pouvoir peut être qualifiée de carnavalesque. En effet, 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 recrée 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.

Bruno Blanckeman remarque dans le roman français contemporain une propension à l'emploi de l'ironie. Il souligne que:

[L]’ironie assure [...], dans le roman actuel, une fonction pleinement créative, tout à la fois ludique, parodique et porteuse de dérision. [...] Ce jeu par flottement ne bloque pas la situation romanesque mais suspend les automatismes, les processus de signification systématiques, les fourriers du lieu commun, les agents de la pensée plate. [...] Superposant le modèle initial et le contretex-te démarqué, le récit refuse de statuer entre son avers et son envers. (Blanckeman 2002: 61-62)

La stratégie d'écriture du palimpseste utilisée par Amélie Nothomb est ainsi le terreau fertile de l'ironie carnavalesque dont fait preuve l'auteure dans la réécriture du mythe d'Orphée et Eurydice. 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. En effet, 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. 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

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 qui 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. »

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 *Mercur* comme une superposition en filigrane de trois récits qui finissent par n'en former qu'un seul. Chacun des parcours d'Eurydice, Adèle et Hazel peut 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 autoriale, de révéler ainsi la présence de l'auteur. » (Constant 2003: 939) Cet article 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 *Mercur*, 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 grâce au procédé du dédoublement permettent de créer cette profondeur du récit et apparaissent insister 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 ironique 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 ainsi que souligner le travail ironique 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 mytique 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: 4ème de couverture). De la figure d'Eurydice aux personnages d'Adèle et Hazel, les phénomènes de répétition et de recreation s'imposent par l'utilisation des mythèmes 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 recreation. 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 l'un à l'autre, 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 ainsi comme une stratégie complète de création autant dans la structure du récit que dans la mise en place des personnages.

BIBLIOGRAPHIE

- Amanieux, Laureline (2009). *Le récit siamois. Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*. Paris: Albin Michel.
- Blanckeman, Bruno (2002). *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*. Paris: Prétexte éditeur.
- Blanchot, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, coll. « Collection idées ».
- Bouloumié, Arlette (2004). « La résurgence du mythe d'Eurydice et ses métamorphoses dans l'œuvre d'Anouilh, de Pascal Quignard, d'Henri Bosco, de Marguerite Yourcenard, de Michèle Sarde, et de Jean-Loup Trassard », *Loxias* [en ligne], <<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=1244>>.
- Constat, Isabelle (2003). « Construction hypertextuelle: Attentat d'Amélie Nothomb », *The French Review*, 76, no 5: 933-940.
- Dewez, Nausicaa (2003). « L'immortalité de la mort. Le mythe d'Orphée dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Les Lettres romanes*, 57, no 1-2: 127-138.
- Helm, Yolande (1997). « Amélie Nothomb: une écriture alimentée à la source de l'orphisme », *Religiologiques, Orphée et Eurydice: mythes en mutation*, 15: 151-163.
- Heurgon, Jacques (1932). « Orphée et Eurydice avant Virgile », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 49, no 1: 6-60.
- Le Garrec, Lénaïk (2003). « Beastly Beauties and Beautiful Beast », in: Bainbrigge, Susan et Jeanette den Toonder (éd.), *Amélie Nothomb. Authorship, Identity and Narrative Practice*. New York: Peter Lang: 64-70.
- Léonard-Roques, Véronique (2008). *Figures mythiques: fabrique et métamorphoses. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal*, coll. « Littératures ».
- Nothomb, Amélie (1998). *Mercury*. Paris: Albin Michel.
- Plate, Liedeke (1997). « Orphée, le regard et la voix », *Religiologiques, Orphée et Eurydice: mythes en mutation*, 15: 165-177.
- Rétif, Françoise (2002). « De la lecture à la réécriture des mythes. Éléments d'une critique et d'une esthétique », in: Camus, Marianne and Rétif, Françoise (éd.), *Lectures de femmes. Entre lecture et écriture*. Paris: l'Harmattan: 187-197.

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