



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

17 | 2014

Au-delà

Rester aux Enfers : le bonheur paradoxal d'Eurydice

Julie Dekens



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/910>

DOI : 10.4000/trans.910

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Julie Dekens, « Rester aux Enfers : le bonheur paradoxal d'Eurydice », *TRANS-* [En ligne], 17 | 2014, mis en ligne le 24 février 2014, consulté le 13 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/910> ; DOI : 10.4000/trans.910

Ce document a été généré automatiquement le 13 mai 2019.

Tous droits réservés

Rester aux Enfers : le bonheur paradoxal d'Eurydice

Julie Dekens

- 1 Commentant Orphée descendu aux enfers pour en ramener Eurydice de Restout, Diderot s'exclame :

Quel sujet pour un poète et pour un peintre ! Qu'il exige de génie et d'enthousiasme ! Ah ! mon ami, qui est-ce qui trouvera la vraie figure d'Eurydice¹ ?

- 2 Découvrir « la vraie figure d'Eurydice » (nous soulignons) semble être un véritable casse-tête, une quête infinie pour celui qui parviendra à dépeindre, en poésie ou en peinture, cette silhouette² qui nous échappe absolument, elle dont les contours semblent évanescents. La recherche du vrai dans cette critique de tableau semble alors vouée à l'échec, Restout n'étant pas aux yeux de Diderot ce « génie » qui découvrira le Graal.

- 3 En poésie, Eurydice reste un personnage relativement mince. De nombreuses réécritures la passent même sous silence, comme si au fond Eurydice n'était qu'une figure secondaire du mythe d'Orphée. En effet, s'il existe des reprises du seul personnage masculin, il n'existe pas d'Eurydice seule, comme si cette figure ne pouvait être envisagée sans son époux. Brunel semble confirmer ce déséquilibre :

Il est toujours difficile de dissocier les couples mythiques célèbres pour mettre en valeur un seul des partenaires. À traiter Eurydice à part, on risque de la séparer plus que jamais d'Orphée, ce jeune époux qui n'eut pas le temps d'en faire sa femme et qui traversa pour elle les ténèbres des Enfers³.

- 4 Pourtant, dans son *Dictionnaire des mythes littéraires*, à l'entrée « Orphée », le critique français ne s'insurge pas de la possibilité de voir la figure masculine évoluer sans son épouse. On peut séparer Orphée d'Eurydice, mais pas l'inverse. Certes, il ne faudrait pas oublier que le chantre thrace existe d'abord sans la figure féminine⁴, mais on pourrait penser que les réécritures modernes et contemporaines dépasseraient cette tradition poétique. Ce n'est pas le cas, en général : Eurydice est toujours réduite à n'être que l'ombre de son mari et à mettre en valeur le pouvoir de son chant. La figure féminine n'a pas changé de fonction depuis trois mille ans.

- 5 On peut alors se demander dans quelle mesure le personnage d'Eurydice peut défier son propre destin dans les réécritures du vingtième siècle. La montée du féminisme et les changements profonds de la société européenne semblent d'ailleurs indiquer que la position de la femme n'est plus celle que met en scène le mythe. Et si Eurydice refusait de suivre docilement Orphée ?

Le destin d'Eurydice

- 6 D'Eurydice nous ne savons que peu de choses si ce n'est qu'elle est une nymphe et qu'elle a épousé Orphée. Les versions littéraires de l'Antiquité, au chant IV des *Géorgiques* de Virgile et au livre X des *Métamorphoses* d'Ovide, figent l'image d'un personnage particulièrement mince. Présente dans le mythe uniquement pour disparaître, Eurydice incarne l'épouse décédée dont le héros doit faire le deuil.
- 7 Dans *Les Géorgiques*, Virgile évoque le serpent, cause de sa mort, sans se concentrer sur l'instant même où celle-ci se produit :
- Illa quidem [...]
immanem ante pedes hydrum moritura puella
servantem ripas alta non vidit in herba⁵.
Car cette jeune femme,
qui allait mourir, ne vit pas sous ses pieds,
dans l'herbe haute, l'énorme serpent qui gardait les rives.
- 8 Virgile utilise ainsi l'adjectif verbal « moritura », construit à partir du participe futur du verbe *morior*, pour évoquer la fonction d'Eurydice, celle qui « va mourir », préparant sa destinée littéraire à travers les siècles⁶, jusqu'aux réécritures les plus contemporaines, comme celle d'Henri Bosco, au titre évocateur : « Eurydice, nymphe destinée à la mort⁷ ».
- 9 Dans *Les Métamorphoses*, aussi, sa mort est presque immédiate, avec l'usage du présent de narration :
- nam nupta per herbas
dum nova naiadum turba comitata vagatur,
occidit in talum serpentis dente recepto⁸
en effet, alors que la jeune épouse se promène dans l'herbe
accompagnée d'une troupe de Naiades,
elle meurt, mordue au talon par la dent d'un serpent
- 10 Placé à l'initiale du vers, le verbe « occidit » introduit la cause du décès d'Eurydice : ce serpent qui la mord dans les hautes herbes. Le « mauvais présage » (« nec felix [...] omen⁹ ») avait préparé ce tragique événement dans la narration, notamment par l'usage de la négation : en effet, le latin évoque un « heureux présage », nié par la conjonction « nec », laissant au lecteur la possibilité d'entrevoir ce qu'aurait pu être le bonheur d'Orphée et Eurydice, tout en le leur retirant dès le début de l'épisode. C'est pourquoi la citation précédente est introduite par l'adverbe « nam » (« en effet »), à valeur de confirmation. La mort d'Eurydice est ainsi inévitable.
- 11 Plongée aux Enfers dès les premiers vers, Eurydice est alors représentée comme un fantôme dans *Les Métamorphoses*, « parmi les ombres arrivées récemment » (« umbras [...] recentes / inter »). De même, dans *Les Géorgiques*, elle se réduit à n'être qu'une « fumée » évanescence :
- Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
Commixtus tenuis, fugit diversa, neque illum¹⁰

Elle dit et aussitôt, comme de la fumée s'évapore dans les airs légers,
elle disparaît de sa vue

- 12 Eurydice se caractérise avant tout par ce lieu, avec lequel elle partage un certain nombre de caractéristiques. Définis par l'absence de lumière et de son, les Enfers antiques sont « un marais odieux » (« palus inamabilis¹¹ »), « le lieu des ombres » (« umbras¹² »), « ce vaste et silencieux royaume » (« vastique silentia regni¹³ »), alors qu'Orphée tente de ramener Eurydice à la vie :

Carpitur adclivis per muta silentia trames,
arduus, obscurus, caligne densus opaca¹⁴.
Ils remontent dans un profond silence le sentier,
abrupt, obscur, plongé dans un épais brouillard.

- 13 Cette brume appuie la représentation d'un lieu sourd, où le moindre son est étouffé. Les Enfers représentent ainsi l'envers de la vie, une opposition que l'on retrouve dans les deux personnages du mythe : Orphée appartient tout entier à la surface, à la lumière, à la musique qui envoûte ; Eurydice incarne l'ombre, la mort, le silence qui l'imprègne. Dans *Les Métamorphoses*, le silence des Enfers contamine Eurydice. Alors qu'Orphée s'est retourné vers elle, la plainte d'Eurydice ne nous parvient qu'indirectement :

Supremumque « vale », quod iam vix auribus ille
Acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est¹⁵.
Elle lui adresse un suprême adieu, qui déjà ne peut atteindre
ses oreilles, et retourne d'où elle venait.

- 14 Comme Orphée, nous sommes privés de la voix d'Eurydice, qui est immédiatement renvoyée aux Enfers. Tout se tient dans l'emploi de l'adverbe « rursus » (« en arrière »), qui souligne l'appartenance indiscutable d'Eurydice au royaume de l'Hadès, comme dans *Les Géorgiques* :

Illa : « Quis et me » inquit « miseram et te perdidit Orpheu,
Qui tantus furor ? En iterum crudelia retro
Fata vocant conditque natantia lumina somnus.
Iamque vale : feror ingenti circumdata nocte
Invalidasque tibi tendens, heu ! Non tua, palmas. »
Dixit [...]
Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
Commixtus tenuis, fugit diversa, neque illum
Prensantem nequiquam umbras et multa volentem
Dicere practerea vidit ; nec portitor Orci
Amplius objectam passus transire paludem¹⁶.
« Qu'est-ce qui m'a perdue, malheureuse, et toi Orphée », dit-elle,
« Quelle est cette grande folie ? Voici que les destins cruels
M'appellent à nouveau en arrière et que mes yeux se ferment,
noyés de sommeil. Ainsi donc, adieu : je suis emportée, entourée
de l'immense nuit et je tends vers toi des mains impuissantes : hélas !
Je ne suis plus tienne », dit-elle.
Elle dit et aussitôt, comme de la fumée s'évapore dans les airs légers,
elle disparaît de sa vue, et ne le vit pas davantage
saisissant en vain des ombres, et voulant lui dire beaucoup de choses ;
mais le nocher d'Orchus
ne souffrit plus qu'il franchisse le marais devant lui.

- 15 Virgile insiste particulièrement sur le mouvement de retour du personnage, avec l'emploi de l'adverbe « retro » (*en arrière*), mais aussi sur la répétition de ce dernier, avec l'adverbe « iterum » (une deuxième fois). Ce terme est d'ailleurs utilisé à nouveau par Ovide :

Iamque iterum moriens non est de conjugue quicquam
 Questa suo [...]17
 Et mourant une seconde fois elle ne se plaint pas
 à son époux [...]

16 Les Enfers sont donc ici un lieu d'enfermement¹⁸ dont Eurydice ne peut s'échapper puisque le regard d'Orphée la condamne à y revenir, redevenant une « fumée » qui « s'évapore », échappant à la vue des vivants. Les Enfers fonctionnent ainsi à la manière d'un aimant et il semblerait que le personnage y retourne quoi qu'il arrive.

17 Cette particularité est notamment reprise par Lindqvist, dans son « Monologue dans l'Hadès » :

Vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus ?
 Varför var du så säker, att du sökte mig här ?
 Att du tvang mig steg för steg tillbaka¹⁹ ?
 Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?
 Pourquoi étais-tu si sûr de me chercher ici ?
 De me forcer pas à pas en arrière ?

18 Les trois premiers vers de ce long poème se referment sur la postposition « tillbaka », qui signifie *en arrière*. Nous retrouvons l'analyse virgilienne du personnage, qui est réduit à ce mouvement de retour, à la différence que l'Eurydice de Lindqvist considère que le retour *en arrière* se trouve dans la remontée des Enfers et non dans le regard d'Orphée qui la condamne à rester dans le monde souterrain. Il s'agit là d'un renversement important du mythe.

La (re)naissance d'une voix

19 Or si Eurydice est réduite à l'espace de la mort, il s'avère que par conséquent, ce qui la caractérise le mieux, c'est le silence. Même dans les réécritures modernes et contemporaines, on entend rarement le son de sa voix. Pourtant, à l'origine, Eurydice a la parole, dans *Les Géorgiques*, alors qu'Orphée vient de se retourner, la condamnant à nouveau aux Enfers :

Illa : « Quis et me » inquit « miseram et te perdidit Orpheu,
 Qui tantus furor ? En iterum crudelia retro
 Fata vocant conditque natantia lumina somnus.
 Iamque vale : feror ingenti circumdata nocte
 Invalidasque tibi tendens, heu ! Non tua, palmas. »
 Dixit [...]20
 « Qu'est-ce qui m'a perdue, malheureuse, et toi Orphée », dit-elle,
 « Quelle est cette grande folie ? Voici que les destins cruels
 M'appellent à nouveau en arrière et que mes yeux se ferment,
 noyés de sommeil. Ainsi donc, adieu : je suis emportée, entourée
 de l'immense nuit et je tends vers toi des mains impuissantes : hélas !
 Je ne suis plus tienne », dit-elle.

20 Le discours direct de la jeune femme est ici encadré par l'emploi des verbes de parole *inquit* et *dixit*, ouvrant un espace pour la voix d'Eurydice. *Les Métamorphoses* d'Ovide, plus tard, viennent la lui refuser :

Iamque iterum moriens non est de conjugue quicquam
 Questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam)
 Supremumque « vale », quod iam vix auribus ille
 Acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est²¹.

Et mourant une seconde fois elle ne se plaint pas
à son époux (de quoi en effet se plaindrait-elle sinon d'être aimée)
Elle lui adresse un suprême adieu, qui déjà ne peut atteindre
ses oreilles, et retourne d'où elle venait.

- 21 Le discours direct de la jeune femme est ici considérablement réduit, à cet « adieu » et à l'emploi du verbe *dicere* (*dire*), deux mots seulement, là où Virgile lui permettait de s'exprimer sur cinq vers.
- 22 Ce renversement, de Virgile à Ovide, est essentiel : il souligne en effet que pour Ovide Eurydice incarne le silence de la mort. C'est pourquoi il propose ce mouvement d'avancée (la mention du discours d'Eurydice) et de retrait (le refus de retranscrire ce discours), dont l'immédiateté est rendue par l'adverbe « jam » (déjà). Il faut cependant garder à l'esprit que cette représentation traverse les siècles et qu'Eurydice est dès lors plongée dans le silence des Enfers, dont elle ne s'évade pas avant la période qui nous intéresse.
- 23 Or les deux textes qui nous intéressent osent rendre la parole à Eurydice, dépassant la mise sous silence du personnage dans la poésie depuis Ovide. En effet, dans « Monologue dans l'Hadès (Eurydice à Orphée) », le titre du poème lui-même nous indique qu'Eurydice a bien repris la parole, comme dans *Les Géorgiques*. Lindqvist précise alors, entre parenthèses, un élément pourtant essentiel : l'ordre de l'échange. Ce n'est plus Orphée s'adressant à Eurydice, mais bien l'inverse. De plus, le premier vers initie le dialogue, avec cette question appelant une réponse, qui mentionne d'ailleurs le nom de l'interlocuteur :

Vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus²² ?
Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?

- 24 De même, dans « Eurydice » de Cocteau, le dialogue entre les deux personnages est rétabli, puisqu'Eurydice s'adresse à son époux. Comme dans le poème de Lindqvist, l'adresse à « Orphée », au premier vers, mais aussi l'utilisation des pronoms de la deuxième personne soulignent la prise de parole de la figure féminine :

Ah ! tu en pousses des cris mélodieux, Orphée.
Ce n'est pas difficile avec ta harpe fée ;
Tu as tort, tu es fou de torturer une ombre,
De tuer la tortue et d'arracher tes membres.
Il mêle à l'or des dieux l'écharpe du conscrit
Orphée au bec de carpe criant l'ode !
L'hirondelle chavire et pousse d'autres cris
Que ceux qui te liront pour l'amour d'elle
Et l'âme de son nom (ce serait trop commode)
Sur l'ardoise effacé par un visage d'aile.
Non, non et non²³.

- 25 On peut alors se demander ce qui a permis la transition du silence d'Eurydice au retour de sa voix dans l'espace poétique. Cocteau nous en donne un indice, certes discret, mais essentiel, dans le titre du recueil : *Opéra*. Pour Gullentops, celui-ci « renvoie à la fois à l'œuvre accomplie et au décor rouge et or²⁴ », autrement dit, pour la deuxième interprétation, à un genre artistique spécifique, entre littérature et musique, qui sied si bien au mythe d'Orphée et qui était d'ailleurs à l'origine considéré comme un poème lyrique.
- 26 Effectivement, c'est l'opéra qui ose rendre la parole à Eurydice. Et le choix du genre est d'importance, car Eurydice, en accédant à la scène, devient chanteuse, elle aussi, au même titre que son mari. Au dix-septième siècle, en effet, une voix s'élève dans *L'Orfeo* de Monteverdi (1607) : Eurydice répond à Orphée, mais son personnage n'a que deux

répliques, de six vers chacune. Cependant, Monteverdi initie un mouvement, suivi au dix-huitième siècle par Gluck dont l'*Orphée et Eurydice* (1774) laisse entendre le personnage féminin, à l'acte trois, alors qu'Orphée lui demande de l'accompagner à la surface de la terre. Orphée, pourtant, s'expose à un refus de la part de la jeune femme qui ne comprend pas pourquoi il refuse de la regarder :

ORPHÉE

Viens ! Suis un époux qui t'adore.

EURYDICE

Non, ingrat, je préfère encore

La mort qui m'éloigne de toi²⁵.

27 L'insulte fuse, donnant à Eurydice une épaisseur que les versions antiques lui contestaient, elle qui suivait docilement Orphée. L'Eurydice de Gluck est ainsi l'une des premières à s'opposer à la remontée des Enfers et à exprimer une résistance. Mieux, elle exprime une *préférence* pour l'espace de la mort.

28 Au dix-neuvième siècle, cette tendance s'accroît²⁶ en changeant de registre, avec l'Eurydice de l'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach. Dans cet opéra-bouffe, la jeune femme a la parole à nouveau, sur un mode peu sérieux²⁷. Effrontée, *insolente*²⁸, la figure féminine a le contrôle du dialogue, alors que son mari l'a surprise en faute :

EURYDICE

Fort bien ! Savez-vous ce que je conclus de tout cela, mon bon chéri ?... c'est que si j'ai mon berger, vous avez votre bergère... Eh bien ! Je vous laisse votre bergère, laissez-moi mon berger.

ORPHÉE

Allons ! madame, cette proposition est de mauvais goût !...

EURYDICE

Pourquoi donc, je vous prie ?

ORPHÉE

Parce que... parce que... Tenez ! vous me faites rougir !

EURYDICE

Vraiment ! Eh bien ! si cette couleur-là vous déplaît, nous tâcherons de vous en trouver une autre²⁹.

29 Offenbach inverse ici l'équilibre des forces du mythe antique, où Orphée représentait celui qui maîtrise les mots, lui qui obtenait une faveur extraordinaire de la part des dieux. Or dans *Orphée aux Enfers*, Eurydice pose les questions, prend des décisions (« Je vous laisse votre bergère ») et surtout donne des ordres, avec l'utilisation de l'impératif : « laissez-moi mon berger », ne laissant aucune place à la contradiction. C'est avec effronterie qu'elle conclut l'échange, ce que la mise en scène de Laurent Pelly souligne par l'éloignement de Natalie Dessay, signifiant à Orphée que la conversation est bel et bien terminée. La tenue de la cantatrice, toujours vêtue de rouge, vient appuyer cette transformation majeure. Perchée sur ses hauts talons écarlates³⁰, Eurydice est devenue une femme moderne, maîtresse de son destin.

30 Orphée, au contraire, semble perdre pied. Il se caractérise par l'emploi de l'exclamation, qui le place dans l'émotivité, au point de « rougir ». La double exclamation qui referme sa réplique et surtout la répétition de la locution conjonctive « Parce que... » soulignent enfin le vide de son discours et son incapacité à réagir face aux attaques de la figure féminine.

31 L'impertinence d'Eurydice ne s'arrête pourtant pas là. La moquerie prend de l'ampleur, dans une réplique bien plus longue, qui ne recevra d'autre réaction que « Mon violon !... Ne touchez pas à cette corde, Madame³¹ ! » :

Ah ! mais, c'est qu'il est temps de s'expliquer, à la fin ! Et il faut qu'une bonne fois je vous dise votre fait, maître Orphée, mon chaste époux, qui rougissez ! Apprenez que je vous déteste ! Que j'ai cru épouser un artiste et que je me suis unie à l'homme le plus ennuyeux de la création. Vous vous croyez un aigle, parce que vous avez inventé les vers hexamètres !... mais c'est votre plus grand crime à mes yeux !... Est-ce que vous croyez que je passerai ma jeunesse à vous entendre réciter des songes classiques et racler (*Montrant le violon d'Orphée.*) l'exécrable instrument que voilà ?...

32

- 32 Le ridicule d'Orphée est ici à son comble, lui qui réduit cet instrument mythique à « cette corde », dont le singulier vient rejoindre le peu de cas qu'Eurydice en fait. La colère de celle-ci emplit l'espace scénique par l'utilisation de l'exclamation et du superlatif, humiliant le personnage masculin avec un lexique péjoratif, comme le verbe « racler » ou encore les adjectifs « ennuyeux » ou « exécrable ». La mélodie d'Orphée en souffre. Le personnage masculin n'est plus lui qu'un « chaste époux », « le plus ennuyeux de la création », dont les capacités artistiques sont très clairement remises en cause, avec l'emploi du verbe *croire*, au passé composé, soulignant alors la désillusion du personnage féminin. Cette scène de ménage désacralise le mythe en le replaçant dans un quotidien moins glorieux, bien loin de la représentation traditionnelle des amants à jamais séparés et inconsolables.

Refuser le chant d'Orphée

- 33 Or les liens entre l'Eurydice d'Offenbach et celle de Cocteau n'échappent pas à Claude Roy, dans *Pour servir à un portrait de Jean Cocteau : De l'irrespect considéré comme une archéologie : « Orphée vu par Cocteau pencherait du côté Offenbach³³. »* Si Claude Roy évoque la pièce, *Orphée*, et non le poème qui nous intéresse directement, il semblerait que l'émancipation d'Eurydice dans le poème éponyme trouve très clairement un écho dans l'insolence de celle d'Offenbach. Sur un mode énergique, avec l'utilisation de l'exclamation et de l'interjection à l'initiale du poème, Eurydice refuse de suivre son époux³⁴ :

Ah ! tu en pousses des cris mélodieux, Orphée.
Ce n'est pas difficile avec ta harpe fée ;
Tu as tort, tu es fou de torturer une ombre,
De tuer la tortue et d'arracher tes membres.
Il mêle à l'or des dieux l'écharpe du conscrit
Orphée au bec de carpe criant l'ode³⁵ !

- 34 Le poème se referme sur la répétition de l'adverbe négatif « Non, non et non », qui scelle la désapprobation du personnage, préparée par ces accusations :

Tu as tort, tu es fou de torturer une ombre,
De tuer la tortue et d'arracher tes membres³⁶.

- 35 Reprenant l'origine même de la construction de la lyre par Hermès³⁷, Eurydice place au centre de ses reproches la musique d'Orphée, qu'elle considère, avec Brunel, comme sa « maîtresse³⁸ », sorte de concurrente déloyale. La dépréciation de la musique traverse alors « Eurydice », le chant devenant « des cris mélodieux ». L'attaque ébranle la potentielle musicalité d'Orphée par le caractère péjoratif du substantif, qui dégrade l'harmonie musicale en « cris », au pluriel, à l'image d'une certaine cacophonie. De plus, la mélodie est déplacée non au centre du groupe nominal, mais à sa périphérie, en sa qualité d'adjectif. L'Eurydice de Cocteau n'est plus la femme faible qui patiente avant le retour de son époux : le chant d'Orphée est pour elle un supplice, avec l'usage du verbe

torturer. Le texte déborde donc de ce refus, violent, de suivre celui dont elle n'est pourtant que l'« ombre ».

- 36 Le chant est aussi une torture pour l'Eurydice du « Monologue dans l'Hadès » de Lindqvist, qui tient tête à Orphée. Dès le début de ce long poème, elle demande :

Vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus ?
 Varför var du så säker, att du sökte mig här ?
 Att du tvang mig steg för steg tillbaka³⁹ ?
 Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?
 Pourquoi étais-tu si sûr de me chercher ici ?
 De me forcer pas à pas en arrière ?

- 37 Les trois questions initiales expriment son refus de remonter avec Orphée à la surface de la terre, soulignant le leurre du personnage masculin. La jeune femme remet en cause l'ordre hiérarchique du mythe, qui entend la placer « tillbaka », c'est-à-dire *en arrière*, *derrière* Orphée descendu aux Enfers. Elle ébranle ses certitudes, avec l'emploi de l'adjectif « säker » (*sûr*). Orphée, loin d'être accueilli en libérateur, devient, comme chez Cocteau, une sorte de bourreau, lui qui voudrait la « forcer » à revenir à la surface sans se préoccuper de son désir. La relation entre les deux amants ne semble alors se fonder que sur cette violence faite à l'être féminin. En effet, on retrouve ici aussi le motif de l'aliénation du chant, qui envoûte la jeune femme en lui retirant son libre-arbitre, lui refusant donc la possibilité de pouvoir disposer elle-même de sa destinée :

skön var vår kärlek en gång, och aldrig skall den förnekas.
 Men det var inte den jag följde. Darrande blek,
 vacklande trött följde jag lyran och sången.
 Sången om solen och vindarna. Sången om havet och vågorna.
 Sången om jordens ljuvlighet, när vallmon blommar om våren.
 Sången om allt som jorden ger men ännu mera
 allt vad den inte ger. Om det som är bortanför jorden,
 om det som är bortanför människohjärtat och bortanför kärleken.
 Sången om det som är skönare än livet.
 Sången förmer än kärleken och döden.
 Sången förmer än sången. [...] ⁴⁰
 Notre amour était beau une fois, et jamais cela ne sera nié.
 Mais ce n'était pas ce que je suivais. Tremblante, le teint blafard,
 frissonnante de fatigue, je suivais la lyre et le chant.
 Le chant sur le soleil et les vents. Le chant sur la mer et les vagues.
 Le chant sur la beauté de la terre, quand le coquelicot fleurit au printemps.
 Le chant sur tout ce que la terre donne, et plus encore,
 tout ce qu'elle ne donne pas. Sur cela, qui est au-delà de la terre
 sur ce qui est au-delà du cœur humain, et au-delà de l'amour.
 Le chant sur ce qu'il y a de plus beau dans la vie.
 Le chant plus grand que l'amour et la mort.
 Le chant plus grand que le chant. [...]

- 38 La mélodie d'Orphée prend le pas sur les sentiments de la jeune femme, qui ne marche pas dans les pas de son époux par amour, mais parce qu'elle est sous le charme de « la lyre » (« lyran »). Le refus d'Eurydice de suivre Orphée à la surface vient donc rejoindre la problématique de la liberté individuelle, comme le souligne l'envahissement du texte par « le chant » (« Sången »), cette anaphore entêtante qui mime le pouvoir de la musique sur le personnage féminin. Eurydice reproche d'ailleurs à Orphée son manque d'amour en esquissant un portrait sombre du chantre de Thrace :

[...] Dödstrött kom du tillbaka,
 alltid tillbaka till mig från fester och segertåg,

kastade lyran till marken, sjönk i min famn för att glömma
 backantinnor och sång och vin. Och jag din älskade ensam.
 Men ingen sång för mig. Ingen färd till solen.
 Aldrig fågelvingarnas flykt. Orfeus kom uttröttad hem⁴¹.
 [...] Semant la mort tu reviens,
 festif, tu me reviens toujours, sur la route de la victoire,
 tu jetais la lyre par terre, descendais à mon bras pour oublier
 les bacchantes et chant et vin. Et je t'aimais, seule.
 Mais aucun chant pour moi. Aucun voyage jusqu'au soleil.
 Jamais les ailes d'oiseau ne volent. Orphée revient harassé à la maison.

- 39 Eurydice critique avec vigueur la place assignée à la femme, à l'époque où Lindqvist écrit ces vers, on ne peut l'ignorer. Elle porte ainsi un regard contemporain sur la position de la femme depuis l'Antiquité, où prend pied le mythe et qui perdure depuis lors. La femme mariée est ainsi assujettie à toutes sortes de contraintes, notamment à celle de supporter ces concurrents que sont non seulement la musique, qui envahit le texte, mais aussi « les bacchantes » (« backantinnor ») et l'alcool (« vin »). Lindqvist oppose alors le passé (« Men ingen sång för mig », « Mais aucun chant pour moi. ») et le moment de la descente aux Enfers où Orphée use de son pouvoir pour la posséder à nouveau (« En enda gång har du spelat för mig ensam. », « À la fin, tu as joué pour moi seule. »). La remontée est ainsi dans ce poème la négation du droit de la femme à disposer de son corps.

Choix d'Eurydice

- 40 Voilà pourquoi l'Eurydice de Lindqvist va bien plus loin que celle de Cocteau dans son refus de suivre Orphée. Sensible au féminisme grandissant⁴², ce poème refuse alors de représenter un être féminin qui s'assujettit à une figure masculine dominante. Dès le premier vers, elle exprime le désir de prendre son destin en main, avec l'utilisation du verbe *vouloir*. Or cette tentative n'est pas uniquement de l'ordre du souhait, qui placerait l'acte dans l'irréel, mais déjà de la réalisation, puisque dans ce « Monologue », Eurydice proclame avoir fait un *choix* dans la mort⁴³ :

Tro inte, att jag sörjer. Jag valde mitt liv i Hades.
 Det var inte ormen, som valde mig. Det var jag som valde ormen.
 Jag såg den på ängen bland blommorna. Jag önskade giftet.
 Ne crois pas que je pleure. Je choisis de vivre dans l'Hadès.
 Ce ne fut pas le serpent qui me choisit. Ce fut moi qui choisis le serpent.
 Je le vis dans la prairie entre les fleurs. Je désirai le venin.

- 41 En niant toute émotivité dans la première partie du vers, Eurydice insiste sur la nature de cette décision, par l'emploi du verbe *välja* (choisir), répété à deux reprises, et du verbe *önska* (désirer). La gradation, de *choisir* à *désirer*, souligne l'émergence d'une conscience, elle qui était pourtant toujours réduite à n'être qu'une « ombre », un fantôme, un spectre, autrement dit une silhouette sans grande épaisseur⁴⁴. Le choix de la mort et donc des Enfers libère alors Eurydice de sa soumission à Orphée :

[...] Men
 vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus ?
 Inget liv lockar mig mer,
 och jag längtar aldrig tillbaka
 [...] Mais
 qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?
 Aucune vie ne m'attire plus,
 et je ne me languis jamais en arrière.

- 42 Les derniers vers répondent avec exactitude aux trois premières questions. Eurydice prend ses distances vis-à-vis de son époux en s'affirmant et en acceptant sa propre mort, comme le souligne la négation et le contre-rejet de la conjonction « men » (*mais*). Eurydice ne se caractérise pas par ce « tillbaka » qu'incarne Orphée⁴⁵, elle admet la linéarité de la vie, avec à son extrémité, la mort, inévitable. C'est pourquoi le poème se referme sur ce terme, nié, dans la bouche d'Eurydice. Sa force tient dans cette capacité à fusionner les deux pôles de l'existence (on retrouve là l'analyse de Munier, qui voit dans le retour aux Enfers d'Eurydice « la voix même de la nécessité⁴⁶ »), tandis que la faiblesse⁴⁷ d'Orphée tient dans son incapacité à accepter les règles de l'existence. Paradoxalement donc, les Enfers ne sont alors plus le lieu d'un enfermement, mais d'une libération, face à une oppression bien identifiée : celle de l'homme, avec cette adresse vocative, du premier vers : « Orphée », et celle de la tradition poétique, dissimulée derrière le pronom « vem » (qui), associé au plus-que-parfait. « Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ? » (« vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus ? ») fait ainsi référence à toutes les versions antérieures du mythe, qui voudraient nous faire croire qu'il n'y a qu'une Eurydice possible, celle qui suit Orphée.
- 43 Or Lindqvist s'inscrit dans une culture poétique bien spécifique à l'espace scandinave, préparée par Södergran, qui affirmait dès 1919, dans *La Lyre de septembre* : « Je suis Orphée » (« Jag är Orfeus »). Il ne faut pas voir cette conversion du féminin au masculin comme une marque de classicisme, ou pire de conformisme, la volonté du poète féminin de se ranger aux codes de masculinisation du mythe antique⁴⁸. Il s'agit au contraire d'affirmer que le poète n'a pas de genre, car il n'est ni masculin ni féminin. En effet, dans un poème plus ancien, « Vierge moderne »⁴⁹, Södergran affirme déjà : « Je ne suis pas une femme. Je suis neutre. » (« Jag är ingen kvinna. Jag är neutrum⁵⁰ »). Södergran revendique ainsi sa liberté d'être humain, refusant d'être caractérisée par ce critère biologique⁵¹. Boyer parle ainsi de « DÉSAccORD⁵² » à son égard, qu'il attribue à sa maladie, à son jeune âge⁵³, mais qui au fond, dans « Vierge moderne » et dans « Orphée », répond à cette interrogation fondamentale sur le genre du sujet lyrique. Dès 1916, donc, Södergran choisit. Voilà pourquoi dans son « Orphée » la poétesse finlandaise reprend la figure masculine : elle entend conserver la liberté qui referme « Vierge moderne », avec l'adjectif *fri* (libre) : elle se trouve « på fria villkor⁵⁴ », c'est-à-dire « sous une condition libre ». Il est clair que dans ce poème, Södergran prône une libération de la femme, ce qui explique que la place d'Eurydice puisse ensuite changer.
- 44 Avec presque un siècle de différence, Katarina Frostenson⁵⁵ commente elle aussi l'importance de la neutralité du sujet lyrique dans le processus d'écriture, soulignant :
- Il est tellement limité de dire que la poésie féminine ne peut pas être intellectuelle, que la poésie féminine n'évoquerait que l'eau et les poissons. [...] je crois vraiment que les vrais bons écrivains sont androgynes, porteurs des deux sexes, c'est pourquoi ils peuvent reproduire d'autres expériences humaines⁵⁶.
- 45 Luttant contre certains préjugés, la poétesse rejoint là l'analyse de Södergran en associant la figure de l'écrivain à celle de l'androgyn⁵⁷, refusant d'emblée toute considération de genre dans l'analyse littéraire. Les explorations de Södergran, mais aussi celles de Cocteau, sont à placer dans cette perspective.

Avenir(s) d'Eurydice

46 Mais voir dans ce nouveau choix une révolution totale serait tout de même douteux. En décidant de s'enfermer dans l'Hadès, Eurydice ne se fait-elle pas ainsi le double d'Orphée qui la renvoyait d'un regard parmi les âmes mortes ? Ce geste semble alors se répéter à l'infini, se déplaçant de l'homme à la femme, comme si la jeune nymphe ne pouvait en réchapper. Ainsi, en choisissant de rester aux Enfers, Eurydice porte encore la trace d'un fort déterminisme.

47 Il n'y a que la réécriture de Stuckel, au vingtième-et-unième siècle, qui défie la trame du mythe et lui offre la possibilité de remonter à la surface de la terre. Eurydice se trouve alors « Par delà les ombres » :

Par delà les ombres
Ce commencement d'infini
Sur nos lèvres attisées
Comment ne pas le dénouer
Orphée⁵⁸ ?

48 L'emploi du verbe « dénouer » souligne l'enjeu de cette réécriture contemporaine. Il s'agit de proposer un nouveau *dénouement*, où Eurydice peut se trouver « par delà » et non plus *au-delà*. Stuckel exprime alors dans ce court poème l'impératif qui est le sien : replacer Eurydice « sous la lumière⁵⁹ ». Stuckel se propose de lever un voile et

S'élançe du mythe
Pour me rendre vie⁶⁰

49 La jeune femme dispose à présent d'une voix⁶¹, qui lui permet de s'élever dans « L'éclat de lumière⁶² » et de rejoindre la surface de la terre, qui lui a pourtant été tant de fois refusée.

50 Le trajet du personnage, de la « Sonate de l'abîme⁶³ » à « ne plus être une ombre⁶⁴ », titres de la première et de la troisième section d'*Eurydice désormais*, esquisse une nouvelle figure, qui ne se tient plus dans l'absence absolue, mais dans l'emploi de l'adverbe négatif « plus⁶⁵ » qui souligne l'ampleur du changement. C'est aussi l'essence même du personnage qui est en jeu, avec l'utilisation du verbe « être », comme une tentative pour redéfinir Eurydice par rapport à ce qu'elle n'a cessé de représenter, « une ombre », et ce qu'elle refuse à présent d'incarner. Le recueil se termine alors sur son nom, sans ponctuation finale, comme pour le laisser s'étendre sur la page blanche et à notre oreille :

Tes pleurs m'ont arraché
Le secret de l'abîme
Orphée
Je ne veux plus mourir
Plus jamais
Je ne veux plus ne plus être
Ne plus être une ombre
Mais l'éclat de ma voix
L'éclat d'Eurydice⁶⁶

51 À nouveau le personnage se définit par cet adverbe négatif, « plus », qui semble se répéter à l'infini. Stuckel nous dépeint une Eurydice qui dispose du droit d'exister en elle-même et pour elle-même, le droit de s'afficher dans le titre d'un ouvrage complet qui lui est consacré et de le refermer avec son nom. Le troisième vers souligne enfin le chemin parcouru depuis Lindqvist, alors qu'Eurydice refuse ici la mort : « Plus jamais ». En devenant poète, il semblerait que la figure féminine retrouve certaines caractéristiques

du chantre thrace, lui qui est bien entendu venu la trouver aux Enfers, faisant fi de la loi commune qui veut que chacun vienne un jour à disparaître.

- 52 Face à ces multiples métamorphoses, cette figure se transforme en profondeur puisque, elle décide de ne plus seulement suivre Orphée, mais de devenir un personnage à part entière. Il s'agit alors de se positionner face à des siècles de réécriture du mythe, mais aussi de faire face à la domination masculine dans l'écriture en général. Comment devenir poète lorsque l'on est soi-même une femme et que la société dans laquelle on s'intègre, notamment le mythe, cristallise une image virile du créateur, faisant basculer dans le silence la figure féminine ? Eurydice doit alors trouver sa voie/x dans le paysage poétique européen. Or cette quête identitaire passe par un intéressant retour aux sources de la poésie lyrique et donc par la tradition que représente le mythe. Eurydice devient l'idole de celles et ceux qui veulent épancher leur soif d'affranchissement en donnant la parole à celle qui semblait devoir se taire à tout jamais. Il faudra donc à présent compter avec elle et non plus sans...

BIBLIOGRAPHIE

Réécritures du mythe d'Orphée

Jean Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, édition publiée sous la direction de Michel Décaudin avec, pour ce volume, la collaboration de Monique Bourdin, Pierre Caizergues, David Gullentops, Léon Somville et Michel Vanhelleputte, NRF Gallimard, Paris, 1999.

Jean Cocteau, *Le Passé défini III, 1954*, journal, texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1983.

Hector Crémieux, *Orphée aux enfers, opéra bouffon en deux actes, quatre tableaux*, musique par J. Offenbach, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, 1858.

Christoph Willibald Gluck, *Orphée et Eurydice, drame-héroïque en trois actes, représenté sur le théâtre de l'opéra le mardi 2 août 1774*, traduction de M. Moline, Avignon, Éditions Jacques Garrigan, 1790.

Ebba Lindqvist, citée par Margherita Midy, dans son article „Eurydike... och Orfeus“, in *Horisont*, n° 314, 1997.

Roger Munier, *Orphée - Cantate*, Paris, Lettres vives, 1994.

Edith Södergran, *Dikter* (1916), in *Samlade Dikter*, Jakobstad, Wahlström & Widstrand, 1982.

Roger Munier, *Poèmes complets*, traduits du suédois et présentés par Regis Boyer, Paris, Éditions Pierre Jean Oswald, 1973.

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

Ovide, *Metamorphosen*, Stuttgart, Reclam, 1994.

Virgile, *Les Géorgiques*, Paris, Les Belles Lettres, Classiques en poche, 2009.

Littérature secondaire

Charles Baudelaire, *Madame Bovary par Gustave Flaubert*, dans *L'Artiste* du 18 octobre 1857.

- Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Folio, Gallimard, 1976.
- Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988.
- Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.
- Denis Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984.
- Patricia Godi-Tkatchouk (dir.), *Voi(es)x de l'autre – Poètes femmes XIX^e-XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Jean Heurgon, « Orphée et Eurydice avant Virgile », in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, T. 49, 1932.
- Charlotta Johansson, "...Vem hade sagt att jag ville följa dig, Orfeus ? – Kvinnobilden i Ebba Lindqvists författarskap", in *Feministiskt Perspektiv* n° I, 1998.
- Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, Lund, Ellerströms förlag, 2000.
- Walter A. Strauss, « Jean Cocteau, The Mask of Orpheus and Narcissus », in *Religiotiques*, n°15 « Orphée et Eurydice : mythes en mutation », 1997.

NOTES

1. Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 186.
2. Dans le *TLFI*, la figure est une « Étendue déterminée, essentiellement caractérisée par le contour ». Le glossaire de l'édition des *Salons* citée plus haut explicite le terme à partir d'un article de *L'Encyclopédie* (*op. cit.*, p. 270) : « terme de peinture. Peindre la figure, ou faire l'image de l'homme, c'est premièrement imiter toutes les formes possibles de son corps. C'est secondement le rendre avec toutes les nuances dont il est susceptible, et dans toutes les combinaisons que l'effet de la lumière peut opérer sur ces nuances. C'est enfin faire naître, à l'occasion de cette représentation corporelle, l'idée des mouvements de l'âme ». Dans cette recherche du vrai ne se dissimule qu'à peine la quête de la *mimesis*, qui permet de donner la vie (« faire naître ») à Eurydice, c'est-à-dire de passer de la *persona* à la *personne*. On devine derrière l'emploi du terme *figure* l'image d'une Eurydice qui ne se caractérise que par son *contour*, et non par une épaisseur que le mythe, de toute façon, lui refuse en la plaçant aux Enfers.
3. Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002, p. 707.
4. J. Heurgon, dans « Orphée et Eurydice avant Virgile » (in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, T. 49, 1932, p. 6-7), le souligne : « On chercherait vainement une allusion à Eurydice dans les archives de sa doctrine. L'Orphée archaïque est *agamos*. [...] Eurydice n'en est pas moins absente de presque toutes les représentations où l'on penserait la trouver. Ni les vases du v^e siècle, ni les tablettes de Pétéliá, ni les fresques de Pompéi, ni les peintures des catacombes, ni les reliefs des sarcophages ne témoignent de son existence ». Brunel le rappelle d'ailleurs (*op. cit.*, p. 707) : « Eurydice apparaît assez tard dans la biographie d'Orphée par contamination avec des mythes agraires ou religieux comme celui de Perséphone/Coré, et celui de Dionysos. »
5. Virgile, *Les Géorgiques*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2009, p. 148.
6. Dans le *TLFI*, le *destin* se définit comme « Puissance extérieure à la volonté humaine, qui, selon certaines croyances, régirait l'univers, en fixant de façon irrévocable le cours des événements », soulignant que le personnage d'Eurydice ne peut disposer d'une quelconque maîtrise sur son avenir. On peut aussi penser au titre de la première partie du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, « Destin », qui précisément évoque cet enfermement de la femme dans « Les données de la biologie » (*Le Deuxième sexe I*, Paris, coll. « Folio essais », 1976, p. 37), « Le point de vue psychanalytique » (*Idem.*, p. 80) et « Le point de vue du matérialisme historique » (*Idem.*, p. 98).

7. Cité par P. Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 709.
8. Ovide, *Metamorphosen*, Stuttgart, Reclam, 1994, p. 510.
9. *Ibid.*
10. Virgile, op. cit., p. 150.
11. Virgile, op. cit., p. 148.
12. Ovide, op. cit., p. 510.
13. *Ibid.*
14. Ovide, op. cit., p. 512.
15. *Ibid.*, p. 514.
16. Virgile, op. cit., p. 150.
17. Ovide, op. cit., p. 514.
18. Si la proximité en français moderne d'*enfers* à *enfermer* semble heureuse, il ne faut cependant pas oublier qu'étymologiquement, les deux mots viennent de deux termes éminemment différents : *enfer* vient du latin *infernus*, *infernum* qui signifie *en-bas*, tandis qu'*enfermer* est un dérivé du verbe *fermer*, lui-même lié au verbe latin *firmare*, qui signifie *rendre ferme, solide*.
19. Ebba Lindqvist, citée par Margherita Midy, dans son article „Eurydike... och Orfeus“, in *Horisont*, n°314, 1997, p. 83.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*, p. 514.
22. E. Lindqvist, op. cit.
23. Jean Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, édition publiée sous la direction de Michel Décaudin avec, pour ce volume, la collaboration de Monique Bourdin, Pierre Caizergues, David Gullentops, Léon Somville et Michel Vanhelleputte, NRF, Gallimard, Paris, 1999, p. 527.
24. J. Cocteau, op. cit., notice d'*Opéra*, p. 1687.
25. *Orphée et Eurydice, drame-héroïque en trois actes, représenté sur le théâtre de l'opéra le mardi 2 août 1774*, traduction de M. Moline, musique du chevalier Gluck, Avignon, Éditions Jacques Garrigan, 1790, p. 12
26. Pour P. Brunel, il s'agit là d'une « version [...] banalisante » : « Eurydice peut devenir une femme coquette, agaçante même [...], par sa demande insistante (dans l'*Orphée* de Gluck) ou par son goût de la querelle (dans la pièce de Cocteau, *Orphée*, publiée en 1927) », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 1098).
27. La réception de l'opéra-bouffe suscita des condamnations virulentes de la part des milieux artistiques, qui virent dans la satire de la mythologie une sorte de sacrilège. On se souvient d'ailleurs du premier chapitre de *Nana* de Zola (1880), qui évoque *La Blonde Vénus*, à travers laquelle ses contemporains n'avaient aucune peine à distinguer les créations d'Offenbach, comme *Orphée aux Enfers* : « Ce carnaval des dieux, l'Olympe traîné dans la boue, toute une religion, toute une poésie bafouée, semblèrent un régal exquis. La fièvre de l'irrévérence gagnait le monde lettré des premières représentations ; on piétinait sur la légende, on cassait les antiques images. [...] Depuis longtemps, au théâtre, le public ne s'était vautre dans de la bêtise plus irrespectueuse. »
28. Orphée s'exclame : « Ah ! De ton insolence / Je vais tirer vengeance. » (Hector Crémieux, *Orphée aux enfers, opéra bouffon en deux actes, quatre tableaux*, musique par J. Offenbach, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, 1858, p. 9).
29. *Ibid.*, p. 7.
30. La symbolique des talons rouges est extrêmement importante dans cette mise en scène. En effet, Eurydice étant une figure pour le moins effacée dans la tradition, le choix de la couleur rouge, vive, et de talons hauts souligne la transformation du personnage, reflétant une métamorphose plus profonde : Eurydice n'est plus une victime (ou plus seulement), mais un agent de son destin. Dans cette perspective, le rouge est le signe de l'éveil d'Eurydice à la vie, au corps, à la séduction et à l'amour physique, ce que le genre de l'opéra bouffe vient bien entendu

accentuer. Elle n'est plus cette figure évanescence, idéale, dépourvue de tout lien avec le monde d'ici-bas, bien au contraire.

31. *Ibid.*, p. 8.

32. *Ibid.*

33. Jean Cocteau, *Le Passé défini III, 1954, journal*, texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1983, p. 421. Dans « Jean Cocteau, The Mask of Orpheus and Narcissus » (in *Religiotiques*, 15 (printemps 1997), « Orphée et Eurydice : mythes en mutation »), Walter A. Strauss confirme et approfondit cette analyse en détaillant les éléments proches d'*Orphée aux Enfers* : « Il n'aspire pas à être Jacques Offenbach, mais son drame vous rappelle fréquemment le théâtre de boulevard, que le public bourgeois parisien affectionnait particulièrement dans la première moitié du siècle. » (“He did not aspire to be a Jacques Offenbach, but frequently his drama reminds you of the boulevard theatre in which the Parisian bourgeois audiences of the first part of the century delighted so greatly”).

34. D. Gullentops analyse ce poème comme une revendication par Cocteau de son homosexualité : « Cocteau clame ouvertement sa défiance à l'égard de la femme et affirme pleinement son homosexualité. Il conjure Orphée de ne plus se plaindre de la perte d'Eurydice [...] » (J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 1689). Il semblerait que ce ne soit pas uniquement le cas. Nous préférons son analyse générale du recueil, auquel semble-t-il « Eurydice » participe activement, comme « une formidable entreprise de libération et de subversion » (*Ibid.*). C'est la transformation du mythe qui l'intéresse, sur un mode parodique, comme dans le poème suivant « Œdipe roi », où le personnage mythique « Jacasse terriblement vu de près ; / Et pousse des cris vers l'est et l'ouest » (*op. cit.*, p. 527).

35. J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 527.

36. *Ibid.*

37. La lyre est à l'origine fabriquée par le jeune Hermès, qui met à mort une tortue pour ensuite transformer sa carapace et ses boyaux en un instrument de musique fabuleux. La mélodie d'Orphée n'est alors possible que par cet acte violent, que l'on retrouve ici dans le poème de Cocteau.

38. P. Brunel, *op. cit.*, p. 1093.

39. E. Lindqvist, *op. cit.*

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*

42. On peut ainsi penser à l'analyse de Charlotta Johansson dans son article “...Vem hade sagt att jag ville följa dig, Orfeus? – Kvinnobilden i Ebba Lindqvists författarskap”, in *Feministiskt Perspektiv* n° I, 1998, p. 41-44 : « Dans ce poème, l'analyse féministe et sa critique de quelques détenteurs d'un patriarcat doré sont claires comme de l'eau de roche. La femme de ce poème, Eurydice, choisit la mort, plutôt que de continuer à vivre avec un Orphée complètement différent de l'époux tant glorifié et loué. » (“I denna dikt blir den feministiska revisionen och dess kritik av några av patriarkatets gyllene värden kristallklar. Kvinnan i denna dikt, Eurydike, väljer döden framför ett fortsatt liv med den överallt annars så upphöjde och lovordade maken Orfeus”.)

43. Ce choix n'est pas sans évoquer le refus de l'Eurydice de Gluck qui « préfère » la mort à Orphée.

44. Il ne faut cependant pas exagérer la misogynie du mythe d'Orphée, car la place d'Eurydice est surtout réduite à l'origine parce que ce personnage n'existe pas dans les premières versions du mythe. Ce n'est que par la suite qu'Orphée se dote d'une femme. Les héritiers d'Ovide et Virgile ont ainsi maintenu pendant de longs siècles ce schéma, qui faisait de l'individu masculin le centre de la narration et de la femme un personnage secondaire, « périphérique » (Heurgon, *op. cit.*). Les réécritures de Cocteau et Lindqvist se placent alors en porte-à-faux de cette tradition. C'est l'analyse de Lindqvist qui transforme la portée du mythe (et non l'inverse).

45. Le pronom de la deuxième personne est d'ailleurs placé en présence de la postposition à plusieurs reprises (rendu en français par l'usage du préfixe re-) : « Semant la mort tu reviens / festif, tu me reviens toujours, sur la route de la victoire » (« Dödstrött kom du tillbaka / alltid tillbaka till mig från fester och segertåg »).
46. R. Munier, *Orphée - Cantate*, Paris, Lettres vives, 1994, p. 73.
47. Lindqvist utilise précisément ce terme : « Oh, personne / ne connaissait ta faiblesse comme moi. » (« Å, ingen / kände din svaghet som jag. »).
48. Patricia Godi-Tkatchouk, « Introduction », in *Voi(es)x de l'autre - Poètes femmes XIX^e- XXI^e siècles*, études réunies et présentées par Patricia Godi-Tkatchouk, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 26 : « La mythologie le signale, qui fait d'Orphée, indissociable des mystères et des rites d'Eleusis, le premier « poète », qu'il soit, selon la version du mythe, présenté comme l'inventeur de la cithare ou l'élu d'Apollon dont il reçut la lyre. Comme le montre Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*, c'est toute une culture qui structure la situation de la femme comme seconde, sur le mode de l'exclusion, ou d'une position négative, à travers des mythes créés par l'homme qui nourrissent l'imaginaire des sociétés. »
49. E. Södergran, *Dikter* (1916), in *Samlade Dikter*, Jakobstad, Wahlström & Widstrand, 1982, p. 15.
50. *Ibid.*
51. On retrouve plus tard en France les réflexions de Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 37 : « La femme ? C'est bien simple, disent les amateurs de formules simples : elle est une matrice, un ovaire ; elle est une femelle : ce mot suffit à la définir. ».
52. Edith Södergran, *Poèmes complets*, traduits du suédois et présentés par Régis Boyer, Paris, Éditions Pierre Jean Oswald, 1973, p. 8.
53. *Ibid.* : « Elle souffre d'un désaccord entre le sens très sûr de son génie, de ses capacités [...] et les navrantes servitudes que lui inflige un corps malade ».
54. E. Södergran, *op. cit.*, p. 15.
55. Katarina Frostenson est une poétesse suédoise, mais aussi dramaturge et essayiste, membre de l'Académie suédoise.
56. Katarina Frostenson, dans une interview menée par Per Svensson, *Månadsjournalen*, juillet 1992, cité par Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, p. 16 : „Det är så korkat att säga att kvinnlig poesi inte kan vara intellektuell, att kvinnling poesi bara ska handla om vatten och fiskar. [...] jag tror att riktigt bra författare är androgyna, tvåkönade, det är därför de kan återskapa andra människors upplevelser.”
57. On retrouve cette analyse chez Baudelaire dans *Madame Bovary par Gustave Flaubert*, dans *L'Artiste* du 18 octobre 1857 : « Il ne restait plus à l'auteur, pour accomplir le tour de force dans son entier, que de se dépouiller (autant que possible) de son sexe et de se faire femme. Il en est résulté une merveille ; c'est que, malgré tout son zèle de comédien, il n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin. ».
58. Muriel Stuckel, *Eurydice désormais*, Paris, Voix d'encre, 2011, p. 93.
59. *Ibid.*, p. 94.
60. *Ibid.*, p. 97.
61. L'épigraphe d'Octavio Paz, qui ouvre la section « Ne plus être une ombre », vient confirmer cette hypothèse : « Être enfin une Parole, un peu d'air dans une bouche pure, un peu d'eau dans des lèvres avides ! ».
62. *Ibid.*, p. 96.
63. *Ibid.*, p. 13.
64. *Ibid.*, p. 91.

65. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 418 : « **Plus** indique la rupture d'une continuité temporelle. Il découpe la succession temporelle en distinguant un avant et un après ».

66. *Ibid.*, p. 130.

RÉSUMÉS

La tradition place Eurydice aux Enfers, un lieu duquel elle ne peut remonter, malgré les efforts de son époux. Ce personnage appartient à ce royaume de silence et de ténèbres, sans pouvoir y échapper. Pourtant, à partir du vingtième siècle, les représentations d'Eurydice se transforment en profondeur, que ce soit pour accompagner le féminisme montant ou pour valoriser un personnage longtemps considéré comme secondaire. Son séjour aux Enfers n'est plus alors considéré exclusivement comme une fatalité : il résulte parfois maintenant d'un choix, un désir longtemps tu, la fascination pour cette ombre qui l'a pourtant enfouie dans le mutisme pendant des siècles.

As tradition would have it, Eurydice resides in hell and is unable to leave, despite the efforts of her husband. Her character belongs to the kingdom of silence and darkness, unable to escape. However, since the 20th century, the representations of Eurydice have changed considerably in terms of feminist theory, as well as validating a character that has been largely considered as secondary. Being in hell is, thus, no longer considered exclusively as inevitable: it is now a choice, a quiet desire; it is a fascination with the shadow that buried her into silence for centuries.

AUTEUR

JULIE DEKENS

Agrégée de Lettres modernes et lectrice de littérature française à l'université de Zurich, je prépare actuellement, sous les directions de P. Labarthe (université de Zurich) et de J-Y. Masson (université de Paris IV – La Sorbonne), une thèse sur la figure d'Orphée dans la création poétique moderne et contemporaine de langue allemande, française et suédoise, qui a déjà donné lieu à quelques publications, comme « Le Soupir d'Orphée : silence mythique sur la portée surréaliste », publié dans *Le Silence d'or des surréalistes*, dirigé par Sébastien Arfouilloux, Paris, Editions Aedam Musicae, 2013 ; « "Und alles schwieg" : l'Orphée rilkeén à l'épreuve du silence », publié dans la revue *Loxias* de Nice, 2011 ; « Eurydice, celle qui ne dit mot... », publié dans *Ne pas dire - Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, dirigé par Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Paris, Classiques Garnier, 2013.