

DE PSYCHÉ À EURYDICE : DIRE SON CORPS ET  
CONQUÉRIR SA VOIX, OU LA RÉAPPROPRIATION  
DES FIGURES MYTHIQUES FÉMININES DANS LE RECUEIL  
*CE CHANT MON AMOUR* (2001) DE MONIQUE LAEDERACH

*Stiliana Petkova*

*Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid » (Bulgarie)*

FROM PSYCHE TO EURYDICE:  
SPEAKING YOUR BODY AND CONQUERING YOUR VOICE, OR,  
THE REAPPROPRIATION OF MYTHICAL FEMALE CHARACTERS IN  
THE COLLECTION *CE CHANT MON AMOUR* (2001) BY MONIQUE LAEDERACH

*Stiliana Petkova*

*Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)*

*stilpetkova@gmail.com*

**Abstract:** By assigning a key role to the images of Psyche and Eurydice in her collection of poems *Ce chant mon amour* (*This Song my Love*), French-speaking Swiss poet Monique Laederach undoubtedly paves the way for a wide intertextual dialogue with the mythological canon. This text aims to trace and analyse the process of breaking and recreating the myth in genre and thematic terms through the prism of the female lyrical image. The main ideological motifs, such as the focus on the corporeality and the affirmation of the female poetic voice, are presented and a study of the discursive characteristics allows to distinguish a collective female ethos.

**Keywords:** Psyche, Eurydice, myth, Monique Laederach, French-speaking Swiss literature

**Резюме:** Отреждайки ключова роля на образите на Психея и Евридика в своята стихосбирка *Ce chant mon amour* („Тази песен любов моя“), френскоезичната швейцарска поетеса Моник Ледерак отваря несъмнено широко поле за интертекстуален диалог с митологичния канон. Настоящата разработка цели да проследи и анализира именно процеса на разчупване и пресътворяване на мита в жанрово и тематично отношение през призмата на женския лиричен образ. Изведени са основните идейни мотиви като фокусирането върху телесността и утвърждаването на женския поетичен глас, а изследването на дискурсивните характеристики позволява да се открие един колективен женски етос.

**Ключови думи:** Психея, Евридика, мит, Моник Ледерак, френскоезична швейцарска литература

Les fables mythiques ont été de longue date une source féconde d'inspiration dans le processus de création littéraire. La configuration narrative des mythes, qui a d'ailleurs imparti un rôle bien souvent minoré aux personnages féminins – ceux-ci étant appréhendés éminemment en fonction de l'instance masculine – a pourtant posé un double enjeu devant les femmes auteurs s'attachant à la réécriture mythologique : à la fois en matière de positionnement dans l'acte de réappropriation des figures féminines, et en matière de légitimation de leur propre acte créateur. Il convient de rappeler que, pour nous référer à Licheva (2002), la voix féminine dans la littérature occidentale revêt la valeur d'une métonymie dans la mesure où elle se réduit au silence ; en effet, les images archétypales de Sybille, Cassandre, Écho, les Muses, les Sirènes, entre autres, cernent les paradigmes d'une parole de femme tantôt prophétique mais tributaire du masculin car étant le don d'un dieu mâle, tantôt marginale ou privée de personnalité propre, tantôt étouffée et contrainte au silence.

Or, plusieurs écrivaines ont relevé le défi de briser le mutisme féminin, de faire sortir de l'anonymat cette parole de femme et, accédant à l'« Olympe » de la (re)création, de réinvestir les figures féminines de nouvelles connotations valorisantes. Des études critiques au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle témoignent d'un regain d'intérêt pour la réécriture des mythes dans une perspective genrée, à ne citer que *Figures mythiques féminines dans la littérature contemporaine* (Bouloumié 2002), qui réinterroge la monstruosité archétypale féminine ; *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses* (Léonard-Roques 2008), consacrant une large place aux archétypes féminins ; *Mnémosynes. La réinvention des mythes chez les femmes écrivains* (Westerhoff 2008), valorisant à la fois la réécriture des mythes antiques et l'élaboration de fables modernes.

Dans l'espace littéraire francophone, et suisse romand en particulier, auquel appartient l'auteure qui fait l'objet de la présente étude, la mythologie a également nourri l'imaginaire littéraire féminin. Évoquons à titre d'exemple *Le Livre d'Ophélie* (1979) d'Anne Perrier, dont l'œuvre tout en demeurant loin des revendications explicitement féminines ou féministes, recourt au mythe shakespearien afin de faire libérer la parole de la femme écrivain (cf. Dupuis in Westerhoff 2008 : 293-317), Pierrette Micheloud, qui élabore le mythe de la Grande Gynandre (version inversée de l'« androgyne ») pour mettre en valeur une unité primordiale dans laquelle le féminin serait l'élément préexistant ou bien Mary Anna Barbey,

s’inspirant, elle, du rapt de Perséphone pour décliner trois étapes de la vie d’une femme dans son récit *Ma voix, ou celle d’Écho* (1992).

L’œuvre poétique de Monique Laederach, parsemée d’évocations et de réminiscences de l’héritage mythologique interroge aussi, tout en réinvestissant, le féminin à travers l’archétype. En effet, pour reprendre les propos de Dominique Westerhoff (2008 : 9) qui s’appuyaient sur les travaux de Claude Lévi-Strauss, « la fable mythique n’a pas d’existence dans sa forme pure et originelle, mais seulement par ses reformulations et ses réécritures ». À la lumière de ce raisonnement et dans le sillage de recherches récentes sur diverses réincarnations mythologiques dans l’écriture laederachienne<sup>1</sup>, notre étude s’attache à explorer, par le biais d’une approche intertextuelle, les variations que le recueil lyrique *Ce chant mon amour* (2001) de Laederach présente à partir de l’histoire mythique de deux couples élevés en symbole de l’Amour absolu : Éros et Psyché d’un côté, Orphée et Eurydice, de l’autre. En adoptant une lecture contemporaine et une interprétation bien affranchie de la version originelle, Laederach redonne en effet la parole aux figures mythiques féminines pour mettre en scène un vécu proprement féminin. Tout en dégageant donc les écarts par rapport aux images archétypales, nous nous proposons de mettre en évidence la trajectoire tracée par les poèmes du recueil, à savoir celle de la réaffirmation progressive d’une corporalité et d’une voix féminines.

Pour ce faire, nous allons évoquer dans un premier temps les lectures et les interprétations traditionnelles du cadre mythologique canonique afin d’éclairer le processus de décomposition de l’essence même de la fable originelle entrepris par Laederach. Par le biais d’une remise en cause de l’image idéalisée des personnages mythiques masculins, la poète procède en effet à une lente réhabilitation de leurs compagnes. Nous allons tenter en ce sens de démontrer, dans un deuxième temps, comment à la désillusion et à l’échec de l’élan amoureux Laederach tend à opposer la reconquête d’une voix poétique au féminin. Notre étude se clôturera par une réflexion sur les modalités discursives dans le recueil en vue de dévoiler le glissement constant de la voix du sujet lyrique à celle des figures mythiques féminines, et inversement ; l’impact de ce procédé sur la dilatation de la temporalité nous permettra enfin d’observer l’émergence d’un éthos collectif féminin.

---

<sup>1</sup> Cf. « “Mon nom et personne” : *Pénélope* de Monique Laederach » (Westerhoff 2008 : 127-136) ; « “Le sanglot d’Eurydice...” : du balbutiement à la voix poétique féminine dans *Si vivre est tel* et *Ce chant mon amour* de Monique Laederach » (Ristic in Westerhoff 2008 : 137-152).

### 1.1. Cadre mythologique. Lectures et interprétations

Les mythes fondateurs nourrissent forcément l'inconscient collectif. Ils représentent un moyen de codage et, respectivement, une source incontournable de décodage des schémas relationnels. Les configurations cosmogoniques qui figent les protagonistes dans des ensembles mythifiés, et donc stéréotypés, (re)structurent l'ordre symbolique. Plus encore, en tant qu'héritage collectif de toute civilisation, les schémas archétypaux ont le mérite d'offrir un écran commun de référence. Saisies dans leur rôle de médium, les fables mythologiques constituent donc souvent, en littérature, des *hypotextes* (Genette 1982) par excellence, tout en assurant une continuité et une certaine « perméabilité » entre l'instance auctoriale, l'objet littéraire et le lecteur. C'est à ce titre d'ailleurs que Monique Laederach évoque le recours aux figures mythiques quant à sa propre pratique d'écriture :

[...] presque tous les mythes auxquels je fais référence sont assez connus, et peuvent servir de "pont" entre moi, le texte et le lecteur. Il [le mythe] peut aussi donner un cadre plus étendu au lyrisme, dans la mesure où il se réfère à une histoire, donc à une situation. Et comme chacun perçoit un mythe selon sa personnalité propre, celui-ci lui donne un espace supplémentaire d'interprétation personnelle possible. (Lepori 2002)

Notons que dans le recueil *Ce chant mon amour* les enjeux de l'intertextualité sont annoncés dès le titre des sous-ensembles qui le constituent. En effet, l'opus lyrique s'articule en trois parties dont les deux premières renvoient explicitement au mythe de Psyché et de son bien-aimé<sup>2</sup> – intitulées respectivement *Une ombre à l'ombre d'Éros* et *Psyché* –, alors que la dernière partie, éponyme du recueil lui-même, éveille au fil de la lecture des correspondances avec la légende de l'amour tragique entre Orphée, le célèbre chanteur thrace, et la belle nymphe Eurydice<sup>3</sup>. Deux questions s'imposent d'emblée : la première consiste à dévoiler les modalités des paradigmes mythiques dans lesquels Monique Laederach inscrit sa poésie, et à interroger ainsi les interférences avec la fable originelle ; la seconde à savoir comment les deux mythes revivifiés – qui ont connu d'ailleurs des origines et des trajectoires d'évolution

<sup>2</sup> Parmi la multitude de contes qui font revivre l'histoire d'amour entre Éros et Psyché, celui que nous retrouvons dans le roman d'Apulée (1836) les *Métamorphoses* (II<sup>e</sup> siècle de notre ère), connues aussi sous le nom de *L'Âne d'or*, demeure certainement l'un des plus anciens témoignages écrits.

<sup>3</sup> Quant à la célèbre légende d'Orphée, le musicien divin, qui charme des sons de sa lyre-cithare non seulement les humains, mais encore forêts, bêtes féroces et rochers, nous en retrouvons les racines dès le VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Pourtant, ce sont les récits poétiques de Virgile (1819), *Les Géorgiques* (Livre IV), remontant aux années trente avant notre ère, et puis ceux d'Ovide (1806), *Métamorphoses* (Livre X), parus à l'aube de notre millénaire, qui semblent donner, à quelques différences près, une image plus aboutie du couple mythique Orphée-Eurydice et de leur amour tragique.

bien distinctes –, s'éclairent mutuellement de par leur juxtaposition au sein d'un seul et même recueil.

Remarquons d'abord que même si les histoires d'amour dans les deux mythes connaissent des fins diamétralement opposées : union heureuse, épousailles et immortalité pour les uns, douloureuse séparation et mort pour les autres, les couples mythiques Éros-Psyché et Orphée-Eurydice se rejoignent dans leur représentation d'un amour incorruptible, absolu, qui s'impose au-delà des lois divines. À titre d'exemple Orphée, qui s'exclame, consterné, dans le royaume des ombres : « J'ai voulu supporter cette perte ; j'ai voulu, je l'avoue, vaincre ma douleur. L'Amour a triomphé » (Ovide 1806, Livre X [25]). D'autre part, en dépit de la jalousie de Vénus et ses mises en garde contre l'amour « futile » des deux jeunes gens, l'union éternelle entre Éros et Psyché se voit finalement scellée par le dieu souverain Jupiter : « qu'un nœud indestructible vous unisse à jamais » (Apulée 1836, Livre V, XXIII [5]).

Les mythes connurent au fil des siècles des lectures diverses. De longue date, la figure de Psyché a été interprétée comme une allégorie des pérégrinations de l'âme en vue d'atteindre l'immortalité. Rappelons à ce propos que le nom féminin ψυχή (*psuchè*) en grec signifie « souffle ». Le couple mythique d'Éros et Psyché incarnerait ainsi l'union du corps et de son âme et leur immuable complémentarité. Quant à Orphée, fils de Calliope qui est la muse de la poésie héroïque et de l'éloquence, il devient essentiellement le symbole de la voix poétique ; alors que Eurydice, elle, revêt l'image de la muse, celle qui guide l'élan poétique, forcément associé aux créateurs de sexe masculin. Or, avec les analyses psychanalytiques du XX<sup>e</sup> siècle, et celles notamment de Carl Gustav Jung (1973), d'autres pistes d'interprétation s'ouvrent parallèlement. Vu à travers le prisme de la conception jungienne de *animus/anima*, c'est-à-dire la dimension masculine que l'on retrouve dans chaque être féminin avec, respectivement, son pendant féminin chez l'être masculin, les deux couples sont susceptibles d'acquérir de nouvelles connotations<sup>4</sup>.

Interrogée d'ailleurs à la parution de son recueil *Ce chant mon amour*, Laederach elle-même se dit adhérente « à la thèse jungienne de l'*animus* et *anima*, c'est-à-dire d'une complémentarité des voix masculine et féminine. Ce qui est relativement nouveau là-dedans – précise pourtant la poète –, c'est que je donne la parole aux femmes. La relation est vue par

<sup>4</sup> En effet, Éros, dieu ailé, « éthéré », dont la beauté suscite une réelle admiration chez sa bien-aimée, se présente plutôt comme un être efféminé ; en revanche, Psyché fait preuve d'un réel héroïsme lorsqu'elle brave les épreuves que Vénus lui fait subir, *a fortiori* celle de sa descente aux enfers, presque exclusivement réservée aux hommes dans la mythologie grecque. De même, la figure d'Eurydice revêtant aisément le rôle d'*anima* d'Orphée, le couple du chanteur et de la belle nymphe représenterait non pas des entités distinctes mais les deux parts d'un même symbole (cf. Pelouze 2019).

elles » (Lepori 2002). Néanmoins, c'est justement cette voix de femme réclamant son dû, qui laisse, à la lecture du recueil lyrique, moins évident le lien de complémentarité qu'elle ne dévoile la brèche entre le féminin et le masculin. Le changement d'optique en fonction de l'appartenance sexuée du sujet (re)créateur entraîne invariablement un rapport autre aux structures mythifiées en littérature d'autant plus que l'auteure s'approprie, tout en la revendiquant, la parole féminine longtemps étouffée.

Nous nous proposons désormais d'observer de près cette nouvelle perspective adoptée vis-à-vis du mythe canonique, et ses retombées sur les enjeux majeurs qui sous-tendent l'acte de réécriture. Celui-ci vise en effet à requestionner et à redéfinir certains rapports intersubjectifs tenus pour inviolables au sein des deux couples mythiques originels.

## 1.2. Transpositions et réécritures

La reprise de figures mythologiques dans le recueil *Ce chant mon amour* soulève d'emblée la question du choix générique. Si nous faisons abstraction de la multitude de versions orales des deux mythes, qui donnent certainement lieu à une énorme variété autant de fables que de genres (cf. Anguéloupoulos 2001), et que nous nous référerions essentiellement aux sources écrites mentionnées plus haut<sup>5</sup>, les décalages génériques seraient évidents. Loin du genre romanesque d'Apulée, mais également loin du poème didactique chez Virgile ou de la poésie à discours épique et élégiaque à la fois chez Ovide, la poésie lyrique pour laquelle a opté Laederach impose ses propres particularités et ses propres limites. La narrativité, quoiqu'il s'agisse d'une poésie en prose, n'est guère présente ; l'agir cède alors la place à l'introspection qui véhicule des moments d'affect intenses. Le narrateur omniscient des textes originaux fait généralement défaut – exception faite aux passages discursifs dont la typographie contraste avec le reste de l'ensemble poétique (voir *infra*) –, au profit d'une subjectivation féminine manifestement assumée. Fidèle à ses choix esthétiques qui se sont imposés très tôt dans son activité créatrice, Laederach prête prioritairement la voix aux sujets féminins. La poésie lyrique prend dès lors l'allure d'un chant de femme adressé au bien-aimé. Cette nouvelle configuration énonciative bouscule effectivement le schéma traditionnel des fables où prime généralement l'optique masculine, habilement voilée sous le masque d'un narrateur « neutre », voire parfois de sexe féminin<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Voir notes 1 et 2.

<sup>6</sup> Rappelons que, dans ses *Métamorphoses*, Apulée (1836) fait raconter la légende de Psyché et Éros par le personnage d'une vieille dame.

Or, l'instance féminine dans *Ce chant mon amour* suit une trajectoire d'évolution assez sinieuse quant à l'affirmation de sa propre identité. Le sujet lyrique manifeste en effet, tout au début du recueil, une défaillance identitaire. Présentée comme « une ombre à l'ombre d'Éros », la figure de Psyché porte en soi l'empreinte d'une double invisibilité. L'infériorisation est d'autant plus prégnante que le sujet féminin « anonyme » se construit en fonction d'une référence masculine, en l'occurrence Éros, explicitement nommé, lui. Ainsi les allusions dichotomiques absence/présence, respectivement identité/carence identitaire, se déclinent-elles selon le registre masculin/féminin.

L'effacement de l'identité féminine est en outre plusieurs fois suggéré par le recours à l'impersonnalisation de l'instance locutrice : « Or, quelqu'un vient / On croit / qu'il est sur le sommet du vent, / qu'il chevauche, [...] / mais / à peine a-t-il dressé la flèche / et **soi**<sup>7</sup> les lèvres prêtes à / l'accueillir, / [...] seulement au fond de **soi** la voûte / de l'effroi – [...] » (Laederach : 2001, OOE<sup>8</sup>, p. 10). La « désertion » identitaire, quasi volontaire, que véhiculent les pronoms impersonnels se voit en revanche compensée par des formes lexicales déclinées au féminin qui attestent, *in extremis*, de l'appartenance sexuée du sujet lyrique. Pourtant, elles déploient à leur tour tout un champ sémantique recréant une image dévalorisante de la femme :

**On** ne pénètre pas dans les rêves d'un homme.

**On** ne fait qu'y passer, **incertaine**,  
meubles laqués, mille tiroirs d'images,  
et **soi**, la main légère sur ces laques,  
[...] (OOE, p. 16) ;

[...] ; **on** est **voleuse**  
**seulement voleuse** à compter sur sa main,  
sueur après sueur,  
les pores où l'**on** fut **rassemblée**. (OOE, p. 26) ;

[...] **on** ne respire plus, **on** n'ose plus respirer, toute **creusée** dans l'attente [...] (P., p. 44)

---

<sup>7</sup> L'écriture en gras sera une accentuation de notre part.

<sup>8</sup> Par souci de concision, nous retiendrons pour les références aux trois sous-ensembles du recueil les abréviations suivantes : OOE (« Une ombre à l'ombre d'Éros »), P. (« Psyché »), CMA (« Ce chant mon amour »). Les pages indiquées entre parenthèses qui suivront désormais les citations du recueil se rapporteront à : Laederach, *Ce chant mon amour*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2001.

L'incertitude qui marque le sujet lyrique féminin cantonné au rang d'une « passagère » du rêve masculin, de même que son désir douloureux de retenir les souvenirs de l'étreinte amoureuse de crainte de perdre celle-ci irréversiblement, confère à l'amante peu de poids existentiel. Aussi Psyché se définit-elle en fonction de l'attente obsessionnelle du bien-aimé, pareille à une autre figure féminine mythique emblématique qui a inspiré la poète romande, Pénélope<sup>9</sup>. En effet, tout comme chez l'épouse fidèle d'Ulysse, l'attente passive de l'Autre – en l'occurrence, du dieu volage –, fige le vécu féminin dans l'inassouvissement d'un désir recherché, véhiculant un renoncement à soi, voire « une aliénation féminine » pour reprendre les propos de Westerhoff (2008 : 132).

L'état de soumission auquel semble contraint le sujet féminin détermine en outre un cadre spatio-temporel bien particulier. Les points d'ancrage dans l'espace se résumeraient à l'évocation succincte de quelques repères dont « l'oreiller », « le drap de bain », « la lampe », « le lit », « les volets clos » (OOE, p. 32 ; P., p. 35, p. 39, p. 45), autant d'objets qui retracent subtilement les contours d'un espace intime, refermé, exclusivement marqué par le souvenir du bien-aimé et la solitude d'une femme désillusionnée. Par ailleurs, conformément à la fable originelle, la rencontre amoureuse de Psyché et Éros dans la poésie laederachienne n'a lieu que la nuit – moment charnière qui structure temporellement les deux instances, masculine et féminine. Contrairement au monde diurne qui se voit réservé uniquement au dieu mâle ailé, lui procurant une pleine liberté (« Le jour est son secret, son aventure, sa substance, sa virilité », P., p. 47), la femme amoureuse devient prisonnière de son propre imaginaire, seul apte à lui faire revivre l'étreinte amoureuse nocturne ; dès lors « *la journée n'est pour Psyché que le revers de la nuit* » (OOE, p. 11). Sevrée de son objet d'amour, l'amante se livre ainsi souvent à des fantasmes qui la confinent *ipso facto* à la déréalité, le repli et l'éternelle attente impliquant une désappropriation absolue de soi.

Remarquons à ce propos que si un *topos* commun se prête à unir la figure de Psyché à celle d'Eurydice, tissant ainsi des liens d'intertextualité au sein même du recueil, c'est notamment l'évocation de l'ombre, ou des ténèbres, métaphores récurrentes de l'occultation de la présence féminine, mais également – comme les poèmes de Laederach le laissent suggérer –, d'une dépendance affective non partagée et d'une carence identitaire. Certes, la référenciation temporelle qui accompagne la figure de Psyché renvoie exclusivement à son vécu nocturne. De même, le noir se présente comme l'habitable solitaire par excellence de l'amante d'Orphée : « [...] de si longtemps, / ma plainte était / une grotte que tu n'habitais

---

<sup>9</sup> Cf. Laederach, *Pénélope* (1971), in *Poésie complète*, 2003, 31-50.



plus » ; « Ma main est comme jetée dans le fond / d'une caverne à pétrir de l'obscurité, / seule – et j'ai froid » (CMA, p. 67, p. 64).

En outre, la scission des couples archétypaux en deux membres absolument antinomiques trouve son expression éminemment métaphorique dans l'image du miroir : la *psyché* ? faisant écho à l'héroïne mythique éponyme. Vaguement allusive au début du recueil (cf. OOE, p. 13, p. 21), l'évocation du miroir persiste pour réapparaître, dans les vers même consacrés à Orphée et Eurydice, comme une réminiscence poétique de plus en plus éloquente : « Oh ! ton chant, ce miroir à toi-même seul, / et la coupure du tain / qui n'était que le noir pour moi ! » (CMA, p. 64). L'ambiguïté de la réflexivité censée représenter les deux parts identiques d'une même entité, symbolisant plus globalement la perfection et la complémentarité de la relation bipolaire au sein du couple, tend apparemment à exclure l'altérité féminine en faveur d'un narcissisme au masculin.

Bref, à la lumière « masculine » s'opposent les ténèbres « féminines ». À l'attente et à l'attachement affectif de l'amante pour l'Autre, conduisant à une vraie servilité féminine, répond la fuite, sinon la froideur et la distance de celui-ci : « c'est le café, le pain, que je pose devant lui, / leur légèreté sous le murmure de l'indifférence. / Ainsi, sa liberté. » (OOE, p. 14). À la désincarnation enfin du corps féminin, qui semble se construire et déconstruire au gré des fluctuations des rêves de la bien-aimée, fait pendant l'intégralité corporelle masculine dans une verticalité symbolique qui traduit la prééminence masculine : « L'autre, distinct / debout déjà, même dormant » ; « Distinct, debout tout à coup même lorsqu'il est étendu » (OOE, p. 26, p. 36).

Or, il ne faudrait pas trop vite conclure que l'irréductibilité apparente des antinomies qui opposent les deux sujets lyriques mènerait à une perte irréversible de la présence féminine tout en investissant les personnages mythiques masculins ; car, aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'idéalisation des mâles se voit peu à peu remise en cause tout au long des poèmes.

Soulignons d'abord que la liberté individuelle d'Éros dans le recueil lyrique de Laederach n'est qu'illusoire : si l'homme volage arrive facilement à fuir son amante pour rechercher d'autres aventures amoureuses, il peine en fait à s'émanciper de la tutelle maternelle. Psyché évoque à plusieurs reprises la présence de la personne tierce qui s'introduit sournoisement dans le cadre du couple : c'est « ta mère qui te rappelle au fond du sang » ; « comme si la peur te / rendait à ta mère » (OOE, p. 24, p. 25). Dans cette optique, l'image d'Éros réaffirme l'archétype jungien de *puer aeternus*, ou la figure de l'adolescent éternel que le bien-aimé de Psyché incarne aisément à force d'être dominé par une mère

autoritaire<sup>10</sup>. L'Éros de Laederach demeure ainsi doublement assujéti : et aux amours œdipiens, et aux amours charnels. Loin de son statut de divinité que lui réserve la fable traditionnelle, Éros de l'opus poétique accuse des faiblesses humaines et ne se voit réduit qu'à une expérience érotique à la limite de l'instinct primitif et donc, de la bestialité. En ce sens, l'amant frivole s'affirme comme la négation de son prototype et de sa propre essence, bref comme un anti-Éros : « *Éros ne connaît par le mot amour.* » (OOE, p. 15) ; « De ses mille visages, aucun ne reste qui parviendrait à dire amour » (P., p. 37).

Par ailleurs, une pareille stratégie est mise en place pour faire détrôner son confrère mythologique dans le recueil poétique *Ce chant mon amour*. Malgré sa renommée de musicien enchanteur au talent exceptionnel, ou sa « royauté » dont il se voit auréolé, Orphée demeure pratiquement sourd à la voix même de son amante : « (Mais, mon amour, quand mon corps tout entier / chante, / et tour à tour gémit de trop de volupté, / pourquoi ta surdité ? [...]) » (CMA, p. 71).

La désagrégation du mythe canonique passe effectivement par l'éclatement du symbolisme inhérent que véhiculent les deux figures masculines. Celles-ci se retrouvent d'emblée dépourvues de leurs attributs mythologiques qui les ont portées à des identités nominales par excellence : Éros-Amour, Orphée-souffle poétique. Métamorphosés, les couples perdent par conséquent leur cohésion primaire : « Il la veut de la nuit. Il l'arrache au jour : la moitié d'elle abrogée de l'être-ensemble, il n'y a plus de nom commun à eux deux sous la lumière » (P., p. 36). L'étreinte amoureuse accuse ainsi un manque douloureux de réciprocité, contrairement au message livré par le mythe originel. Au lieu d'être uni par un amour parfait et incorruptible, le couple amoureux lyrique, dans l'un et l'autre cas, se retrouve effectivement victime d'une incommunicabilité insurmontable.

Ainsi, l'expérience érotique dans les deux premières parties du recueil est-elle associée à une mise à mort du sujet féminin. Le mythème de l'« arme à deux tranchants » (Apulée 1836, Livre V, XX [5]), dont était censée se servir Psyché pour tuer le prétendu mari-monstre, se voit ici inversé. Le phallus est représenté comme un attribut mortel agissant à l'encontre du sujet féminin : « ce couteau désir à deux tranchants, et femme, je les ai contre moi tous les deux ? » (P., p. 40)

---

<sup>10</sup> Rappelons l'image despotique d'une Vénus en colère réprimandant sévèrement la fougue juvénile de son fils d'un côté, infligeant de multiples épreuves à sa belle-fille, de l'autre. À ce propos, certaines recherches psychanalytiques, notamment celles de Martineau et Morhain (2005), définissent le mythe d'Éros et Psyché comme « le récit anasémique de l'affranchissement de l'amour infantile captif de la mère (premier prototype de l'amour) » (Martineau, Morhain 2005 : 208) dans la mesure où la tension au sein de la relation triangulaire se voit finalement résolue par le triomphe du couple, scellant ainsi le passage du « subjugal » au « conjugal ».

## DE PSYCHÉ À EURIDICE...

Pire que l'ivresse. Pire  
que l'éther blanc,  
deux faces, un seul couteau  
lame aveugle.

Mort, et mort, et mort encore.  
Je n'en peux plus de cette exactitude. (OOE, p. 29)

L'idée de mort peut être lue d'ailleurs sous une double optique, Laederach procédant à une démystification à deux niveaux. D'une part, la déconstruction du canevas premier des légendes mise en œuvre provoque certes l'anéantissement, et donc la mort symbolique, de la configuration mythologique canonique. D'autre part, le recueil lyrique interroge plus globalement les liens de filiations avec une longue tradition d'écriture érotique, poétique en particulier, censée mettre en scène le plaisir charnel. Or, *Ce chant mon amour* s'inscrit à contre-courant de cette tradition dans la mesure où la jouissance (féminine en l'occurrence) y fait pratiquement défaut. L'évocation de l'amour physique subvertit les lieux communs, l'acte sexuel réduisant la corporalité féminine à une dépouille : « [...] elle regarde cette empreinte de *son* propre corps, ses contours hâves et dénudés, rongés par tous les vents, sournoisement défaits, corps de femme qui fut un corps de femme, et maintenant gisant comme si c'était la mort » (P., p. 42).

Néanmoins, face à cette vision toute pessimiste de l'expérience amoureuse, une lecture plus subtile du recueil révélerait d'autres paramètres de rapports intersubjectifs qui se dessineraient en filigrane. Plus concrètement, la mise en abyme d'un schéma matriciel s'opère mettant en jeu création et procréation. Laederach entreprend certes une décomposition de la fable originelle, mais non sans en recréer une version nouvelle. De même, le sujet lyrique féminin de *Ce chant mon amour* « engendre » son compagnon masculin. Amante échouée, Psyché s'octroie enfin le privilège unique de « procréer » : « *Je te mets au monde chaque fois que tu te perds en moi* » (P., p. 41). Cette image de la femme génératrice de son propre objet d'amour retrouve par ailleurs son équivalence artistique et littéraire dans un autre mythe ovidien dont fait implicitement référence Laederach. En effet, si la légende d'Apulée évoquait les « formes divines de Psyché » admirées comme « le chef-d'œuvre d'art statuaire » (Apulée 1836, Livre IV, XXXII [2]), le sujet féminin de Laederach se mue lui-même, dans le dernier poème de *Psyché*, en un Pygmalion féminin (cf. Ristic in Westerhoff 2008 : 142) pour recréer les contours du corps d'Éros :

[Elle] Redessinait du doigt les lèvres, et les yeux, le cou le torse, puis doucement dénouant leurs membres les uns des autres, redonnant chair, les yeux fermés, le long d'une caresse aussi certaine que le ciseau de Praxitèle jusqu'au-delà du marbre, jusqu'à la source du désir réinventé.

Chaque soir, chaque nuit. (P., p. 52)

Ce renversement de perspective est d'autant plus significatif qu'il déplace la focalisation d'un être féminin passif, voué à une béate admiration, à un être actif, lui-même créateur. Le rapport des forces au sein du couple lyrique régi par la tension relationnelle *sujet/objet* semble se retourner alors en faveur de la figure féminine. Sortie de son anonymat initial, la compagne d'Éros accède finalement à son statut d'instance créatrice. Plus encore, par son expérience profondément charnelle et sensuelle, la Psyché de Laederach rompt toutes attaches avec la symbolisation spirituelle que lui attribuent généralement nombre de lecteurs. Réhabilitée de sa corporalité ou, du moins, consciente des impulsions ou des échecs de sa propre expérience corporelle, l'instance féminine aura encore un espace à conquérir pour lequel elle trouvera, dans la dernière partie du recueil, une autre réincarnation mythologique.

## 2. La (re)conquête d'une voix poétique féminine

La quête identitaire entreprise par le sujet lyrique féminin dans *Ce chant mon amour* demeure intimement liée à la réappropriation d'une voix de femme qui tend à s'affirmer. Le recueil s'ouvre en effet sur une révélation qui annonce déjà un long projet initiatique : « Il semble / que je reviens à ma langue à tâtons comme à / une langue étrangère » (OOE, p. 9). Ainsi, à la désappropriation du corps féminin évoquée plus haut fait pendant l'aliénation langagière. Perdue, confisquée ou tout simplement étouffée, cette parole féminine est avant tout à retrouver par ce « je » ambivalent qui fait naturellement converger voix lyrique et instance auctoriale.

Or, le langage poétique fut, dans sa dimension mythologique et littéraire, un don divin dont jouit un héros de sexe masculin : Orphée. Dès lors, le processus de conscientisation de l'exclusion féminine du domaine de la création met en évidence des inégalités originelles : « ce n'est pas moi qui ai reçu la voix, disent-ils – / je n'aurais ni la mienne, ni celle des dieux. / [...] C'est vrai, j'avais baissé les yeux : c'est à toi, / semblait-il, / que les dieux donnaient

voix et parole » (CMA, p. 58). Les poèmes mis en entier entre parenthèses<sup>11</sup>, qui ponctuent le recueil, se veulent par ailleurs l'expression graphique de ce non-lieu de la parole féminine, ou, plus encore, de sa non-communicabilité et, par là, de sa non-réceptivité de la part du destinataire. Avec la quête d'un langage au féminin, Laederach brise effectivement les stéréotypes imposés par le *logos* masculin sur une féminité vouée au silence et réduite à sa propre esthétique corporelle, déjouant ainsi les exigences d'Éros envers sa compagne : « Sois corps. / Sois belle et tais-toi. » (P., p. 49).

Et s'il y a une figure mythique qui illustrerait le mieux le mutisme féminin, c'est sans doute Eurydice. En effet, le déficit de parole frappant qui affecte la compagne d'Orphée, attesté d'ailleurs dès les sources primaires<sup>12</sup>, détermine une position forcément asymétrique des amoureux : don exceptionnel en matière de chant et de musique au point d'opérer un enchantement, pour l'un ; silence, écoute et réceptivité passive, pour l'autre. Parmi les diverses pistes d'interprétations qui mettent en relief ce rôle absolument instrumentalisé de la muse du chantré, nous retrouvons le commentaire lancinant de Laederach : « Elle est essentiellement indispensable au chant. La preuve : privé d'Eurydice, Orphée ne chante plus. C'est sa voix qu'il a perdue avec sa femme. On n'insiste jamais sur la cause réelle de sa descente aux Enfers ; mais c'est son chant qu'il va y chercher » (Lepori 2002).

Dans le recueil *Ce chant mon amour* la figure d'Eurydice se voit finalement réhabilitée de son statut d'inspiratrice quasi muette somme toute, pour s'octroyer un plein droit à la parole, et, plus globalement, au chant poétique. Or, il incombe de préciser à ce propos que, contre toute attente dictée d'une logique de la dialectique aristotélicienne, sur laquelle repose d'ailleurs la pensée occidentale, l'accès à la création ne se départit point de sa composante corporelle afin de se résumer à sa seule dimension métaphysique, mais chair et voix s'y retrouvent harmonieusement, et indissolublement, reliées<sup>13</sup> :

Afin de ne pas me briser moi qui suis **la voix**.

**Cette chair autour de la parole**, autour

des échelles si raisonnables de ta lyre.

---

<sup>11</sup> Cf. OOE: IX, p. 17; XIII, p. 21, XXIII, p. 31; CMA: XVI, p. 71.

<sup>12</sup> Rappelons que chez Virgile et Ovide, Eurydice ne prend la parole que lors de l'ultime séparation entre les amants. Si le premier accorde quelques vers au discours de la jeune nymphe (cf. Virgile 1819, Livre IV [277]), l'Eurydice d'Ovide demeure encore plus laconique : « Adieu, lui dit-elle d'une voix faible qui fut à peine entendue ; et elle rentre dans les abîmes du trépas. » (Ovide 1806, X [53]).

<sup>13</sup> Monique Laederach (1983), articulant son parti pris en faveur de l'*écriture féminine*, a récusé fermement les scissions qu'Aristote avait opérées dans un rapport hiérarchique dont corps/âme, limité/illimité, impair/pair, mâle/femelle, etc., en soulignant que « malgré leur absurdité, [elles] restent encore admises aujourd'hui » (Laederach 1983 : 31-32).

**Chant pur.** Cette peau qui relie  
 le soleil à l'ombre et ton membre  
 à la terre,  
 comme si j'étais racine de partout  
 pour te laisser solaire,  
 dieu nu parfait, toujours  
 au bord de l'oreille de l'autre  
 à tel point que **l'oreille se fait lèvres :**

**chant baiser. Pure chair.**

Pure et soyeuse identique **chair**,  
 aimante et tiède. (CMA, p. 59)

Le chiasme « Chant pur / Pure chair », par sa structure de miroir, résume à lui seul toute la portée de la *psyché*. Ramenant ainsi l'autre au même, le poème fait converger en une seule entité les contraires : l'ombre au soleil, la terre au ciel, le corporel au poétique, la chair au chant. Les couples dichotomiques perdent toutefois leur valeur antithétique pour se conjuguer dans un rapport de complémentarité.

C'est dans cette perspective que, issue de l'anonymat, de l'ombre et du silence, privilégiant la réincarnation à la désincarnation, l'instance féminine se retrouve réconciliée à la fois dans une intégrité physique et une liberté poétique : « Et moi, désormais distincte, / habitant ce corps éphémère, / le mien, / habitant ma voix / comme si elle était ma terre et ma maison » (CMA, p. 82). Le parcours initiatique se retrouve enfin bouclé : à la complétude échouée de l'amour érotique dans les deux premières parties du recueil se substitue, à la fin, l'amour sublime de l'acte poétique comme une affirmation ultime de soi en tant que sujet créateur. Revêtant ainsi une valeur performative, l'opus lyrique ne semble plus s'adresser à un destinataire fictionnel mâle, mais à son propre geste d'inspiration. *Ce chant* [qui est pour toi] *mon amour* se donne à lire dès lors comme *Ce chant* [qui est] *mon amour*, les deux groupes nominaux renvoyant en dernier ressort à une même entité de référentialité.

### **3. Modalités discursives. Ethos collectif féminin**

À la continuité thématique du recueil *Ce chant mon amour* correspond, en revanche, un schéma énonciatif bien complexe qui dote la voix lyrique féminine de connotations supplémentaires dont il conviendrait de souligner les implications.

L'ensemble des poèmes se voit en effet entrecoupé de petites séquences en prose, mises en relief par un dispositif graphique varié. L'alternance des typographies romaine et italique

correspond ainsi à deux positions locutoires, bien distinctes au début, de plus en plus entremêlées par la suite, pour laisser résonner seule la parole d'Eurydice à la fin de l'opus lyrique. Deux voix, mais encore deux temporalités, se retrouvent ainsi juxtaposées, inversées, avant de devenir quasiment substituables, instaurant à la lecture un flou délibérément bien déroutant.

Dans la première partie, le « je » lyrique féminin, d'une part, véhicule une intimité féminine qui se situe bien dans un présent immédiat : « Je murmure Mon amour Je le dis » (OOE, p. 14). D'autre part, les séquences en italique relatent, avec la distance propre au narrateur omniscient, les rapports d'Éros et Psyché évoluant dans le temps archétypal : « *Certains jours la lumière (le soleil), insupportablement porte le corps d'Éros le long d'une étrange présence morcelée [...]. Des bribes, dit **Psyché**, qui passe le long des traces, balayant, chiffonnant, dérangeant l'ombre et les odeurs stagnantes.* » (OOE, p. 32). C'est pourtant un cas hybride qui clôt, curieusement, la première partie du recueil : « **Psyché est là Je suis là Il n'y a rien qu'Elle ne prendrait pas** » (OOE, p. 32). L'omission de ponctuation renforce d'autant plus la corrélation des deux focalisations, annonçant désormais l'interpénétration, sinon l'identité totale entre les différentes instances énonciatives.

Dans la seconde partie, en revanche, un chassé-croisé s'est opéré : ce sont désormais les séquences en italiques, de plus en plus espacées d'ailleurs, qui traduisent la voix lyrique féminine, alors que le reste renvoie explicitement à la trame d'Éros et Psyché. Plus encore, elles se trouvent, pour certaines, directement incorporées à l'ensemble du poème :

Et quand **elle** porte les yeux, ce n'est pas myopie, ce n'est pas hallucination : l'ombre seulement, celle du désir, il faut qu'elle soit déchiffrée pour ombre, et **elle** le sait.

*Je porte les yeux, je te vois mais tu n'es pas là.*

[...] Il n'y a que cela : voir qu'**Éros** n'est pas là. (P., p. 47)

Le mythique côtoie ainsi le quotidien pour s'y voir revivifié ; Psyché et Eurydice renaissent dans des réincarnations de femmes de chair au présent. Le brouillage des limites temporelles facilite la fluctuation permanente entre les instances locutoires, mettant en évidence le caractère réitératif d'un vécu subjectif au féminin. Ce procédé, largement exploité par la poète, concourt à une dilatation de la temporalité sinon à une atemporalité qui perpétue tout en démultipliant les états de féminité. La représentation singulière ne se limitant plus au sujet lyrique, s'étend désormais à un éthos collectif féminin hors de tout ancrage spatio-temporel. En ce sens, investie par Laederach d'une nouvelle image archétypale, Eurydice

portera bien son nom de « berceuse de femme » (CMA, p. 81), dépassant largement le vécu singulier pour cumuler, à elle seule, une multitude d'expériences féminines.

Certes, le genre lyrique a rarement servi de terrain de déploiement des revendications féministes qui ont, pour les lettres romandes, « une histoire essentiellement romanesque » (Westerhoff 2008 : 128). Néanmoins, Laederach exploite les potentialités d'introspection qu'offre l'écriture poétique non seulement comme un lieu de la conscience et de la compréhension de soi (Delacrétaz 1989), mais encore pour interroger, plus globalement, les résonnances collectives d'une identité féminine plurielle. Réinvestissant les mythes archaïques de Psyché et d'Eurydice pour dire la corporalité et affirmer la voix poétique au féminin, la poète ouvre en effet un nouvel espace de reconstitution symbolique des représentations féminines.

Le recueil *Ce chant mon amour* occupe une place particulière dans la trajectoire créatrice de Laederach. Paru au terme de la vie de la poète, dernier opus lyrique, cet ouvrage de grande maturité résume la quintessence d'une création littéraire de longue haleine. Figure engagée, Monique Laederach nous lègue en effet une œuvre aussi foisonnante que complexe, marquée par une cohérence thématique, sensible à la condition féminine et à la quête identitaire. Le recours à la réinvention et à la réécriture des mythes participe d'un geste d'affranchissement vis-à-vis des structures codifiées patriarcales, et d'une affirmation d'une (re)création au féminin.

### Bibliographie

- Anguélopoulos 2001* : Anguélopoulos, A. Le conte d'Éros et Psyché dans la littérature orale. – *Topique*, 2-75/2001, 155-169.
- Apulée 1836* : Apulée. Métamorphoses. Œuvres complètes. Tome 3, collection Nisard, traduction nouvelle par M. V. Bétolaud. Paris : C. L. F. Panckoucke, M DCCC XXXVI. Œuvre numérisée et mise en page par Thierry Vebr, <<http://remacle.org/bloodwolf/apulee/table.htm>> [consulté le 20.10.2020].
- Bouloumié 2002* : Bouloumié, A. (éd.). Figures mythiques féminines dans la littérature contemporaine. Cahier XXVIII. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002.
- Delacrétaz 1989* : Delacrétaz, A.-L. Poésie et prose dans l'œuvre de Monique Laederach. – *Études de lettres*, 3/1989, 89-96.
- Genette 1982* : Genette, G. Palimpsestes : La littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982.
- Jung 1973* : Jung C. G. Dialectique du moi et de l'inconscient. Paris : Gallimard, 1973.



## DE PSYCHÉ À EURIDICE...

- Laederach 1983* : Laederach, M. L'écriture et les femmes : un héritage tronqué ? – Écriture féminine ou féministe ?, Cahier n°1 de l'Association des écrivains neuchâtelois et jurassiens. Genève : Zoé, 1983, 28-40.
- Laederach 2001* : Laederach, M. Ce chant mon amour. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2001.
- Laederach 2003* : Laederach, M. Pénélope (1971). – In : Poésie complète. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2003.
- Léonard-Roques 2008* : Léonard-Roques, V. (éd.). Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2008.
- Lepori 2002* : Lepori, P. Entretien avec Monique Laederach. – Culturactif.ch [En ligne]. 2002. <<http://www.culturactif.ch/livredumois/livredumoisfev2002laederach.htm>> [consulté le 31.10.2020].
- Licheva 2002* : Licheva, A. Istorii na glasa. Sofia : Figura, 2002. [Личева 2002: Личева, А. Истории на гласа. София : Фигура, 2002].
- Martineau, Morhain 2005* : Martineau, J.-P. et I. Morhain. L'initiation amoureuse de Psyché : du subjugal au conjugal. – Le Divan familial, 2-15/2005, 203-217.
- Ovide 1806* : Ovide. Métamorphoses, traduction de G. T. Villenave (légèrement adaptée). Paris : F. Gay, Ch. Guestard, 1806.
- Pelouze 2019* : Pelouze, A. Eurydice et Orphée, Initiation et Transgression. – Recours au poème. M. Bertoncini et C. Mesrobian (dir.), 06.09.2019. <<https://www.recoursaupoeeme.fr/eurydice-et-orphee-initiation-et-transgression/>> [consulté le 24.10.2020].
- Virgile 1819* : Virgile. Les Géorgiques, traduction par J. Delille. Paris : L. G. Michaud, 1819.
- Westerhoff 2008* : Westerhoff, D. K. (éd.). Mnémosynes. La réinvention des mythes chez les femmes écrivains. Genève : Georg, 2008.