

Chant 20

Début du chant : les tourments de Pénélope

L'interprétation que je propose du chant 19 – Pénélope connaît l'identité du mendiant, mais elle n'a pas réussi à obtenir d'Ulysse qu'il déclare sans ambiguïté qui il est – requiert que je réponde aussitôt à une objection, celle qui a été faite à Harsch (défenseur résolu de la reconnaissance d'Ulysse par son épouse) par Amory, reprise par divers critiques ; la prière que Pénélope adresse à Artémis à son réveil, au terme de la nuit, son désir d'aller rejoindre Ulysse dans le monde des morts ne laisseraient place à aucun doute : pour l'épouse, son mari est mort.

L'unité de l'*Odyssée* est l'objet de débats motivés par l'existence, dans l'ensemble du récit, d'incohérences qui ne tiennent pas qu'à des divergences de perception de la forme littéraire. En gros, les analystes suggèrent l'existence d'au minimum deux étapes dans la formation du texte (certains proposent un schéma plus complexe ; pour une présentation synthétique des approches, voir Heubeck, *Die homerische Frage*, p. 87-98). J'ai proposé, dans ce qui précède, une lecture qui montre combien l'épisode de la conversation entre Pénélope et le mendiant obéit à un dessein poétique ferme, fortement structuré, développé jusqu'à sa conclusion selon un processus soumis à l'unité d'une visée. J'ai dû, toutefois, suggérer à plus d'une reprise qu'un groupe de vers perturbait la cohérence du moment de l'épisode. Rassemblons ces diverses excroissances¹. Je commence par le plus sûr ; je laisse délibérément de côté les vers isolés que les éditeurs mettent entre parenthèses.

Pénélope demande aux servantes de laver les jambes du mendiant et de lui préparer une couche pour la nuit (315-319). Si nous devons en croire la suite du texte, Pénélope compléterait son ordre en demandant à ses servantes de lui donner le bain le lendemain, de bonne heure, afin que, « κ' ἔνδον παρὰ Τηλεμάχῳ δειπνοιο μέδηται » Elle agrémente sa demande de diverses sentences sur ce qui fait la bonne réputation d'un être humain. Nous relèverons que la suite du récit oublie cet ordre de Pénélope ; il n'est plus question, le lendemain, que les servantes donnent le bain au mendiant. Il est encore moins pensable que ce dernier ait pu s'asseoir, au cours du repas, auprès de Télémaque, pour « se concerter avec lui de dispositions à prendre » (μέδηται). Enfin, *last but not the least*, la demande contredit à la première : la seule servante dont le mendiant pouvait accepter un regard sur son intimité lui a déjà lavé les jambes. L'aède de « Télémaque » a usé d'un expédient fort mal raisonné pour introduire la mention de son personnage dans le contexte.

Sur le plan syntaxique, l'enchaînement des ordres de Pénélope ne va pas sans une anacoluthie, trace, pure et simple, d'une rupture de construction : ἀπονίψατε (lavez), κάτθετε (installez), dit-elle d'abord aux servantes. Puis le mode des verbes change : (ἠῶθεν δὲ μάλ' ἦρι λοέσσαι τε χρῖσθαι τε..., vers 320). Pour rendre compte de la rupture de construction, il faudrait traduire (je traduis les trois vers qui précèdent et donne le vers 320 en italiques) : « Eh bien, servantes, lavez-le, préparez-lui une couche, en installant un lit et en y déposant des manteaux et des couvertures aux teintes éclatantes, afin qu'il atteigne l'aurore à la robe brodée de fils d'or en ayant bien chaud. *Et dès l'aurore, de fort bonne heure, donner un bain...* ». Il n'est besoin d'aucun commentaire : la rupture de construction se dénonce d'elle-même ; si l'infinitif peut avoir valeur d'impératif, s'il peut être associé avec l'impératif, l'usage présent ne se laisse pas ramener à un cas de figures illustrées par ailleurs dans la langue épique (voir les exemples dans Chantraine *GIII*, p. 316-317). Il manque notamment à la formule une expression du type ὑμεῖς δὲ : « à vous de donner le bain ». Tout le passage qui suit, et qui évoque Télémaque, est à mettre entre parenthèses (320-334, jusqu'à la réponse d'Ulysse).

¹ Pour le relevé, nous ne pouvons nous appuyer que très partiellement sur l'édition de Bérard et sur ses commentaires. Bérard est partiellement victime de critères littéraires objectivement datés : nous ne pouvons plus considérer, par exemple, que la répétition d'une suite de vers atteste un emprunt ou une copie ; elle est une procédure normale dans la composition narrative orale.

Interpolations de roulades et de roucoulades pour un benêt

A l'appui de l'argument de la composition orale et des prétendues « inconsistances » qu'elle autorise, il est actuellement mal venu de suggérer des interpolations dans l'épopée. Qu'un récit soit fait de « blocs » discontinus, à la manière d'un chapelet de saucisses, ou qu'une conversation se lie comme des fils de laine, sans qu'il soit besoin d'un principe interne qui l'organise, si nous en croyons les principes analytiques hérités de Wittgenstein, ce sont des conceptions qui plaisent. Elles paraissent faire leur part à la fantaisie, concèdent à la « folle du logis » ses droits, s'accordent avec notre goût pour l'approximatif, le flou. Dans leur commentaire récent, ni Russo, ni de Jong n'ont rien à dire sur la syntaxe du vers 320. Mme de Jong pense pouvoir proposer une explication par les fonctions narratives parmi lesquelles ranger le morceau : « It is a special variant of the *'a guest will remember his host at home' motif... » (p. 472). Je ne crois pas que la lecture d'un texte soit réductible à un travail de relevé des « formes » et de leur classification à l'intérieur d'un ensemble, que l'on appellera « motif » ou « fonction » ou « thème ». Sur ce problème, j'ai dû très vite me séparer de la conception que G. Nagy a développée en ce qui concerne l'épopée conçue comme un réservoir de thèmes et de formules. Je m'appuie sur l'hypothèse que la composition orale était soumise à des règles de cohérence strictes et que la maîtrise de cette cohérence par l'aède était supérieure à celle d'un écrivain : il composait un épisode ayant à l'esprit la connaissance de ce qui précédait et l'idée de ce qui suivrait. Sa mémoire de travail était sans doute en alerte plus que ne l'est celle d'un écrivain, qui peut se relire, et sa mémoire longue, de la composition, des programmes narratifs, des thèmes, du lexique, etc., celle qui assurait les automatismes qui lui permettaient d'improviser un récit, était plus disponible et sans doute moins faillible que ne l'est notre mémoire, prenant appui sur les outils de l'écriture. Loin de moi de vouloir dénigrer l'outil scripturaire et ses ressources : celles-ci ne doivent pas nous faire oublier les ressources de l'oralité. Dans l'épopée homérique, quoi qu'il en soit, composition orale et rédaction écrite, contemporaine de la première selon une explication de Lord, ont conjugué leurs effets. S'il y a des incohérences, elles ne tiennent pas à la composition orale ; elles tiennent à l'interférence entre deux compositions orales (par exemple) et donc deux rédactions, une seconde rédaction ayant été greffée sur la première. En tout état de cause, je considère que ni l'*Iliade*, ni l'*Odyssée* ne sont le résultat d'un processus cumulatif. S'il y a des incohérences, elles tiennent au fait que l'on a délibérément greffé sur un texte primitif des adjonctions. La tâche est ensuite d'expliquer pourquoi cela a été fait.

Après le bain, Pénélope reprend la parole ; elle dit explicitement au mendiant : « τῦθὸν ἐγὼν εἰρήσομαι ἀὐτή » : « Moi-même, je te poserai encore une brève question ». Entre cette annonce et la présentation du rêve qui fera l'objet de la question sont insérées des considérations sur les nuits que Pénélope passe sans sommeil, pleurant à la façon d'Aédon sur son fils Itylos qu'elle a tué. Elle ne sait si elle doit se marier ; son fils la presse de le faire, maintenant qu'il est adulte et qu'il a peur que tous les biens de son père ne soient dévorés par les Prétendants (511-535). La comparaison introduit de manière fort artificielle le thème du fils². En tout état de cause, si Pénélope ne se marie pas, il est difficile de lui imputer le « meurtre », même symbolique, de Télémaque.

Je rangerai également dans les interpolations le commentaire pessimiste de Pénélope sur les présages que contiennent les rêves (561-569). Quoi qu'on pense du jeu de mots que comprend ce commentaire, il fausse le sens de la réponse que Pénélope donne au mendiant et empêche d'entendre l'ironie. Est-ce en outre un hasard si le dernier vers du passage comprend encore une allusion à Télémaque ?

² Point de vue contraire dans le commentaire de Russo (pp. 100-101). Pour donner force à son argument de la pertinence de la comparaison, Russo est obligé d'évoquer la menace de mort, de la part des Prétendants, qui pèse sur Télémaque. Dans le contexte, il est étrange que Pénélope n'évoque justement pas cette menace de mort, qu'elle fasse uniquement allusion à l'irritation de Télémaque lorsqu'il voit ses biens dévorés. C'est elle la victime potentielle et non son fils.

Plus haut, dans le contexte du début de la conversation entre les deux époux, l'épisode comporte déjà une allusion à Télémaque, à la fin du récit de la ruse du φῶρος (19, 157-161). Il s'agit encore d'une allusion au fils qui s'impatiente de voir ses biens dévorés. Si Pénélope avait voulu irriter, contre Télémaque, son père ou tout sympathisant de la cause d'Ulysse, elle ne s'y serait pas prise autrement, me semble-t-il. J'ai montré que la fable du tissage du linceul pour Laërte a été inventée par Pénélope, dans son dialogue avec le mendiant, pour l'inviter, lui aussi, à tisser une « fable » (un *ainos*) sur son nom. Les allusions qui y sont faites dans la *Télémachie* (les deux premiers chants de l'*Odyssée*, notamment) ont donc été insérées dans un récit composé après le chant 19.

A partir de la perception de ce faufil repérable à l'apparition, de moment en moment, du nom de Télémaque, je propose l'hypothèse qu'il a existé un récit primitif de la rencontre entre Pénélope et le mendiant, dans la forme où il nous a été transmis (comprenant la fiction crétoise, le bain des pieds, le récit du rêve et l'annonce du concours pour le lendemain), d'où était absente, en revanche, toute allusion à Télémaque.

Je complète aussitôt l'hypothèse en formulant une thèse : il a existé un récit de composition orale, mis par écrit selon la technique suggérée par Lord, celle de la dictée, du « Retour d'Ulysse » d'où était absente toute mention de Télémaque. Les chants 5 à 12, les chants 13 et 14 en grande partie, nous donnent un aperçu probablement fidèle de ce récit primitif. Il n'est pas difficile d'y montrer que les rares allusions à Télémaque y ont été ajoutées après coup. La mention qu'en fait Anticlée, sa grand-mère, au chant 11, par exemple, comporte une incohérence flagrante sur le plan de l'organisation narrative : Ulysse rapporte aux Phéaciens les propos de sa mère, qu'il a rencontrée sept ans plus tôt ; celle-ci lui aurait expliqué que Télémaque administre son domaine, invite des hôtes à ses festins, qu'il agit en homme qui exerce la justice. Or, au moment où Anticlée parle devant son fils, Télémaque n'a guère que onze à douze ans. Manifestement, l'interpolateur des vers (à partir de 11, 184) a contaminé les niveaux d'énonciation, celui de la mère à son fils et celui d'Ulysse plaçant devant la cour phéacienne. Il a oublié qui parlait, sa mère à Ulysse plus de sept ans avant son arrivée en Phéacie, et non Ulysse à un auditoire phéacien la veille de son retour à Ithaque. Anticlée ne se connaissait pas de petit-fils, ni Ulysse de fils .

Interpolation au début du chant 20

Le passage du chant 20 (à partir du vers 59 jusqu'au vers 82 sans doute) sur lequel on s'appuie pour considérer que Pénélope est persuadée de la mort de son mari n'appartenait pas, non plus, à la composition et à la rédaction primitives du *Retour*. Un examen attentif de tout le début du chant invite, en réalité, à en mettre entre parenthèses la quasi-totalité, pour n'en retenir que les vers suivants. D'abord les quatre premiers vers :

1. Αὐτὰρ ὁ ἰεν προδρόμῳ εὐνάζετο δῖος Ὀδυσσεύς·
 2. καὶ μὲν ἀδέσπητον βορέην στόρεσ' αὐτὰρ ὕπερθεν
 3. κώφεα πόλλ' ὄριων τοὺς ἰίρευεσκον Ἀχαιοί·
 4. Εὐρυνόμη δ' ἄρ' ἐπὶ γλαῖναν βάλε κοιμηθέντι
- [...]

« Ensuite le redoutable Ulysse se prépara une couche sous le porche. Il y étendit une peau de bœuf qui n'avait pas été tannée, par-dessus plus d'une toison de moutons, de ceux que les Achéens sacrifiaient. Eurynomé posa sur lui, après qu'il se fut étendu ? endormi ? un manteau. »

Certes on pourrait comprendre ensuite qu'Ulysse « était étendu et restait éveillé » méditant des malheurs contre les Prétendants. En effet, les « femmes » qui, auparavant s'unissaient aux prétendants, sortaient du *mégaron* parmi les rires et la belle humeur ». Il est implicite qu'elles vont rejoindre les prétendants pour batifoler avec eux. Or il y a belle lurette que les prétendants sont partis chez eux, à quelque distance de la demeure d'Ulysse.

Puis il subirait un nouvel assaut venant d'une autre préoccupation : comment pourrait-il s'en prendre seul à de nombreux prétendants ? Alors Athéna lui apparaît pour le rassurer : avec son aide, il réussirait encore à échapper à cinquante bataillons d'hommes !

L'aède qui a composé ces morceaux de bravoure n'avait aucun sens de la mesure ; il n'a rien de commun avec l'aède du *Retour d'Ulysse* ou de la *mēnis d'Achille*.

Au vers 4 succèdent, dans le récit primitif, les vers 58 à 60 :

56. εὔτε τὸν ὕπνος ἔμαρπτε λύων μελεδήματα θυμοῦ
57. λυσιμελής ἄλοχος δ' ἄρ' ἐπέγρετο κεδνὰ ριδυῖα
58. κλαῖεν δ' ἐν λέκτροισι καθεζομένη μαλακοῖσιν.
59. αὐτὰρ ἐπεὶ κλαίουσα κορέσσατο ῥὸν κατὰ θυμόν
60. Ἀρτέμιδι πρῶτιστον ἐπέυξατο δῖα γυναικῶν·

« Lorsque le sommeil, qui dénoue les soucis du cœur et détend les membres, se fut emparé de lui, son épouse, qui lui avait fait voir tant de bon sens, se réveilla ; assise sur sa couche moelleuse, elle pleurait. Ensuite, quand elle se fut rassasiée des pleurs venus à l'assaut de son courage, la divine (la redoutable) parmi les femmes adressa une prière votive, en tout premier lieu à Artémis... »

La prière commencerait par ces mots :

« Artémis, déesse souveraine (*potnia*), fille de Zeus, si seulement tu m'avais déjà atteinte d'un flèche qui m'eût frappé la poitrine et qui m'eût enlevé le souffle vital aussitôt... ».

Pénélope arrive au terme de ses lamentations et prières (91-94) :

- ὡς ἔφατ', αὐτίκα δὲ χρυσόθρονος ἤλυθεν Ἥώς.
τῆς δ' ἄρα κλαιούσης ὅπα σύνθετο δῖος Ὀδυσσεύς.
μερμήριξε δ' ἔπειτα, δόκησε δέ οἱ κατὰ θυμόν
ἤδη γινώσκουσα παρεστάμεναι κεφαλῆφι.

« Ainsi dit-elle. Aussitôt vint l'aurore à la robe brodée de fils d'or. Le divin Ulysse recueillit en lui, dans l'inconscience du sommeil, la voix (de Pénélope) : c'est qu'elle faisait entendre sa plainte. Il en fut en conséquence inquiet : il crut, en son cœur, que, déjà debout à son chevet, elle cherchait à le reconnaître... »

Aussitôt il se lève et s'éloigne dans la cour (il a dormi sous le portique qui conduit dans le *mégaron* ; il est juste au-dessous de la chambre de Pénélope).

Entre le début et la fin de l'invocation à Artémis, que lit-on (59-91) ?

- 59 αὐτὰρ ἐπεὶ κλαίουσα κορέσσατο ὄν κατὰ θυμόν,
60 Ἄρτεμιδι πρῶτιστον ἐπέυξατο δῖα γυναικῶν·
61 “Ἄρτεμι, πότνα θεά, θύγατερ Διός, αἴθε μοι ἤδη
62 ἰὸν ἐνὶ στήθεσσι βαλοῦσ' ἐκ θυμόν ἔλοιο
63 αὐτίκα νῦν, ἢ ἔπειτά μ' ἀναρπάξασα θύελλα
64 οἴχοιτο προφέρουσα κατ' ἠερόεντα κέλευθα,
65 ἐν προχοῆς δὲ βάλοι ἀγορροῦ Ὠκεανοῖο.
66 ὡς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρας ἀνέλοντο θύελλαι·
67 τῆσι τοκῆας μὲν φθεῖσαν θεοί, αἱ δ' ἐλίποντο
68 ὄρφαναι ἐν μεγάροισι, κόμισσε δὲ δῖ' Ἀφροδίτη
69 τυρῶ καὶ μέλιτι γλυκερῶ καὶ ἠδέϊ οἴνω·
70 Ἦρη δ' αὐτῆσιν περὶ πασέων δῶκε γυναικῶν
71 εἶδος καὶ πινυτήν, μῆκος δ' ἔπορ' Ἄρτεμις ἀγνή,
72 ἔργα δ' Ἀθηναίη δέδαε κλυτὰ ἐργάζεσθαι.
73 εὔτ' Ἀφροδίτη δῖα προσέστιχε μακρὸν Ὀλυμπον,
74 κούρησ' αἰτήσουσα τέλος θαλεροῖο γάμοιο,
75 ἐς Δία τερπικέρανον, — ὁ γάρ τ' ἐξ οἴδεν ἅπαντα,
76 μοῖράν τ' ἀμμορίην τε καταθνητῶν ἀνθρώπων, —
77 τόφρα δὲ τὰς κούρας Ἄρπυιαι ἀνηρέγαντο
78 καὶ ῥ' ἔδοσαν στυγερῆσιν Ἐρινύσιν ἀμφιπολεῦειν·
79 ὡς ἐμ' αἰστώσειαν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες,
80 ἢ μ' εὐπλόκαμος βάλοι Ἄρτεμις, ὄφρ' Ὀδυσῆα
81 ὀσσομένη καὶ γαῖαν ὑπο στυγερὴν ἀφικοίμην,
82 μηδέ τι χείρονος ἀνδρὸς εὐφραίνοιμι νόημα.
83 ἀλλὰ τὸ μὲν καὶ ἀνεκτὸν ἔχει κακόν, ὅπποτε κέν τις
84 ἤματα μὲν κλαίῃ, πυκινῶς ἀκαχήμενος ἦτορ,

ἀλλὰ τὸ μὲν καὶ ἀνεκτὸν ἔχει κακόν, ὅπποτε κέν τις
 ἤματα μὲν κλαίῃ, πυκινῶς ἀκαχήμενος ἦτορ,
 νύκτας δ' ὕπνος ἔχησιν, — ὁ γάρ τ' ἐπέλησεν ἀπάντων, 85
 ἐσθλῶν ἠδὲ κακῶν, ἐπεὶ ἄρ βλέφαρ' ἀμφικαλύψῃ· —
 αὐτὰρ ἐμοὶ καὶ ὄνειρατ' ἐπέσσευεν κακὰ δαίμων.
 τῆδε γὰρ αὖ μοι νυκτὶ παρέδραθεν εἵκελος αὐτῶ,
 τοῖος ἐὼν, οἷος ἦεν ἅμα στρατῶ· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ
 χαῖρ', ἐπεὶ οὐκ ἐφάμην ὄναρ ἔμμεναι, ἀλλ' ὕπαρ ἦδη. » 90
 ὧς ἔφατ', αὐτίκα δὲ χρυσόθρονος ἤλυθεν Ἴως (80-91).

* Le début du vers 80 doit être modifié pour être adapté au contexte. Il suffira de substituer αἶθε ou εἶθε à ἠέ.)

Examinons le texte à partir de ce vers (80-90).

Le début du vers 80 (ἠέ μ' εὐπλόκαμος βάλοι Ἄρτεμις, ὄφρ' Ὀδυσῆα) ne peut être maintenu en l'état ; la forme transmise par la tradition dépend du vers qui précède : ὧς ἔμ' ἀιστώσειαν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες (« Puissent les dieux de l'Olympe me faire disparaître ») d'où la suite : « ou bien qu'Artémis³... ». Dans l'hypothèse où le vers était le début de la plainte de Pénélope, il commençait par une formule de souhait ; je proposerai de lire αἶθε μ' εὐπλόκαμος...

« Ah ! si seulement Artémis à la belle chevelure me faisait maintenant périr ! De la sorte je parviendrais dans le monde souterrain et chercherais à voir si Ulysse ne se trouve pas aussi en ces lieux de l'effroi ; je ne serais pas en train de favoriser le dessein d'un homme qui pourrait lui être inférieur⁴ ! Eh bien, cela est encore un mal supportable, lorsque quelqu'un pleure et gémit le jour, le cœur oppressé d'angoisses, mais que, la nuit, le sommeil le tient sous son empire – il lui fait tout oublier, le bien, le mal, car il recouvre ses yeux du voile des paupières. Or contre moi un *daimōn* suscitait des maux jusque dans mes rêves. Car cette nuit, à nouveau, il a dormi à mes côtés, semblable à lui, tel qu'il était lorsqu'il s'en est allé à la suite de l'armée. De son côté, mon

³ On notera que les deux vœux, dans l'état actuel du texte, sont contradictoires : l'un formule un souhait pur et simple de disparaître sans laisser de traces visibles (ἀιστώω), l'autre de rejoindre le monde des morts *pour voir*.

⁴ La syntaxe grecque réclame quelque explication Il me faut du moins expliquer deux partis-pris de ma traduction, celui de la subordonnée ὄφρ' Ὀδυσῆα / ὀσσομένη καὶ γαίαν ὑπο στυγερὴν ἀφικοίμην et du sens que je donne au groupe verbal εὐφραίνοιμι νόημα.

Dans la proposition subordonnée à un verbe à l'aoriste (βάλοι), ὄφρα + l'optatif peut s'interpréter comme l'équivalent de ὄφρα κε + le subjonctif, exprimant l'éventualité. Selon cette valeur, je propose le mot à mot suivant : « Ah ! si Artémis me frappait (maintenant) d'une flèche (aoriste) de sorte que j'arrive dans le monde souterrain, cherchant à voir (éventuellement) si Ulysse ne serait pas aussi parmi l'effroi (de ce monde). » Dans le groupe du verbe ἀφικοίμην ὀσσομένη, l'emploi du participe duratif ὀσσομένη est important comme l'est l'emploi de l'optatif duratif dans la proposition suivante ; sa valeur durative doit être exprimée, et, comme plus loin, dans la relation ἦδη γινώσκουσα παρεστάμενα κεφαλῆφι, elle peut l'être par l'idée que quelqu'un, en arrivant quelque part, s'y trouve avec l'intention d'y faire quelque chose, cherche à faire quelque chose, qu'il n'a pas encore accompli. L'éventualité porte sur tout le groupe du verbe. Pénélope formule le souhait qu'Artémis la fasse périr ; elle irait alors dans le monde des morts où elle chercherait à voir si *Odusseus*, éventuellement, s'y trouve ; elle saurait ainsi à coup sûr s'il est mort ou vivant ! Et elle saurait également si elle n'est pas en train de favoriser les desseins d'un homme qui lui est inférieur.

Pour la traduction de εὐφραίνω νόημα, je considère que l'expression χείρονος ἀνδρὸς εὐφραίνοιμι νόημα n'est pas une métonymie (quelque chose comme « réjouir un homme faible dans ses pensées ») ; νόημα y désigne au sens propre « le dessein » ; Pénélope pense au concours et au fait que le mendiant l'a encouragée à le mettre en place ; elle est dans la situation de εὐφραίνειν ce νόημα, d'assurer sa réalisation en ne perdant pas son sang-froid, en gardant la maîtrise de soi. Son drame, c'est qu'elle n'aurait eu aucune peine à rester sereine si Ulysse avait accepté de lui dire un nom, indice de la valeur qu'il réclame pour lui. N'y a-t-il pas, dans ce refus ultime de se démasquer, l'indice d'un χείρονος ἀνδρὸς, d'un défaut de noblesse ?

cœur palpitait de bonheur, car il ne me semblait pas que c'était un songe, mais déjà l'accomplissement de sa promesse. »

Pénélope n'exprime pas le souhait de rejoindre Ulysse mort. Par une hyperbole, elle exprime son désespoir de n'avoir pas pu deviner Ulysse jusqu'au bout. Si Artémis la frappait d'une flèche et qu'elle aille dans le monde des morts, au moins pourrait-elle voir *Odusseus*, s'il y est, lui aussi. Mais elle est bien vivante, en présence d'une figure à la réalité de laquelle elle a presque touché, mais qui la fait encore hésiter entre rêve et réalité : dans la réalité, il se dérobe au point de devenir irréel, dans le rêve, il s'offre avec la netteté d'une présence quasi réelle. Car tel est le tourment de Pénélope : elle s'apprête à accomplir un acte qui offrira au dessein d'un homme un appui mûrement réfléchi, et il subsiste une possibilité que cet homme ne soit pas l'*Odusseus* qu'elle attend.

Non, Pénélope n'est pas certaine de la mort de son époux, elle subit le tourment d'un doute, que le mendiant ne soit pas *le mari qu'elle attend*. Ulysse l'a bien compris : certes, il a eu peur, un moment, qu'elle ne soit à ses côtés, pour sonder son âme, « cherchant à le reconnaître ». Bien vite, il s'est rendu compte que ce n'était pas le cas ; il a quitté aussitôt sa couche ; il ne veut pas d'une nouvelle confrontation.

L'échange entre Pénélope et le mendiant est un moment préparatoire d'un ensemble de fonctions qui, dans la morphologie de Propp, s'intitulent « On propose au héros une tâche difficile », « La tâche est accomplie », « Le héros reçoit une nouvelle apparence » (puisque la fonction « le héros est reconnu » est contemporaine de la mise en œuvre de l'épreuve). Il n'est guère besoin d'insister sur la façon dont l'aède a complexifié la tâche, la sienne propre et celle de ses personnages, en la dépouillant de tout caractère merveilleux, tout en conservant des contenus du conte : au lieu d'endurer une souffrance physique surhumaine, dans l'épreuve du bain, il s'agit de faire preuve de la maîtrise de ses émotions et de ne pas trahir le mot qui doit rester secret (il s'agit de garder la maîtrise de sa parole et de la parole de l'autre) ; l'épreuve de la devinette (le rêve) porte sur le « héros » lui-même et elle est traitée sur le mode du paradoxe logique : si le héros la résout complètement, il se trahit et annule le caractère prémonitoire d'une partie du rêve. Les deux personnages en présence se soumettent à une épreuve réciproque de masque et de démasquage ; le héros lui-même doit se faire reconnaître tout en préservant son incognito ; il conduit lui-même celle qui a compétence pour le soumettre à une épreuve, à proposer l'épreuve qui l'intéresse et cela à trois reprises : la première fois, il manipule sa demande de telle sorte qu'il peut glisser le terme (*γόνος*) sur lequel il embraie une réponse conforme au programme que le terme autorise (se donner un lignage fictif) puis, au bout de l'accomplissement du programme, il propose la substitution d'une arme à un ornement ; la seconde fois, il décrit si précisément la servante qui le lavera qu'il fait du choix de la reine son propre choix ; la troisième fois, il oblige Pénélope à recourir à l'épreuve de l'arc pour connaître définitivement son identité et pour obtenir la récompense suprême. La première épreuve doit illustrer une maîtrise royale du verbe sous l'autorité de Zeus (le premier moment en est le récit crétois), la seconde la maîtrise guerrière de soi (elle est liée à une épreuve d'initiation guerrière et à l'inscription, en soi, d'une marque d'initiation guerrière), la troisième contient la promesse d'une épouse et, symboliquement, d'un remariage ; elle équivaut à la sanction, lors de laquelle le héros « fait reconnaître » les qualités qu'il a acquises.

Selon cette construction symbolique, il ne se peut pas que Pénélope et Ulysse aient un enfant.

L'ensemble de la fonction (narrative) aboutissant à la reconnaissance ou plutôt à la connaissance de la nouvelle identité du héros s'organise autour de la maîtrise du langage, ressort de l'épreuve. En chacune de ces épreuves, le héros, subordonné dans une relation de communication hiérarchisée, retourne la situation en sa faveur : dans le premier cas, il définit lui-même le contenu et la modalité de sa réponse ; dans le second cas, il maîtrise le détenteur du nom qu'il faut tenir secret ; dans le troisième cas, sans avoir formulé explicitement sa demande, il engage la souveraine à prendre la décision qu'il voulait, il lui fait dire ce qu'il voulait qu'elle dise. Il use de manière souveraine du langage ; il se maîtrise en tant que sujet énonciateur ; il a l'ascendant, même relatif, sur celle qui détient l'autorité de la parole et a donc capacité de décider.

L'épouse d'un Conseiller (d'un maître du verbe), certes, échoue dans son entreprise, mais son échec permet de différer un retournement de situation ; alors, elle-même, jouera de la patience de son interlocuteur et le démasquera par surprise (chant 23). En réalité, c'est elle qui détient le sens du nom.

L'heure de la délivrance n'est pas encore venue. Elle ne peut encore comprendre – il lui faut attendre de voir apparaître à ses yeux un Ulysse ensanglanté – qu'elle est, non pas un jouet ni un pion, mais un rôle dans la mise au monde d'un monde nouveau. Ulysse croit sans doute savoir quel est son rôle. « Je veux mon arme d'invincibilité », trépigne-t-il, en silence il est vrai, de manière moins tapageuse et grandiloquente qu'Achille. Il a encore besoin d'une leçon de modestie – celle du Cyclope ne lui a pas suffi, en vérité. Il trouvera bientôt en son épouse et en son père ses maîtres jouant ironiquement aux benêts et qui lui découvriront que ses liens à l'olivier, aux arbres fruitiers et à la vigne signent son identité⁵ de manière plus essentielle que tout ce qui l'attachait à la guerre.

L'*Odyssée* est le récit de la transformation du sens de son nom en trois étapes :

Que mon nom soit « objet de haine, je poursuis de ma haine » ;

Que mon nom soit « marque de la « dent blanche du sanglier » ;

Que mon nom soit « pilote des fruits ».

Encore le sens transformé d'un nom n'est-il pertinent que si l'homme qui le porte est lui aussi transformé. Au chant 19, le sens ancien est périmé, le sens nouveau reste à conquérir. En ce moment de transition, Ulysse est encore innommable. Il lui faut liquider la haine en mettant fin au parasitisme des « prétendants ». Et il lui faudra découvrir que cela ne suffira pas.

II - Suite du chant 20

Vers 95 sqq.

Ulysse demande à Zeus un signe. Le tonnerre retentit dans un ciel bleu ; une servante épuisée par les travaux de la meule profère une sentence qui voue les prétendants à la mort. Ulysse se réjouit de l'oracle que comporte sa sentence : « Puissent les Prétendants prendre leur dernier repas et en souper » !

Vers 147 sqq.

Euryclée ordonne les travaux dans la demeure.

Arrivée des « ouvriers », du porcher (Eumée), du chevrier Mélanthios avec de nouvelles provocations, de Philoetios, le bouvier, qui fait la connaissance du mendiant, et lui exprime son désir de voir Ulysse revenu.

Vers 248 sqq.

Arrivée des Prétendants : le service de la viande (sacrifices)

Vers 257 sqq.

Amphinomos installe le mendiant dans le *mégaron*. Il met en garde les prétendants. Alkinoos le menace.

276

En ville, on prépare une hécatombe pour Apollon.

279

Dans le *mégaron*. Athéna n'évite pas aux prétendants de commettre des abus.

⁵ M. Katz (1991, pp. 175-182) montre de manière pertinente que la scène du chant 23 n'est pas une simple reconnaissance, mais une construction de l'identité d'Ulysse. Heubeck (*Commentary*, chant 24, aux vers 331-44) attire l'attention sur le parallélisme entre les scènes de « reconnaissance » dans lesquelles Pénélope et Laërte jouent le premier rôle.

Episode de Ktésippe (il lance un pied de bœuf, manque le mendiant).

307-386 : Interpolation (Télémaque et Théoclymène)

387-394 : Pénélope s'apprête à intervenir