

# Pascale Brillet-Dubois

## Ulysse en son palais

Le propos de cette master class est d'envisager non pas le palais d'Ulysse en tant qu'espace, mais davantage Ulysse en son palais, c'est-à-dire comment celui-ci parvient à reprendre place, à retrouver de plein droit l'espace et le statut qui était le sien. Dans cette perspective, il s'agit de s'intéresser à la narration des chants au programme du baccalauréat, mais aussi d'envisager les questions d'un point de vue linguistique, en particulier les noms d'Ulysse.

Le propos sera ainsi articulé en quatre temps :

1. Qu'est-ce qui rend pertinente l'étude conjointe des chants XIX et XXIII ?
2. Quelques rappels sur l'épopée
3. La chaîne de reconnaissance d'Ulysse
4. Le rôle d'Euryclée et de Pénélope dans la réintégration d'Ulysse

Appendice : Le nom d'Ulysse dans *l'Odyssee*, ou Ulysse, maître des signes

### QU'EST-CE QUI REND PERTINENTE L'ÉTUDE CONJOINTE DES CHANTS XIX ET XXIII ?

Ces deux chants sont d'abord ceux où Ulysse et Pénélope sont face à face, et qui réinstaurent la relation mari-femme. C'est aussi dans ces chants, dans une moindre mesure, qu'apparaît la relation quasi maternelle entre Euryclée et Ulysse.

Ce sont aussi deux moments clés du *nostos*, dans la partie à Ithaque où l'enjeu d'Ulysse est de se faire reconnaître, mais pas trop tôt, pour se venger des prétendants. Il s'agit de reprendre le pouvoir, mais ne pas perdre le fil du dévoilement, car ce maintien de l'anonymat d'Ulysse permet d'évaluer la loyauté de sa famille avec l'aide d'Athéna. Par la dissimulation, la maîtrise de la parole et des signes, Ulysse et Pénélope apparaissent comme deux champions de la *métis*.

Ces chants ont aussi un rôle narratif dans la trame générale de *l'Odyssee*. Avant son *nostos*, le péril principal d'Ulysse, au cours de son voyage, est de périr, et donc de rester oublié. Les récits des voyages d'Ulysse sont associés à ce motif de la dissimulation (Calypso, celle qui cache) de l'enfermement (les îles, les grottes) ainsi que du risque de l'oubli (les Lotophages).

A l'inverse, dans la deuxième partie, lors de son retour, la dissimulation n'est plus un péril, mais au contraire synonyme de survie. Cette dissimulation, et le dévoilement qui est son corollaire, suit un trajet : Ulysse effectue son retour à Ithaque, dans son palais, jusque dans son lit conjugal. En effet, c'est ce dernier lieu qui est celui qui n'est occupé que par lui seul – mais qui fait l'objet de la convoitise des prétendants –

et qu'il doit retrouver : la reformation du couple avec Pénélope, est le véritable enjeu de la restauration d'Ulysse comme roi, et le lit conjugal constitue un symbole de pouvoir, un *σημα* de la royauté.

Les noms d'Ulysse est une question structurante (voir infra), et la *métis* est définitoire d'Ulysse, en ce qu'il maîtrise son identité par son pouvoir de métamorphose, qui passe par le vêtement, mais aussi par les noms. À cet égard, l'anonymat est une protection, car pour qu'il y ait malédiction, il faut qu'il y ait nom. Le premier vers de *l'Odyssee* synthétise tout cela : Ἄνδρα fait d'Ulysse un anonyme jusqu'à l'épithète *πολύτροπον*, qui le définit : l'anonymat d'Ulysse est une partie de son identité.

## RAPPELS SUR L'ÉPOPÉE HOMÉRIQUE

Pour mieux cerner les spécificités de *l'Odyssee* et des chants concernés, il convient de rappeler quelques éléments caractéristiques de ce genre.

### *Une poésie orale et formulaire :*

L'épopée homérique est un genre de poésie oral, qui repose sur une métrique particulière : l'emploi de l'hexamètre dactylique. Or, cet hexamètre impose une contrainte composée d'éléments formulaires faciles à mémoriser. C'est ainsi que Milman Parry définit dans sa thèse de 1928 sur *L'épithète traditionnelle dans Homère*<sup>1</sup>, l'épithète homérique comme l'expression d'une idée essentielle dans des conditions de métriques particulières. Celle-ci constate qu'elle se situe à des endroits précis selon l'une de ces trois modalités : soit entre le début du vers et une coupe ; soit entre deux coupes ; soit entre une coupe et fin du vers. Cet agencement est strict, car l'association d'une position, d'un nom et d'un cas ne laisse qu'une seule possibilité à chaque fois. La conséquence est donc que l'épithète formulaire n'est jamais choisie en fonction du contexte narratif, mais en fonction du contexte métrique. Ceci aboutit d'ailleurs à certaines bizarreries du type « alors s'assit Achille aux pieds rapides... » où sens et métrique interfèrent.

À la suite de la théorie de Parry, d'autres savants, tout en reconnaissant l'existence du système formulaire, ont essayé de concilier celui-ci avec des choix narratifs. En effet, la liberté du poète peut ainsi s'exprimer par l'épithète, en utilisant au mieux les épithètes pour les revivifier et les intensifier, comme dans : « Achille aux pieds rapides court après Hector ». Cette liberté est particulièrement manifeste lorsque l'épithète varie par rapport à ce qu'on attendrait : soit quand dans une scène type, il n'y a pas de vers formulaire ; soit quand un vers formulaire apparaît dans un contexte où il n'était pas attendu, soit encore quand on casse la formule habituelle. Charles Segal<sup>2</sup> a étudié un exemple particulièrement marquant de ce type de rupture dans le chant XXII de *l'Iliade*. Aux vers 468-469, Andromaque s'évanouit et son diadème chute (comme le casque de son mari) qu'elle vient de voir tomber de son char (464-465). Or au vers 471, dans la formule « Hector au casque étincelant » l'épithète *κορυθαίολος* est ici exceptionnellement séparée

<sup>1</sup> Milman PARRY, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1928. (Accessible en ligne sur le site du centre des études helléniques de l'université d'Harvard : [http://nrs.harvard.edu/urn:3:hul.ebook:CHS\\_Parry.LEpithete\\_Traditionnelle\\_dans\\_Homere.1928](http://nrs.harvard.edu/urn:3:hul.ebook:CHS_Parry.LEpithete_Traditionnelle_dans_Homere.1928))

<sup>2</sup> Charles SEGAL, « Andromache's Anagnorisis: Formulaic Artistry in *Iliad* 22.437-476. » *Harvard Studies in Classical Philology* 75 (1971), pp. 33-57, notamment pp. 50-51 pour le passage concerné. <https://doi.org/10.2307/311213>.

d'Ἔκτωρ par le verbe ἠγάγεθ' (*κορυθαίολος ἠγάγεθ' Ἔκτωρ*), ce qui accompagne ainsi le sens de la scène puisqu'il s'agit du moment où meurt Hector. Avec ces exemples, on voit que l'esthétique de la formule repose sur la répétition, mais aussi sur la variation de cette réitération, à la manière du contrepoint dans l'art de la fugue de Bach. De manière analogue, dans l'*Odyssee* le poète utilise la stabilité du formulaire pour identifier Ulysse, ou indiquer une situation normale, mais joue aussi de ruptures avec le formulaire pour souligner sa dissimulation.

### *Fonction de l'épopée*

On associe l'épopée à la mise en valeur de la gloire, du *kleos*. Or il s'agit de la gloire d'un héros par les exploits qu'il accomplit, mais aussi par la manière dont ses proches parlent de lui. Le *kleos* est une distinction aristocratique et une caractéristique des rois. La légitimité d'un roi est ancrée dans son *kleos*. L'enjeu de l'*Odyssee* est donc pour Ulysse de pouvoir affirmer son *kleos*, d'être célébré. Dans la première partie du poème (V-XII), mourir est ce qui est redouté en ce qu'il s'agit de disparaître sans être célébré ; l'absence de gloire équivaut à mourir, c'est le moyen d'existence du héros épique.

La difficulté qui est celle d'Ulysse dans la deuxième partie de l'*Odyssee* (XIII-XXIV) est de jouir de son *kleos*, sans être nommé. Il s'agit donc de se faire reconnaître progressivement pour que puisse advenir de nouveau le *kleos*.

## LA CHAÎNE DE RECONNAISSANCE

Cette séquence s'ouvre du chant XIII jusqu'au chant XXIII, et comme nous allons le voir, Pénélope et Euryclyée ont un rôle crucial dans cette chaîne de reconnaissance.

- Chant XVI : chez Eumée, Télémaque, qui reconnaît immédiatement son père, et Eumée prouve sa fidélité à son maître, mais sans le reconnaître.
- Chant XVII : par le chien Argos.
- Chant XIX : Euryclyée, lors du lavement de pied, qui identifie Ulysse à sa cicatrice.
- Chant XXI : Ulysse révèle son identité au porcher Eumée et au bouvier Philoities lors de l'épreuve de l'arc.
- Chant XXII : Les prétendants sont terrorisés face à cet étranger. Leur aveuglement est patent : n'ayant pas reconnu Ulysse à son arc, ils acceptent le concours car ils oublient qu'un homme qui égale Ulysse dans cet exploit ne peut être qu'Ulysse. Ulysse leur révèle son identité avant de les exécuter.
- Chant XXIII : Ulysse se révèle à Pénélope, qui le met à l'épreuve avec la ruse à propos du lit
- Chant XXIV : reconnaissance par Laërte

Cette chaîne commence et se termine par la chaîne masculine, qui part d'Ulysse en tant que père de Télémaque et qui s'achève avec Ulysse en tant que fils de Laërte. Mais pour être Ulysse le roi, il doit être reconnu par Pénélope, l'époux de la reine d'Ithaque.

On constate donc d'après cet ordre des reconnaissances, que la royauté n'est pas l'absolu : la reconnaissance de la lignée paternelle se place au-dessus. La maisonnée se reforme autour d'Ulysse, et notamment dans la perspective du massacre des prétendants.

Comment l'espace est-il traité dans cette chaîne de reconnaissance ? D'abord, dans la cabane d'Eumée, ce qui correspond aux marges du palais. Eumée veut cette vie solitaire où l'on peut regretter la

perte d'Ulysse sans être inquiété. À la fin, Laërte vit lui aussi reclus dans une cabane. Au milieu, la reconnaissance se joue dans le palais d'Ulysse. On distingue ici la structure annulaire qui compose le retour d'Ulysse à Ithaque.

La chaîne de reconnaissance a lieu dans un voyage au sein d'Ithaque, qui est le pendant du voyage d'Ulysse avec les monstres de la première partie. Les *philoï*, les loyaux sont disséminés, tandis que l'espace central est occupé par les prétendants.

À la différence des voyages en mer, où Ulysse subit les circonstances, ici il est actif, et met à l'épreuve ses proches pour éprouver leur loyauté et pour se faire reconnaître. Pour être reconnu, il doit reconnaître cette hospitalité dont ils font preuve. En ce sens l'hospitalité de Pénélope au chant XIX est singulière, à l'image du caractère singulier de cet étranger qui se fait passer pour Crétois. Ulysse prolonge cette mise à l'épreuve en faisant garder le silence à Euryclée après qu'elle le reconnaît, car le danger reste à présent de se faire reconnaître trop tôt (et non plus d'être oublié, comme lors des voyages).

Les *philoï* ont en commun leur peine qui se manifeste par le paradoxe entre la présence physique d'un Ulysse dissimulé, et l'absence d'Ulysse dont ils se lamentent. L'attente du lecteur est de voir la coïncidence entre le corps d'Ulysse et son nom, cette identité, qui réunisse les *philoï*. Le retour à Ithaque est toutefois un changement de cadre, et une temporalité différente de Circé, Polyphème ou Calypso qui échappent au temps : ici, nous sommes chez les mortels, dans le monde où le temps fuit, or vingt ans se sont écoulés, qui a éprouvé chacun des *philoï*.

## PÉNÉLOPE ET EURYCLÉE

Pénélope et Euryclée sont deux personnages cruciaux dans la chaîne de reconnaissance. Il est essentiel pour Ulysse de se faire reconnaître d'elles, mais c'est aussi chez lesquelles que le doute est le plus grand.

### *Euryclée*

La reconnaissance d'Ulysse par Euryclée s'opère au chant XIX, lors du lavement des pieds d'Ulysse. L'identification est progressive, d'abord par la ressemblance des pieds et des mains qu'elle lave avec ceux qu'elle a connus dès l'enfance d'Ulysse, mais surtout d'un élément qui est un signe infaillible : la cicatrice, qui renvoie à l'histoire d'Ulysse.

Euryclée a en quelque sorte le rôle de substitut de la mère d'Ulysse. Elle a été acquise comme esclave par Laërte, mais celui-ci ne l'a pas mise dans son lit car « redoutant les querelles conjugales », et la colère d'Anticlée, la mère d'Ulysse. Le nom de cette dernière est révélateur du destin tragique de ce personnage : il est le contraire du *kleos*, il renvoie à la douleur provoquée par l'absence du fils, et ce, jusqu'à la mort. Le nom de la servante Euryclée connote précisément le contraire : elle est celle par qui s'exprime le vaste *kleos* (ce qu'indique d'ailleurs l'expression formulaire au vers XIX, 108).

Euryclée est aussi l'antithèse d'une autre servante, Melentô, et s'en distingue tant par l'âge, par la fidélité à son maître, (puisque celle-ci trahit Ulysse en s'offrant aux prétendants), que dans le rapport à son maître, verbal et violent, alors qu'Euryclée a une approche physique, tendre et tactile d'Ulysse. Elle partage cette intimité depuis les origines, car elle l'a connu nourrisson. Ce personnage permet aussi de souligner le

passage du temps ; elle est la mémoire de la maison d’Ulysse : l’épisode du sanglier dans le retour en arrière du chant XIX le rappelle (de même qu’il donne au poème une dimension réflexive).

Ce personnage souligne enfin qu’Ulysse est le « maître au bon *kleos* » (XIX, 108) qui se soucie du peuple qu’il gouverne, et se fait d’abord connaître de lui (Eumée, Philoitos et Euryclée). C’est en effet au chant XIV qu’Ulysse prend la mesure de la transformation de l’Ithaque qu’il a laissée, parallèle à la déchéance d’Eumée. Paradoxalement, c’est par le silence d’Euryclée qu’Ulysse va recouvrer son *kleos*, et participer à la dissimulation.

### *Pénélope*

Le personnage chez qui le passage du temps a pu altérer la relation est particulièrement Pénélope, où la *philotès* a pu se muer en trahison. Clytemnestre est un modèle pesant : lors de la *nekuia* du chant XI, la mère d’Ulysse lui confie que Pénélope est restée fidèle, contrairement à Clytemnestre, mais il reste pour lui nécessaire de mettre à l’épreuve la fidélité de son épouse. Le contraste entre Clytemnestre et Pénélope est d’ailleurs souligné par l’âme d’Agamemnon, au chant XXIV (195-204). L’antithèse entre les deux femmes est importante : Clytemnestre est le ferment du chaos et de la dissension dans le royaume d’Argos, tandis que Pénélope figure la stabilité du trône d’Ulysse à Ithaque.

Si la finalité du retour d’Ulysse à Ithaque est sa réinstauration en tant que roi, cette réinstauration passe par Pénélope, qui apparaît comme un élément de stabilité du palais. Dans les échanges entre Ulysse et Pénélope, en particulier au chant XIX, l’usage du mot *γύναι*, montre l’ambiguïté du statut de Pénélope. Au vers 107, Ulysse interpelle d’abord Pénélope d’un *γύναι* en apparence neutre, mais qui est ambigu ; après la révélation par Pénélope de sa ruse du linceul de Laërte contre les prétendants (qu’elle révèle à celui qui est un parfait étranger), Ulysse reprend au vers 166 avec un même *γύναι*, mais qui cette fois la désigne explicitement comme l’épouse d’Ulysse. Elle vient en effet de lui prouver sa fidélité par cette ruse.

Pénélope apparaît comme un élément de stabilité du palais. L’épisode du chant XVIII avec les prétendants est particulièrement révélateur. Lorsqu’elle descend auprès des prétendants (v. 206) elle est en surplomb. Ce vers est repris à la fin du chant XIX par un vers très proche (600), à l’issue de l’entretien avec Ulysse, qui indique un mouvement inverse, ascendant. Mais au chant XVIII, une fois auprès des prétendants, elle s’arrête précisément devant le pilier (*στή ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο* (v. 209), comme pour indiquer qu’elle soutient métaphoriquement le palais, comme le fait architectoniquement le pilier. Ce rôle est d’ailleurs répété dans toute l’*Odyssée*, car ces vers (207-211) sont formulaires et repris avec des variations aux chants I, 331-335 ; XVI, 413-416 ; XXI, 63-66. Pénélope est donc garante de la maison d’Ulysse, mais peut aussi bouger et évoluer.

## APPENDICE : LES NOMS D'ULYSSE, OU ULYSSE MAÎTRE DES SIGNES (CF. EXEMPLIER)

*L'Odyssée* offre une variété de dénominations d'Ulysse, qui changent selon la connaissance qu'ont les personnages de son identité. Ulysse joue avec ses dénominations substitutives, et notamment son identification à « personne » (οὗ τις, μή τις), qui tendent à l'identifier d'une certaine manière à la ruse (μῆτις)

- au chant VIII, 198 : Athéna à propos du succès d'Ulysse au concours de lancer de disque chez les Phéaciens : οὗ τις Φαιήκων : *aucun parmi les Phéaciens*
- au chant IX : Ulysse, face à Polyphème qui s'invente le nom d'Outis (qui se décline différemment qu'οὗ τις) : (366) Οὗ τις ἐμοί γ' ὄνομα: Οὗτιν δέ με κικλήσκουσι, repris par Polyphème (369, 408) ; mais qui n'est pas compris comme tel par le chœur des Cyclopes (405 et 406 : ἢ μή τις). Par leur incompréhension, ils donnent le vrai nom d'Ulysse (μῆτις) comme celui-ci le précise (414).
- au chant XIX : dans l'échange entre Ulysse et Pénélope, celui-ci se présente d'abord comme Crétois (Κρήτη τις), mais un peu plus loin les termes de μή τις se répondent chez Ulysse (231) et Pénélope (246), comme pour mieux souligner que cette identité n'est qu'un tour de plus...

(Compte-rendu de Guillaume Crocquevieille, Académie de Montpellier)