

PÉNÉLOPE, MÉMOIRE ENRACINÉE DE L'ESPACE ITHAQUIEN ET POÉTIQUE CHEZ HOMÈRE ET MONIQUE LAEDERACH

μεμνημένη αἴει

Daphné LE DIGARCHER DOUBLET / Université de Caen Normandie

Le monde odysséen semble opposer deux espaces : celui de l'oubli, où Ulysse erre pendant les dix années que durent son retour de Troie, et celui de la mémoire, où le souvenir du héros continue à perdurer. Aux lieux clos sur eux-mêmes et coupés du reste du monde par une barrière aquatique, à l'île des lotophages ou encore celle des sirènes viennent ainsi s'opposer les palais de Pylos et de Sparte où le souvenir d'Ulysse est interrogé et réactualisé, opération sur laquelle repose sa survie dans l'*Odyssée*. En effet, comme le rappelle Sylvie Perceau, dans l'épopée homérique la mémoire est « appréhendée non comme un simple résultat mais comme un processus¹ ».

Pénélope, l'épouse restée au foyer et qui se souvient toujours (« μεμνημένη αἴει² »), incarne plus particulièrement la mémoire en action dans le poème. Cet aspect du personnage a déjà été évoqué par la critique, et notamment par Ioanna Papadopoulou-Belmehdi dans son ouvrage *Le chant de Pénélope : poétique du tissage féminin dans l'Odyssée* (1994). Comme l'a souligné la chercheuse, en tissant et détissant sa toile

Pénélope cherche à figer à la fois le temps et la mémoire de l'époux disparu. La reine assure ainsi un rôle central dans l'épopée, en s'efforçant d'assurer la pérennité du souvenir d'Ulysse au sein d'Ithaque, l'île entre deux mers, « une société qui est en train de perdre la mémoire³ », pour reprendre les mots de Pauline Schmitt-Pantel.

Nous souhaitons ici interroger un aspect encore peu étudié de la dimension mémorelle de la figure de Pénélope : son association avec l'espace ithaquier et poétique dans l'*Odyssée* et l'un de ses hypertextes, le livre-poème *Pénélope* publié en 1971 par la poétesse suisse Monique Laederach (1938-2004), qui propose une réécriture lyrique de l'épopée à travers un point de vue féminin que le lecteur identifie peu à peu comme celui du personnage éponyme. Comment la mémoire de la reine d'Ithaque est-elle reliée à l'espace dans lequel elle évolue ? Cette association est-elle reprise ou déplacée dans la réécriture ? Comment se traduit-elle dans l'espace poétique lui-même ? Nous posturons en effet que la démarche de *feminine revision* qui caractérise le poème de Monique

1 Sylvie PERCEAU, « "Mais devant Ménélas, Hélène..." (*Od.* XV, 172). Hélène et Ménélas au chant IV de l'*Odyssée* », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 14, 2011, p. 140.

2 *Odyssée*, I, v. 343, in *Thesaurus Linguae Graecae* [En ligne]. URL : <https://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/inst/browser.jsp#doc=tlg&aid=0012&wid=002&ct=~y1z344&l=20&td=greek&links=tlg> (consulté le 16 mars 2024). Sauf indication contraire, la traduction donnée est celle de Philippe JACCOTTET.

3 Pauline SCHMITT-PANTEL, « Pénélope face à la toile, une femme d'action ? », in *Le temps suspendu* [En ligne], Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2022. URL : <https://una-editions.fr/penelope-face-a-la-toile/> (consulté le 2 juillet 2024).

Laederach contribue à réélaborer les enjeux mémoriels liés à la figure féminine⁴.

■ Les liens tissés par le poème épique entre la reine d'Ithaque et l'espace du palais

Dans l'*Odyssée*, le couple formé par Pénélope et Ulysse reproduit la polarité Hestia–Hermès au sein du panthéon grec : « À Hestia, le dedans, le clos, le fixe, le repli du groupe humain sur lui-même ; à Hermès, le dehors, l'ouverture, la mobilité, le contact avec l'autre que soi⁵. » Pénélope ne sort pas du palais royal d'Ithaque, ce qui correspond à la vie quotidienne de la plupart des femmes libres dans la Grèce ancienne : on attribue aux épouses une sphère d'action bien spécifique, celle de la vie domestique et privée⁶. Les grandes demeures connaissent alors plusieurs formes de divisions spatiales, espaces privés et espaces publics, espaces des hommes et espaces des femmes, lesquels ne se recoupent pas exactement⁷. Lors de sa première apparition au chant I de l'*Odyssée*, Pénélope quitte l'étage supérieur, espace privé réservé aux femmes, et se rend dans le *mégaron*, espace public où se trouvent réunis les prétendants. Si la reine se déplace ainsi entre ces deux espaces, c'est à la fois pour adresser ses reproches à

l'aède qui chante les malheureux retours des héros grecs et rappeler le *kléos* et la douleur qui doivent pour elle être attachés au nom d'Ulysse⁸. Télémaque renvoie alors sa mère dans ses appartements :

Que ton cœur se résigne ainsi à l'écouter :
car Ulysse n'est pas le seul à Troie qui ait
perdu
tout espoir de retour : beaucoup d'autres
y ont péri.
Remonte donc chez toi [εἰς οἴκον ἰοῦσα],
retourne à tes travaux,
toile et quenouille, et donne l'ordre à tes
suivantes
de se mettre à l'ouvrage : la parole
[μῆθος] est affaire d'hommes,
et d'abord mon affaire : car la force
[κράτος], ici [ἐνὶ οἴκῳ], m'appartient ! »
Stupéfaite, la reine regagna ses apparte-
ments [οἴκόνδε]
en gravant dans son cœur les sages
propos de son fils ;
remontée à l'étage [ές δ' ὑπερῷ] en
compagnie de ses suivantes,
elle pleurait encore Ulysse, son époux,
quand Athéna
sur ses paupières vint verser le doux
sommeil.
Dans la salle sombre [ἀνὰ μέγαρα
σκιούντα] tempêtaient les prétendants :

4 La démarche de *feminine revision*, théorisée par Adrienne Rich, consiste à réécrire un texte en changeant le regard qu'on porte sur lui à travers le point de vue féminin. Adrienne RICH, « When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision », in *College English*, vol. 34, n° 1, 1972, p. 18.

5 Jean-Pierre VERNANT, « Hestia–Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs », in *L'Homme*, n° 3, 1963, p. 15.

6 Contrairement aux idées reçues, les Grecques n'étaient toutefois pas cloîtrées dans un gynécée, et sortaient notamment pour participer à la vie religieuse dans laquelle elles jouaient un rôle actif.

7 Judith FLETCHER, « Women's space and wingless words in the Odyssey », in *Phoenix*, 2008, vol. 62, n° 1/2, 2008, p. 77.

8 *Odyssée*, I, v. 336–344. Le *kléos*, valeur fondamentale de l'univers épique, désigne la gloire attachée au souvenir du héros.

tous brûlaient d'être dans son lit, couchés près d'elle⁹.

Télémaque affirme ici détenir le pouvoir de décider quel sera le sujet du *muthos*, et donc l'objet de la mémoire collective, car il a autorité (« κράτος ») sur l'*oikos*, comme le précise le complément circonstanciel « ἐν οἴκῳ », que l'on peut traduire par « dans le palais », ou « dans cette demeure ». Dans ce passage, on voit déjà s'esquisser la polysémie du terme *oikos*, qui désigne la demeure dans son ensemble (ainsi que ses habitants et les biens qui y sont associés), ou bien une partie spécifique de l'habitation : ainsi, Télémaque renvoie sa mère dans son propre *oikos*, « εἰς οἴκον ίοῦσα ». Si Pénélope peut circuler entre les deux espaces, alors que les prétendants, eux, ne peuvent que brûler du désir de la rejoindre dans ses appartements, c'est seulement dans ces derniers qu'elle a pleinement autorité. Comme le souligne l'anthropologue François Dingremont, l'étage de Pénélope apparaît comme un lieu de protection et de conservation du passé conjugal, « conflictuel avec le *mégaron*, lieu du présent, du vacarme, de l'absence et de l'oubli d'Ulysse¹⁰. » Dans cet *oikos* des femmes dédié aux travaux textiles, Pénélope a, avant le début de l'*Odyssée*, choisi de figer le cours du temps en tissant et détissant sa fameuse toile afin de sauvegarder la mémoire d'Ulysse. Le personnage s'oppose ainsi très clairement à celui d'Hélène, qui change à trois reprises de mari, passant d'un rivage à

l'autre de la mer, et qui dans l'*Odyssée* file la laine dans le *mégaron* tout en endormant les souvenirs douloureux¹¹. La mémoire de Pénélope maintient bien vivante la douleur du souvenir, en s'opposant à l'oubli : si elle reste cantonnée à l'*oikos* des femmes au tout début du texte, cette mémoire vive va peu à peu regagner du terrain au fil de l'épopée jusqu'à la réintégration complète d'Ulysse dans l'espace du palais.

L'*oikos* apparaît en effet comme un support d'ancrage privilégié de la mémoire pénélopéenne. Au chant XV de l'*Odyssée*, Athéna déguisée déclare à Télémaque :

Tu sais quel cœur se loge en la poitrine
d'une femme :
elle ne veut qu'accroître la maison [οἴκον]
de qui l'épouse ;
mais des premiers enfants et du mari de
sa jeunesse,
qui est mort, elle ne se souvient plus
[ούκέτι μέμνηται]¹² !

Cependant, Pénélope diverge de cette norme, comme d'ailleurs de la plupart des idées misogynes énoncées dans l'épopée. Pour la reine, la perte d'Ulysse (πένθος) est impossible à oublier (ἀλαστον)¹³. Or ce souvenir impérissable de l'époux semble étroitement lié au souvenir de l'*oikos* : « cette maison de ma jeunesse / cette belle maison pleine de bien dont je pense me souvenir toujours jusqu'en mes songes¹⁴ ». À tous ceux qui voudraient la voir quitter cette demeure,

9 *Odyssée*, I, v. 353–366.

10 François DINGREMONT, *La métis dans l'Odyssée, ou l'art d'être efficace*, thèse en Sciences du langage (dir. Yves Hersant), EHESS, 2010, p. 78.

11 *Odyssée*, IV, v. 219–226. Sur Hélène et la « poétique de l'oubli », voir Melissa MUELLER, « Pénélope and the Poetics of Remembering », in *Arethusa*, vol. 40, n° 3, 2007, p. 351–357.

12 *Odyssée*, XV, v. 20–23.

13 *Odyssée*, I, v. 342.

14 *Ibid.*, XIX, v. 580–581.

c'est-à-dire les prétendants mais aussi son propre fils, Pénélope objecte un véritable enracinement symbolique :

στῆ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα
ποιητοῖο,
ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ
κρήδεμνα¹⁵

Lorsque Pénélope apparaît dans le *mégaron*, elle se dresse debout contre le solide pilier du toit, comme si elle avait besoin du soutien de l'*oikos* face aux prétendants, mais aussi, comme le remarque justement Richard Heitmann, comme si elle incarnait elle-même le pilier de l'*oikos* d'Ulysse, de sa mémoire¹⁶. Pénélope faisant face aux prétendants en s'adossant contre son pilier semble en tout cas plus sûrement enracinée qu'Ulysse attaché à son mât pour parvenir à résister à l'attrait des envoutantes sirènes. Dans le même passage, la reine ramène devant elle ses voiles, et l'on note que le terme utilisé est κρήδεμνον, qui désigne en effet les voiles qui couvrent les cheveux, mais également les créneaux qui couronnent les remparts. Le substantif est d'ailleurs utilisé dans ce sens à la fois dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*¹⁷. On voit comment le texte épique opère ainsi une véritable fusion symbolique entre espace architectural et figure mythique, d'autant plus qu'il s'agit ici de deux vers spondaïques, ce qui crée un

effet de gravité et de pesanteur qui souligne l'idée de fixité et d'enracinement.

Pénélope apparaît ainsi comme une figure de mémoire enracinée dans l'espace même de l'*oikos*. Durant la première *Nekuya*, Ulysse demande à l'ombre de sa mère Anti-clée si Pénélope est toujours auprès de Télémaque, et si elle conserve toute choses « ἔμπεδα », c'est-à-dire reposant solidement sur le sol, « πέδον » : « ἔμπεδα πάντα φυλάσσει¹⁸ ». Cette interrogation qui joue sur ce sens propre de l'adjectif *empedos*, s'appliquant à des murs ou des meubles, questionne la capacité de Pénélope à conserver l'*oikos* matériel, un peu à l'image d'un conservateur de musée devant s'assurer que les collections sont bien à leur place et que rien n'a été dérobé. Bien entendu, Ulysse joue également sur le sens figuré de « constant, immuable », et interroge ainsi la fidélité de Pénélope.

Déjà, la ruse du métier jouait sur ces deux aspects, puisqu'en le dressant Pénélope s'immobilise et repousse son remariage. Comme l'a souligné François Dingremont, la *mètis* de la reine, son intelligence rusée, est *empedomètis*, art de la résistance et d'enracinement, littéralement « *mètis* qui repose solidement sur le sol¹⁹ ».

Lors du retour d'Ulysse, Pénélope refuse tout d'abord de le reconnaître, malgré la marque de sa cicatrice et son apparence restaurée par Athéna. Pour la reine

15 *Ibid.*, I, v. 333–334, « elle se tient debout contre le pilier qui soutient le toit, fabriqué solidement / ramenant ses voiles brillants devant ses joues ». (Nous traduisons.)

16 Richard HEITMAN, *Taking her seriously: Penelope & the plot of Homer's Odyssey*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 102–103.

17 Pierre CHANTRAIN, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* (dir. Alain Blanc, Charles de Lamberterie, Jean-Louis Perpillou), Paris, Klincksieck, 1999, p. 581.

18 *Odyssée*, XI, v. 178. Traduction mot à mot : « Conserve-t-elle toutes choses reposant solidement sur le sol ? » ; traduit du grec ancien par Philippe JACCOTTET : « en gardienne de la maison ».

19 François DINGREMONT, *op. cit.*, p. 185.

d'Ithaque, les signes physiques ne sont pas suffisants. Ulysse doit prouver qu'il n'est pas que *polumètis*, l'homme aux mille tours et détours, mais également capable, comme Pénélope, d'*empèdomètis* à travers un échange de signes cachés qu'ils sont « seuls à connaître²⁰ ». La reine ordonne de dresser pour Ulysse un lit en dehors de leur chambre conjugale :

Mais allons ! Euryclée, dresse le lit solide
qu'il avait fait lui-même, hors de la forte
chambre !
Quand vous l'aurez porté dehors, garnis-
sez-le
de toisons, de manteaux et de draps
chatoyants.
Elle parlait ainsi pour l'éprouver ; Ulysse
alors,
en gémissant, dit à sa fidèle compagne :
« Femme, ce mot que tu as dit m'a meur-
tri l'âme [...] »²¹

Qu'est-ce qui peut bien ici meurtrir l'âme du héros ? En reprenant l'adjectif *empedos*, Ulysse s'inquiète ensuite de savoir si le lit est bien enraciné dans le sol de la demeure : « ἦ μοι ἔτ' ἔμπεδόν ἔστι, γύναι, λέχος²² ». Car il s'agit d'un lit enraciné au sens propre, taillé dans le tronc d'un olivier, autour duquel qu'Ulysse a ensuite construit la chambre. Comme l'a souligné François Dingremont, Pénélope pousse ainsi Ulysse à reconstruire par la parole le lieu de leur intimité perdue²³.

Les différentes étapes de la conception du lit enraciné sont ainsi l'objet d'une analepse construite comme une longue énumération qui s'étend des vers 192 à 207, dans laquelle Ulysse se met en scène comme le seul constructeur à la fois de la chambre et du lit : « τὸ δ' ἐγὼ κάμον, οὐδέ τις ἄλλος » (« car c'est moi qui l'ai fabriqué, et personne d'autre »)²⁴. La reine reconnaît enfin ces signes comme *empeda*, c'est-à-dire solides, sûrs, véridiques²⁵, et Ulysse comme son époux. Ainsi que l'affirme Agamemnon dans la *Nekuya* du dernier chant, c'est par sa capacité à incarner la mémoire que Pénélope, celle qui se souvient, atteint le *kléos* épique et devient sujet de chant, objet d'une mémoire collective qui se transmet à travers l'espace poétique.

■ De la mémoire à l'emmurement : l'association avec l'espace insulaire chez Monique Laederach

Dans son livre-poème *Pénélope* (1971), Monique Laederach choisit d'opérer une réécriture d'un texte canonique, véritable monument de notre mémoire culturelle. En transposant l'épopée à travers un point de vue lyrique et féminin, elle s'inscrit dans une démarche de *feminine revision* qui lui permet de proposer un nouveau regard sur l'*Odyssée*. Ce choix se traduit dans l'espace même du texte, lequel fait alterner un « Je » lyrique, que le lecteur identifie progressive-

20 *Odyssée*, XXIII, v. 110.

21 *Ibid.*, XXIII, v. 177–183.

22 *Ibid.*, XXIII, v. 203.

23 François DINGREMONT, *op. cit.*, p. 227.

24 *Odyssée*, XXIII, v. 189. (Nous traduisons.)

25 *Ibid.*, XXIII, v. 206, traduit du grec ancien par Philippe JACCOTTET : « elle reconnaissait les signes décrits par Ulysse ».

ment à Pénélope, et une narration à la troisième personne en italique qui peut évoquer la parole plus narrative de l'aède.

Le poème s'ouvre sur des images de descente exploratoire, descente en soi-même et exploration du passé : « J'avance dans ce pays qui est en moi, long cimetière où dorment mes pères et les pères de mes pères, ces géants mes ancêtres [...]²⁶ ». Ce voyage intérieur se double d'une descente dans l'île, Ithaque mythique mais aussi île « de mémoire et non de réel²⁷ », dont le jailissement rappelle celui du souvenir : « On est là devant elle qui paraît jaillie d'un lieu déjà connu, / et l'on descend vers elle comme en soi-même, marche après marche [...]²⁸ ». Dans le poème, l'île est déployée comme un espace poétique aux multiples fonctions : espace mythique, espace intérieur, espace mémoriel.

La figure pénélopéenne du « Je » lyrique fusionne progressivement avec cet espace insulaire : « Maintenant je deviens // terre, terre moi-même ; je deviens sable et rocher²⁹. » L'assimilation à la rocheuse Ithaque est ici soulignée par la coupe du vers blanc et l'anadiplose sur « terre ». La symbiose avec les différents éléments qui composent cet espace passe par un rapport mémoriel : « J'ai mis le pied sur cette terre et j'ai appris à marcher dans le sable, je reconnais le grain des rochers sous ma main. Les oliviers ne tremblent plus devant mes yeux.³⁰ » En plus des verbes liés à la

mémoire (« j'ai appris », « je reconnais »), on remarque que la fusion entre sujet lyrique et espace naturel est soulignée par le trimètre romantique en vers blanc (« Les oliviers / ne tremblent plus / devant mes yeux. ») Le motif de l'arbre, récurrent tout au long du poème, fait bien sûr écho à l'olivier odysséen et son enracinement dans l'espace ithaquien. L'assimilation à l'espace insulaire est telle qu'à la fin du poème, Pénélope affirme : « *Je suis une île*³¹. » Le texte opère ainsi une véritable symbiose poétique : « devenant une figure du sujet, le paysage traduit sa façon d'habiter l'univers, de s'y tenir et d'y exister³² », pour reprendre les mots de Jean-Michel Maulpoix, comme une figure à la fois esseulée et insulaire.

Toutefois, cette fusion avec l'espace insulaire entraîne une forme d'enfermement, d'emmurement à la fois spatial et mémoriel. Ainsi, la mémoire entretenue par Pénélope entraîne une pétrification du souvenir :

Pénélope

debout devant les hautes glaces, debout à la fenêtre, debout dans son vêtement bleu, et se voyant avec les yeux d'Ulysse : « telle que j'étais, telle que je suis, la même, il me reconnaîtra. » Mais Ulysse, peu à peu, devient pierre ; Ulysse est un gisant qui dort sous sa paupière avec ce visage d'autrefois, quand il s'est arraché à l'abri de leur couche pour se jeter, sans

26 Monique LAEDERACH, *Pénélope*, Lausanne, L'Aire, 1971, p. 9.

27 *Ibid.*, p. 47.

28 *Ibid.*, p. 13.

29 *Ibid.*, p. 9.

30 *Ibid.*, p. 15.

31 *Ibid.*, p. 95.

32 Jean-Michel MAULPOIX, *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000, p. 351.

presque un regard en arrière, sur le pont d'un vaisseau³³.

La figure d'Ulysse semble peu à peu pétrifiée, mais le figement gagne également Pénélope elle-même, ce que laisse percevoir l'anaphore en « debout » et « telle que ». Le processus mémoriel dans lequel s'enferme Pénélope bloque le temps, et la figure se retrouve ainsi « emmurée immobile³⁴ ». L'espace insulaire se transforme au fil du poème en un espace mortuaire dont on retrouve le lexique : « caveau » (p. 23), « tombe » (p. 29), « sépulture » (p. 29), « cryptes » (p. 29), « tombeau » (p. 31). L'espace semble ainsi se vider des éléments naturels qui composent l'île, jusqu'à se muer en espace carcéral : « debout dans ma mémoire comme une terre sans arbres, sans poussière — [...] et je n'ai plus à boire qu'une eau maigre qu'on m'apporte au crépuscule, à travers les barreaux, dans une assiette ébréchée³⁵. »

Dans la fin assez énigmatique du poème, Ulysse semble délivrer Pénélope de son enfermement dans l'espace du souvenir :

Forêts si longtemps protectrices, torrents mémoire de torrents, mousse où je croyais êtreindre l'odeur d'un corps aimé : voici la nuit bânte [...]

Celui qui vient déchire la traîtrise ; il écarte

les parois de la chambre, renverse nos miroirs.

Il fait entrer le vent³⁶.

Cependant, le retour de la figure héroïque s'accompagne d'images de sang et de blessures : « Mais lui, dressé sur le commencement du temps, il vient comme une lame. / L'espace entre nous saigne. Et moi, j'ai le geste rompu, des pierres sur la langue.³⁷ » Ces retrouvailles se teintent ainsi d'une certaine forme de violence, et chacun se retrouve « seul dans sa mémoire, le sang s'égouttant peu à peu dans un songe qu'il n'éclairera pas³⁸ ». Plus que délivrer Pénélope de son isolement dans l'île de mémoire, il semblerait qu'Ulysse vienne la coloniser : « *Défais ta robe, que je pose la main sur ton flanc, / que je l'arrime à toi comme à des terres enfin miennes³⁹*. » Monique Laederach place au cœur de son œuvre romanesque et poétique cette aliénation à soi-même qu'est la féminitude, qu'elle définit comme « l'être-femme – cet autre exil⁴⁰ ». Il nous semble que dans *Pénélope*, l'association à l'espace insulaire reflète la féminitude dans laquelle est figée la figure, condamnée à s'enfermer dans le souvenir de l'aimé, ou à devenir un territoire colonisé par l'homme. Pour parvenir à se faire entendre, la voix lyrique féminine n'a d'autre choix que de s'ancrer dans

33 Monique LAEDERACH, *op. cit.*, p. 17. Les italiques sont dans le texte original. En effet, le poème repose sur une structure polyphonique qui fait alterner typographies romaines (principalement les « Je » lyriques associés aux figures mythiques de Pénélope et Ulysse) et italiques (une forme d'écho narratif qui peut évoquer la voix de l'aède).

34 *Ibid.* p. 18.

35 *Ibid.*, p. 53.

36 *Ibid.*, p. 85.

37 *Ibid.*, p. 67.

38 *Ibid.*, p. 99.

39 *Ibid.*, p. 105.

40 Monique LAEDERACH, « Quelques écrivains suisses romands répondent à la question : pourquoi, ici, j'enrage », *in Littérature*, n° 85, 1992, p. 76.

un espace textuel non pas clos sur lui-même mais ouvert et circulatoire.

■ Deux textes poétiques qui fonctionnent comme de véritables lieux de passages : la transmission d'une mémoire transtextuelle sur le mode du palimpseste

Dans *Palimpsestes : la littérature au second degré* (1982), Gérard Genette décline cinq types de relations transtextuelles qui permettent de penser la production de textes littéraires comme un processus de transmission par la re-création. Nous nous intéresserons ici à deux d'entre elles : l'hypertextualité, soit le phénomène de dérivation d'un texte B à partir d'un texte antérieur A par transformation⁴¹, et l'intertextualité, que Gérard Genette définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », qui se manifeste le plus souvent par « la présence effective d'un texte dans un autre⁴² ».

L'*Odyssée* est le fruit d'une tradition épique élaborée sur plusieurs siècles, qui remonterait au moins à la civilisation mycénienne qui s'épanouit à la fin de l'âge du bronze. Marie-Madeleine Mactoux voit dans Pénélope un avatar de la Πότνια Θηρῶν,

la « dame des bêtes sauvages », divinité archaïque exerçant sa maîtrise sur les forces de la nature et du monde animal⁴³. En s'appuyant sur les travaux de Vladimir Propp, Katie Gilchrist met quant à elle en avant les scénarios types associés à Pénélope que l'on retrouve dans les contes populaires, comme la princesse et ses prétendants, le retour du mari au foyer après une longue absence, ou encore le mari qui teste sa femme⁴⁴.

On retrouve des éléments de l'*Odyssée* dans d'autres textes qui remontent au même fonds légendaire. C'est notamment le cas dans le cycle épique et les *nostoi*, où les personnages de Clytemnestre et Hélène fonctionnent en miroir avec celui de Pénélope. Nick Allen établit un parallèle avec l'épopée indienne du *Mahâbhârata* où la reine Draupadî présente de nombreuses similitudes avec Pénélope, notamment l'association au textile et son refus d'oublier⁴⁵. L'épopée homérique apparaît ainsi comme un espace de mémoire, non seulement parce que, récitée par les aèdes de maisons en maisons, elle sollicite d'importante capacités mémorielles et mnémotechniques, mais également parce qu'elle réemploie et transmet un matériau antérieur qu'elle mêle à des éléments contemporains. Ce processus de

41 Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

42 *Ibid.*, p. 8.

43 Marie-Madeleine MACTOUX, *Pénélope. Légende et mythe*, thèse en Histoire et Cultures de l'Antiquité, Université de Franche-Comté, 1975, p. 194 ; 215-216.

44 Katie E. GILCHRIST, *Penelope: a study in the manipulation of myth*, thèse en Philosophie (dir. Richard Rutherford), Oxford University, 1997, p. 42-46.

45 Le *Mahâbhârata* est une épopée sanskrite fondatrice de la culture hindoue, dont la composition s'est étalée entre le V^e siècle av. J.-C. et le V^e siècle ap. J.-C. Immense compilation de récits oraux à l'origine, cette œuvre collective est attribuée par la tradition à Vyâsa (dont le nom signifie « compilateur »). Le *Mahâbhârata* retrace les luttes qui opposent les descendants de Bharata, et notamment le combat pour la royauté entre les Kaurava et les Pânḍava, lesquels finissent par l'emporter au prix de lourds sacrifices. Nick J. ALLEN, « L'*Odyssée* comme amalgame : Ulysse en Ithaïque et comparaisons sanskrites », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 12, 2009, p. 79-102 ; « Pénélope et Draupadî : la validité de la comparaison », in *La mythologie et l'*Odyssée*. Hommage à Gabriel Germain : actes du colloque international de Grenoble*, 20-22 mai 1999 (éd. André Hurst et Françoise Létoublon), Genève, Librairie Droz, 2002, p. 305-312.

réélaboration confère à l'*Odyssée* les dimensions d'un véritable palimpseste mythique et folklorique.

En s'inscrivant dans une démarche de réécriture, la poétesse Monique Laederach construit également un espace de remémoration qui joue avec la mémoire du lecteur. Cette relation hypertextuelle est signifiée dès l'espace liminaire du poème *Pénélope*. Tout d'abord, le titre fait signe vers l'épopée elle-même, à la fois par sa valeur thématique, qui désigne le personnage de Pénélope, et rhématique, puisque les épopées sont souvent nommées par éponymie (*L'épopée de Gilgamesh*, *L'Odyssée*, *L'Enéide...*) L'épigraphie mise en exergue par Monique Laederach confirme cette référence :

Ulysse : Tu veux savoir mon nom le plus connu, Cyclope ? je m'en vais te le dire. C'est Personne, mon nom : oui ! mon père et ma mère et tous mes compagnons m'ont surnommé Personne.

(Odyssée, ch. IX, v. 365-370) – note 13.

L'extrait choisi par la poétesse active la mémoire de l'une des plus célèbres aventures d'Ulysse, sa rencontre avec le cyclope Polyphème. Il est ici précisé que c'est Ulysse qui parle : l'épopée homérique est ainsi caractérisée comme parole masculine, ce qui entre en résonance avec l'espace intime et féminin que construit le poème de Monique Laederach. Le lecteur averti s'aperçoit en outre que la citation, tirée de la traduction de Victor Bérard, est tronquée, l'incitant à rester attentif aux phénomènes d'écart programmés par l'hypertextualité.

Tout au long du poème, le lecteur cherchera à mesurer la distance entre l'hypotexte odysséen et son hypertexte. Si ce dernier s'ancre dans l'espace insulaire, on relève le vocabulaire de l'odyssée mari-

time : « ancre », « récifs », (p. 13) ; « vaisseau », (p. 17) ; « timons », « carènes » (p. 43) ; « voiles », « vent » (p. 65) ; « rives », « falaises », « océan » (p. 71) ; « écume », « vagues » (p. 73). Monique Laederach prend soin d'inscrire le souvenir du texte épique en grec ancien, qui sera réactivé ou non selon le bagage encyclopédique dont dispose chaque lecteur. La poétesse témoigne d'un certain goût pour les calques : si les termes « iris » (p. 89, < Ἰρις>), « diadème » (p. 93, < διάδημα>), « chrysalide » (p. 103, < χρυσαλλίς>) peuvent être employés sans dessein conscient, il en va autrement de termes aussi soutenus et spécifiques que « musagètes » (p. 43), (< Μουσηγετης>), « hiéroglyphes » (p. 15, < ἱερογλύφος>), « aèdes » (p. 17, < ἀοιδός>) ou « pythonisses » (p. 85, < Πύθων>), qui font résonner les sonorités de la langue grecque aux oreilles du lecteur. La langue du poème garde ainsi en mémoire celle de l'épopée, opérant une réactualisation de la langue antique tout en inscrivant le texte contemporain dans une forme d'atemporalité. L'emploi de vers blanc dans la prose poétique permet en outre d'incruster ponctuellement une structure métrique définie, qui rappelle l'hexamètre dactylique caractéristique de l'épopée. Le poème *Pénélope* reprend également les moments-clefs de l'*Odyssée*, comme l'altercation avec Télémaque, l'annonce du retour d'Ulysse, les retrouvailles. On retrouve des figures odysséennes qui ont durablement marqué l'imaginaire collectif occidental, comme la nourrice Euryclée (« Et quand elle pleure dans les bras des servantes, dans les bras d'Euryclée », p. 18) ou encore le chien Argos (« chien sans maître, Argos » p. 23). Ce matériau antique est traité à travers une voix lyrique qui développe la subjectivité féminine et exploite les angles morts, les brèches de l'épopée, laquelle est perçue comme un espace à habiter, à réin-

vestir. La démarche de *feminine revision* construit ainsi un véritable espace de circulation entre les textes.

Cette hypertextualité odysséenne se double d'un jeu intertextuel très marqué. En effet, Monique Laederach construit son poème comme un lieu de mémoire de la féminité textuelle poétique, c'est-à-dire des textes dont le « Je » lyrique est féminin, selon la définition qu'en propose Pierre Bec⁴⁶. Ce dispositif est décelable à travers des microlectures qui dévoilent un espace intertextuel paragrammatique, pour reprendre la terminologie de Julia Kristeva, qui désigne ainsi la réélaboration de fragments de codes propice à une lecture non plus linéaire, mais tabulaire⁴⁷. On constate ainsi que Monique Laederach prélève des citations qu'elle transforme et insère dans son propre poème, l'érigeant ainsi comme une véritable mémoire fragmentée de la féminité textuelle.

Chaque fragment réélaboré ouvre une porte d'entrée vers l'espace paragrammatique et l'intertexte qui lui est associé, offrant la possibilité d'un mouvement de va-et-vient, véritable dialogue intertextuel. Ainsi, à travers la réélaboration du fragment tiré des *Nouveaux poèmes de la boule de verre* (1918) de Marguerite Burnat-Provins, l'attente amoureuse du « Je » lyrique associée au « pays de personne » est resémantisée par son insertion dans Pénélope, où la figure féminine se construit sur une réappropriation de la ruse odysséenne évoquée dans l'épigraphie, incarnant l'« être

personne » qui caractérise si bien l'aliénation dans l'autre que représente la féminitude. Le lecteur est dès lors invité à percevoir dans le « Je » lyrique des *Nouveaux poèmes de la boule de verre*, adressés à un aimé absent car parti à la guerre, un nouvel avatar de la figure de Pénélope.

Espace paragrammatique	
Texte centreur	Intertexte associé
« que je sois seulement, dans ton jardin fermé , comme un frère des arbres » (<i>Pénélope</i> , p. 106)	« Tu es un jardin fermé, ma sœur , ma fiancée, / Une source fermée, une fontaine scellée, / Tes jets forment un jardin, où sont les grenadiers. » (<i>Cantique des cantiques</i> 4,12–13, trad. L. Segond)
« Tu es la terre, tu es la mer, et je suis la mouette. » (<i>Pénélope</i> , p. 95)	« Car tu es l'arbre droit et moi la vigne retombante. / Tu es la pierre et moi la mousse. » (<i>Cantique d'été</i> , XLV)
« Mais : attendre est pays de personne » (<i>Pénélope</i> , p. 13)	« Je n' attends plus ton amour. / Mon cœur est aujourd'hui le pays de personne . » (Marguerit Burnat-Provins, <i>Nouveaux poèmes de la boule de verre</i> , LXII)
« l'attente ne cesse de bruire sans nervures, ronde et polie comme un galet » (<i>Pénélope</i> , p. 27)	« le temps, comme un petit galet » (H.D., <i>Helen in Egypt</i> , p. 213)

Ces résonances intertextuelles opèrent également au niveau des dispositifs d'ensemble qui structurent le projet poétique et peuvent être de deux ordres, thématique ou formel. La première héroïde d'Ovide (25–15 av. J.-C. env.) illustre parfaitement la résonance thématique : lorsque le poète élégiaque réécrit l'*Odyssée*, il s'agit de trou-

46 Pierre BEC, « "Trobairitz" et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge », in *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 22, n° 87, 1979, p. 236.

47 Julia Kristeva introduit la notion d'intertextualité dans les années 60, qu'elle définit à travers la célèbre formule du texte mosaïque (« tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »). Elle s'intéresse tout particulièrement à la notion d'espace intertextuel, espace ouvert par la polysémie du texte poétique et la circulation des codes. Julia KRISTEVA, *Sémiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85 ; p. 113–146.

ver une langue pour Pénélope, pour figurer son intériorité et son expérience propre, ce qui fait écho à la production poétique de Monique Laederach. Concernant les résonances formelles, on peut penser au système d'alternance entre une énonciation lyrique en romaine et une énonciation en italiques plus narrative évoquant la parole de l'aède, qui semble être directement emprunté à la propre réécriture mythique de la poétesse H.D., *Helen in Egypt* (1961). Monique Laederach se construit ainsi un héritage littéraire sur mesure, et met en avant un réseau nodulaire d'hypotextes, intertextes et hypertexte parfois ardu à démêler, puisque certains textes centreurs deviennent à leur tour des intertextes (c'est notamment le cas pour les textes d'Ovide, Marguerite Burnat-Provins et H.D.).

Monique Laederach se livre ainsi à un véritable arporage du paysage poétique de la féminité textuelle pour créer un espace lyrique qui ancre Pénélope comme une figure de mémoire dans un paysage poétique revisité au prisme de la féminité textuelle : espace intime dessiné par l'intertextualité qui résulte d'une expérience de lecture, celle de la poétesse, mais également espace circulatoire destiné à être partagé, où le lecteur est invité à entrer, à s'arrêter, à s'interroger. La réception de cette intertextualité programmée est bien entendu dépendante du bagage encyclopédique de chaque lecteur, dont la mémoire littéraire ne saurait jamais parfaitement coïncider avec celle inscrite dans le texte. Monique Laederach souligne ainsi l'importance conjointe de la subjectivité et du décalage qu'elle entraîne dans l'activité de réception. La poétesse

nous invite non seulement à relire l'*Odyssée* à travers un regard alternatif, celui de Pénélope, mais également à nous interroger sur les mécanismes de constitution de notre mémoire littéraire et le fonctionnement du canon qu'elle cherche ici à reconfigurer.

■ Conclusion

Dans l'*Odyssée*, Pénélope apparaît comme une figure de mémoire et d'*empe-domètis*. Une analyse précise du texte grec permet de constater que ces deux aspects de la figure sont intrinsèquement liés à l'espace de l'*oikos* et à sa conservation. Cette mémoire active et spatialement ancrée permet à la figure d'atteindre le *kléos*, et de circuler à son tour à travers l'espace textuel. Aussi, dans la *feminine revision* qu'elle livre de l'épopée, Monique Laederach reprend cette double association de la figure à l'espace et à la mémoire qu'elle réelabore à travers le thème de l'enfermement insulaire, symptomatique de la féminitude que la poétesse associe à la figure mythique figée dans une mémoire qui l'aliène.

Ces deux textes poétiques ne font pas que thématiser la mémoire et sa relation à l'espace, mais fonctionnent comme de véritables lieux de passages, de transmission d'un héritage culturel. Ils opèrent non seulement comme des palimpsestes, mais sont aussi supports d'une véritable « poétique pénélopéenne⁴⁸ » qui mêle tissage, détissage et retissage transtextuel, et invitent leurs lecteurs à un travail d'hyphologie. Ces espaces textuels construisent ainsi une mémoire non plus figée, mais mouvante, réélaborée et réactualisée à chaque lecture.

48 L'expression est empruntée à Barbara Clayton, qui définit la poétique pénélopéenne comme « *a poesis (the creation of something, from the Greek verb poieô, "to make"), modeled upon Penelope's weaving, unweaving, and reweaving* ». Barbara CLAYTON, *A Penelopean poetics: reweaving the feminine in Homer's Odyssey*, Lanham, Lexington Books, 2003, p. 9.