



HAL
open science

**Pénélope au 21 e siècle ou de la majoration
contemporaine d'une voix de mineure (Annie Leclerc,
Margaret Atwood)**

Véronique Léonard-Roques

► **To cite this version:**

Véronique Léonard-Roques. Pénélope au 21 e siècle ou de la majoration contemporaine d'une voix de mineure (Annie Leclerc, Margaret Atwood). Sylvie Humbert-Mougin. Figures mythiques féminines à l'époque contemporaine. Reconfigurations et décentremments, Editions KIME, pp.185, 2024, 978-2-84174-929-4. hal-04754750

HAL Id: hal-04754750

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04754750v1>

Submitted on 26 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Pénélope au 21^e siècle ou de la majoration contemporaine d'une voix de mineure (Annie Leclerc, Margaret Atwood)

Véronique Léonard-Roques

Université de Bretagne Occidentale, UR CRBC

Depuis son émergence chez Homère, Pénélope incarne la féminité exemplaire dans l'univers héroïque. Épouse vertueuse, fidèle, pudique, elle se cantonne à la sphère privée de l'*oikos* et obéit à son fils en l'absence de son mari¹. Dans l'*Odyssée*, le fantôme d'Agamemnon oppose la reine d'Ithaque à Clytemnestre en qui il voit son total repoussoir. L'image positive de la Pénélope homérique provient aussi de ce qu'elle opère comme le pendant féminin d'Ulysse en matière de ruse : grâce à la toile qu'elle tisse le jour et défait la nuit, elle parvient à obtenir des cadeaux des prétendants tout en repoussant toujours le jour de son engagement avec l'un d'eux. Mais, dès l'Antiquité, celle qui, à Ithaque, constitue l'unique figure de la mémoire² et de la résistance, a pu tout au contraire être interprétée comme une épouse volage et une amante insatiable que ses aventures avec les cent neuf prétendants ont conduite à donner naissance au dieu Pan (chez Hérodote, Pausanias, Apollodore ou Hygin). Ces traditions antithétiques disent quelque chose de la difficulté qu'il y a à cerner Pénélope, figure plus complexe et moins normative qu'il n'y paraît au premier abord et représentante possible de ce féminin inquiétant et irréductible tel que l'Antiquité grecque a pu le penser.

Nous nous intéresserons ici à la reconfiguration contemporaine de la Pénélope homérique dans deux récits parus dans les années 2000 : *Toi, Pénélope*³ (2000) d'Annie Leclerc et *The Penelopiad*⁴ (2005) de Margaret Atwood. Nous examinerons comment, objet d'un travail de majoration et de transvalorisation, la voix de Pénélope se fait la traduction d'enjeux socioculturels et idéologiques liés au genre (*gender*) qui appréhendent la reine d'Ithaque en tant que figure du devoir au féminin telle que le pense l'épopée ou plus généralement la cité grecque antique. Sensibles aux assignations et aux discriminations de

¹ Elle pourrait être considérée comme une figure de la *melissa* (ou femme-abeille), seul type de femme positif distingué pour sa bonne conduite par Sémonide d'Amorgos dans *L'Iambe des femmes* (elle n'est ni gloutonne, ni paresseuse, ni savante, ni lubrique).

² Voir Nicole LORAUX, « Pénélope-analyse. Préface », in Ioanna PAPADOPOULOU-BELMEHDI, *Le Chant de Pénélope*, Paris, Belin, 1994, p. 13.

³ Annie LECLERC, *Toi, Pénélope*, Arles, Actes sud, 2001.

⁴ Margaret ATWOOD, *The Penelopiad*, New York, Canongate, 2005 / *L'Odyssée de Pénélope*, trad. Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Paris, Flammarion, 2005.

genre, les réécritures le sont aussi à celles de classe, comme le manifeste la relation nouvelle qu'entretient Pénélope avec les douze servantes mises à mort au retour d'Ulysse, pendues par Télémaque pour s'être compromises avec les prétendants. L'*Odyssee* fait peu de place à ces personnages serviles que, dans le monde antique, leurs maîtres considèrent comme force de travail et objet de plaisir sexuel. Homère distingue néanmoins l'une de ces esclaves en la nommant Mélantho. Mais, s'il est doté de quelques traits particuliers, le personnage ainsi tiré de son obscurité n'en demeure pas moins périphérique. Or, les douze figures ancillaires liées à Pénélope acquièrent chez la romancière française comme chez l'auteure canadienne une épaisseur narrative ou dramatique qui témoigne, dans la réception contemporaine du mythe d'Ulysse, des changements de sensibilités et de paradigmes sociaux qui sont tant le fruit de combats féministes que des travaux de la micro-histoire, par exemple.

Dès leurs seuils péritextuels⁵, les deux réactualisations se positionnent par rapport aux valeurs et aux codes indexés à l'épique. L'écriture de la guerre de Troie au féminin ici à l'œuvre se situe dans une perspective de décentrement et de reconfiguration des textes canoniques que la critique américaine Alicia Ostriker a qualifiée de « *revisionist mythmaking* ». Donnant voix aux mineures (figures féminines et, plus encore, figures de femmes serviles), le travail de majoration et de mélioration dénonce l'exploitation patriarcale et pense la relation entre guerre et genre par le prisme de l'expérience du désastre propre au 20^e siècle, celui plus précisément d'une conscience de l'« après⁶ ». Ce travail témoigne aussi d'une volonté de distance à l'égard de « l'autorité des catégories littéraires⁷ » (Christa Wolf) et d'un canon occidental dominé par le masculin.

I Seuils péritextuels et affirmation d'une volonté de « *revisionist mythmaking* »

Le réinvestissement au féminin de l'hypotexte homérique est d'abord suggéré dans les titres, voire, chez Atwood, par des épigraphes tirées de passages de l'*Odyssee* relatifs à

⁵ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

⁶ Lucie CAMPOS, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Garnier, 2012.

⁷ Christa WOLF, *Cassandra. Les prémisses et le récit [Kassandra, 1983]*, trad. Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Paris, Stock, 1994, p. 205.

Pénélope et aux servantes⁸. Des préfaces (« Avant-propos » ; « *Introduction* ») et même, pour Atwood, des « *Notes* » viennent ensuite établir un contrat de lecture dépourvu d'équivoque.

Dans son « Avant-propos », Annie Leclerc indique d'emblée que sa réécriture porte sur les pensées de Pénélope : « À quoi pensait-elle ? À Ulysse seulement ? Pendant vingt ans ? Une tisseuse si indéfiniment jeune et si indéfiniment éveillée contre la profonde nuit pensait forcément à autre chose aussi, à des milliers de choses. Mais lesquelles ?⁹ ». Cette interrogation est étendue au sexe féminin en contexte guerrier :

Quand l'aède chante la mer houleuse des armées [...], le souffle des chevaux, le tremblement de leurs crinières [...], que se déploient dans les hurlements de l'attaque les premiers chocs des armures, [...] que les chairs sont déchirées, que pensent les femmes immobiles, le regard, les doigts appliqués à l'ouvrage, comme si elles n'entendaient rien ?¹⁰

Rappelant les traits attribués à la reine d'Ithaque dans le poème homérique (la fidélité, la ruse), la romancière s'arrête sur le silence de Pénélope après l'épisode de la pendaison des servantes : « [...] qu'en dit Pénélope ? Rien. C'est trop terrible. Elle ne dit rien ou presque¹¹ ». Ce sont donc ce qu'elle nomme les « arrière-pensées » de celle en qui elle voit « une spécialiste du retrait, de la dissimulation, du faire-semblent, de l'échappée belle¹² » qui intéressent Annie Leclerc. Margaret Atwood aussi est intriguée par cette séquence : « J'ai toujours été hantée par l'image des douze servantes pendues¹³ » [« *I've always been haunted by the hanged maids*¹⁴ »]. Deux questions, précise-t-elle, ont motivé sa réécriture : « Comment expliquer la pendaison des douze servantes ? Et que manigançait vraiment Pénélope¹⁵ ? » [« *what led to the hanging of the maids, and what was Penelope really up to ?*¹⁶ »]. La romancière canadienne se donne pour objectif de combler les blancs de l'*Odyssée*, d'en rectifier les « incohérences » (« *inconsistencies*¹⁷ »).

Leclerc construit son récit à partir d'extraits clairement démarqués de l'*Odyssée* (dans la traduction de Victor Bérard) qu'elle organise selon des procédés d'expansion, de motivation, de complément : « J'ai repris le récit d'Homère sans en rien modifier. Je me suis faufilée en lui comme j'ai pu, sans en déranger l'ordonnance...¹⁸ ». Le choix des extraits, leur

⁸ L'une, tirée du chant 24, vante les vertus de Pénélope, l'autre est un extrait du chant 22 relatant la séquence de pendaison des servantes que seul le lecteur bien informé peut reconnaître car celles-ci ne sont désignées que par le substantif *women*.

⁹ A. LECLERC, *Toi, Pénélope*, op. cit., p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8-9.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ M. ATWOOD, *L'Odyssée de Pénélope*, op. cit., p. 12.

¹⁴ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. XV.

¹⁵ M. ATWOOD, *L'Odyssée de Pénélope*, op. cit., p. 12.

¹⁶ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. XV.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ A. LECLERC, *Toi, Pénélope*, op. cit., p. 16.

découpage, leur montage dans l’hypertexte éclairent néanmoins sur la pratique discursive et ses objectifs. Le travail citationnel est subordonné au principe énonciatif suivant : « s’abîmer dans le chant des poètes, [...] lire entre les lignes comme ils nous y appellent, [...] s’attarder au demi-silence des femmes, à leurs mots couverts, [...] deviner ce qu’elles ruminent sous leurs voiles, ce qu’elles protègent, ce qu’elles trament¹⁹ ». S’exprimant à nouveau à la première personne, Leclerc précise pour finir : « Pas plus que Pénélope, je ne sais arrêter la violence, la vengeance, le meurtre. J’essaie juste de comprendre comment ça se fabrique, d’observer sous mon voile, de dénouer ce qui peut l’être, de sauver ici ou là une aurore, un enfant, une servante, et de guetter ce qui en vient²⁰ ».

Commentant son entreprise d’écriture, Atwood livre un propos liminaire plus succinct. Elle mentionne, à côté d’Homère, l’existence d’autres sources – plus marginales – racontant le retour d’Ulysse (Hérodote, Hygin, Pausanias cités par Robert Graves dans *The Greek Myths*) dont elle s’est inspirée pour relater les « origines de Pénélope, son enfance, son mariage et les rumeurs scandaleuses la concernant²¹ » [« *the details of Penelope’s parentage, her early life and marriage, and the scandalous rumours circulating about her*²² »]. Elle précise le point de vue retenu : « faire raconter l’histoire par Pénélope et ses douze servantes pendues²³ » [« *I’ve chosen to give the telling of the story to Penelope and to the twelve hanged maids*²⁴ »], lesquelles interviennent sous la forme d’un « chœur chantant et dansant²⁵ » [« *a chanting and singing Chorus*²⁶ »]. Atwood revendique ainsi une forme de fidélité par rapport aux dispositifs dramaturgiques de la Grèce antique : « suivant les conventions de l’époque on présentait l’action principale sous l’angle du burlesque dans des satires présentées avant les pièces proprement dites²⁷ » [« *The convention of burlesquing the main action was present in the satyr plays performed before serious drama*²⁸ »]. La réécriture prend en effet une forme hybride, celle d’un récit conduit à la première personne par une Pénélope morte et évoluant dans l’Hadès, monologue rétrospectif régulièrement interrompu par des saynètes chorales qui parodient une forme ou un genre (« air populaire » [A popular Tune], « idylle » [An Idyll], « ballade » [A Ballad], « drame » [A Drama], « envoi » [Envoi]). Ce « chœur chantant et dansant » fait aussi signe vers le spectacle et les revues de music hall : ainsi, comme le

¹⁹ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ M. ATWOOD, *L’Odyssée de Pénélope*, op. cit., p. 12.

²² M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. XIV.

²³ M. ATWOOD, *L’Odyssée de Pénélope*, op. cit., p. 12.

²⁴ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. XV.

²⁵ M. ATWOOD, *L’Odyssée de Pénélope*, op. cit., p. 12.

²⁶ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. XV.

²⁷ M. ATWOOD, *L’Odyssée de Pénélope*, op. cit., p. 156.

²⁸ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 198.

signalent les didascalies, les servantes qui constituent le *chorus line* se travestissent en marins lorsqu'elles interprètent « Le rusé capitaine (chanson de marins) » [*The Wily Sea Captain, A Sea Shanty*] et Mélantho « passe le chapeau²⁹ » [« *Melantho of the Pretty Cheeks, passing the hat*³⁰ »] après l'interprétation de « Si j'étais une princesse (air populaire) » [*If A Was A Princess, A Popular Tune*].

Sur le plan énonciatif, *Toi, Pénélope* a pour particularité de raconter à la deuxième personne l'histoire de l'héroïne éponyme. Le récit s'ouvre sur l'écho que trouvent en Pénélope les dernières paroles prononcées par son époux partant pour Troie :

Un avenir si lointain ne se pouvait représenter. 'Plus tard', 'vingt ans', 'la barbe de ton fils'... Tu entendais ces paroles sans parvenir à les comprendre. [...] Tu promettais de faire selon le désir d'Ulysse. Mais tu n'avais qu'une pensée : Comment fait-on pour traverser un si grand chagrin ? [...] comment fait-on pour ne pas mourir³¹?

Usant de la force qu'il peut avoir sur le lecteur (on sait l'usage qu'en a fait Michel Butor dans *La Modification*), un tel système énonciatif induit une première personne qui, si elle reste discrète, choisit pourtant de se faire entendre à certains moments du récit, comme dans le passage suivant :

J'aime t'accompagner encore en ce ciel vide où tu t'avances, juste contente de t'avoir, à l'insu de tous, permis de sauver ta Mélantho. Oui, je suis contente d'avoir fait ça pour toi. [...] Je suis fière de t'avoir épargné la mort de Mélantho. [...] Je ne supportais pas l'idée qu'elle pût être pendue des mains de ton fils. Je refusais au poète le droit d'assurer que c'était arrivé³².

On trouve là un commentaire méta-romanesque, qui correspond au projet que la romancière avait énoncé dans sa préface dépourvue, elle, de statut fictionnel (« j'essaie de comprendre comment ça se fabrique, de dénouer ce qui peut l'être, de sauver une aurore, un enfant, une servante³³ »).

Dans leur entreprise de « *revisionist mythmaking* », l'intérêt des deux romancières pour le féminin fait donc se rencontrer des problématiques de genre et de classe dans une perspective d'intersectionnalité³⁴. Examinons comment, dans leur réception du mythe d'Ulysse, les œuvres témoignent de changements de paradigmes par rapport au système de valeurs de l'hypotexte.

²⁹ M. ATWOOD, *L'Odyssée de Pénélope*, op. cit., p. 50.

³⁰ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 53.

³¹ A. LECLERC, *Toi, Pénélope*, op. cit., p. 19-20.

³² *Ibid.*, p. 225.

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ La notion d'*intersectionality* a été introduite par la critique américaine Kimberle W. Crenshaw. Elle exprime le fait que les rapports de genre sont imbriqués dans d'autres rapports de pouvoir.

II Réception contemporaine du mythe d'Ulysse et changement des paradigmes en matière de justice sociale et de représentation de la guerre

Pénélope et les servantes sont les représentantes d'une minorité non d'un point de vue quantitatif, mais en matière de droits : elles appartiennent à une communauté qui (quand elle ne l'est pas toujours dans certaines sociétés actuelles) a longtemps été traitée en « mineure » sur le plan politique et juridique, tenue à l'écart des fonctions sociales à forte valeur ajoutée. En choisissant des voix féminines pour récrire certains épisodes de l'*Odyssee*, Annie Leclerc et Margaret Atwood se livrent à un processus de majoration qui n'est pas sans rappeler les réflexions sur les positions de « mineur » et de « majeur » conduites par Gilles Deleuze. Le « majeur » est comme un « mètre-étalon³⁵ » social face auquel le reste est perçu comme « mineur ». Opter pour la vision – autre et souvent critique du « mineur » –, c'est postuler la fécondité potentielle de sa voix, sa force de création (ou *agency*) souvent nourrie par une énergie de résistance et d'opposition.

Dans les romans considérés, l' « amélioration du statut axiologique³⁶ » des personnages féminins résulte de diverses transformations formelles et « sémantiques³⁷ », comme les transvocalisations et les amplifications narratives. Le traitement des servantes atteste particulièrement ce changement de paradigmes anthropologiques et socioculturels. Car dans l'univers de l'excellence aristocratique qu'est l'épopée, le destin d'une esclave n'a pas d'importance. Mais la sensibilité contemporaine pour les figures de subalternes est sur ce point en décalage avec les valeurs héroïques. Si, de celle des servantes que la reine d'Ithaque parvient à soustraire au massacre, Leclerc écrit : « Tout le monde se moque bien du salut de cette Mélantho³⁸ », elle choisit pourtant d'étoffer l'enfance du personnage, développant la mention homérique selon laquelle « Pénélope l'avait tendrement élevée comme son enfant, lui donnant les colifichets dont elle avait envie³⁹ ». Et d'expliquer l'invention du sauvetage de Mélantho par une motivation psychologique : l'attachement de Pénélope à « l'enfant que le ciel vous donne », source d'une « élection dont la ferveur, loin de s'éteindre, s'augmente⁴⁰ ». À travers les intermèdes choraux qui interrompent le récit de Pénélope, Atwood, quant à elle, donne à entendre l'histoire des servantes, leur origine, leur quotidien : une destinée sociale qui

³⁵ Gilles DELEUZE, « Philosophie et minorité », in *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, février 1978, n° 369, p. 154-155.

³⁶ Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 484.

³⁷ *Ibid.*, p. 293.

³⁸ A. LECLERC, *Toi, Pénélope*, op. cit., p. 225.

³⁹ HOMÈRE, *L'Odyssee*, trad. de Louis Bardollet, Paris, Laffont, « Bouquins », 1995, p. 592.

⁴⁰ A. LECLERC, *Toi, Pénélope*, op. cit., p. 105.

oblige ces « esclaves et filles de rien⁴¹ » [« *Once more we toil and slave*⁴² »] à subir la soumission au maître au sein du système patriarcal dont il est le garant. Ainsi, le chapitre « Mon enfance » [« *My Childhood* »] centré sur Pénélope est-il suivi par une « complainte des enfants » [« *Kiddy Mourn, A Lament by the Maids* »] assumée par la voix collective des figures ancillaires :

« Nous étions enfants nous aussi. Issues nous aussi des mauvais parents. Des parents indigents, esclaves, paysans ou serfs ; des parents qui nous ont vendues, des parents à qui on nous a volées. [...] Petites, nous travaillions dans les palais ; petites, nous trimions de l'aube jusqu'au coucher du soleil. Si nous pleurions, personne ne séchait nos larmes. Si nous nous assoupissions, on nous réveillait à coups de pied⁴³ ».

We too were children. We too were born to the wrong parents. Poor parents, slave parents, peasant parents, and serf parents ; parents who sold us, parents from whom we were stolen. [...] We were set to work in the palace, as children ; we drudged from dawn to dusk, as children. If we wept, no one dried our tears. If we slept, we were kicked awake⁴⁴.

En contrepoint à l'*Odyssee* qui présente les servantes comme des figures coupables d'infidélité par rapport à leur maître (Eurycleé déclare qu'elles « ont pris le chemin de l'impudence⁴⁵ » en couchant avec les prétendants) et les condamne sans qu'elles aient voix au chapitre, le chœur insiste sur leur absence de choix. Le sommeil, disent les esclaves, est leur seul moment de répit [« *Sleep is the the only rest we get*⁴⁶ »] :

« Nous ne sommes ni pourchassées
Ni culbutées dans les salons
Par le premier imbécile venu
Étourdi par un bout de jupon⁴⁷ ».

*We are not chased around the hall
And tumbled in the dirt
By every dimwit nobleman
Who wants a slice of skirt⁴⁸.*

Dans son récit, Pénélope confirme que « les prétendants se sont arrogé les servantes de la même manière qu'ils s'étaient approprié les moutons, les cochons, les chèvres et les vaches ». « Ils n'y voyaient sans doute pas le moindre mal⁴⁹ », ajoute-t-elle dans une référence implicite au système de domination masculine et sociale en vigueur :

It was not unusual for the guests in a large household or palace to sleep with the maids. To provide a lively night's entertainmait was considered part of a good host's hospitality [...] However, there was no master of the house. So the Suitors helped themselves to the maids in the

⁴¹ M. ATWOOD, *L'Odyssee de Pénélope*, op. cit., p. 104.

⁴² M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 126.

⁴³ M. ATWOOD, *L'Odyssee de Pénélope*, op. cit., p. 22.

⁴⁴ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 13.

⁴⁵ HOMÈRE, *L'Odyssee*, op. cit., p. 609.

⁴⁶ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 125.

⁴⁷ M. ATWOOD, *L'Odyssee de Pénélope*, op. cit., p. 103.

⁴⁸ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 125.

⁴⁹ M. ATWOOD, *L'Odyssee de Pénélope*, op. cit., p. 97.

*same way they helped themselves to the sheep and pigs and goats and cows. They probably thought nothing of it*⁵⁰.

Or, c'est significativement sur la voix des esclaves et sur leur version de l'histoire qui les dédouane moralement que l'hypertexte se referme :

« Nous n'avions pas de voix
Nous n'avions pas de nom
Nous n'avions pas de choix
Filles sans renom
Et sans visage
Nous avons subi votre rage
Ô injustice⁵¹ »

*We had no voice
We had no name
We had no choice
We had one face
One face the same
We took the blame
It was not fair*⁵².

Dans une forme de final burlesque, les servantes se transforment en Érinyes hantant les représentants d'un système patriarcal qui les a exploitées et privées de jugement comme de funérailles :

« Nous vous avons apporté de l'eau pour vos mains, lavé vos pieds, nous avons fait votre lessive [...] »

Vous auriez dû nous inhumer correctement. Vous auriez dû verser du vin sur nous. Vous auriez dû prier pour notre pardon. [...]

Pourquoi nous avez-vous assassinées ? Que vous avons-nous fait pour mériter la mort ? Vous n'avez jamais répondu à la question. [...]

Nous sommes les servantes, à votre service. Nous sommes là pour vous servir comme vous le méritez. Nous ne vous quitterons jamais, nous vous suivrons partout comme une ombre, douces et tenaces comme de la glu. Jolies servantes, têtes en ligne⁵³ ».

We brought the water for you to wash your hands, we bathed your feet, we rinsed your laundry [...]

You should have buried us properly. You should have poured wine over us. You should have prayed for our forgiveness. [...]

Why did you murder us ? What have we done to you that required our deaths ? You never answered that. [...]

*We're the serving girls, we're here to serve you. We're here to serve you right. We'll never leave you, we'll stick to you like your shadow, soft and relentless as glue. Pretty maids, all in a row*⁵⁴.

⁵⁰ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 116.

⁵¹ M. ATWOOD, *L'Odyssée de Pénélope*, op. cit., p. 153.

⁵² M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 195.

⁵³ M. ATWOOD, *L'Odyssée de Pénélope*, op. cit., p. 150-152.

⁵⁴ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 192-193.

Cette revendication de justice sociale tout étrangère à l'univers épique n'est pas absente de *Toi, Pénélope*. Mais l'œuvre offre surtout une représentation de la guerre entièrement vidée de ses catégories héroïques (la belle mort en première ligne comme condition du *kléos*), dans une conception propre à l' « après » (L. Campos) héritée des récentes expériences historiques du désastre. « C'est terrible, hélas, [...] de faire croire que le séjour du bonheur est au bout d'un massacre. [...] Il n'y a pas de plus grand mal ni de plus terrible mystère chez les humains que la guerre, la guerre qui ne fait jamais que des morts et des vaincus⁵⁵ », lit-on dans *Toi, Pénélope*. Aussi ne devrait-on plus traiter Ulysse « ni [en] héros, ni conquérant, ni massacreur de villes », mais en « Personne, ou Quiconque ou Tout-homme, un tout humain⁵⁶ ». Refuser les valeurs héroïques revient aussi à écouter la voix des femmes : « c'est terrible de faire comme si les femmes approuvaient⁵⁷ » ; « il n'est pas impossible que les femmes disent ce qu'elles taisent et soient entendues⁵⁸ », écrit encore Leclerc. « Peut-être, songes-tu maintenant, que le malheur vient-il de ce que les hommes et les femmes ne pleurent pas ensemble, longtemps, longtemps enlacés », ajoute-t-elle, précisant que les « hommes aussi » « pleurent sous la fatalité de la guerre⁵⁹ ». *Toi, Pénélope* semble développer l'idée selon laquelle c'est parce que la femme est considérée comme une figure de l'Autre, du « relatif⁶⁰ » ou du mineur – et non comme un « sujet », une « semblable » avec laquelle établir des « relations réciproques⁶¹ » – que ces représentations idéologiques de la guerre perdurent. Or, celles-ci sont tant sociopolitiques qu'esthétiques.

III Récrire l'*Odyssee* : la domination masculine au miroir des questions de poétique

Le *revisionist mythmaking* a des dimensions poétiques, il infléchit l'écriture, les formes choisies. Récrire l'*Odyssee* au féminin, c'est adopter le point de vue d'une figure féminine, d'une mineure dans la logique du texte-source et du genre auquel il appartient. C'est donner de l'histoire une autre version, livrer un contre-récit : mettre en lumière, pour Leclerc, « la chaîne de l'obscurité paternelle sous la trame qui la masque, viril éclat,

⁵⁵ A. LECLERC, *Toi, Pénélope*, op. cit., p. 230-231.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 230.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 232.

⁶⁰ Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, t. 1, Paris, Gallimard, 1949, p. 17.

⁶¹ *Ibid.*, p. 124.

emportement des péripéties, splendeur des armes, des aurores, des étoffes⁶² » ou, chez la romancière canadienne, mettre en relief « le dessous sombre de l'héroïsme épique⁶³ » en faisant entendre la plainte des servantes. C'est aussi « tisser une toile qui n'appartienne qu'à moi⁶⁴ » [« *So I'll spin a thread of my own*⁶⁵ »], selon les mots de l'héroïne éponyme d'Atwood. Or, comme l'écrit Nicole Loraux, dans l'*Odyssee*, œuvre qui se qualifie elle-même en son chant 24 de « chant de Pénélope⁶⁶ », la toile de la reine opère en « référent féminin en abyme au cœur du poème de l'homme⁶⁷ ». La métaphore du tissage, on le sait, n'est pas sans renvoyer à la composition poétique. Pour Ioanna Papadopoulou-Belmehti, la toile de la reine constitue même le « 'code d'accès' [...] à la structure sinueuse de la poétique odysseenne⁶⁸ ».

Ce chant de Pénélope, il s'agit donc de le revisiter par l'écriture d'une épopée au féminin. Non par une écriture féminine qui se pense uniquement en termes de pratique communautaire (alors exposée aux écueils du limitatif et du renfermement sur soi), mais par une écriture qui se démarque du canon entendu au sens de « littérature majeure ou établie⁶⁹ » principalement constituée par des œuvres écrites par des hommes. Leclerc et Atwood⁷⁰ rejoignent en cela la célèbre position de Christa Wolf selon laquelle le canon traduit la domination masculine, y participe et la consacre. Pour l'auteur de *Kassandra* en effet, la « littérature majeure » consacrée par la tradition et placée au sommet de l'échelle des valeurs est le fruit d'une production masculine, multiséculaire, remontant à Homère et codifiée par Aristote dans le premier des arts poétiques occidentaux. Pensant à « l'impressionnante galerie des cerveaux masculins⁷¹ » dont l'écriture a gardé la mémoire, Wolf se demande à quels « géants de l'esprit » – elle cite Homère ou Brecht – elle pourrait se rattacher : « nous n'avons pas de modèles authentiques, cela nous demande du temps, des détours, des erreurs⁷² ». Une dizaine d'années auparavant, Leclerc écrivait dans *Parole de femme* :

Assourdissant tumulte des grandes voix ; pas une n'est de femme. Je n'ai pas oublié le nom des grands parleurs. Platon et Aristote et Montaigne, et Marx et Freud et Nietzsche... Je les connais pour avoir vécu parmi eux et seulement parmi eux. Ces plus fortes voix sont aussi celles qui m'ont le plus réduite au silence. [...]

⁶² A. LECLERC, *Toi, Pénélope*, op. cit., p. 16.

⁶³ Nous reprenons ici la formule « *the dark underside of heroic epic* » de Coral Ann HOWELLS dans « Five Ways of Looking at *The Penelopiad* », in *Sydney Studies in English*, n° 32, 2006, p. 69.

⁶⁴ M. ATWOOD, *L'Odyssee de Pénélope*, op. cit., p. 15.

⁶⁵ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 4.

⁶⁶ HOMÈRE, *L'Odyssee*, op. cit., p. 653.

⁶⁷ N. LORAUX, « Pénélope-analyse. Préface », art. cit., p. 10.

⁶⁸ I. PAPADOPOULOU-BELMEHTI, *Le Chant de Pénélope*, op. cit., p. 30.

⁶⁹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975, p. 51.

⁷⁰ Margaret Atwood connaît les œuvres et la pensée de Christa Wolf dont elle a préfacé la traduction américaine de *Medea. Stimmen*.

⁷¹ Ch. WOLF, *Cassandra*, op. cit., p. 200.

⁷² *Ibid.*, p. 226.

Qui parle dans les gros livres des bibliothèques ? Qui parle au Capitole ? Qui parle au temple ? Qui parle à la tribune et qui parle dans les lois ?

Les hommes ont la parole. [...] Le monde est la parole de l'homme. L'homme est la parole du monde⁷³.

En réactualisant la figure de Cassandre, l'auteure est-allemande insiste aussi sur les typologies de genre présentes dans la littérature épique : face au héros auquel est réservé un « rôle exemplaire », la femme « ne peut devenir une héroïne qu'en tant qu'objet du discours masculin. [...] C'est une chose que l'on désire, épouse, enlève, pour laquelle on se bat⁷⁴ ». Elle prend également soin de relever que, chez Aristote, les règles de composition des caractères s'assortissent de prescriptions de genre et de classe : « une femme peut-être bonne ainsi qu'un esclave, même si l'on peut dire que l'une est plutôt inférieure et l'autre tout à fait bas⁷⁵ ». Or, réinvestissant l'*Odyssée*, Atwood et Leclerc adoptent, « contre l'autorité des catégories littéraires⁷⁶ », la voix, la vision ou le parti de ces caractères mineurs et bas que sont la femme et la femme servile qu'elles majorent et transvalorisent. Le *Gender Trouble* formulé par Judith Butler gagne les genres au sens de formes littéraires.

Sa prise de distance par rapport à l'un des monuments les plus emblématiques du canon occidental, Atwood l'exprime à travers la polyphonie en croisant les genres narratif, dramatique et poétique, les deux derniers servant de supports à la voix des servantes. On aurait tort de ne prêter aux saynètes chorales qui interrompent le récit linéaire de Pénélope qu'une vocation divertissante. Le discours des serves vient déconstruire et mettre en question l'ensemble des valeurs véhiculées par l'épopée : l'héroïsme masculin d'Ulysse comme la fidélité féminine de son épouse⁷⁷. Si la chanson de marin caricature la trame narrative de l'*Odyssée* en laissant entendre que le capitaine « prend tout son temps pour rentrer au bercail⁷⁸ » [« *he's in no hurry to ever get home*⁷⁹ »], le drame aux allures de vaudeville intitulé « Les périls de Pénélope » [*The Perils of Penelope, A Drama*] et interprété par les servantes n'épargne pas la reine :

« Amphinomos – vite ! Par les escaliers dérobés !
Moi, je reste ici, tout miel, l'air exploré.
Je remets ma robe, je peigne mes cheveux bouffants⁸⁰ ».

⁷³ A. LECLERC, *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974, p. 8-9.

⁷⁴ Ch. WOLF, *Cassandre*, op. cit., p. 228.

⁷⁵ ARISTOTE, *Poétique*, trad. de B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 1997, p. 57.

⁷⁶ Ch. Wolf, *Cassandre*, op. cit., p. 205.

⁷⁷ Dans *Sydney Studies in English* (art. cit., p. 12), C. A. HOWELLS écrit : « *Indeed, it is the maids and not Penelope who have the last word, defaming (to use De Man's terminology) the Homeric monument to male heroism and female fidelity* » (« Five Ways of Looking at *The Penelopiad* »).

⁷⁸ M. ATWOOD, *L'Odyssée de Pénélope*, op. cit., p. 81.

⁷⁹ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 95.

⁸⁰ M. ATWOOD, *L'Odyssée de Pénélope*, op. cit., p. 119.

*Amphinomus – quick ! Down the hidden stairs !
And I'll sit here, and feign great woes and cares.
Do up my robe ! Bind fast my wanton hairs !⁸¹*

La vertu de Pénélope, cette exemplarité de genre dont elle se réclame à cor et à cri dans le récit, est ici écornée. Mais plus encore, les servantes laissent entendre que, si leur maîtresse n'a rien fait pour les sauver, c'est parce « de [ses] passions illicites les témoins elles ont été⁸² » [« *they're privy to your every lawless thrill*⁸³ »]. Pénélope elle-même, Sandra Proveni le souligne, « reconnaît sa propre propension au mensonge⁸⁴ ». Aussi, selon Susanne Jung, loin de ne livrer que des numéros de music hall, le chœur offre un contrepoint de type éthique et épistémologique aux discours du héros et de l'héroïne, mettant en question leur responsabilité et leur redevabilité⁸⁵. Si Atwood choisit de ne pas trancher explicitement entre les différentes versions de l'histoire que racontent autrement Ulysse, Pénélope et les servantes, notons que le dernier mot de l'œuvre revient significativement aux esclaves.

Pour Leclerc, contrevenir à une culture masculine dominante qui assigne les femmes au silence revient à faire entendre une voix féminine (« une parole de femme » pour reprendre le titre de son célèbre essai), à participer à la création. Ce n'est pas, semble-t-il, pratiquer une « écriture-femme⁸⁶ » (Béatrice Didier) ou livrer une écriture qui serait proprement féminine⁸⁷, mais « inventer une parole qui ne soit pas oppressive. Une parole qui ne couperait pas la parole mais délierait les langues⁸⁸ ». Tournée vers le destinataire, cette écriture de rencontre et de partage, l'écrivaine semble l'avoir rendue effective à travers la forme littéraire choisie dans *Toi, Pénélope* : ce recours à la deuxième personne où les marques de l'énonciation renvoient certes à une énonciatrice (l'auteure/narratrice) et à une destinataire (son personnage féminin),

⁸¹ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 149.

⁸² M. ATWOOD, *L'Odyssée de Pénélope*, op. cit., p. 120.

⁸³ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 150.

⁸⁴ Sandra PROVINI, « Donner une voix aux femmes de l'ombre de l'épopée : Cassandre, Pénélope et Lavinia réinventées par Marion Zimmer Bradley, Margaret Atwood et Ursula Le Guin », à paraître en 2018 dans Catherine VALENTIN (dir.), *L'Antiquité imaginée, les références antiques dans les œuvres de fiction (20^e-21^e siècles)*, Ausonius, revue de l'université de Bordeaux-Montaigne. Pénélope, on le sait, est généralement considérée comme le pendant féminin d'Ulysse en termes de ruse. En outre, Sandra Proveni fait remarquer que la « situation d'énonciation » de la reine d'Ithaque « renforce le soupçon sur sa culpabilité » puisque « Pénélope parle depuis les Enfers, plus précisément depuis la prairie d'Asphodèle, séjour des âmes qui ne furent ni criminelles ni vertueuses » et non pas depuis les Champs Élysées (*ibid.*).

⁸⁵ « *These interludes are much more than just the equivalent of the musical numbers of a background chorus line to either Homer's Odyssey or Penelope's retelling of it from her own point of view. Being excluded from Penelope's prose narrative, the maids raise their voices, in the interludes, as outsiders ; yet, as outsiders they also speak from a position of epistemic privilege. And it is in their interludes that questions of ethical responsibility and accountability of actions (Odysseus', Penelope's, Telemachus') are raised* » : Susanne JUNG, « 'A Chorus Line' : Margaret Atwood's *Penelopiad* at the Crossroads of Narrative, Poetic and Dramatic Genres », in *Connotations*, 24.1, 2014-2015, p. 58.

⁸⁶ Béatrice DIDIER, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, « Écriture », 1981.

⁸⁷ L'écriture féminine est une théorie critique générale consécutive aux mouvements féministes qui ont nourri la révolution de 1968 et en ont découlé. Dans ses aspects différentialistes, cette théorie est par exemple défendue par une Hélène Cixous. On peut aussi considérer cette notion comme « une étape importante de la prise de conscience » du poids des questions de genre qui accompagnent l'écriture (Merete STISTRUP JENSEN, « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 11, 2000, <http://clio.revues.org/218>).

⁸⁸ A. LECLERC, *Parole de femme*, op. cit., p. 11.

mais les dépassent largement aussi en raison de la capacité des pronoms « je » et « tu » à être grammaticalement porteurs du genre féminin comme du masculin.

Dans leur révision du canon, les auteures étudiées font toutefois montre d'une certaine modestie, usant d'ironie ou tout au moins d'humour à l'égard de leur propre entreprise. Si Atwood se réfère à des sources autres que l'*Odyssee*, elle n'en souligne pas moins à l'orée de sa préface que « c'est par l'*Odyssee* d'Homère qu'on connaît le mieux le récit du retour d'Ulysse dans son royaume d'Ithaque après une absence de vingt ans⁸⁹ [« *The story of Odysseus' return to his home kingdom of Ithaca following an absence of twenty years is best known from Homer's Odyssey*⁹⁰ »]. Quant à Leclerc, si elle se félicite d'avoir comblé un blanc au sujet de Mélantho, elle remarque aussi : « Tout le monde se moque bien de notre contentement⁹¹ ». Aucune des deux romancières n'a finalement transformé le destin de ces esclaves que Télémaque décide de pendre, outrepassant les ordres d'Ulysse en ce qu'il choisit pour elles une mort plus ignominieuse que celle initialement prévue (elles auraient dû être poignardées). Lorsque les prétendants sont massacrés puis les servantes exécutées, la Pénélope de Leclerc est consignée dans sa chambre, ruminant « la misère de [sa] condition qui l'oblige à demeurer sans voix en [son] intime retraite⁹² ». Quant à celle d'Atwood, elle explique :

« Pendant le carnage, j'ai dormi. [...] je soupçonne Euryclée d'avoir mis quelque drogue dans la boisson réconfortante qu'elle m'a servie. Pour me garder en dehors du coup, m'empêcher d'intervenir ? De toute façon, je n'aurais pas vu grand-chose : Ulysse avait fait boucler toutes les femmes dans leurs quartiers⁹³ ».

I slept through the mayhem. [...] I suspect Eurycleia put something in the comforting drink she gave me, to keep me out of the action and stop me from interfering. Not hat I would have been in the action anyway : Odysseus made sure all the women were locked securely into the women's quarter⁹⁴.

L'auteure canadienne n'imagine pas non plus une révolte des servantes du temps de leur vivant. Quant à la romancière française, elle affirme clairement n'avoir ni l'ambition ni la prétention de l'emporter sur la version-source, « l'histoire officielle⁹⁵ » et les valeurs que dans sa réception séculaire celle-ci continue à véhiculer :

⁸⁹ M. ATWOOD, *L'Odyssee de Pénélope*, op. cit., p. 11.

⁹⁰ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. XIII.

⁹¹ A. LECLERC, *Toi, Pénélope*, op. cit., p. 225.

⁹² *Ibid.*, p. 216.

⁹³ M. ATWOOD, *L'Odyssee de Pénélope*, op. cit., p. 125.

⁹⁴ M. ATWOOD, *The Penelopiad*, op. cit., p. 157.

⁹⁵ A. LECLERC, *Toi, Pénélope*, op. cit., p. 229.

Couvrir la voix de la vulgate, tu ne le peux pas. Ulysse de nouveau fera figure d'aigle et toi de demeurée. D'assignée à demeure dans la dévotion béate de ton aigle. Fidèle comme une ombre, effacée dans la nuit tout autant qu'à l'éclat du grand jour⁹⁶.

La réception féministe qu'Atwood et Leclerc livrent du mythe d'Ulysse constitue à maints égards une « déterritorialisation » (Deleuze et Guattari) de l'hypotexte homérique dans son système de valeurs sociales et poétiques. Chez la romancière canadienne, cette déconstruction culturelle du masculin dominant malmène même – mais sans misogynie aucune (car la fidélité féminine est une construction socioculturelle de la cité grecque) – la figure de Pénélope dans sa dimension traditionnelle de parangon de la vertu conjugale au féminin.

Pour les deux auteures, l'opération de *revisionist mythmaking* vise à offrir un contre-récit au texte homérique et à sa postérité centrés sur la voix d'Ulysse. Comme les titres déjà le montrent, il s'agit bien de contribuer à ménager une place plus importante dans la mémoire littéraire à celle qui, chez Homère, opère en figure de la mémoire par son refus d'oublier l'époux de sa jeunesse. Dans une perspective d'intersectionnalité, l'entreprise de majoration et de transvalorisation s'étend aussi aux voix de peu nichées dans les replis du canon : les romancières arrachent les servantes à leur obscurité et leur offrent une épaisseur nouvelle (Leclerc), voire la voix dont elles ont été privées (Atwood). Si la réussite de l'entreprise conduite par l'écrivaine canadienne doit beaucoup à l'énergie irrévérencieuse des servantes, à la variété de tons et de genres que leur apparition ménage, elle est aussi à rapporter aux revendications éthiques que font entendre ces mineures parmi les mineures. De telles préoccupations rejoignent les perspectives d'écriture développées dans nombre de fictions biographiques contemporaines, de *Vies minuscules* (1984) de Pierre Michon à *Chanson douce* (2016) de Leïla Slimani.

Véronique Léonard-Roques

Professeure en Littérature comparée à l'Université de Bretagne Occidentale (Brest), Véronique Léonard-Roques consacre ses recherches à la réception des mythes, aux relations entre Bible et littérature, aux questions de genre (*gender*) ainsi qu'à l'écriture de l'Histoire et

⁹⁶ *Ibid.*

des violences extrêmes. Elle a publié deux études sur le mythe de Caïn (*Caïn, figure de la modernité*, Paris, Champion, 2003 ; *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité*, Monaco, Rocher, 2007) et dirigé ou co-dirigé les ouvrages collectifs suivants : *Les Mythes des avant-gardes* (avec J.-Ch. Valtat), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003 ; *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, PUBP, 2008 ; *Le Fils prodigue et les siens* (avec B. Jongy et Y. Chevrel), Paris, Cerf, 2009 ; *Mythes de la rébellion des fils et des filles* (avec S. Urdician), PUBP, 2013 ; *Cassandre. Figure du témoignage* (avec Ph. Mesnard), Paris, Kimé, 2015.