

LE MÉTATEXTE DE PÉNÉLOPE

La valeur opératoire de la notion de métatexte¹ conçu comme une série d'analogies formelles ne doit pas faire oublier son caractère multidimensionnel sous peine de stériliser toute analyse. Cette série s'inscrit nécessairement dans l'histoire, l'histoire des textes, leur genèse, mais aussi celle des imaginaires sociaux auxquels certains métatextes contribuent fortement. Ils prennent forme, se réalisent dans des lieux textuels, mais aussi dans un espace et un temps historiques avec lesquels ils entretiennent un rapport dialectique. Ils participent à un système symbolique qui sert à penser, voire à conforter un certain ordre social. D'une manière schématique, et pour éclairer mon propos, je dirai que les métatextes me paraissent le résultat d'un quadruple procès aux articulations multiples. Deux d'entre eux sont liés aux conditions d'émergence textuelle; les deux autres aux conditions d'émergence sociale, et la signification d'un métatexte ne peut se lire que dans la complexité de leur interaction.

D'abord le métatexte est le résultat d'un procès intratextuel, d'un rapport au texte lui-même, qui lui fait perdre son autonomie. Il n'est pas uniquement un élément d'emprunt, une unité extradiscursive par rapport au discours principal. Certes sa nature itérative le signale comme appartenant à un autre discours, à de multiples discours s'inscrivant diversement dans la longue durée. Mais il est l'objet d'une appropriation; il se transforme en un élément intradiscursif qui s'articule au texte porteur selon des modalités variées. Ces articulations dans et par le texte renouvellent sa valeur. Il n'a plus un sens en soi qu'il tirerait de sa propre histoire mais une signification induite à ce niveau par les transformations-manipulations discursives qui recouvrent son sens, le pervertissent. L'unicité du métatexte qui permet son repérage doit être comprise comme celle d'un pôle sémantique, une sorte de schéma virtuel, de code symbolique.

A un niveau global le métatexte a un statut variable, une spécificité discursive. On peut ainsi opposer, pour envisager des cas extrêmes, des métatextes qui appartiennent à la sphère de l'implicite et d'autres à celle de l'explicite. A la première catégorie se rattache, par exemple, l'image du chêne que l'on peut faire remonter à Homère dans la tradition classique. Mais elle appartient aussi au symbolisme de l'arbre qui est une des structures anthropologiques de l'imaginaire², plus précisément encore à un fonds culturel commun aux sociétés occidentales. Il est dans l'imaginaire religieux l'arbre sacré par excellence, prédisposé, par sa verticalité, à être investi des qualités de la divinité suprême dont il est un des médiateurs. C'est auprès d'un chêne qu'Abraham reçut les révélations de Yahvé³. A Dodone, les chênes disent à l'Ulysse de l'*Odyssee* la volonté de Zeus⁴, et l'on pourrait évoquer les rapports entre les Druides et le rouvre, porteur de gui, même si la place occu-

pée dans l'imaginaire gaulois par la forêt de chênes, et d'une manière plus générale la forêt, déborde infiniment ce symbolisme⁵. A ce type que l'on pourrait qualifier de métatexte faible, aux frontières indécises, s'opposent des métatextes forts qui non seulement ont un état civil, mais qui apparaissent, à tort ou à raison, comme des héritages de créations individuelles. A cette seconde catégorie appartient Pénélope, la femme d'Ulysse dans l'*Odyssée*. Parallèlement aux textes qui reprennent à leur tour toutes les formes de la légende, le nom propre de Pénélope ou son équivalent périphrastique connaît, peut-être dès la fin de l'époque archaïque⁶ mais sûrement à partir de l'époque classique, un usage métatextuel qui va perdurer jusqu'à nos jours. Extraordinaire longévité de Pénélope aujourd'hui âgée de vingt-huit siècles! C'est cet exemple de métatexte fort qui servira désormais à éclairer notre propos.

Le fonctionnement intratextuel revêt des modalités plus précises encore au niveau des mécanismes de production des énoncés. Lorsque les dramaturges athéniens, Aristophane dans les *Thesmophories*, Euripide dans *Les Troyennes* ou *Oreste*, inscrivent le métatexte pénélopeen dans des pièces qui n'ont plus pour objet la légende elle-même, il devient une sorte de condensation, un précipité textuel qui peut être identique sur le plan de l'énoncé mais diffère au niveau des pratiques textuelles. Lorsque les femmes des *Thesmophories* attaquent Euripide, coupable à leurs yeux d'avoir systématiquement porté sur scène des femmes mauvaises, son parent et défenseur réplique: «j'en sais bien la raison, on ne pourrait citer parmi les femmes une seule Pénélope; elles sont des Phèdres, absolument toutes»⁷. Pénélope est le signe d'une femme vertueuse dans une métaphore dont il manque un des termes, l'objet dénommé, précisément la femme vertueuse. Même si l'on peut dire que, malgré les apparences, la formule métaphorique crée une relation non pas d'identification mais d'analogie⁸, la métaphore plus que la comparaison se situe au niveau de l'implicite. C'est particulièrement vrai pour la métaphore *in absentia* dans laquelle la disparition du premier terme entraîne une implication totale, avec absence d'indicateur de distance entre les deux éléments. Cette modalité d'actualisation du métatexte induit un renversement, un passage de l'unicité d'un personnage à la multiplicité des femmes. Cette antonomase engendre un effet de lexicalisation, de stéréotype, dans lequel se perd le métatexte comme élément d'une série orientée. Il est perverti, non par une transformation sémantique, mais par son inscription textuelle. A la limite il est détruit par un processus qui se poursuit par amplification, puisque le métatexte de Phèdre subit le même sort avec glissement du singulier au pluriel.

C'est à une autre forme de métamorphose qu'on assiste avec le traitement intratextuel du métatexte dans un passage d'Euripide. Dans *Les Troyennes* Talthybios s'adresse à Hécube: «Toi, quand le fils de Laërte demandera qu'on t'amène, il te faudra marcher. Tu seras la domestique d'une hon-

nête femme, aux dires des guerriers venus à Ilion»⁹, L'énoncé n'est pas pris en charge par le locuteur, Talhybios, mais doublement objectivé, et la forme de cette objectivation opère une rupture. Son insertion, sous la forme d'un discours rapporté, est une première mise à distance, renforcée par la légitimation globale de l'énoncé prononcé par un héros de l'armée achéenne, porte-parole autorisé, non seulement par sa fonction, mais par la coïncidence entre sa fonction et l'avis unanime de ceux qu'il représente. Le métatexte est isolé de la série discursive. Autre est la mutation du métatexte dans l'*Oreste* d'Euripide. Lorsqu'Oreste cherche à se justifier d'avoir commis ce crime absolu, le meurtre de sa mère Clytemnestre, il répond au chœur en introduisant l'exemple de l'épouse d'Ulysse. L'appellation coïncide ici avec la fonction exemplaire: «Tu le vois, l'épouse d'Ulysse n'a pas été mise à mort par Télémaque; c'est qu'au lieu de prendre un second époux, elle garde au foyer une couche intacte»¹⁰. On a un procédé qui vise à l'efficacité, à la persuasion, par évocation d'un comportement basé sur un principe moral. Mais Pénélope n'est pas un personnage historique dont la conduite serait vérifiable ou établie par des témoignages. L'autorité d'Homère est nécessaire pour authentifier le récit exemplaire dont la force persuasive fait partie du fonctionnement, différenciant ainsi l'*exemplum* de la fable. Dans l'Athènes du V^e siècle, il n'est nullement nécessaire de relier l'*exemplum* à son origine. Par delà toutes les analogies le métatexte est rattaché au premier de la série. Au lieu d'être coupé de sa source, il est réaffirmé dans sa filiation. La pratique intratextuelle est autre que dans les *Thesmophories* ou *Les Troyennes*. Alors que l'emploi métaphorique ou «historique» aboutit à un dévoilement, l'emploi exemplaire aboutit à un renforcement génétique imposant sa propre validation. Il est montré par un geste métalinguistique qui réaffirme sa nature sérielle. On aura l'occasion de souligner ultérieurement ce qu'il y a de commun à ces pratiques textuelles. Mais au niveau intratextuel le rejet ou la récupération de la série oblitère ou renforce la nature du métatexte.

Le deuxième procès dans lequel est engagé tout métatexte est d'ordre non pas intratextuel mais intertextuel. Il ne peut prendre sens qu'à travers un double rapport: rapport avec toute la série antérieure dans le cadre de ce qu'on pourrait appeler une intertextualité générale et avec les métatextes analogues du même auteur dans le cadre d'une intertextualité restreinte. Le métatexte est à l'intersection de deux axes dont l'un est de l'ordre de la genèse, l'autre de la simultanéité. Ces deux axes se combinent pour dégager la totalité potentielle, sémantique et structurelle.

Il est des moments où s'opère une actualisation des potentialités. Ovide fournit un exemple particulièrement caractéristique. De tous les poètes latins, Catulle, Propertius, Horace, qui ont largement usé du métatexte pénopéen, Ovide l'emporte quantitativement. Pénélope devient chez lui la figure emblématique de son activité créatrice. Aux exploits guerriers il préfère les exploits

poétiques, tel écrire une lettre de Pénélope à Ulysse, comme il le dit dans les *Amours*¹¹. Pénélope prend chez lui un double visage. Elle est une grande amoureuse, non seulement d'Ulysse en l'absence duquel son désir devient tourment¹². mais c'est encore Pénélope qui est citée comme exemple de femme que l'on peut séduire si l'amant séducteur sait persister¹³. Elle sert finalement à Ovide à dénoncer, par la bouche d'une entremetteuse, la duplicité criminelle des femmes, de toutes les femmes: «Pénélope éprouvait au moyen d'un arc la vigueur de ses prétendant: c'est pour déceler la force de leur reins qu'elle avait cet arc de corne»¹⁴. Elle est aussi, chez ce même poète, la femme fidèle, la tendre épouse d'Ulysse, souffrant d'être objet de désir de la part des prétendants¹⁵, tout entière pudeur, penchants vertueux, honneur et fidélité¹⁶. Que les errances d'Ulysse et la fidélité de Pénélope soient pour Ovide, exilé en Scythie, loin de Rome où il a laissé sa propre femme qui s'efforce de préserver ses biens et de le défendre contre tous ceux qui ont pris le parti d'Auguste contre lui, le symbole de son destin est incontestable. Mais ce double métatexte est héritage de l'ambivalence odysseenne¹⁷, fortement occultée à l'époque classique, mais qui ressurgit périodiquement. Déjà Dicaearque, élève d'Aristote, fustigeait le manque de décence de Pénélope, paraissant devant des jeunes gens ivres, les prétendants qui festoient dans le palais d'Ithaque, et sa coquetterie, lorsqu'elle voile à moitié son visage, se faisant accompagner de ses deux servantes¹⁸. On aura l'occasion de revenir sur cette image dominante dans la poésie de l'époque hellénistique. Ainsi la signification de cette antinomie ovidéenne n'est à chercher ni dans une invention poétique originale construisant autour de Pénélope un double métatexte, ni dans l'évolution du poète en relation avec sa propre histoire, recréant dans sa poésie d'exilé un couple auquel s'identifier.

Elle ne doit pas être comprise comme la résurgence érudite d'une diversité légendaire, oeuvre d'un poète qui n'était pas seulement un lettré mondain mais travaillant à partir de mythes vivants issus d'une multiplicité des sources¹⁹. mais comme une valeur métatextuelle spécifique. Ce dévoilement surimpose à une double série linéaire et éclatée une modalisation totalisatrice liée aux deux formes d'intertextualité. Le métatexte en tant que discours rapporté est subverti par et dans l'intertextualité, mis en cause dans sa nature sérielle. On aura l'occasion de revenir sur sa fonction sociale au temps d'Auguste, en relation précisément avec cette globalisation polysémique.

Nous aborderons, en troisième lieu, une première modalité de ce qu'on peut appeler la dimension sociale du métatexte. Par sa nature même il est toujours en discordance avec le contexte, analogue en cela au cliché²⁰, faute de quoi il cesserait d'être. Il introduit une tension qui force le récepteur à dépasser la dénotation, à chercher un supplément de signification puisé dans les pratiques sociales. Il est le produit d'une relation dialectique d'autant

plus agissante qu'elle s'appuie sur des contradictions intertextuelles organisant des modèles d'identification-répulsion. Cette situation extrême a été actualisée à l'époque hellénistique lorsque la Pénélope des poètes s'oppose à celle des épigrammes funéraires. Le métatexte, par la médiation d'une intertextualité externe, véhicule simultanément des représentations antinomiques.

Au début du III^e siècle avant notre ère, Lycophron dans son *Alexandra*, comme son contemporain Théocrite, impose une image identique, celle d'une femme débauchée qui profite de l'absence de son époux pour se jeter dans le bras de tous ceux qui la courtisent. L'objectif de Lycophron dans l'*Alexandra* est clair. Il a le désir manifeste d'exalter le pouvoir grandissant de Rome en reprenant la version troyenne de ses origines avec Enée; les héros grecs dans leur ensemble, hommes et femmes, sont systématiquement avilis. Ulysse, le voleur du Palladion²¹, est un rusé renard²², et Pénélope, ravalée au rang d'une prostituée qui profite sans vergogne de son célibat temporaire. Elle dilapide les biens de son époux, vide les celliers, prodigue les richesses amassées dans les festins qu'elle partage avec ses amants²³. Par les excès de sa conduite tout entiers contenus dans la dénomination de βασιάρη²⁴ qui renvoie à une bacchante thrace, cette contrée sauvage, elle est l'antithèse d'une Pénélope pudique. Dans la *Syrinx* dédiée à Pan Théocrite rattache Pénélope à une généalogie mythique connue mais inexploitée dans l'intertextualité poétique. Elle passe entre les bras de multiples amants, non seulement d'Hermès cité par Hérodote²⁵ comme père de Pan, mais de tous les prétendants. Comme mère de Pan, qualifié conjointement de κλωποπάτωρ, «fils d'un père furtif», d'Hermès, dieu des voleurs, et d'ἀπάτωρ²⁶, «fils sans père», épithète unanimement interprétée comme «fils de tous les prétendants», Pénélope est l'anti-modèle de l'épouse fidèle. Qu'il y ait là un jeu étymologique sur le nom du dieu Pan ne change rien à l'image dominante de Pénélope dans la poésie hellénistique. A cette époque le métatexte poétique se cristallise autour d'une image apparemment exclusive de celle qui a été forgée à l'époque classique. Qu'on ait là une manifestation de la tendance bien connue de la mythologie hellénistique à succomber à l'érotomanie est possible. Mais c'est ailleurs qu'il faut chercher la signification sociale du métatexte dont la dualité autonomise certains groupes sociaux. Cette cristallisation engendre un capital idéologique pour des couches sociales favorisées, le public lettré, celui qui sait, différent par là de tous ceux qui ne savent pas, et qui se présente comme les héritiers d'une représentation dominante et banalisée dans l'imaginaire social depuis deux siècles.

En effet de manière concomitante, dans l'ensemble du monde grec, en pays dorien, à Cleonae dans le Péloponnèse²⁷, en Ionie, à Milet²⁸, ou dans les colonies grecques des bords du Pont-Euxin²⁹, le métatexte d'une Pénélope vertueuse s'impose dans une universalité spatio-temporelle. Il perdurera jusqu'au Bas Empire comme modèle héroïque de la défunte³⁰. Mais il naît à l'époque hellénistique comme paradigme funéraire de la représenta-

tion idéale du féminin dans sa globalité, dans laquelle se combinent la vertu et les qualités au travail: sagesse de la conduite, ἀρετή ou σοφροσύνη et dextérité manuelle. Gorgo «irréprochable pour le travail de ses mains comme pour sa sagesse» est sur cette pierre tombale de Didyme du II^e siècle, la «Pénélope des Ioniennes de Milet». Le métatexte condense la vision de la femme déjà théorisée par Aristote³¹, qui établit un lien entre séduction, chasteté et qualités manuelles³².

Le métatexte funéraire est un modèle dégradé, stérilisé, engendré par un savoir commun par rapport auquel s'élabore le discours savant. Produit dans des situations de communication différentes, le métatexte pénelopéen évolue en un système de représentations conflictuelles à travers lesquelles des groupes sociaux antagonistes se situent. Les unités discrètes et opposées se transforment en un discours continu qui nourrit l'imaginaire social au terme d'une intertextualité externe. Ainsi le métatexte n'est pas seulement le résultat d'un procès inter- ou intratextuel mais une représentation sociale qui véhicule simultanément des modèles d'identification-repulsion. On se reconnaît dans une Pénélope pudique ou impudique en fonction de son appartenance sociale, en fonction aussi des moments. La mort à ce niveau joue un rôle unificateur, les épitaphes concernant les riches et les pauvres, les lettrés et les illettrés. Le métatexte puise sa signification dans un jeu complexe lié aux conditions et aux lieux de communication.

Enfin le métatexte est un lieu symbolique privilégié, une structure particulièrement apte à participer à la constitution de l'imaginaire social dans sa globalité. Cela tient à la dualité de sa nature que nous avons déjà eu l'occasion de souligner.

D'abord son caractère d'objet représenté, extérieur au discours porteur, détaché de lui au point de fonctionner textuellement comme un schème vide, jamais totalement pris en charge par le locuteur. Caractère, on l'a vu, qui peut être diversement subverti au niveau intratextuel mais jamais absolument, sinon le métatexte cesserait d'être. C'est cet aspect qui sollicite les récepteurs et peut, à certains moments, servir de critère discriminant.

Ensuite une expressivité forte, basée sur sa qualité d'être repérable, le prédisposant à devenir un outil essentiel dans les conflits idéologiques qui investissent d'autant plus le discours des autres que son expressivité est dissimulée sous l'illusion de la banalité. Expressivité qui prend appui sur une virtualité de renouvellement, une plasticité potentielle faite des valeurs contradictoires qu'il charrie, tour à tour occultées ou revendiquées. A la limite, comme dans le lieu commun³³, le contenu importe moins que la procédure formelle d'itération. Il devient un signifiant capable de désigner une pluralité de signifiés, susceptible d'être confisqué lors des mutations sociales qui s'accompagnent toujours de transformations-manipulations de la mémoire collective. Il s'articule alors à d'autres formes de messages rendant possible une représentation unifiante. C'est dans cette adéquation structurelle qu'il

faut chercher la preuve de son efficacité symbolique, le signe de son fonctionnement idéologique à un certain moment historique.

Dans l'histoire antique du métatexte pénelopéen il est deux moments privilégiés où il s'insère dans le réseau des valeurs dominantes à travers lesquelles certaines formations sociales se sont reproduites. En Grèce, dans la première moitié de l'époque classique lorsque, à travers l'hégémonie d'Athènes, le modèle athénien du mariage s'est imposé comme signe de la πόλις qui y trouve son fondement; à la fin de la République romaine et au début de l'Empire lorsque s'établit un nouvel ordre social basé sur la famille et le mariage réorganisés par la législation familiale et matrimoniale d'Auguste³⁴ mais qui s'appuie sur la systématisation idéologique de valeurs anciennes comme solution aux forces de dissolution. De nos jours enfin l'utilisation du métatexte dans la publicité constitue un troisième moment dans la genèse d'un modèle mythique qui n'en finit pas d'être une force mobilisatrice,

Je partirai d'une remarque dont la démonstration a été faite ailleurs³⁵. La Pénélope homérique est un personnage ambivalent non seulement par certains traits qui la rapprochent de l'héroïsme du guerrier³⁶ mais au cœur même de sa féminité. Elle a une conduite équivoque, provoquant les prétendants qui la courtisent, sans dissimulation et sans honte, savourant subtilement cette situation de femme désirée par de nombreux hommes. Dans cette structure ambivalente infidélité/fidélité la πόλις classique a privilégié la fidélité et construit autour d'elle un modèle de l'état conjugal. L'épouse d'Ulysse est tout entière dans l'identification à la femme mariée dont la nature essentielle est d'attendre son époux, fidèle, quelles que soient les circonstances de son absence. Au plan textuel ce modèle a commencé à se mettre en place au cours du VI^e siècle dans un métatexte comme celui de la seconde Νέκυια rattachée au livre XXIV de l'*Odyssée* mais postérieur à l'ensemble³⁷. Dans ce récit fait aux Enfers, où l'on ne peut que dire la vérité, la vertu de Pénélope revêt une première forme paradigmatique dans un énoncé prononcé par le fantôme d'Agamemnon, cet homme qui sait et qui parle dans des conditions qui situent son discours hors de toute contestation: «Quelle honnêteté parfaite dans l'esprit de la fille d'Icare, en cette Pénélope qui jamais n'oublia l'époux de sa jeunesse! Son renom de vertu ne périra jamais et les dieux immortels dicteront à la terre de beaux chants pour vanter la sage Pénélope». La vertu de la fille d'Icare est l'antithèse du crime de la fille de Tyndare. Cette production textuelle s'élabore en même temps que se renforce dans le discours mythique atténien du VI^e siècle³⁸ le lien généalogique de Pénélope et de Clytemnestre, à travers Icare donné comme frère de Tyndare, père de Clytemnestre, et son origine lacédémonienne. Cette structure généalogique fonde l'émergence de Pénélope comme une anti-Clytemnestre, l'épouse criminelle qui a trompé et tué son époux, conformément à l'antithèse de la seconde Νέκυια.

Mais c'est dans les tragédies attiques de l'époque classique, par le traitement global de la légende et aussi à travers les divers usages métatextuels que Pénélope s'est objectivée comme le modèle de la fidélité conjugale. A travers également un message d'ordre iconique qui s'articule aux productions métatextuelles tant au point de vue du contenu que du processus de production-présentification. Il se combine aux métatextes pour former un métasystème qui fixe leur signification sociale. Alors qu'à l'époque archaïque seules les aventures d'Ulysse avant son retour à Ithaque auprès de sa femme font l'objet de documents figurés³⁹, la représentation du couple odysseén surgit dans la première moitié du V^e siècle parallèlement aux pièces d'Eschyle, de son neveu Philoclès, de Sophocle, mettant en scène une époque vertueuse⁴⁰. Au cours du V^e siècle se multiplient les documents figurés intégrant Pénélope dans des scènes odysseennes ou la représentant seule. S'ils dénotent globalement un intérêt positif pour le personnage légendaire qu'il faut expliquer autrement qu'en termes d'influence⁴¹, ce qui me paraît le plus significatif est le fonctionnement homologue d'un certain nombre d'entre eux contribuant à la création du modèle mythique. Un groupe se détache, homogène au plan iconique⁴² et produit pendant le second quart du V^e siècle, dans une série qui s'étalera tout au long du siècle sans plus jamais connaître la même homogénéité. La Pénélope des petits reliefs de terre cuite et celle des chatons de bague s'érige en archétype selon un processus identique à celui qui est produit par les métatextes d'Aristophane et d'Euripide.

tab. 1-2

Pénélope, en effet, se donne à lire comme référent culturel sur des plaques de terre cuite, communément appelées reliefs méliens⁴³ parce qu'ont été fabriquées dans l'île de Mélos entre 475 et 440⁴⁴, île dominée par la culture attique bien avant qu'elle ne soit victime de l'impérialisme athénien. Ce référent pénelopéen intervient aussi au moins sur un chaton de bague en or du deuxième quart du V^e siècle⁴⁵ dont la structure iconique homologue à celle des documents précédents s'accompagne du nom *Panelopa*. Cette trouvaille unique ne doit pas faire oublier le caractère répétitif de la production de gemmes et de chatons de bagues gravés. On possède d'ailleurs toute une série d'anneaux⁴⁶ dotés du même schéma iconique, qui ne renvoie pas nécessairement à Pénélope, mais qui, tout en étant porteur d'un message polysémique, a pu recevoir une signification analogue dans certaines conditions de dons fait à des femmes. L'un d'entre eux, avec l'inscription *philo-kao*, révèle un certain usage, un don amoureux fait à une femme dont on espère ou loue la fidélité⁴⁷.

La silhouette féminine des reliefs méliens, celle d'une femme pensive, assise sur un tabouret, la tête penchée et appuyée sur une main ou celle du chaton de bague, femme également assise dont la tête appuyée sur la main reste droite ne comportent aucun critère figuratif permettant l'identification. Les personnages, en particulier le type du personnage pensif, sont for-

tement polysémiques, aptes à toutes les manipulations interprétatives antiques et modernes. L'identification de Pénélope par les destinataires qui ornaient leurs maison ou leurs doigts s'enracine dans un savoir culturel renvoyant à l'époque homérique par la médiation d'une structure relationnelle qui seule porte sens⁴⁸. Relation qui n'est pas dénotée par la présence explicite d'Ulysse mais par celle d'un substitut, d'un double. Ainsi le rapport conjugal est posé d'emblée dans la sphère de l'absence, dans un espace anonyme puisqu'aucune indication spatiale ne précise le lieu. Absence d'un Ulysse réel, mais aussi absence symbolique de Pénélope, dont le regard est ailleurs, n'établissant aucun échange avec celui qui se dirige vers elle. L'absence est élevée au niveau d'une scène générique. Ulysse, quant à lui, est connoté soit par un personnage concret, physiquement présent mais dont l'identité réelle est occultée; soit par un objet matériel seulement signifiant au plan symbolique. Ces deux substituts sont eux-mêmes dépourvus de critère univoque de reconnaissance; ils s'intègrent dans un certain type de rapport associatif en même temps qu'ils le créent. Ulysse est l'homme nu, le mendiant des reliefs méliens, qui renvoie à la métamorphose voulue par Athéna soucieuse de dissimuler Ulysse à son arrivée à Ithaque⁴⁹; il est aussi l'arc, signe qui lui est particulièrement lié dans l'*Odyssée*. Un arc, don d'Iphitos⁵⁰, qu'il laissait toujours au palais, manifestait sa présence lors de ses voyages et lui servira également, lors de l'épreuve ultime avec les prétendants dont l'enjeu est Pénélope, à faire admettre son identité⁵¹. Mais plus encore que le référent épique, qui tout en fonctionnant sûrement dans l'imaginaire athénien du V^e siècle reste extérieur au message iconique immédiat, ce qui compte c'est la permanence de la relation qui structure les représentation. Le masculin, sur ces documents, est tout entier dans l'extériorité et la domination sexuelle. Il entre en relation avec un féminin porteur d'attrait sexuel certain. La femme assise a un corps jeune, moulé dans un chiton qui met en valeur ses seins. Si la Pénélope des reliefs est drapée dans un himation qui la couvre jusqu'aux pieds, celle du chaton de bague est plus largement dénudée aux épaules et aux jambes et son regard ne se dérobe pas.

Face à cette femme assise et passive, l'homme des reliefs méliens est debout, avec ou sans *πῆλος*, doté d'au moins deux sinon des trois attributs spécifiques de la mendicité⁵², vase pour l'eau, gourde pour le vin, besace pour la nourriture solide et éventuellement bâton. Mendiant et errant sont synonymes dans la pensée grecque⁵³. Le mendiant est celui qui quête sa nourriture de porte en porte, un éternel exilé. Mais le geste énergique avec lequel il saisit le bras de la femme sur le reliefs méliens introduit l'extériorité dans l'espace féminin et clos de l'*οἶκος*, marqué par le *κάλαθος*, corbeille à laine, glissée sous le tabouret sur lequel est assise Pénélope, un extérieur d'où il vient et vers lequel il est susceptible de repartir. La nudité de ce personnage debout n'est pas signe obligé de mendicité⁵⁴ et de misère. Elle met en valeur ses parties sexuelles qui seront toujours visibles, mêmes lors

du remodelage du personnage dont la nudité sera couverte d'un χιτών légèrement fendu sur le devant en dehors de tout «réalisme»⁵⁵. On a ici quelque chose du syndrome de Lucrece, de la séduction particulière attachée par l'homme à la femme chaste et industrieuse dont le travail du textile est symbolisé par le κάλαθος. Le bâton très souvent représenté dans les scènes érotiques comme signe accompagnant le séducteur⁵⁶, s'intègre dans un rapport de pouvoir, voire de domination sexuelle; quant à l'arc, comme le mendiant, il est polysémique. Symbole du guerrier qui participe aux combats loin du monde fermé de l'οἶκος, il est, à l'époque classique, l'arme barbare par excellence, celle des Scythes et des Amazones, connotant l'extériorité absolue par rapport à la sphère des πόλεις. Instrument violent, doté d'énergie et d'agressivité⁵⁷, il est d'une manière non moins évidente un signifiant de la sexualité masculine. L'arc est beaucoup plus que l'arme anodine du gentil Eros. Si l'arc comme attribut d'Eros sur les pierres gravées et les chatons en métal est plus fréquent au IV^e siècle⁵⁸, dans la seconde moitié de l'époque classique, il apparaît dès le V^e siècle⁵⁹ parallèlement à de nombreuses femmes assises figurées avec un Eros ailé à leur côté⁶⁰. Contrairement aux scènes nuptiales de l'époque archaïque, Eros est souvent présent sur celles de l'époque classique⁶¹. Quant à l'attitude de Pénélope, identique sur ces documents figurés, elle s'inscrit dans la série iconographique de la femme pensive, reproduite au V^e siècle sur les supports les plus variés, depuis les modestes plaques de terre cuite jusqu'aux vases et à la statuaire. Le schéma est fixé dès le début du siècle comme en témoigne cet anneau de bronze provenant d'Athènes⁶². Il réfère à des femmes anonymes ou à des femmes sortant de l'anonymat lorsqu'elles sont intégrées à des scènes culturellement déchiffrables, telle l'Electre des reliefs méliens, assise au pied de la stèle d'Agamemnon, accueillant deux voyageurs qui renvoient à Oreste et Pylade⁶³.

En groupe ou seules, ces femmes relèvent du code iconique de la non frontalité, qui renvoie à une durée chargée d'événements, un passé qui détermine leur comportement, une histoire dont elles sont l'épicentre. Il est bien évident que le référent de toutes ces femmes pensives de la première moitié du V^e siècle n'est pas nécessairement Pénélope. En empruntant ce schéma iconique Pénélope lui donne un nom, une histoire liés à la relation conjugale dans laquelle la femme est soumise à une longue attente, prête à accepter le retour de l'absent, de l'époux qui exerce son pouvoir à travers une emprise sexuelle considérée comme légitime. Il devient un modèle symbolique formel. En même temps sa nature familière banalise l'attente de la femme, naturalise la fidélité des femmes qui se reconnaissent d'autant plus facilement dans cette histoire qu'elle ne recouvre pas un comportement spécifique et exceptionnel. L'amour conjugal d'Alceste, qui aboutit à l'ultime sacrifice puisqu'elle consent à mourir à la place de son époux, est inaccessible. Si Phrynichos à l'extrême début du V^e siècle en a fait l'objet d'une tra-

gédie, Eschyle l'ignore et Sophocle privilégie Admète dans la pièce ainsi titrée, la tragédie d'Euripide en 438 constituant une exception. Et le dévouement d'Alceste ne fait l'objet d'aucune représentation figurée à cette époque⁶⁴. En particulier elle n'est reconnaissable sur aucune gemme ni chaton de bague. En revanche la dénomination du Pénélope sur un anneau, procédé relativement rare sur les anneaux de l'époque classique⁶⁵, revêt une double valeur. D'une part l'inscription du nom propre permet l'identification de la femme qui, sans elle, pourrait rester anonyme; et la version dorienne du nom précise son état civil, la donnant à entendre comme la fille d'Icare, originaire du Péloponnèse dans une tradition qui se fixe dans un milieu attique⁶⁶. Pénélope est à la fois fille de et épouse de, une femme qui se moule dans la réalité vécue du mariage comme pratique sociale. D'autre part au niveau du message iconique connoté qui permet une certaine reconnaissance, la désignation se surimpose et fonctionne comme un adjuvant. Elle attribue à la femme nommée Pénélope un statut quasi-hagiographique, lié à la valeur religieuse de la femme dite pensive ou affligée. Si la signification exacte de ce type de statue qui se crée parallèlement dans le domaine de la plastique funéraire⁶⁷ n'est pas évidente, sa réalisation funéraire évoquant une certaine forme d'héroïsation de la défunte sacralise le type. La dénomination, en introduisant Pénélope dans un système pluricodique, la transforme de signifié en signifiant. On a là un usage métatextuel de la dénomination.

Ainsi la construction du modèle iconique de la fidélité passe par un jeu de miroirs grossissants, par la récupération d'un schéma sacralisé mais banalisé et montré, tant par la forme de la production que par sa destination. La production en série de ces terres cuites colorées, sensible sur les exemplaires découvertes⁶⁸ et leur usage domestique, puisqu'elles décoraient les murs des maisons, soit suspendues par une cordelette, soit posées sur deux clous leur servant d'appui⁶⁹, facilitaient la transmission du message, médialisaient leur appropriation comme bien symbolique mis à la portée de tous. Ces reliefs répondaient, pour le plus grand nombre, à un besoin pratique d'identité, vécu au niveau du quotidien, et dont la satisfaction se prolongeait au delà de la mort puisqu'ils accompagnaient les défunts dans la tombe. Sauf une exception, toutes les plaques ont été trouvées dans des tombes largement disséminées en Grèce propre, Grande Grèce ou Grèce des îles.

Quant aux bagues, elles sont, de manière complémentaire, constitutives de l'identité personnelle. Loin d'être de simples objets ornementaux, extérieurs à la femme qui les porte, elles tirent de leur usage comme sceau une forme de reconnaissance du lien social⁷⁰. En outre la représentation de la fidélité de Pénélope, attendue des femmes, fonctionne comme un moyen d'inculcation, procédé magique pour établir et maintenir le lien créateur de la relation homme/femme, puisqu'on sait que les anneaux pouvaient avoir une valeur magique⁷¹. Comme les plaques, elles sont un procédé d'intégration des femmes dans la pratique de la relation conjugale comme relation

tab. 3

sociale donnée à voir. Ces supports populaires et popularisés, en même temps qu'ils servent à construire un modèle, le banalisent comme il est banalisé par la lexicalisation de la métaphore chez Aristophane et l'*exemplum* chez Euripide. La métasystème pénélopeen à l'époque classique tire sa signification sociale non seulement de son contenu mais aussi du processus global de présentification qui est un processus de modélisation. Ce long détour par l'image nous a paru nécessaire pour mieux dégager la corrélation entre l'image et le texte, qui n'est pas seulement identité de contenu mais identité énonciative, fondant sa légitimité sur une autorité qui est celle d'Homère⁷².

Homère demeure à l'époque classique, pour la grande majorité des récepteurs, des destinataires, tant du message iconique que textuel, ce « maître de vérité » dont on ne conteste pas la parole et auquel on continue d'attribuer une des fonctions du poète, celle de décerner la louange et le blâme, d'être un arbitre et un garant moral. Il joue pour les Grecs dans leur ensemble et en particulier pour les Athéniens — n'est-ce pas les Pisistratides qui, au VI^e siècle, passent pour avoir fait procéder à une première édition des poèmes homériques? — ce rôle que d'autres poètes, tel Pindare et Bacchylide, continuent à jouer pour les groupes aristocratiques⁷³. A travers Homère se maintient l'idéal agonistique pour tous, la recherche de l'excellence par tous. Cet idéal destiné aux hommes, dans lequel la valeur suprême est la vertu, l'ἀρετή, s'impose aux femmes au moment où leur importance sociale est parfaitement perçue dans l'organisation de la communauté. Pour elles la vertu par excellence, la gloire, est la fidélité à l'homme qui les a épousées légitimement. Le modèle normatif, en se coulant dans un modèle mythique, se place hors de toute contestation. Son élaboration et sa fixation passent par une réinterprétation du personnage odysseén, une relecture du personnage homérique qui s'identifiera désormais dans l'imaginaire occidental à l'amour conjugal au féminin. Dans le contrôle de la sexualité des femmes qui s'est mis en place depuis longtemps, au moins depuis Solon, la modélisation du rapport Ulysse-Pénélope met l'accent sur le comportement de la femme mariée au détriment des autres, même si la loi sur l'adultère, qui garde toujours le même contenu à l'époque classique, donne le droit au concubin de tuer l'amant de la *παλλακή* pris en flagrant délit⁷⁴.

Ainsi, dans cette première moitié du V^e siècle, cette modélisation stabilise la communauté conjugale en légitimant mythiquement le modèle athénien de la femme, gardienne du foyer qui attend passivement à l'intérieur de l'οἶκος celui qui assure, à l'extérieur, les activités nécessaires à la reproduction de l'οἶκος lui-même. Ultérieurement, au IV^e siècle, l'image de la relation conjugale évoluera avec la théorisation de la communauté comme *κοινωνία* ou *φιλία*⁷⁵. Qu'il y ait à partir de ce moment là une usure sociale du modèle mythique est incontestable. J'en verrai volontiers une preuve complémentaire dans le fait que Pénélope devient, à l'extrême fin du V^e siècle, le sujet d'une comédie de Théopompe, parodie probable de la tragédie de

Philoclès. La dédramatisation est signe de corrosion; la dérision brise l'illusion de l'identification. On a déjà noté la mutation ultérieure du métatexte lorsqu'il passe, à partir de l'époque hellénistique, dans les épigrammes funéraires. D'actif le modèle devient passif. Ainsi c'est bien dans la première moitié du V^e siècle que l'on saisit l'émergence du mythe pénelopéen comme mythe social, agissant non dans la sphère morale mais dans la sphère politique. La fidélité féminine dans le mariage est la forme la plus manifeste de la *κυρεία* du mari qui lui a été transmise par le père lors de l'*ἐγγύη*. La soumission de la femme à son *κύριος* est condition de légitimité⁷⁶ et le mythe construit participe à la construction du modèle politique en le justifiant. Il devient constitutif de l'union conjugale, du mariage légitime qui fonde l'ordre civique, puisque seule la légitimité du lien garantit au fils l'héritage des biens paternels et l'accès au corps des citoyens. Il réactive cette exigence de fidélité au moment où l'on cherche à préserver la pureté du corps civique qui prendra forme dans la loi de Périclès en 451. La loi n'a de sens que si la fille du citoyen qui a épousé un citoyen lui demeure fidèle et enfante des fils socialement légitimes, c'est-à-dire par un mariage accompli selon les règles, mais aussi physiquement. La fidélité est une exigence civique; l'épouse légitime, qui n'a pas en grec de dénomination propre, est l'*ἄλοχος*, celle qui partage le même lit, et donne au père les fils légitimes nécessaires à la reproduction de l'*οἶκος* et de la *πόλις*. La loi en intégrant le modèle au niveau d'une norme juridique implicite dote le paradigme d'une prégnance qui lui restera attachée au point d'être affirmé comme une évidence. L'équation Pénélope = «fidélité conjugale» est désormais acquise sur la base d'une norme politique.

D'autre part cette valeur politique comble le déséquilibre propre à la société athénienne dans le traitement de l'adultère. La cité contrôle depuis longtemps le comportement sexuel de la femme mariée avec des lois sur l'adultère, en particulier celle qui autorise l'homicide de l'amant pris en flagrant délit, autorisation accordée au mari pour l'épouse, au fils pour la mère, au frère pour la soeur, au père pour la fille, au concubin pour la *παλλακή*⁷⁷. Le caractère d'exception de la loi, contradictoire avec le système de condamnation de l'homicide organisé par la cité depuis Dracon, sa valeur fortement répressive, l'amant étant sous la menace permanente du mari, du père, du fils, du frère, manifeste à quel point l'ordre social s'enracine dans la fidélité féminine. Hors du flagrant délit, l'amant pouvait être poursuivi dans un procès public, une *γραφή μοιχείας* portée devant les *thesmothètes*⁷⁸. Mais la femme adultère, être passif et juridiquement incapable, ne pouvait faire l'objet d'aucune poursuite judiciaire. C'est un effet pervers de son rôle social. Cette différenciation sexuelle face à la justice de la cité était occultée par le mythe totalitaire et contraignant d'une épouse fidèle intériorisé sous la forme d'un modèle mythique, révélant une dimension stratégique, pour reprendre un mot de M. Foucault⁷⁹. Dans le rapport

de forces il fonctionnait comme une menace généralisée de châtement, un interdit de substitution qui véhiculait la représentation dominante d'une société visant à l'homogénéité quant à la condamnation des deux amants coupables d'adultère.

A l'unanimité de la condamnation de l'amant manifestée par les lois publiques sur l'adultère répondait l'unanimité de la condamnation sociale de la femme adultère qui prenait des formes elles aussi publiques. La femme adultère était interdite d'accès à toutes les cérémonies publiques et dans tous les sanctuaires publics⁸⁰; en cas de transgression, quiconque pouvait rendre son crime public en lui déchirant les vêtements, lui arrachant ses parures, lui donnant des coups à l'exclusion de ceux entraînant la mort⁸¹. Caractère éminemment public de la punition, avec interdiction des lieux sacrés publics, pouvoir donné à tous d'intervenir, publicité du châtement au caractère ostentatoire puisqu'il porte sur le corps en tant qu'être visible. En même temps qu'il exprime le statut social de la femme adultère qui mobilise la totalité de la communauté, il répond à la force contraignante du modèle qui s'impose à tous tant au plan iconique que textuel. Les pratiques discursives d'un Aristophane ou d'un Euripide introduisent dans le discours ce modèle comme présumé⁸², c'est-à-dire comme cadre incontestable dans lequel s'inscrit le discours qui, sans cela, ne pourrait être cohérent. Ni la métaphore ni l'*exemplum* ne pourraient être sans cet accord fondamental des participants à la communication, le δῆμος qui se pressait pour écouter les tragédies et les comédies. Le modèle pénelopéen est donné comme axiome social, présumé idéologique, idéologème⁸³, c'est-à-dire postulat commun dont le contenu est déterminé par l'ensemble du système idéologique dans lequel il figure. Système idéologique qui s'est mis en place à un moment de mutation où sont intégrées les femmes libres, filles de citoyens, dans une communauté civique fondée sur le mariage différenciant les femmes athéniennes de toutes les autres, en particulier des esclaves, intégration qui s'accompagne nécessairement de la domination masculine manifestée sous sa forme sexuelle dans le mariage.

Cet isomorphisme textuel et iconique est perceptible, quelques siècles plus tard, dans d'autres conditions historiques qui l'informent différemment. A nouveau à la fin de la République romaine et au début de l'Empire le métatexte pénelopéen resurgit dans la poésie avec une vigueur nouvelle qu'il tire de son actualisation polysémique. Le modèle du V^e siècle éclate et se transforme; sa réalisation plurivoque nourrit l'imaginaire social à différents niveaux. Cet enrichissement sémantique va de pair avec la complexité d'un ordre social qui se redéfinit par rapport au passé mais innove au plan législatif provoquant de violentes résistances⁸⁴. Dans cette poésie latine qui recherche uniformément un matériel d'*exempla* dans la mythologie, l'image de Pénélope apparaît systématiquement chez tous les poètes, qui, de Catulle à Ovide, réinstaurent l'amour dans la constitution du couple idéal. Chez

les élégiaques qui opposent beaucoup moins profondément qu'on ne l'a dit l'*amor* au *conubium*⁸⁵, qui ne se livrent pas à l'apologie de la licence conjugale, le prototype odysseén sert à légitimer le droit à la passion amoureuse qui peut justifier la gloire des armes⁸⁶ et à réconcilier cette passion avec un ensemble de mesures répressives qui tendent à protéger directement et indirectement le corps civique en assurant son renouvellement sous le contrôle de l'Etat. L'encouragement au mariage⁸⁷ conforme au droit et à la loi, au *conubium*, est un encouragement à la procréation⁸⁸ de nouveaux citoyens qui viendront renforcer les groupes dominants que sont les sénateurs et les chevaliers. Le métatexte est étroitement lié à cette réorganisation sociale dont le fonctionnement repose, en dernière analyse, sur le mariage et le comportement de la femme mariée, base du nouvel équilibre social.

Lieu symbolique mythique comme, à la même époque, le suicide de Lucrece violée, donnée en exemple aux matrones romaines, est devenu un lieu symbolique historique. Il est un élément dominant de ces représentations multiples de l'*obstinata pudicitia*⁸⁹ de l'épouse, désormais responsable⁹⁰. Alors qu'à Athènes au V^e siècle, le contrôle de la sexualité féminine continue à passer par la répression juridique de l'amant, de l'homme, dont le rôle actif est surdéterminé puisqu'il peut faire seul l'objet d'un procès, d'une *γραφῆ μοιχείας*, la femme adultère entre, à partir d'Auguste, dans la sphère juridique. L'adultère de la femme devient un délit public. La *Lex Julia de adulteriis coercendis*⁹¹ de 18 avant notre ère, confirmée et aggravée par la *lex Poppaea* de 9 de notre ère, s'inscrit dans un vaste programme de restauration de l'ordre moral qui s'appuie sur le renforcement de la structure familiale comme mesure d'utilité publique. Contre la femme adultère, non seulement le mari et le père mais tout citoyen peut engager une poursuite, intenter le *crimen adulterii* qui aboutira, pour la femme, à une double exclusion physique, la frappant dans son corps: exclusion matérielle puisque, reconnue coupable, elle est soumise à la relégation dans une île, exclusion du groupe social comme procréatrice légitime puisqu'interdite de remariage elle ne peut redevenir *uxor*, capable d'enfanter à nouveau dans la normalité.

Contrainte exercée également sur le mari dont l'indulgence est considérée comme coupable. S'il garde sa femme surprise en adultère il est exposé à l'inculpation de *lenocinii*, incitation à la prostitution⁹². Mais ce contrôle du comportement sexuel de la femme *nupta*, unie en justes noces, *honestata* et *libera*, institutionnalisé par la loi, est de fait un moyen d'assurer la reproduction de la race pure de toute contamination. Dans ce contexte répressif la métatexte redevient un modèle dominant concourant à l'intériorisation de la légitimation du contrôle de l'Etat sur la procréation. Intériorisation par les femmes d'un rôle féminin imposé par les hommes qui agissent et parlent en son nom⁹³. Pénélope est la mère de Télémaque plus encore que l'épouse d'Ulysse. La comparaison de Catulle, dans le chant d'hyménée écrit

en l'honneur de L. Manlius Torquatus, en est le paradigme. Le poète souhaite que le petit Torquatus «se glorifie de sa mère garante de la pureté de la race comme Télémaque qui dut son renom, unique, impérissable, à l'insigne vertu de Pénélope»⁹⁴. La couche intacte est valorisée à l'instar du sacrifice conjugal de l'épouse d'Admète⁹⁵.

Mais c'est à une autre niveau que le métatexte s'articule étroitement à des documents iconiques contemporains. C'est dans cette symbiose qu'il faut chercher à nouveau le véritable fonctionnement idéologique du métatexte, dans cette interaction avec un message iconique original. Leur caractère figuratif, novateur par rapport aux représentations de l'époque classique en Grèce et l'analogie de leur statut social liée à leur production répétitive et aux modes de diffusion, font éclater la portée du métasystème, textuel et iconique. Toutes les représentations figurées de l'époque d'Auguste sans exception, qui ont pour référent culturel le couple odysseén, introduisent à son côté un nombre important de personnages complémentaires qui renvoient aux membres de la *familia*. On en dénombre jusqu'à cinq sur les plaques de terre cuite⁹⁶. Sur ces dernières, comme sur les peintures de Pompéi, le couple odysseén n'est jamais seul comme il l'était sur les reliefs méliens.

Ces plaques de terre cuite sont composées d'un diptyque dont la signification ne peut être que globale. Sur l'un des volets, une scène de lavement de pieds renvoyant au récit bien connu de l'*Odyssée* au cours duquel la nourrice Euryclée, découvrant la blessure infligée à Ulysse par un sanglier, reconnaît son maître. De cette scène Pénélope est absente; elle apparaît sur l'autre volet, dans l'attitude pensive qui, à l'époque d'Auguste, a une longue histoire. Le message iconique est porté par une structure dynamique marquée, dans la première scène, par le geste d'Ulysse mettant la main sur la bouche d'Euryclée pour l'empêcher de crier⁹⁷ et par l'échange des regards entre Ulysse et un personnage qui arrive derrière lui et lui tend une coupe. Et, dans la seconde scène, par la personne d'une femme en mouvement qui se dirige vers Pénélope en esquissant un geste. Les plaques réunissent dans deux espaces différenciés mais communiquant, non seulement les deux époux, mais aussi des personnages associés à chacun d'eux. L'effet narration introduit par la dissociation, le mouvement des personnages, se lit au niveau de la dénotation comme une série de rencontres et d'échanges⁹⁸. Le message iconique exprime un ensemble de mutations multiples et complexes tant au niveau des deux unités scéniques qu'entre elles. Dans ce contexte la fidélité, symbolisée par l'attitude de Pénélope stéréotypée mais resacralisée par des copies contemporaines des statues de la femme pensive du V^e siècle⁹⁹ acquiert une dynamique génératrice de changement, signifie les conditions de la réunification de la *familia* composée des maîtres et des serviteurs qui ne sont pas seulement témoins mais acteurs. La présence, en plus d'Ulysse et de Pénélope, de personnages actifs, connote la fidélité de ceux qui participent aux retrouvailles parce qu'ils ont su attendre et espérer. La représenta-

tab. 4-5

tion au premier plan du chien d'Ulysse, ce double du maître¹⁰⁰ qui a puisé dans la fidélité la force de survivre avant de mourir, doit se lire comme la métaphore ultime de la scène. Maîtres et serviteurs reconstituent la structure essentielle de la *familia*, autour de la réunification du couple, à la fois époux et maîtres. La fidélité, en rendant possible la recréation des rapports préexistants, réactive l'union valorisée et porte en elle-même sa récompense.

Egalement sur les trois fresques de Pompei¹⁰¹ du milieu du premier siècle, la reconstitution du couple odysseén s'accompagne de signes iconiques d'échanges entre les deux époux mais aussi avec les personnages présents associés au moment privilégié de la réunification.

Les demeures modestes qui accueillent les plaques de terre cuite, les riches demeures des Pompéiens ou cet espace public qu'est le *Macellum* sont autant de surfaces d'identification universalisant socialement le modèle mythique qui fonctionne à tous les niveaux de la hiérarchie sociale. Universalisation dans la sphère des relations sociales qui se tissent dans l'espace privé de la *domus* ou dans l'espace public du marché. Il est remarquable qu'aucune gemme ou bague n'ait repris à cette époque le même thème. Tout se passe comme si l'image de Pénélope brisait l'étroitesse de la relation conjugale; elle n'est plus seulement l'épouse fidèle d'Ulysse mais le paradigme de la *fides*, ce respect du lien de l'homme à l'homme que les Romains considéraient comme le signe de la romanité et le fondement de l'Etat. Dès l'époque de la République ils lui avaient élevé un temple¹⁰² et sa disparition¹⁰³ était considérée comme la cause essentielle de la désagrégation du tissu social. Le métatexte, en liaison avec les représentations figurées, sert à régénérer cette *fides* qu'il faut réinstaurer comme vertu sociale par excellence, remède aux conflits, finalité de l'action commune, agent de cohésion et d'intégration. Chez Ovide la fidélité sur laquelle repose l'amour conjugal est fondée sur le *foedus*, la fidélité des deux parties qui se sont librement engagées¹⁰⁴.

Ainsi métatexte poétique et message iconique engendrent un effet de propagande, deviennent des appareils de diffusion idéologique mettant en circulation un certain modèle de fidélité débordant le couple et intégrant la *familia*. C'est l'époque, on l'a vu, où l'Etat intervient au plan juridique pour consolider le couple mais aussi pour renforcer les rapports intérieurs à la *familia* composée d'esclaves. Le témoignage servile est autorisé dans les enquêtes d'adultère¹⁰⁵. Le *senatus consultum silanien*¹⁰⁶ de 10 de notre ère permet, si le maître est tué, la torture et l'exécution collectives de tous les esclaves se trouvant dans la *domus* à une distance telle qu'ils auraient pu entendre les cris, ou constituer la suite du maître en voyage. Une série de mesures sont prises pour lutter contre la fuite des esclaves, sauvegarder les droits du propriétaire d'esclaves en fuite¹⁰⁷. Dans ce contexte la promotion de la *fides* est un des aspects de la justification idéologique du système répressif qui concerne tous les membres de la *familia*, entretenant une confusion

entre femmes et esclaves. La *fides* des uns et des autres garantit l'ordre social perturbé lorsqu'elle disparaît.

Pour terminer, j'évoquerai un dernier avatar du métatexte dans ce support médiatique qu'est la publicité contemporaine. Support à la fois textuel et iconique, les messages publicitaires imposent de par leur nature visant l'efficacité, des images identificatrices en relation avec les valeurs dominantes de notre société industrielle et consommatrice. Dans cette situation de communication l'usage d'un métatexte fort ne peut être aléatoire.

Réduit au nom propre, Pénélope, il a été choisi par une marque de sous-vêtements féminins qui a proposé en 1985, dans un journal destiné aux femmes, deux images publicitaires successives pour promouvoir la vente d'un combiné soutien-gorge/slip. Ce sont des photographies qui, à différence du dessin ou de la peinture, transmettent une information directe, introduisent un rapport immédiat avec les destinataires. Différentes en ce qu'elles constituent deux moments d'une même histoire, elles usent du même slogan. Le métatexte est porté par la dénomination qui constitue l'essentiel du message linguistique: *Pénélope... l'effet passion*. Pénélope est la dénomination de la parure, un des produits de la marque, un modèle blanc, en tulle brodé et satin, discrètement érotique. Cette métaphore, particulièrement inattendue¹⁰⁸, connote d'abord un code culturel, plus précisément la poésie sinon homérique du moins antique dans une association avec ces objets triviaux que sont le soutien-gorge et le slip. Elle fonctionne également selon un procédé d'antonomase, nom propre pris pour un nom commun, procédé fréquent dans le domaine publicitaire mais qui crée ici une tension particulière avec passage d'une catégorie à une autre, de l'animé à l'inanimé. Que le nom de Pénélope soit utilisé pour désigner une femme chaste et vertueuse¹⁰⁹ est banal; il l'est moins comme signifiant de dessous féminins. Cette relation analogique qu'est une métaphore fait surgir des sèmes communs entre les deux référents: la femme d'Ulysse et le produit que l'on cherche à promouvoir. Ici ils demeurent vagues et on peut les caractériser comme la féminin en relation avec la durée dans une sphère spécifique, celle des rapports sexués féminin/masculin. Durée à la fois comme état et comme action, comme qualité et comme acte. Les sous-vêtements comme Pénélope demeurent identiques dans le temps, ont une nature qui s'inscrit dans la durée qui ne détruit pas leur identité; ils sont ainsi créateurs de relations femme/homme qui perdurent. Le message linguistique, l'effet «passion», explicite une des propriétés communes, qui est de marquer un résultat. Comme Ulysse est revenu auprès de Pénélope, reviendra l'absent auprès de cette femme vêtue des sous-vêtements Pénélope, l'homme invisible toujours ailleurs mais dont l'apparition est donnée comme certaine. En témoigne la position de la femme sur les deux images; celle qui, assise sur un large coussin, est à demi-nue et celle qui est en cours de déshabillage, délaçant une de ses chaussures. Sur la deuxième image un message linguistique complémentaire «Un jour ou l'autre vous choisirez Simone Pérèle» localise l'évé-

nement sur l'axe temporel. La locution adverbiale, un jour ou l'autre, est neutre, indifférente à l'ordre du temps, mais le futur du verbe la qualifie comme une prescription, une nécessité, qui tire précisément sa force de son indétermination. L'événement est différé mais se produira obligatoirement.

Simultanément le code typographique et la place du slogan publicitaire ancrent le sens du message iconique, induisant un rapport étroit entre texte et image. La forme des lettres qu'on rencontre dans des titres de journaux, pour des articles qui se donnent à lire comme des récits-témoignages, la mise en valeur du nom par l'énorme majuscule reprise en écho par l'allitération de «passion» et du nom de la marque, la place du message linguistique au sommet de l'image doublent la valeur métaphorique du nom. La dénomination, qui est déjà le signifiant des sous-vêtements, est aussi le signifiant de la jeune femme photographiée dans une position de trois quarts qui favorise l'ambiguïté. On raconte une histoire en cherchant à impliquer le spectateur. Le corps de la femme mis en valeur par une pose sagement érotique, les yeux mi-clos tournés soit vers une photographie d'homme sur une table de chevet, soit vers un hors champ d'où quelqu'un peut surgir créent un effet-narration. Cette femme attend, désire un homme absent comme Pénélope sur l'anneau d'or du V^e siècle attendait l'époux symbolisé par l'arc. Mais sur l'image publicitaire l'homme représenté par une photographie, ou suggéré par le visage tourné vers l'extérieur, est un homme au statut social incertain, mari ou amant, homme seulement défini par le désir de cette femme que tout rend désirable, en particulier les sous-vêtements qu'elle porte, mis en valeur par le contraste blanc/gris du code chromatique. La métaphore surdétermine la dénotation du message iconique qu'on pourrait lire, comprendre sans elle. Le message littéral, immédiatement perceptible par l'aménagement de la scène, actualise le message symbolique¹⁰ porté par le slogan. C'est celui de l'amour qui dure, dont l'amour conjugal de la femme d'Ulysse est l'archétype. Le couple, plus encore que celui d'Admète et d'Alceste, qui a pourtant consenti à mourir à la place de son mari, a survécu au panthéon chrétien qui n'a pas engendré de couple mari-femme aussi célèbre¹¹. La métasème¹² commun à la double métaphore, celui qui fonde l'analogie entre Pénélope, le slip et le soutien-gorge, et la femme qui les porte, est la durée de l'amour-passion dont l'amour conjugal de Pénélope pour Ulysse est le modèle mythique. La coïncidence entre Pénélope et la passion est proclamée par le slogan publicitaire composé d'une juxtaposition de noms, sans verbe susceptible d'introduire une distance. Il n'y a pas d'un côté l'amour-réserve dans le mariage s'opposant à l'amour-passion hors mariage, mais un amour-passion érotisé, quel que soit la mode social de relation entre l'homme et la femme. Le message publicitaire nous dit, dans l'interaction du texte et de l'image, que si la femme possède les moyens de séduire, en portant les sous-vêtements Pénélope, elle vivra un amour permanent, sera toujours désirée par un homme, mari ou amant, dans une durée sans limite. Le continu succède au discontinu.

La vraie union est une union qui n'a pas de fin, quelle que soit la nature ou l'origine du lien. Le message publicitaire est fondé sur cette durée-valeur¹¹³, différente du culte du précédent et qui semble bien caractériser la nouvelle conception de l'amour dans la société contemporaine. Ainsi le métatexte, qui est essentiellement de l'ordre de la métaphore, matérialise une mutation de l'amour qui prend désormais une forme unique. Il cesse d'être écartelé comme il l'était dans les pratiques sociales antérieures où le mariage n'était pas le lieu de la sexualité¹¹⁴. On avait toujours affirmé, jusqu'à un passé proche, que «rien n'est plus infâme que d'aimer sa femme comme une maîtresse», pour citer un mot de Saint Jérôme¹¹⁵ qui récupère, sans difficulté, la morale stoïcienne et plus généralement la morale antique dans une culture chrétienne. Dans notre société occidentale, peut-être la première dans l'histoire à avoir fondé le mariage sur l'amour¹¹⁶, sont unifiées les pratiques sexuelles accordant à la femme, quel que soit son statut, épouse ou amante, un droit reconnu au plaisir qu'elle donne ou qu'elle reçoit. Mais cette dénégation du rôle traditionnel de la femme dans le couple, cette image libérée de la femme est contrebalancée, à un niveau moins prégnant mais tout aussi explicite, par une autre image. La forme du message iconique, dénoté et connoté, fait éclater la contradiction. Comme dans les relations Pénélope-Ulysse, c'est la femme qui attend l'homme. Par ses yeux mi-clos, sa pose alanguie, elle offre son corps comme objet de désir. Corps qui, dans la situation de communication particulière qu'est ce message publicitaire paru dans le journal féminin *Elle*, devient un modèle d'identification pour des dizaines de milliers de femmes aux conditions sociales variées. L'hebdomadaire est lu tant par des femmes actives engagées dans la vie économique que par des femmes au foyer, par des femmes d'un niveau culturel élevé que des femmes ayant un faible niveau d'études. Les images de la femme véhiculées par les médias en Europe occidentale intègrent la soumission comme élément de nature et l'attrait sexuel en fait partie¹¹⁷. Elles ne sont pas simples survivances d'un statut social aujourd'hui rejeté mais correspondent à un certain désir inconscient d'identification. Plus précisément une enquête menée auprès des lectrices de *Elle* montre qu'elles sont sensibles aux représentations traditionnelles et d'une manière plus générale, dans la publicité, la femme totalement «libérée» se vend mal¹¹⁸.

Ainsi le métatexte fonctionne comme mécanisme producteur de cette idéologie contradictoire. Il permet de nier l'opposition entre l'épouse fidèle et chaste et l'amante contingente et sensuelle, à montrer le changement par la synthèse des contraires dans la sphère de la sexualité. Il connote la durée de l'amour-passion, désormais unique forme d'amour, et l'objet montré, le produit, sert à accéder à cette norme idéale. Toutes les femmes, prioritairement visées par ce message publicitaire, consomment, avec les sous-vêtements, l'absolu d'un amour sexuel et durable.

En même temps, sur le marché des biens symboliques où l'on est obligé d'innover pour attirer le client, d'être efficace pour vendre, il faut exhiber

une différence. La différence introduite par le métatexte est de l'ordre de la transtextualité. On mobilise un savoir culturel, un imaginaire social qui a transformé le personnage en un archétype indépendant des caractéristiques individuelles, indépendant également de sa source textuelle. Il n'est pas sûr que pour la majorité des récepteurs Pénélope soit un personnage homérique. Le modèle mythique est celui d'une femme dont la sexualité reste à la disposition de l'homme. Mais ce trait ne pourrait être reçu directement par les destinataires. D'où l'effet de citation, effet métatextuel, qui introduit une distance, un clin d'oeil ironique. «Vous êtes analogue à Pénélope, mais on sait bien que vous n'êtes plus des Pénélopes». Processus, cependant, qui ne va pas jusqu'au travestissement du mythe, à sa négation surréaliste¹¹⁹ mais aboutit à la reconstitution d'un certain inconscient féminin, inconscient collectif formé dans la longue durée des rapports homme/femme, comme fondement du pouvoir du message publicitaire. La forme métaphorique dispense de toute explication et de toute justification, occulte l'antinomie. Le métatexte participe au procès de création d'un modèle féminin contradictoire, médiatise le conflit qui est au coeur des pratiques sociales des femmes et concernant les femmes dans ce dernier quart du XX^e siècle. Il sert à penser le fait féminin devenu fait social dominant dans les sociétés industrielles dont le mode de production a induit une redistribution des rôles sexuels mais qui reste marquée par la prééminence du rôle masculin dans les pratiques sexuelles, vécue, pensée, voire désirée.

Ces remarques ne me semblent pas infirmées par la troisième image publicitaire concernant le même produit, venue récemment remplacer les deux précédentes. Certes, par delà la structure analogue de l'image constituée par une femme seule, assise, totalement immobile, vêtue des mêmes sous-vêtements blancs, quantité de traits pertinents manifestent une stratégie de renouvellement, une certaine modification du modèle féminin. Si la dénomination Pénélope joue dans la construction du message iconique un rôle moins patent qui était dû à la prégnance de la métaphore placée en exergue et dotée d'une valeur substitutive, elle intervient d'une autre façon dans la signification globale. Sa marginalisation graphique, puisque le nom est maintenant rejeté au bas de l'image en petits caractères, doit être replacée, pour être correctement interprétée, dans l'organisation linguistique et dans l'inter-textualité créée par la série publicitaire qui s'élabore progressivement sous nos yeux.

Au plan iconique, la femme photographiée est incontestablement autre, même si elle se situe toujours dans la même classe d'âge, celle de femmes jeunes mais susceptibles de posséder une certaine expérience sexuelle. Moins sophistiquée, à la chevelure moins blonde et moins apprêtée, au corps plus musclé, sans collier et sans vernis à ongles, elle se donne à voir comme appartenant à un milieu aisé mais aux comportements plus décontractés, personnage plus proche d'une scène de genre, vécue et reconnaissable par une majorité de femmes. Tous les éléments dénotant un intérieur bourgeois et mani-

festement luxueux ont disparu. Une certaine évolution était déjà sensible entre la première et la deuxième image vidée de tout élément d'ameublement, en dehors du fauteuil poire en cuir noir. Le siège sur lequel cette nouvelle femme est assise est un fauteuil large et bas, constitué de mousse recouverte d'une toile grise et mate qui prend l'aspect d'une housse amovible, telle qu'on en rencontre dans des intérieurs jeunes. Sur ses sous-vêtements a été enfilée une veste à grosses mailles sportive, et un livre est tombé des mains. La position souple du corps et des jambes à cheval sur les bras du fauteuil, complète une scène qui renvoie à une situation familière, évoquant un moment de détente, le soir, après une journée active où l'on recherche le confort physique, le bien-être, le non-souci. L'oreiller qui sert à caler la tête est un indice supplémentaire de cette gamme de significations centrées autour des valeurs dominantes: intimité, détente, bonheur, absence de tension. L'image s'est totalement vidée de l'attente d'un partenaire suggérée précédemment, d'une manière très prégnante par la photographie, un peu moins nettement, mais d'une manière tout aussi incontestable, par le hors champ, créé par l'espace vide d'une pièce débouchant nécessairement sur une porte. Ici la femme et le fauteuil occupent le premier plan et envahissent la totalité de l'image. Exclusion manifeste du masculin au niveau de la dénotation iconique d'autant plus frappante que la présence de l'homme sur les publicités de lingerie est devenue depuis plusieurs années habituelle.

Mais tout se joue ailleurs, dans le rapport entre message iconique et linguistique qui sont dans une relation de complémentarité et non d'explicitation. C'est là qu'il faut chercher l'unité du message. Pour reprendre une distinction utile²⁰ je dirais volontiers que dans cette dernière publicité Pérèle le scriptural exerce une fonction-relais, faisant progresser l'histoire portée par l'image. A la limite le message discursif ne sert plus à reconnaître la scène comme dans les deux cas précédents mais complète la signification du message iconique lui-même.

En effet le slogan publicitaire a été modifié dans sa nature, sa place, sa graphie au point de devenir le message essentiel. Au lieu de la brièveté *Pénélope... effet passion*, un énoncé plus long dont la caractéristique est de n'être plus seulement informationnel. Le premier message linguistique autorisait la reconnaissance immédiate de la scène et du produit, conférant au sous-vêtement sa qualité propre que la publicité cherchait à faire passer. Avec «Choisir un Pérèle n'est pas innocent» on a un énoncé dont le statut pragmatique est rendu manifeste par un procédé de formulation indirecte, fréquent dans les discours publicitaires. Sa valeur implicite latente, ce qu'il vise à faire, est à modifier le comportement des destinataires en suggérant un ordre «achetez un Pérèle pour séduire». Cette valeur jussive qui fonctionne au niveau de l'implicite puise précisément sa force persuasive dans cette atténuation discursive qui relève d'un code de la politesse usuel dans notre culture où les demandes s'expriment majoritairement d'une manière détournée. Mais, en même temps, ce message linguistique, par sa place qui

est celle d'une bulle qui sortirait de la bouche de la jeune femme endormie, se lit comme une parole qu'elle prononce, un texte qu'elle a calligraphié. Les caractères typographiques qui donnent à la sentence une grande lisibilité, ont la particularité d'avoir des pleins et des déliés propres à un mode d'écriture manuelle particulièrement soignée. Ces mots totalement intégrés à l'image dont ils lèvent l'ambiguïté, sont une expansion de la personne. Ils expriment son statut social par la dénégation des signes manifestes. Son identité réelle déborde le message iconique dénoté.

La jeune femme active qu'on peut voir endormie a déjà agi; elle a choisi une marque de sous-vêtements appropriée à son objectif qui est précisément d'agir et de faire agir dans la sphère de la sexualité. Il faut noter l'emploi du verbe performatif, choisir, dans lequel coïncident le dire et le faire, acte de langage qui crée un effet perlocutoire¹²¹, un effet réel dans les conditions d'énonciation particulières qu'est le message publicitaire. Quelle est alors la valeur du métatexte Pénélope? Il occupe dans l'espace de la publicité un lieu parfaitement symétrique à celui du slogan, engendrant un phénomène de redondance, de répétition, accentué par l'identité des caractères typographiques, détachant toujours les lettres avec pleins et déliés. Leur taille plus petite suscite un effet d'écho, le nom du modèle répondant au nom de la marque à travers d'évidentes allitérations. Tous ces traits suscitent une lecture complémentaire et «Pénélope» investit de ce fait le message principal au point qu'on puisse, sans difficulté, substituer Pénélope à Péréle, condenser le message en un syntagme unique. Le message linguistique, appréhendé globalement, nous dit que la femme s'est appropriée la valeur symbolique de la parure dénommée Pénélope, et qu'à cette condition, elle peut, comme Pénélope, provoquer l'amour d'un homme toujours susceptible d'apparaître.

Le métatexte n'a plus essentiellement cette fonction expressive qui en faisait un lieu d'identification pour la femme représentée et les femmes destinataires à travers un modèle réélabore et contradictoire. Il a une fonction conative, centrée sur les destinataires dans un énoncé fortement pragmatique. Choisir un «Pénélope» c'est se doter d'un rôle social dans lequel l'activité de la femme et son champ d'application concernent aussi les hommes en général. C'est à ce titre que la femme représentée devient un modèle féminin donné en exemple aux femmes dynamiques dont la volonté de séduction est intégrée à leur être social. La nature du métatexte nommant la parure féminine est d'être une métonymie de la cause, d'une cause active. A travers cette métonymie introduisant le modèle mythique s'opère le glissement entre l'image de la femme subissant son rôle sexuel vers celle d'une femme qui le décide et l'assume. Mais s'il y a intégration du rôle sexuel dans une conduite sociale féminine, elle prend appui sur la relation féminin/masculin dans laquelle le masculin informe toujours le féminin et son comportement. Ainsi métaphore ou métonymie, le métatexte pénelopéen est un instrument majeur d'une stratégie publicitaire à la fin du XX^e siècle. Il est le

signifiant de représentations contradictoires propres à notre imaginaire social concernant le statut de la femme. A la fois signifiant du féminin et d'un objet qui est, dans notre société, signe essentiel de sexualité féminine¹²², la Pénélope publicitaire fonctionne comme un schéma virtuel structuré autour des différentes formes prises par les relations entre les sexes sous le signe de la durée. Même dans l'intertextualité du discours publicitaire les avatars sont multiples¹²³.

Ainsi s'avère nécessaire l'analyse diachronique des métatextes comme pratiques signifiantes. Un métatexte fort, qui tire sa force à la fois des conditions particulières de son émergence et du phénomène d'itération, n'échappe pas à la polysémie en relation non seulement avec l'intra- et l'intertextualité mais avec les conditions sociales de son actualisation qui investissent sa signification. Elle est à chercher dans la complexité de ces rapports qui ne peuvent être compris que dans le cadre d'une analyse génétique.

Besançon

Marie-Madeleine Mactoux

¹⁾ J'emprunte ce terme à V. Citti, *Le texte et les textes* (séminaire Besançon, avril 1986), DHA 12, 1986, 315-33. Les notions d'intratextualité et d'intertextualité que nous allons utiliser font appel à une certaine conception du texte irréductible à la production d'un sujet qui serait la source autonome du sens. Tout texte est traversé de multiples données hétérogènes parmi lesquelles les métatextes hérités, implicitement ou explicitement présents au niveau de l'énonciation sous forme de citations, de plagiat, de parodie etc... C'est en rapport au texte porteur qui se constitue l'intratextualité. Quant à l'intertextualité, c'est un rapport qui place un texte, que qu'il soit, à la confluence de relations avec d'autres textes. Elles définissent les conditions mêmes de sa lisibilité et de sa signification. Ce rapport revêt des formes multiples. Il peut, à la limite, constituer le texte dans sa structure même. A la Renaissance le dogme de l'imitation impose un mode de lecture double impliquant le déchiffrement du rapport avec le modèle antique.

²⁾ Cf. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1969, 391-99.

³⁾ *Gen.* 12.6.

⁴⁾ ξ 326-28 = τ 296-97.

⁵⁾ Cf. M. Clavel-Lévêque, *Mais où sont les druides d'antan...? Tradition religieuse et identité culturelle en Gaule*, DHA 11, 1985, 580-83.

⁶⁾ Au VI^e siècle les occurrences connues sont des propos attribués à Pythagore par Jamblique dans sa *Vie de Pythagore*, 57, qui date du III^e siècle de notre ère. C'est d'ailleurs la fidélité d'Ulysse qui est louée. Quant au texte de Théognis, 1123-28, il fait partie des poèmes dont l'attribution à Théognis est discutée.

⁷⁾ *Ar. Thesm.* 546-48, trad. H. Van Daele.

⁸⁾ Cf. M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris 1973, 102.

⁹⁾ *Eur. Tro.* 421-23, trad. L. Parmentier.

- 10) Eur. *Or.* 588-90, trad. L. Méridier.
- 11) Ov. *am.* 2.18.21-22.
- 12) Ov. *ars* 2.355.
- 13) Ov. *ars* 1.475.
- 14) Ov. *am.* 1.8.46-47, trad. H. Bornecque.
- 15) Ov. *trist.* 5.14.671.
- 16) Ov. *trist.* 5.5.43-45.
- 17) Cf. M.M. Mactoux, *Pénélope, Légende et mythe*, Paris 1975, 7-27.
- 18) Dicaearch. *Hist. fr.* 92 W.
- 19) Sur cet aspect d'Ovide particulièrement sensible dans les *Fastes*, cf. G. Dumézil, *Les problèmes des Centaures*, Paris 1929, 197-99.
- 20) Cf. M. Riffaterre, *Fonctions du cliché dans la poésie littéraire*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises» 16, 1964, 81-95.
- 21) Lyc. *Alex.* 658.
- 22) Lyc. *Alex.* 344.
- 23) Lyc. *Alex.* 771-73.
- 24) Lyc. *Alex.* 771.
- 25) Hdt. 2.145.
- 26) [Theoc.] *syrr.* 15.
- 27) W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, Berlin 1955, I, 1735, 2.
- 28) W. Peek, *Die Penelope des Ionerinnen*, MDAI(A) 80, 1965, 160-69.
- 29) Peek 848.2.
- 30) Sur l'importance de Pénélope par rapport à d'autres héroïnes telles Alceste ou Laodamie, cf. A.M. Verilhac, *L'image de la femme dans les épigrammes funéraires grecques*, in *La femme dans le monde méditerranéen, I, Antiquité, Travaux de la Maison de l'Orient*, 10, 1985, 108 sq.
- 31) Arist. *Rh.* 1361a.
- 32) Sur ce syndrome de Lucrece, cf. E. Keuls, *Attic Vase - Painting and the Home Textile Industry*, in *Ancient Greek Art and Iconography*, ed. W.G. Moon, Wisconsin 1983, 221. Sextus Tarquinius ravit Lucrece parce qu'il la trouva sagement occupée à filer en compagnie de ses servantes.

- 33) Sur cette valeur du lieu commun, cf. S. Felman, *Modernité du lieu commun*, «Littérature» 20, 1975, 32-48.
- 34) Cf. J.M. André, *La politique sociale d'Auguste; la famille et le statut servile in Problemi di Politica Augustea, Atti del Convegno di Studi St. Vincent*, 25/26 maggio 1985, Aosta 1986, 50-61.
- 35) Cf. Mactoux, *Pénélope*. G. Devereux, *Le caractère de Pénélope*, in *Femme et mythe*, Paris 1982, 259 sq. se livre à une lecture psychanalytique démontrant comment la fidélité apparente n'est que refoulement des désirs sexuels qui apparaissent à plusieurs reprises dans la narration elle-même.
- 36) H. Monsacré, *Les larmes d'Achille, Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris 1984, 126-27.
- 37) ω 194-98, trad. V. Bérard et D.L. Page, *The Homeric Odyssey*, Oxford 1953, 125.
- 38) Dans le *Catalogue des Femmes* du Pseudo-Hésiode qui a dû être composé en milieu attique au VI^e siècle. Cf. M.L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women*, Oxford 1986.
- 39) O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'Art antique*, Paris 1968, tableau 1.
- 40) Pénélope est le thème principal d'une des tragédies perdues d'Eschyle qui porte son nom (*fr.* 187 R). Elle a dû être la protagoniste dans des pièces de Sophocle consacrées à la légende odysseenne. Chez l'un comme chez l'autre elle était l'antithèse d'un Ulysse rusé et lâche sans grandeur tragique. Quant à Philoclès, neveu d'Eschyle, il est également l'auteur d'une tragédie intitulée *Pénélope* (TGF. 24 F 1 = Suid. γ 378).
- 41) Et encore moins d'un développement des germes contenus dans la vision homérique. C'est doublement insoutenable pour Pénélope, tant du point de vue de sa nature chez Homère que de la conception foncièrement génétique que cette explication suppose (cf. K. Schefold, *Texte et image à l'époque archaïque grecque*, in *Texte et images, Actes du colloque international de Chantilly 1982*, Paris 1984, 47).
- 42) J'exclus de ce groupe le fameux skyphos de Chiusi, Musée National Etrusque, 1831, dont l'une des faces représente Pénélope dans la même position dite de la femme pensive. Mais la présence de la toile, celle de Télémaque, la nature du support, objet de luxe, modifient sensiblement la signification sociale de la scène.
- 43) Sur les neuf reliefs connus, deux représentent la scène du lavement de pieds d'Ulysse par Euryclée à laquelle assiste Pénélope debout (The Metropolitan Museum of Art, 25.78.26; Athènes, Musée National 9753) et sept, le couple Pénélope-Ulysse. Cinq sont complets (Berlin, Antiquarium 8757; The Metropolitan Museum 30.11.5; Munich, Antiquarium; Genève, Coll. Hirsch; Paris, Louvre, C 105. Un sixième a été reconstitué à partir d'un fragment de relief représentant un mendiant, rapproché par B. Schefton, *Odysseus and Bellerophon. Reliefs*, BCH 82, 1958, 27-34, de la femme pensive du relief de Berlin, Antiquarium 8415. Le dernier est signalé par une description de P. Jacobsthal, *Melian Aftermath*, JHS 59, 1939, 68, comme appartenant à une collection privée de Syrie. Qualifié par lui de relief de Pénélope il doit être du même type que les précédents. Ce sont ces sept derniers que nous retenons.
- 44) Jacobsthal, *Die Melischen Reliefs*, Berlin 1931 et *Melian Aftermath*, 65-70.
- 45) New-York, col. Vellay, cf. Mactoux, *Pénélope*, pl. 2. L'autre est un anneau d'or provenant de Kertch, Musée de l'Ermitage, 239 avec femme pensive et arc. S. Reinach, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, Paris 1852, 61, avait pensé à Pénélope. De même J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings*, London 1970, n° 481. Mais ce n'est qu'une hypothèse.
- 46) Cf. Mactoux, *Pénélope*, 77-78.

- 47) Boardman, *Greek Gems*, n° 480, pl. 664.
- 48) La représentation d'un homme pensif sur une paragnathide de casque du dernier quart du V^e siècle a pu être interprétée comme Ulysse assis sur un rocher dans l'île de Calypso ou Philoctète blessé, cf. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens*, n° 338.
- 49) π 456.
- 50) φ 58-41.
- 51) χ 1 ss.
- 52) Cf. Ulysse mendiant sur la scène du bain de pieds d'Ulysse (Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens*, n° 455).
- 53) Cf. p 227. Le verbe πτότω, s'enfuir équivaut souvent à πτωχέω, mendier, cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968-80, 948 ss.
- 54) Cf. la scène du lavement de pieds sur le skyphos de Chiusi.
- 55) Cf. Shefton, 30.
- 56) Cf. les corpus figurés de K. J. Dover, *Homosexualité grecque*, tr. française, Grenoble 1982.
- 57) Sur cette nature des instruments qui servent à dire la sexualité masculine, cf. P. Guirard, *Sémiologie de la sexualité*, Paris 1978, 116 sq.
- 58) Cf. Boardman, *Greek Gems*, n° 368; 655; 661.
- 59) Cf. Boardman, *Greek Gems*, n° 615.
- 60) Cf. Boardman, *Greek Gems*, n° 487, 527, 580, 607, 640, 646.
- 61) Cf. C. Bérard, *L'ordre des femmes*, in *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Paris 1984, 96.
- 62) Munich A 2565.
- 63) Cf. par exemple Louvre C 16. (S. Mollard Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terres cuites grecs, étrusques et romains*, Paris 1954, pl. LVIII).
- 64) Cf. l'étonnement de L. Séchan, *Etude sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926, 241 et *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, 1, 1, s.v. *Alkestis*.
- 65) Pour les autres exemples, cf. Boardman, 237.
- 66) Cf. *supra* n. 38.
- 67) Cf. M. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, Paris 1911, 113-26.
- 68) Le couple de la plaque du Metropolitan Museum, 30.11.9 et celui de Berlin, Antiquarium 8757, sont sortis du même moule.

- 69) S. Walter Graham, *The Ransom of Hector on a New Melian Relief*, AJA 62, 1958, 315 sq.
- 70) Cf. Soph. Tr. 314; Eur. Hipp. 862-63. Dans ce dernier exemple l'empreinte laissée par l'anneau d'or est bien sûr signe d'identité personnelle, celle de Phèdre morte, mais aussi signe d'une identité définie à travers la relation conjugale. C'est Thésée, son mari, qui parle.
- 71) Ar. Pl. 884.
- 72) Ceci n'est pas contradictoire avec la lexicalisation de Pénélope au niveau intratextuel. Homère intervient toujours au niveau connotatif.
- 73) Cf. sur ce point M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967, 26.
- 74) Sur cette loi cf. *infra* 16.
- 75) Xen. Oec. 7.18; Arist. EN 7,2-3. Cf. Cl. Leduc, *La morale conjugale dans la cité athénienne à l'époque classique*, «Annales de l'Université de Toulouse le Mirail», Grief 16, 1980, 76 sq.
- 76) Cf. sur ce point Y. Modrzejewski, *La structure juridique du mariage grec*, in *Scritti in onore di Orsolina Montevicchi*, Bologna 1981, 246.
- 77) Attribuée à Dracon (Dem. 23.51) ou à Solon (Plu. Sol. 23,1) cette loi sur l'adultère se met en place au moment où la polis s'organise. Les témoignages des orateurs montrent son application à l'époque classique. Cf. en particulier Lys. *Sur le meurtre d'Eratosthène*.
- 78) Arist. Ath. 59, 3.
- 79) M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris 1976, I, 135; c'est-à-dire l'existence «d'un champ multiple et mobile de rapports de force où se produisent des effets globaux, mais jamais totalement stables, de domination».
- 80) Dem. 59. 87.
- 81) Aeschin. I. 183.
- 82) Sur la notion de présupposé, cf. O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris 1972.
- 83) J'emprunte ce terme à M. Anguenot, *Présupposé, topos, idéologème*, «Études françaises» 13, 1/2, Montréal, 1977, 24, qui ne fait d'ailleurs que systématiser une remarque de Ducrot, *Dire*, 13: «Plus généralement encore, on peut chercher dans tout texte le reflet implicite des croyances profondes de l'époque: on entendra par là que le texte n'est cohérent que si on le complète avec ces croyances».
- 84) L'éloge de Properce 2.7 trahit ces réactions violentes aux premières mesures qui ont dû être prises vers 28 avant notre ère.
- 85) Cf. J.M. André, *Les élégiaques romaines et le statut de la femme* in *Actes du colloque, L'éloge romain, Enracinement, Thèmes, Diffusion*, Paris 1980, 51-61.
- 86) Dans l'éloge 3.2 fr Properce, la gloire militaire de Postumus n'a de sens que parce que sa femme Aelia Galla est encore plus fidèle que Pénélope.
- 87) *Lex Julia de maritandis ordinibus*.

- 88) Cf. l'éloge d'Illithye dans le *Chant séculaire* d'Horace, 6-20.
- 89) Liv. 1.57.10; 58.5.
- 90) Le suicide de Lucrece se transforme à cette époque en un acte libre, raisonnable, conforme aux valeurs du stoïcisme romain. Cf. P. Pouthier, *Autour de la mort de Lucrece...*, Trames 1985, 107-109.
- 91) Dig. XLVIII 5.
- 92) Dig. XLVIII 5.2.2.
- 93) Cf. l'éloge de Turia, *CIL*, VI, n° 1527, dans lequel Turia qui se croit stérile est louée d'avoir envisagé de remarier son époux.
- 94) Catull. 61.226-30, trad. G. Lafaye.
- 95) Prop. 2.6.23.
- 96) A la suite d'une reconstitution à partir des diverses plaques très abîmées. A gauche de Pénélope deux femmes sont en train de converser. Cette partie est cassée sur la plaque du Louvre qui reste la plus complète (collection Campana, Louvre, 237-238). Les douze exemplaires retrouvés sont sortis du même moule. Pour la liste, cf. Mactoux, *Pénélope*, 143-45.
- 97) τ 470-507.
- 98) La comparaison avec les deux reliefs méliens du même thème (New York 25.78.26 et Atènes, Musée National 9753) fait éclater la différence. En dehors d'Euryclée seule Pénélope est présente et demeure étrangère à la scène. On a toujours noté le caractère de la représentation.
- 99) Statue dite Pénélope, Vatican, Galerie des statues, 754; Haut relief de marbre, Vatican, Musée Chiaramonti, 1558.
- 100) Sur cette valeur d'Argos dans l'*Odyssée* cf. A. Schnapp-Gourbeillon, *Lions, héros, masques*, Paris, 1981, 164. Sur l'épisode, cf. p. 326-27.
- 101) Maison des cinq squelettes. Naples. Musée National 9107; Maison de L. Caecilius Jucundus aujourd'hui disparue, décrite par A. Sogliano, *Le pitture murali campane*, Napoli 1880, n° 582; *Macellum*.
- 102) Plu *Num.* 16.1. Le temple fut, en fait, élevé en 258 par le consul A. Atilius Catalinus.
- 103) Horace déplore la *rara fides* (*carm.* 1.35.21).
- 104) *Ov. Pont.* 3.73-74.
- 105) Dig. XLVIII 18.27.8.
- 106) *Paul. sent.* 3.5.1-9.
- 107) Pour tous ces aspects du droit de l'esclavage, cf. G. Boulvert et M. Morabito, *Le droit de l'esclavage sous le Haut Empire*, *ANRW* 14, 1982, 98-182.
- 108) L'usage de dénomination antique n'est pas exceptionnel dans la publicité, des sous-vêtements féminins. Cf. A. Demarquis, *Antiquité et publicité: l'habillement au féminin*, mémoire de maîtrise inédit, Besançon 1986, qui cite les noms d'Orfé et de Délos comme désignations de soutien-gorge. Mais le poids culturel de ces désignations me semble moindre.

- 109) Cet exemple d'antonomase est fourni par P. Fontanier dans son *Manuel classique pour l'étude des Tropes* paru pour la première fois en 1821. Repris dans P. Fontanier, *Les Figures du discours*, réédition Paris 1968.
- 110) Sur cette fonction du message littéral ou message dénoté par rapport au message symbolique ou connoté, cf. R. Barthes, *Rhétorique de l'Image*, "Communications" 4, 1964, 50.
- 111) Cf. Ph. Ariès, *L'amour dans le mariage in Sexualité occidentales* (= «Communications» 35, 1982), Paris 1984, 143.
- 112) Sur cette notion de métasème qui organise le réseau complexe des valeurs sémantique analogues et motive la métaphore, cf. C. Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Lyon 1977, 154.
- 113) Cf. pour la valeur nouvelle de la durée dans l'imaginaire contemporain, Ph. Ariès, *L'amour*, 146-47. Le nom d'Orfé utilisé pour un autre soutien-gorge produit d'une marque différente (Barbara) me semble porteur de la même valeur. L'amour d'Orphée pouvait durer à certaines conditions, en particulier qu'Eurydice ne soit pas vue lors de sa remontée des Enfers. Le message linguistique souligne ce caractère invisible du sous-vêtement.
- 114) Cf. J. L. Flandrin, *La vie sexuelle dans l'ancienne société*, in *Sexualités occidentales*, 120 ss.
- 115) Hier, *adv. Iovin.* 1.49. Ce passage, situé à la fin du livre I, fait suite à une série d'exemples historiques et mythiques rappelant la conduite d'épouses remarquables par les preuves d'amour conjugal. Après la mention de la mort d'Alceste intervient la *puccitia* de Pénélope.
- 116) Cf. L. Thoré, *Langage et sexualité*, in *Sexualité humaine*, Paris 1970, 65-95.
- 117) Sur cette image médiatique, cf. *Image, rôle et condition sociale de la femme dans les médias*, Recueil et analyse des documents de recherche par M. Ceulemans et G. Fanconner. Etudes et documents d'information n° 84, Unesco, 1979, 13-35.
- 118) Cf. L. Lorée, *L'image de la femme dans la publicité nord-américaine et française*, in *Femmes, Sexisme et sociétés*, éd. A. Michel, Paris 1977, 143.
- 119) Phénomène qui est particulièrement net dans plusieurs spots publicitaires produits par Mc Cann-Erikson à Rome et concernant la marque de voitures Opel. Ces spots, qui sont passés sur les chaînes de la télévision italienne en 1986, brisent le mythe par l'humour. Je remercie la firme Opel à Rome de m'avoir fait parvenir une copie de cette série Itaca.
- 120) Cf. R. Barthes, *Rhétorique*, 43-45.
- 121) Sur la valeur perlocutoire du performatif comme acte de langage qui dépend du contexte dans lequel s'actualise l'énoncé, cf. C. Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, 1986, 59-60.
- 122) Dans le comportement sexuel des Français la poitrine est pour les hommes la partie la plus excitante du corps féminin. Cf. enquête IFOP Nouvel Observateur, «Nouvel Observateur», 14-20 nov. 1986, p. 88.
- 123) Dans les spots mentionnées à la note 119 on a, avec l'utilisation d'Ulysse-Pénélope dans une publicité pour voitures, une nouvelle forme du modèle mythique comme rapport masculin/féminin. Le femme n'est plus associée à la possession automobile comme possession sexuelle mais définie comme accédant à cette promotion sociale qu'est l'acquisition d'une nouvelle voiture.