

Membre de l'université Paris Lumières  
École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles  
EA 3931 - Centre de Recherches en Littérature et Poétique comparées

## **Nida BEN HASSEN**

# **Figures et voiles de Calypso : écrire dans le silence d'Homère**

Thèse présentée et soutenue publiquement le 18/09/2020  
en vue de l'obtention du doctorat de Littératures comparées de l'Université Paris  
Nanterre sous la direction de M. William MARX (Université Paris Nanterre)  
et de M. Jalel EL GHARBI (Université de La Manouba)

### **Jury :**

Rapporteur-e :	Mme Sophie RBAU	MCF - Université Sorbonne nouvelle Paris 3
Rapporteur :	M. Mustapha TRABELSI	PR - Université de Sfax
Membre du jury :	Mme Sonia ZLITNI FITOURI	PR - Université de Tunis
Membre du jury :	Mme Sylvie PARIZET	MCF - Université Paris Nanterre



## **Titre de la thèse en français**

Figures et voiles de Calypso : écrire dans le silence d'Homère

## **Titre de la thèse en anglais**

Calypso's figures and veils: writing in Homer's silence

## **Résumé de la thèse en français**

Le présent travail, intitulé « Figures et voiles de Calypso : écrire dans le silence d'Homère », étudie le mythe littéraire de Calypso. Sa première partie, « L'impossible rencontre de l'autre », analyse l'impossibilité de la cohabitation entre Calypso et Ulysse, telle qu'elle se déploie dans *L'Odyssée* d'Homère. Calypso est simultanément la figure de l'autre et de l'étrange, du semblable et du familier. L'enjeu de l'hospitalité qu'est la proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle nous invite à réfléchir sur le lien entre désir et métamorphose. En effet, le désir de Calypso de métamorphoser l'autre est condamné à l'impossibilité. C'est ce que nous déplaçons dans le cadre de la deuxième partie, « Le désir de l'autre et ses métamorphoses » qui s'intéresse à d'autres interprétations du mythe homérique de Calypso, à la lumière de la philosophie, de l'allégorie et de la littérature. Nous poursuivons le développement de la postérité littéraire de Calypso dans la troisième partie intitulée « Calypso multiple et altérité ambiguë », en étudiant *Les Aventures de Télémaque* de Louis Aragon, *Le Télémaque travesti*, un roman de jeunesse de Marivaux, ainsi que *Neuf nuits en compagnie de Calypso* de l'écrivain tunisien Tahar Guiga, un texte qui fait occuper à ce personnage féminin longtemps marginalisé le devant de la scène. Ainsi, au terme de ce travail, l'impossibilité se transforme en possibilité.

## **Résumé de la thèse en anglais / Abstract**

The present work, entitled "Calypso's figures and veils: writing in Homer's silence", studies the literary myth of Calypso. Its first part, "The Impossible Meeting of the Other", analyzes the impossibility of the coexistence between Calypso and Ulysses, as it unfolds in Homer's *Odyssey*. Calypso is simultaneously the figure of the other and the strange, the similar and the familiar. The hospitality issue of the proposal of immortality and eternal youth invites us to reflect on the link between desire and metamorphosis. Indeed, Calypso's desire to transform the other is doomed to impossibility. This is what we unfold in the second part, "The desire for the other and its metamorphoses" which is interested in other interpretations of the Homeric myth of Calypso, in the light of philosophy, allegory and literature. We continue the development of Calypso's literary posterity in the third part entitled "Multiple Calypso and Ambiguous Otherness", by studying *Les aventures de Télémaque* by Louis Aragon, *Le Télémaque travesti*, a youth novel by Marivaux, as well as *Neuf nuits en compagnie de Calypso* by the Tunisian writer Tahar Guiga, a text that keeps this female character, long marginalized, in the spotlight. Thus, at the end of this work, impossibility turns into possibility.

## **Mots-clés en français**

L'autre – L'ailleurs – L'hospitalité – Le désir – La métamorphose – L'ambivalence

## **Mots-clés en anglais**

The Other – The Elsewhere – The hospitality – The desire – The metamorphosis – The ambivalence



# Dédicaces

Je dédie ce modeste travail à mon père en témoignage de ma reconnaissance et  
de mon amour.

# Remerciements

J'adresse mes remerciements les plus vifs à Messieurs Jalel El Gharbi et William Marx, mes directeurs de thèse à la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis et à l'Université de Paris-Nanterre, pour leurs conseils précieux, leur générosité exceptionnelle et leur soutien continu.

C'est grâce à eux que ce travail a pu être mené à terme.





# Introduction générale

Dans *L'Odyssee* d'Homère, Calypso est un personnage mineur. Il s'agit d'une nymphe immortelle qui propose l'immortalité et la jeunesse éternelle à Ulysse. Celui-ci préfère le retour, *nostos*, à cette vie paradisiaque qui ne l'inspire pas. A priori, il n'y aurait pas grand-chose à dire sur le sujet, hormis peut-être l'éloge de la sagesse et de l'humilité remarquables d'un mortel amoureux de sa condition. Et pourtant.

La justification du choix de notre sujet s'articulera autour de trois questions principales : pourquoi l'Antiquité ? Pourquoi Homère ? Pourquoi Calypso ?

Pourquoi l'Antiquité ?

Le monde de l'Antiquité semble avoir la propriété de bouleverser par une étrangeté déroutante, par une perte et un inachèvement, irrémédiables, émouvants, faisant de chaque texte sauvegardé quelque chose de précieux, de fragile. Ce travail se veut un appel à l'appropriation d'une culture qui constitue, malgré tous ces obstacles, un imaginaire commun et partagé.

Toutefois, le « commun » n'est pas le « moderne », mais le différent. L'Antiquité ne peut pas être moderne. Elle est autre. C'est cette altérité qui rend un texte antique capable de solliciter l'imagination d'un lecteur contemporain. En effet, contrairement à Ulysse qui semble sans cesse en quête du familier, c'est plutôt l'étrangeté du monde d'Homère qui nous séduit en tant que lecteurs. En ce sens, Ulysse est un contre-modèle pour un lecteur contemporain d'Homère.

Par ailleurs, l'étude des textes antiques est salutaire dans la mesure où elle nous permet de réfléchir sur la variabilité de l'idée de littérature. En effet, notre conception actuelle de la littérature est foncièrement différente de celle que se faisaient les Anciens à propos de l'épopée ou de la tragédie par exemple. C'est pourquoi une approche comparatiste est particulièrement utile à ce propos.

Pourquoi Homère ?

Homère est la définition même du mystère, du silence très paradoxal : Homère est surtout une voix pour nous. À une époque où le culte du moi atteint son paroxysme, Homère

semble appartenir à un autre monde, tandis que le fait de s'intéresser à ses textes paraît audacieux, presque « avant-gardiste ». Homère, figure de l'altérité absolue, peut-il nous aider à mieux comprendre notre monde ? L'aède sans visage garde le silence sur lui-même et se fait, en raison de cette « absence », désirer par le lecteur : l'énigmatique est érotique.

Homère pose, parmi d'autres problèmes, la confrontation entre l'humain et la démesure, *hybris* en grec. Il propose une réflexion sur la guerre et la gloire.

« Homère est nouveau, ce matin, et rien n'est peut-être aussi vieux que le journal d'aujourd'hui<sup>1</sup> », disait Charles Péguy. Que signifie cette nouveauté attribuée à Homère ? Faut-il s'arracher au présent pour comprendre Homère ? Mais Homère n'est pas notre contemporain. Le constat de son altérité fondamentale est la condition *sine qua non* d'une compréhension de ses poèmes doublés de mystère. Nous devons nous méfier de ce que nous croyons savoir sur lui ou sur les textes qui lui sont attribués. Dans un contexte où il ne semble y avoir que du commun lassant, la lecture d'Homère peut nous offrir le particulier que nous cherchons désespérément. Dans cette perspective, le texte antique n'est pas la matrice d'une civilisation occidentale en quête de repères ou le modèle d'une perfection originelle. Il s'agit, au contraire, d'un objet de comparaison dont nous essayerons de mesurer les écarts avec des textes modernes qui développent des thèmes similaires. Ainsi, nous pouvons affirmer qu'il est encore possible de découvrir du nouveau sur l'antique grâce à la comparaison.

L'une des principales difficultés que pose notre objet d'étude est le fait qu'il soit « déjà là » depuis longtemps. C'est pourquoi il faudrait le considérer selon différents paramètres. Le premier paramètre que nous devons prendre en considération est l'altérité fondamentale de l'épopée homérique. En effet, il s'agit de défamiliariser, dépayser ce poème homérique, représentatif d'un réel perdu que nous ne sommes pas en mesure de comprendre, d'autant que la transmission de l'héritage antique, d'une manière générale, s'est faite selon des critères dont nous ignorons presque tout. Notre connaissance des textes antiques est, en ce sens, partielle. L'ancien et le lointain ne nous sont familiers qu'en apparence.

### Pourquoi Calypso ?

Nous avons choisi de travailler sur le mythe littéraire de Calypso pour une raison simple : en lisant l'épisode dans *L'Odyssée*, nous avons voulu en savoir plus sur ce personnage au destin tragique, peu bavard et touchant. C'est pourquoi il nous a paru

---

<sup>1</sup> C. Péguy, *Pensées*, Gallimard, 1934, p. 52.

intéressant de le confronter à ses avatars, remarquablement moins opaques, plus loquaces. Autrement dit, c'est le silence du personnage, le peu d'espace qu'il a dans le poème homérique malgré l'importance de son rôle, qui nous ont interpellés. Mais Calypso n'est pas la seule figure féminine dans cette *Odyssée* où les femmes sont omniprésentes, contrairement à l'*Iliade*, poème des mâles, du Mâle.

Alors pourquoi Calypso et non pas Circé ?

C'est parce que Calypso est le seul personnage féminin qui parvient à arrêter longuement la course du voyageur. Cependant, Circé est peut-être celle qui reste dans la mémoire collective comme l'un des principaux obstacles au *nostos* du héros, celle qui est la plus étudiée, la plus représentée en peinture, celle qui a inspiré plusieurs « textes possibles », dont les plus connus sont peut-être *Naissance de L'Odyssée* de Jean Giono<sup>2</sup> et, plus récemment, *Circé* de l'écrivaine américaine Madeline Miller<sup>3</sup>. Calypso, elle, est moins connue et, de fait, plus intrigante.

Pourquoi Calypso et non pas Pénélope ?

C'est parce qu'il nous a semblé que le destin d'une déesse dangereuse qui inquiète à la fois les dieux et les hommes, est plus inspirant que celui d'une épouse docile qui attend sagement son mari, même si cela n'exclut pas l'ambivalence fondamentale de Pénélope, brillamment analysée, d'ailleurs, dans *Le Chant de Pénélope* d'Ionna Papadopoulou-Belmehdi<sup>4</sup>.

Ainsi, Calypso est un personnage féminin qui interpelle le mystère et invite à des interrogations renouvelées. Jean Bouffartigue écrit à ce propos :

Ce qui manque à Calypso est d'être un sujet subsistant, cause permanente d'actes qui peuvent éventuellement différer sensiblement et dans l'ordre du succès et dans celui de leur appréciation morale. Il lui manque ce que les Grecs appelaient la *proairesis*, cette constante morale et psychologique qui unifie l'individu à travers les épisodes variés de ses actions. Et sans cette *proairesis* il n'est pas de personnage littéraire. Que peut-on dire de la *proairesis* de Calypso ? Qu'elle se résume à un objet : elle veut garder Ulysse auprès d'elle. Et elle échoue. En principe le personnage littéraire, dans le temps du récit ou du drame, continue d'exister même quand il n'est pas au premier plan. Ce n'est pas le cas de Calypso, et si l'on se pose la question « Que fait-elle lorsque Ulysse n'est pas à Ogygie ? », la réponse a de quoi faire frémir, qui impose la représentation d'une éternelle solitude, comme le note bien François Hartog<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> J. Giono, *Naissance de l'Odyssée*, Grasset, 2002.

<sup>3</sup> M. Miller, *Circé*, Christine Auché, Rue Fromentin, 2018.

<sup>4</sup> I. Papadopoulou Belmehdi, *Le chant de Pénélope, poétique du tissage féminin dans L'Odyssée*, Paris, Belin, Coll. L'Antiquité au présent, 1994.

<sup>5</sup> J. Bouffartigue, « Calypso entre nom et personnage », In. *Φιλολογία. Mélanges offerts à Michel Casevitz, Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique*, 35, Lyon, Maison de

Bouffartigue souligne la spécificité du rôle de Calypso dans *L'Odyssee*, en tant que déesse hospitalière. C'est ce rôle qui la définit, sans faire d'elle un personnage à proprement parler. C'est pourquoi nous nous sommes penchés sur les figures et voiles de Calypso dans les réécritures de ce mythe littéraire. Ce faisant, nous avons remarqué qu'elle gagne en épaisseur chez les écrivains ultérieurs à Homère, comme le met en évidence Bouffartigue dans le même article :

Les contradictions, les incertitudes et les absences n'ont pas empêché Calypso d'être érigée en personnage, à vrai dire essentiellement par les modernes<sup>6</sup>.

En outre, le sentiment d'étrangeté que suscite notre expérience personnelle de lecture<sup>7</sup> est l'un des principaux motifs du choix de l'épisode de Calypso au détriment d'autres. En effet, le refus d'Ulysse de la proposition d'immortalité nous confronte à une différence essentielle entre notre système de valeurs, notre vision du monde et ceux que décrit cet épisode de *L'Odyssee*. La première question que nous nous sommes posée à propos de ce refus est la suivante : comment Ulysse a-t-il pu résister à la tentation de l'immortalité ? Et qui refuserait une telle offre aujourd'hui ? Qui s'ennuierait dans une île paradisiaque ? Une félicité éternelle dans un paradis fantasmé ne représente-t-elle pas le rêve de tout religieux, au sens moderne du terme, cela même qui motive et justifie une vie de piété et de privation ? Ulysse, un héros païen, l'a pourtant refusée ici-bas. C'est à partir de cette incompréhension initiale que commencera notre interaction avec le mythe littéraire de Calypso, dans le but de comprendre ce qui peut expliquer un tel refus. Cette problématique nous guidera lors de notre réflexion.

En ce qui concerne l'état de la question, nous nous référerons à Ionna Papadopoulou-Belmehdi : « Discret mais omniprésent, le féminin constitue une dimension fondamentale de la thématique et de la poétique odysseennes. Déconcertant à coup sûr, quoique d'envergure difficile à contourner, ce thème a relativement peu sollicité l'intérêt des homérisants<sup>8</sup> ». La citation suivante de Martin Michaël confirme cette idée : « Malgré les études qui leur ont été

---

l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2006, p. 58-59. URL : [https://www.persee.fr/doc/mom\\_0151-7015\\_2006\\_mel\\_35\\_1\\_2417](https://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2006_mel_35_1_2417), consulté le 09 décembre 2019.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>7</sup> Nous citons, à ce propos, Pierre Judet de La Combe : « Il ne s'agit pas pour nos contemporains de redevenir grecs, ce n'est ni possible ni souhaitable, mais ces poèmes sont un tel choc, par leur force, qu'ils peuvent nous aider à penser autrement notre situation », « Homère nous oblige à être des deux côtés d'une guerre », *Le Magazine Littéraire*, n° 584, octobre 2017, p. 80-81.

<sup>8</sup> I. Papadopoulou Belmehdi, *Le chant de Pénélope, poétique du tissage féminin dans L'Odyssee*, op. cit., p. 95.

consacrées, Circé et Calypso demeurent à bien des égards des figures énigmatiques de l'*Odyssée* et leur rôle dans le périple d'Ulysse difficile à cerner<sup>9</sup> ». C'est par rapport à ce cadre précis que nous nous situons. Toutefois, nous nous démarquerons des travaux qui ont été publiés en relation avec notre sujet en consacrant le présent travail à Calypso, une entité marginale et incomprise, figure de l'ambiguïté qui fascine, dont le rôle dans *L'Odyssée* suscite beaucoup d'interrogations, tout en réfléchissant, ce faisant, sur plusieurs thématiques, dont l'altérité et le désir. Nous en déduisons l'utilité d'Homère et, plus généralement, de la littérature à notre temps. En effet, l'enjeu principal de notre étude est de montrer que, contrairement à une idée reçue, les œuvres d'hier continuent de nous interpeller, indépendamment du contexte historique, géographique et culturel de leur élaboration.

Le mythe de Calypso nous invite, dans une plus large mesure, à penser les rapports possibles avec l'altérité. Ainsi, c'est la littérature qui nous aide à mieux penser des questions qui peuvent, de prime abord, lui paraître extérieures, appartenant à la philosophie, en l'occurrence<sup>10</sup>. Mais la vie des idées est inséparable de la vie des textes. Le conceptuel et le littéraire ne se contredisent pas. Ce travail se veut avant tout un hommage à la littérature qui aura toujours une place de choix dans notre histoire individuelle et collective.

Nous envisagerons le mythe littéraire de Calypso sous l'angle de la comparaison entre diverses interprétations et réécritures. Nous avons choisi, pour ce faire, un corpus multilingue et diachronique. Chaque interprétation ou réécriture est irrévocablement marquée par l'époque de son élaboration. Les lectures de ce mythe sont plurielles et souvent contradictoires. Leur confrontation nous permettra de constater qu'un texte littéraire n'est pas un objet autonome. C'est pourquoi il faut prendre en considération non seulement le contexte de son élaboration mais aussi et surtout les relations qu'il entretient avec d'autres textes, littéraires ou philosophiques, qui traitent du même sujet. Cette approche comparatiste, perçue comme une éthique du savoir, nous aidera à mieux penser et comprendre le mythe de Calypso, à travers la

---

<sup>9</sup> M. Michaël, « Les dangers suaves de l'identité oubliée », In: *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, N° 10, 2006. DOI : <https://doi.org/10.3406/gaia.2006.1492> [www.persee.fr/doc/gaia\\_1287-3349\\_2006\\_num\\_10\\_1\\_1492](http://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2006_num_10_1_1492). Consulté le 29 mai 2019, p. 133.

<sup>10</sup> Sur cette approche qui allie littérature et philosophie : « C'est la tâche d'une critique comparatiste d'étudier l'émergence du philosophique dans le texte littéraire, et du littéraire dans le texte philosophique, donc aussi de faire l'histoire des mythes et métaphores philosophiques », V. Gély, « Pour une mythopoétique : Quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », SFLGC, bibliothèque comparatiste, 2006. , URL : <http://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une-mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-|37> GÉLY, Véronique : Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction | 37 fiction/, page consultée le 23 Décembre 2019.

En effet, il est à la fois éclairant et enrichissant d'envisager la littérature dans ses connexions avec la philosophie et l'anthropologie. C'est, d'ailleurs, grâce à la littérature que nous rencontrons ces autres disciplines.

création de points de jonction entre différentes littératures, appartenant à des époques et des cultures disparates. Ainsi, nous nous proposons de chercher la continuité dans le discontinu, le possible dans ce qui est, *a priori*, défini par l'impossibilité.

Les caractéristiques de l'histoire de Calypso demeurerait invisibles sans cette démarche. L'enjeu de notre travail de comparaison sera de montrer que Calypso est une figure hybride, plurielle et étrange. Ainsi, nous nous situons, de prime abord, aux antipodes de toute démarche de simplification qui ne tiendrait pas compte de l'ambivalence fondamentale de ce personnage homérique en ne retenant que ses fonctions d'accueil et de séduction maléfique. Nous essayerons de montrer que Calypso n'est pas seulement une déesse nostalgique et retranchée du monde. Certes, le lecteur d'Homère apprend qu'elle existe surtout pour emprisonner Ulysse, dans un premier temps, et faciliter son *nostos*, dans un deuxième temps. Néanmoins, les interprètes qui écrivent dans le silence d'Homère imaginent d'autres figures qui enrichissent considérablement ce personnage féminin. Ce sont ces multiples facettes, figures et voiles, que nous tenterons de faire dialoguer afin de montrer que les univers séparés que représentent ces œuvres sont, en réalité, étroitement liés. Les dialogues intertextuels défient les distances temporelle et spatiale.

Cet infini que représente le mythe littéraire de Calypso contient en germe une myriade de possibles, une plongée dans les non-dits du texte homérique. Calypso est celle qui tisse des liens entre ces textes appartenant à des époques et des contextes culturels distincts. C'est dans cette mesure qu'il nous a semblé judicieux de choisir comme outil pour l'analyse littéraire la théorie des mondes possibles, élaborée par Marc Escola et Sophie Rabau. En effet, Calypso représente le point de jonction entre différents « mondes à distance » ou « univers fictionnels<sup>11</sup> ». Car même si nous avons tendance à classer les uns et les autres dans des courants littéraires et des genres bien déterminés, la communauté sémantique autour du traitement de ce mythe demeure l'essentiel.

À la lumière de ces réécritures du mythe littéraire de Calypso, nous essayerons de mettre en relation quelques-unes des figures de ce personnage mythologique, en repérant les principaux thèmes qui représentent des invariants ou des différences, selon une perspective d'histoire totale. Le corpus que nous allons étudier correspond à un choix personnel, dicté

---

<sup>11</sup> Voir, à propos de cette théorie, les résumés des interventions dans le cadre du séminaire « La théorie des mondes possibles : un outil pour l'analyse littéraire ? », organisé à Paris VII en 2005-2006. URL : [https://www.fabula.org/atelier.php?Th%26eacute%3Borie\\_des\\_mondes\\_possibles%3A\\_un\\_outil\\_pour\\_l%27analyse\\_litt%26eacute%3Braire%3F](https://www.fabula.org/atelier.php?Th%26eacute%3Borie_des_mondes_possibles%3A_un_outil_pour_l%27analyse_litt%26eacute%3Braire%3F). Consulté le 09 décembre 2019. Voir également F. Lavocat, *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du CNRS, 2010.

plus par la variété que par l'exhaustivité, mais il est loin d'être clos ou complet. Bien au contraire, il exprime en filigrane une incomplétude et une sorte d'angoisse qui en résulte, faisant écho à celle qui caractérise l'étude de l'Antiquité. Nous tenterons de réfléchir à ce que les époques moderne et contemporaine font aux textes anciens et à l'Antiquité, à travers l'exemple de *L'Odyssée*. En effet, le poème homérique est alternativement exploré et subverti, respecté et détourné, élevé au sublime et tourné en dérision.

En outre, l'approche comparatiste qui sera la nôtre nous aidera à réfléchir sur le lien entre le mythe et les genres littéraires, en gardant en vue la spécificité du contexte de chaque époque. En effet, nous ne pourrions pas bien comprendre *Le Télémaque travesti* de Marivaux sans nous pencher, au préalable, sur la Querelle des Anciens et des Modernes. Parallèlement, *Les Aventures de Télémaque* de Louis Aragon est un roman intimement lié au mouvement Dada. Ces différentes œuvres mettent en scène une Calypso qui n'est jamais la même et qui se dévoile progressivement sous la plume de chaque auteur. En ce sens, nous pouvons considérer que Calypso survit grâce à la littérature. Arrêter d'écrire signifierait sa mort.

Selon Jacques Lacarrière, « le voyage a toujours un sens, surtout si au retour il implique d'être conté, raconté, écrit, décrit, bref d'être réinventé en posant sur les lieux visités, les êtres rencontrés le regard neuf ou renouvelé de notre temps<sup>12</sup> ». Cela nous invite à réfléchir sur le sens du voyage et la curiosité à l'égard du monde, de l'ancien et du lointain. Nous nous proposons, à la lumière de cette citation, d'établir une confrontation entre l'Antiquité et des problématiques contemporaines, en pensant le monde ancien comme un « laboratoire » d'idées et non pas un « conservatoire » lié aux illusions identitaires, pour reprendre la réflexion novatrice de Florence Dupont sur le sujet. En effet, l'anthropologue défend l'altérité et l'étrangeté de l'Antiquité, notamment dans son ouvrage *L'Antiquité, territoire des écarts*<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> J. Lacarrière, « Hérodote, l'invention du voyage », *Magazine Littéraire*, N° 432, Juin 2004, p. 26.

<sup>13</sup> Voir F. Dupont, *L'Antiquité, territoire des écarts*, Entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Taussig, Paris, Albin Michel, 2013. Selon Florence Dupont, « plus nous nous installons en tant qu'antiquisants anthropologues dans ces ailleurs anciens, mieux nous comprenons les catégories indigènes, grecques et romaines. Mais alors l'écart s'accroît d'autant avec les catégories contemporaines qui perdent leur évidence familière et gagnent à leur tour en étrangeté », p. 291. Cette approche nous encourage à questionner ce que nous prenons pour des certitudes. La proximité d'Homère n'est, de ce point de vue, que trompeuse. Le passé culturellement éloigné, irrévocablement condamné à l'inachèvement et à la perte, semble tirer son pouvoir de fascination du mystère et de l'inconnu qui le caractérisent. Au sujet de cette distance qui nous sépare des textes antiques, Philippe Jaccottet évoque un « lien radieux ». C'est ainsi qu'il définit l'idéal qui l'a conduit dans la traduction de *L'Odyssée* qui appartient à un monde perdu : « [...] comme les statues et les ruines blanches dans l'air limpide de la Grèce, les paroles du texte ancien demeurent à distance de l'homme contemporain ; mais cette

En étudiant la question de l'altérité, à travers le mythe de Calypso, nous serons amenés à questionner l'identité, la violence, la nostalgie, la haine, la place d'autrui dans l'existence humaine, l'oscillation entre le fini et l'infini, l'instant et l'éternité. Autrement dit, nous lirons Homère à la lumière de ces problèmes<sup>14</sup> qui structurent la vie humaine. Car les personnages homériques sont humains, souvent en contradiction avec eux-mêmes. L'étude du mythe littéraire de Calypso nous permettra également de réfléchir sur le thème du désir, étroitement lié au pouvoir du discours dont la dualité et l'ambivalence sont quasiment une constante dans *L'Odyssée* et dans les réécritures du mythe de Calypso.

À la lumière de ces considérations, nous consacrerons la première partie du présent travail à l'impossible rencontre de l'autre, telle qu'elle apparaît à travers l'histoire de Calypso et d'Ulysse dans *L'Odyssée* d'Homère. Dans le premier chapitre, nous nous focaliserons sur le personnage de Calypso, figure ambivalente de l'autre. Nous tenterons d'y répondre à ces deux questions principales : Qu'est-ce qui fait l'étrangeté de Calypso aux yeux d'Ulysse ? Qu'est-ce qui les rapproche ? C'est pourquoi nous nous attarderons, dans un premier temps, sur les différences entre la déesse de la cachette et le héros de la ruse, pour nous pencher, dans un deuxième temps, sur ce qui les rassemble. Notre principal centre d'intérêt dans le deuxième chapitre sera l'île d'Ogygie, figure de l'ailleurs. Nous réfléchirons sur l'essence et les particularités de cet espace en le comparant à d'autres dans *L'Odyssée*. Les trois questions auxquelles il s'agira de répondre sont les suivantes : pourquoi cet espace est-il étrange, voire dangereux ? Qu'est-ce qui peut le rendre, au contraire, familier ? Pourquoi Calypso est-elle étroitement liée à son île ? Le troisième chapitre de cette partie aura pour sujet l'hospitalité dangereuse de Calypso à Ogygie. Pourquoi Calypso figure-t-elle l'hôtesse géôlière ? Qu'est-ce qui rend son hospitalité ambivalente, conjointement associée à la démesure, *hubris* et à l'*éros* ? C'est la comparaison entre Calypso et d'autres figures de l'*hubris* et de l'*éros* qui nous permettra de répondre à ces questions.

L'analyse de la proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle, faite par Calypso à Ulysse, et représentative, de ce point de vue, de l'enjeu de son hospitalité, sera le point de départ pour réfléchir sur le lien entre désir et métamorphose, le désir de Calypso de métamorphoser son amant étant condamné à l'inassouvissement et à l'impossibilité. C'est

---

distance loin d'éloigner au contraire nous relie à elles », Ph. Jaccottet, *L'Odyssée*, Homère, Paris, La Découverte, 2004, Avertissement, p. 9.

<sup>14</sup> « Comme Homère est problématique et que dans son œuvre il pose des problèmes, il y a donc une réalité homérique », P. Judet de La Combe, « Homère nous oblige à être des deux côtés d'une guerre », *op. cit.*, p. 80-81.



dans ce cadre que nous développerons, dans le cadre de la deuxième partie du présent travail, d'autres interprétations du mythe de Calypso, à la lumière de la philosophie, de l'allégorie et de la littérature. Premièrement, nous esquisserons dans le premier chapitre une analogie entre Calypso et l'*éros*-philosophe, à partir d'une lecture du *Banquet* de Platon. Nous nous attarderons, pour ce faire, sur la relation problématique entre Homère et Platon, avant d'analyser la définition du désir comme manque et en quoi cela peut s'appliquer à l'histoire de Calypso. Deuxièmement, nous développerons les interprétations allégoriques attestées du mythe de Calypso, tout en gardant en vue le thème du désir qui évolue au fil de ce chapitre. En effet, ce qui est manque chez Platon est imagination et illusion de plénitude chez les allégoristes, comme nous essayerons de le prouver. Nous nous focaliserons sur la Calypso plotinienne, magicienne du sensible et figure de la mort de l'âme. Troisièmement, nous passerons des allégoristes qui semblent rejeter l'altérité d'Homère à la lecture fénelonienne du mythe de Calypso. En quoi cette réécriture littéraire reprend-elle Plotin, c'est-à-dire la moralisation d'Homère, tout en renouvelant les significations du mythe ? En quoi le désir que représente Calypso est un excès de plénitude, voire un désastre ?

C'est à partir de cette lecture fénelonienne du mythe que commence la défiguration du personnage et du désir qu'il représente, telle que nous l'observerons dans le cadre de la troisième partie. Cela nous amènera à étudier, dans le premier chapitre, Calypso qui se transforme en héroïne moderne dans *Les Aventures de Télémaque* de Louis Aragon. Nous tenterons d'analyser l'étrangeté de ce texte subversif qui met l'accent sur l'échec constitutif du langage et de l'amour, tout en bousculant les représentations traditionnelles de ces personnages inspirés de la mythologie. La tension entre l'ancien et le nouveau et la suspicion à l'égard de l'antique, fil d'Ariane dans cette partie, se poursuivra dans *Le Télémaque travesti* de Marivaux qui met en évidence l'altérité ambiguë d'une Calypso multiple dont la principale fonction dans le roman est de faire rire, comme nous le montrerons dans le deuxième chapitre. Cette défiguration de Calypso et, à travers elle, d'Homère, nous amènera à réfléchir sur la dépoétisation d'Homère chez les Arabes, avant d'étudier une tentative de réhabilitation de ces deux figures longtemps marginalisées que sont Homère et son personnage Calypso. Il s'agira de *Neuf nuits en compagnie de Calypso* de l'écrivain tunisien Tahar Guiga. Ainsi, après avoir commencé ce travail par un constat de l'impossibilité de rencontre entre Homère et le lecteur, nous le terminerons par une métamorphose de cette impossibilité en possibilité qui défie le temps et l'espace.

## **Première partie**

### **L'impossible rencontre de l'autre**

# Introduction

*L'Odyssée* d'Homère est l'épopée du retour. En effet, d'après François Hartog, « du point de vue de la vision grecque de l'autre, il n'est sans doute pas indifférent que ce premier parcours du monde, voyage canonique et fondateur, soit non pas un voyage sans retour, mais rien d'autre qu'un voyage de retour<sup>15</sup> ». En effet, Ulysse, le héros qui ruse et se souvient, s'oppose à l'étrange et n'aspire qu'à retrouver le familier. En ce sens, l'expérience de l'altérité est nécessairement éphémère. La beauté incorruptible de Calypso contraste avec la mortalité du héros, conscient du danger que représente une fusion durable avec l'ailleurs.

Toutefois, la dichotomie ne nie pas la possibilité d'une convergence. Désir et impossibilité coexistent. L'altérité est simultanément opaque et limpide. Calypso est à la fois la figure féminine malfaisante, symbole de l'oubli, et adjuvante du voyageur nostalgique, celle qui lui facilite le *nostos*. La multiplicité de ses visages nous invite à penser les ambiguïtés du rapport à l'altérité ainsi que la tension constitutive de l'humain. En effet, loin d'être figée ou permanente, l'identité de celui qui revient chez lui en inconnu est fluide et tout à fait capable de métamorphoses. C'est cette ambivalence qui constituera la problématique de cette partie.

Nous consacrerons le premier chapitre de cette partie à l'étude du personnage de Calypso, la figure ambivalente de l'autre. Nous nous focaliserons, en premier lieu, sur les manifestations de la différence entre la déesse de l'oubli et le héros du retour. L'enjeu de cette comparaison est de montrer l'étrangeté de l'un pour l'autre, tout en soulignant les figures et voiles de chacun. Ce sont ces voiles qui représentent le point de rencontre entre ces deux personnages antithétiques. C'est ce que nous allons étudier en second lieu.

Après avoir développé les similitudes et les différences entre Calypso et Ulysse dans le texte homérique, nous nous pencherons dans le cadre du deuxième chapitre sur l'espace, Ogygie, figure de l'ailleurs aussi ambivalent que Calypso. Nous étudierons les caractéristiques de cet ailleurs en le comparant à d'autres espaces qui figurent dans *L'Odyssée*. Il s'agira, en l'occurrence, d'Ithaque, à la fois double et voile d'Ogygie, de l'île

---

<sup>15</sup> F. Hartog, « Le retour d'Ulysse » *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1996. Hartog remarque que *L'Odyssée* est une « anthropologie poétique » qui fonde « la vision que les Grecs ont eue d'eux-mêmes et des autres », *Ibid.*

d'Aiaïé qui figure la cachette et le danger de la séduction féminine, d'espaces représentatifs du *locus horridus*, à l'instar de l'Hadès et de l'île des Sirènes mais aussi du *locus amoenus* comme l'île des Phéaciens. Nous développerons également les analogies entre Calypso et son île, figure du féminin, à la lumière d'une sentence héraclitienne et d'un poème de Paul Valéry.

Nous approfondirons notre étude du mythe de Calypso chez Homère dans le troisième chapitre qui sera consacré au thème de l'hospitalité définissant la fonction de la déesse. Cette hospitalité est généralement associée à la démesure, *hubris*, comme en témoigne la proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle. Nous insisterons davantage dans ce chapitre sur l'ambivalence caractéristique de Calypso, à la fois déesse hospitalière et geôlière du héros. Celui-ci présente un modèle d'héroïsme épique, foncièrement différent de celui qu'incarne Achille, comme nous allons également le montrer. Son refus de l'immortalité est un signe de modération, *sophrosyne*. Nous déploierons, en outre, les thèmes de l'*éros* et de l'*hubris*, en rapport avec l'hospitalité singulière de Calypso. Pour ce faire, nous la comparerons, ainsi qu'Ulysse, à différents personnages, mythologiques ou littéraires, afin de mieux saisir la spécificité de leur relation telle qu'elle est décrite par Homère.

Arnold Böcklin – *Ulysse et Calypso* (1883)

Kunstmuseum, Bâle

# Premier chapitre

## Calypso ou la figure ambivalente de l'autre

### Introduction

L'épisode de Calypso est central dans *L'Odyssée* homérique. Son importance se manifeste à travers sa répétition. En effet, il apparaît à trois reprises, au chant I, au chant V et à la fin des récits qu'Ulysse clôt en évoquant laconiquement sa rencontre avec Calypso. De fait, le rôle de Calypso est déterminant dans l'odyssée du protagoniste. Jean-Pierre Vernant écrit que « dès les premiers vers de *L'Odyssée*, la nymphe Calypso surgit et occupe le devant de la scène<sup>16</sup> ». Calypso est un personnage qui évolue d'opposant à auxiliaire, prouvant par là-même que l'immortel n'est pas nécessairement immuable. En ce sens, elle figure l'autre ambivalent et complexe. Nicole Loraux voit dans l'épopée « une pensée forte parce que c'est une pensée qui sait maintenir le contradictoire [...] »<sup>17</sup>.

L'Autre différent n'est ni foncièrement mauvais ni foncièrement bon. Il figure l'entre-deux et l'équivoque. En effet, sans l'intercession de l'Autre, Ulysse n'aurait pas pu poursuivre son *nostos*. Mais cela n'empêche que c'est ce même Autre qui l'a gardé prisonnier sept ans sur une île déserte. Par ailleurs, la nymphe n'aurait vraisemblablement pas consenti à libérer Ulysse si Zeus ne le lui avait pas expressément ordonné. Par conséquent, peut-on considérer que sa bienveillance à l'égard du héros est immotivée ? Calypso n'est-elle pas la figure de l'ambiguïté par excellence ?

Calypso et Ulysse sont condamnés à vivre ensemble à Ogygie. Cette contrainte fait de la rencontre une nécessité en dépit de son caractère irréalisable. Cela nous invite à réfléchir sur la nature de la relation entre Calypso et Ulysse. Sont-ils deux figures antithétiques ou complémentaires ? Leur rencontre est-elle affrontement ou complémentarité ?

---

<sup>16</sup> J-P. Vernant, « Le refus d'Ulysse », *Le Temps de la Réflexion*, III, Paris, Gallimard, 1982, p. 13.

<sup>17</sup> N. Ernout, « À propos du féminin en Grèce ancienne », Entretien avec Nicole Loraux, *Sources*, n°25, 1991, p.56.

## A. Calypso et Ulysse : deux personnages antithétiques

### 1. Différence ontologique

#### 1.1. Dieux et mortels dans le contexte du polythéisme grec

Dans le contexte du polythéisme grec, dieux et mortels se meuvent dans le même monde. C'est ce monde qui a créé les « instances supra-humaines », pour reprendre l'expression de Vinciane Pirenne-Delforge<sup>18</sup>. Celle-ci précise que l'on doit « se déprendre, en tant que modernes, des réflexes d'identification », car le polythéisme grec est un système religieux du passé qui représente l'Autre inconnu pour nous. Il y a donc une distance spatio-temporelle évidente. En effet, il n'y a pas de verticalité transcendante dans le contexte polythéiste. La pluralité d'entités du monde supra-humain des Grecs n'empêche qu'il y ait une relation d'intimité, voire de familiarité, entre les hommes et les dieux. Selon Giulia Sissa, « les divinités ne sont jamais figées, mais toujours dans des aventures différentes où s'entrelacent leur vie et celle des mortels<sup>19</sup> ». En revanche, cette familiarité n'exclut pas la nécessité d'une juste conduite des hommes à l'égard des dieux. Par ailleurs, l'étrangeté semble inhérente à la condition de tout être considéré par l'Autre différent. « Infinie est l'altérité de tout être<sup>20</sup> ». Ainsi, la familiarité n'est qu'apparente.

À première vue, Calypso et Ulysse sont deux personnages antithétiques. En effet, d'un point de vue ontologique, rien ne les unit. Calypso est une nymphe immortelle, fille du titan Atlas ; Ulysse un humain mortel, fils de Laërte et Anticlée.

#### 1.2. Calypso : un statut ambivalent

Qui est Calypso ? Pierre Grimal la classe parmi les Océanides. Il la définit dans son *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* en ces termes : « Calypso est une nymphe, selon les uns fille d'Atlas et de Pleioné [...], selon les autres, du soleil (Hélios) et de Perséis (ce qui en ferait la sœur d'Aeétés et de Circé ; [...])<sup>21</sup> ». Selon le même dictionnaire, « Calypso est

---

<sup>18</sup> V. Pirenne-Delforge, Cours du Collège de France, « Polythéisme grec, mode d'emploi », URL : <https://www.college-de-france.fr/site/vinciane-pirenne-delforge/course-2017-2018.htm>. Consulté le 20 mai 2019.

<sup>19</sup> G. Sissa, « Sans sexualité, les dieux grecs n'existeraient pas », *Le Point Références – La Grèce et ses dieux*, Juillet-Août 2016, p. 33-35 ; la présente citation se trouve p. 33.

<sup>20</sup> V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 371.

<sup>21</sup> P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999, p. 77.

aussi le nom d'une des filles de Téthys et d'Océan<sup>22</sup> ». Nous pouvons en déduire que la généalogie de ce personnage mythique est incertaine.

Par ailleurs, étant une puissance divine antérieure à Zeus, elle est, par définition, maléfique. Son caractère divin est problématique. En effet, « [...] entre l'Olympe et les êtres surnaturels ou divins qu'Ulysse rencontre, le rapport est problématique. C'est peut-être pour cette raison qu'Ulysse n'est pas aidé par les dieux dans son errance [...] »<sup>23</sup>. De fait, Calypso est non seulement différente d'Ulysse, mais elle est également étrangère aux dieux olympiens. La déesse Athéna la définit en ces termes :

« [...] une déesse loge,  
La fille du féroce Atlas qui connaît les abîmes  
De la mer, et qui porte à lui seul les colonnes  
Puissantes par lesquelles terre et ciel sont séparés [...] »<sup>24</sup>

Ainsi, Atlas est un esprit malfaisant aux yeux des dieux olympiens. Car il « représente le mal, lié à une connaissance globale de la mer et du ciel et un pouvoir total sur eux : Ulysse est prisonnier, sur la terre réduite à une île, du fruit (la fille) de cette connaissance malfaisante<sup>25</sup> ». Par voie de conséquence, la fille de ce titan redoutable représente un danger évident pour l'homme qu'elle garde sur son île. Celui-ci la présente également comme « fille d'Atlas » dans son discours adressé aux Phéaciens<sup>26</sup>.

Le nom de Calypso est fortement symbolique. Car elle est « d'abord et surtout "la cacheuse"<sup>27</sup> ». Comme le montre Michel Casevitz, la symbolique de la cachette est ce qui définit la nymphe Calypso. En effet, son nom, Καλυψώ, dérivé du grec *kaluptein*, indique, de prime abord, l'ambiguïté de son rôle dans *L'Odyssée*.<sup>28</sup> La déesse cachée et cacheuse ensevelit Ulysse en le protégeant, le fait disparaître en le secourant, l'enterre en le mettant à l'abri du danger. Ainsi, la notion de « cacher » est fondamentalement ambivalente, à l'image du personnage dont l'essence est la dissimulation. Par ailleurs, « celle qui est cachée dans un espace en dehors de tout

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope, Poétique du tissage féminin dans L'Odyssée*, Paris, Belin, 1994, p. 195.

<sup>24</sup> Homère, *L'Odyssée*, Trad. De Ph. Jaccottet, Paris, La Découverte/Poche, 2004, I, 51-54, p. 13.

<sup>25</sup> M. Courrént, « Entre plaisir et peine, les passeuses de l'Inaccessible dans *L'Odyssée* d'Homère », *Figures du Passeur*, Paul Carmignani (dir.), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002, p. 167-187, URL : <https://books.openedition.org/pupvd/166?lang=fr>. Consulté le 20 mai 2019.

<sup>26</sup> *Od.* VII, 245, p. 128.

<sup>27</sup> M. Casevitz, « Sur Calypso », In : *L'univers épique : rencontres avec l'Antiquité classique*, Tome II. Besançon : l'Université de Franche-Comté, 1992, p. 81-103 (Annales littéraires de l'Université de Besançon, 460, URL : [https://www.persee.fr/doc/ista\\_0000-0000\\_1992\\_act\\_460\\_1\\_1321](https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1992_act_460_1_1321). Consulté le 20 mai 2019.

<sup>28</sup> « Tiré de *Kaluptein*, cacher, le nom de Calypso dans sa transparence livre le secret des pouvoirs qu'incarne la déesse au creux de ses cavernes [...] », J-P. Vernant, « Le refus d'Ulysse », *op. cit.*, p. 14.



et aussi celle qui cache Ulysse à tous les regards<sup>29</sup> » est semblable en cela à la magicienne Circé qui dérobe les compagnons d'Ulysse à la vue, comme en témoigne le texte homérique :

« Toute la troupe a disparu ; pas un d'entre eux  
N'est ressorti ; [...] »<sup>30</sup>

Ainsi, Calypso et Circé, figures de la dissimulation, représentent l'Autre qui anéantit l'homme en le faisant sombrer dans l'oubli.

Le statut divin de Calypso pose, plus fondamentalement, un problème qui a été étudié par Nicole Loraux. Elle le formule en ces termes : « Serait-ce qu'un dieu au féminin n'a rien de commun avec la féminité des femme mortelles ?<sup>31</sup> » Autrement dit, Calypso est-elle une déesse ou une femme ? Dans un premier temps, Loraux constate « ce que le statut divin apporte de décalage, voire d'étrangeté, dans la définition de la féminité<sup>32</sup> ». En effet, cette oscillation entre divinité et féminité fait de Calypso, en l'occurrence, une figure de l'entre-deux, de l'Autre. Dans un deuxième temps, elle remarque qu'une déesse se caractérise par sa beauté, alors que la voix serait l'apanage d'une femme mortelle<sup>33</sup>. Cependant, Circé et Calypso, « la première trois fois, la seconde une seule - sont qualifiées de *deine theos audeessa* : "terrible déesse à la voix humaine"<sup>34</sup> ». En effet, la traduction jaccottienne de l'épopée homérique nous décrit Calypso « chantant à belle voix » quand le dieu Hermès arrive chez elle pour lui annoncer le décret divin<sup>35</sup>. Dans un troisième temps, Loraux conclut qu'en Calypso, comme en Circé, « s'affrontent le divin et la femme<sup>36</sup> ». Le statut de Calypso est ainsi synonyme de pluralité et d'ambivalence.

En revanche, son immortalité ne semble pas faire de doute. Calypso est immortelle<sup>37</sup>. Mais elle n'est pas éternelle car les dieux grecs, qu'ils soient de rang supérieur ou inférieur, « sont

---

<sup>29</sup> J-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes – Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999, p. 141.

<sup>30</sup> *Od.* X, 259-260, p. 183.

<sup>31</sup> N. Loraux, « Qu'est-ce qu'une déesse », *Modèles féminins du monde antique, Histoire des femmes en Occident, L'Antiquité*, sous la dir. De P. Schmitt Pantel, Paris, Perrin, 2002, p. 40.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>33</sup> « Si la beauté est aux déesses, aux femmes appartient la voix, en tant qu'elles sont mortelles », *ibid.*, p. 50.

<sup>34</sup> *Ibid.* Cf. *Od.* XII, 449, p. 230.

<sup>35</sup> *Od.* V, 61, p. 93. Selon E. Cantarella, « une voix féminine qui chante est un signe clair et sans équivoque, l'indicateur immédiat d'un grave danger. Les épouses et les jeunes filles destinées au mariage ne chantent pas. Pénélope ne chanta assurément pas en tissant sa toile : Pénélope tisse et pleure », *Ithaque, De la vengeance d'Ulysse à la naissance du droit*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 203. Cette citation de Cantarella renforce l'idée de l'ambivalence inquiétante qui caractérise le personnage de Calypso.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 50.

<sup>37</sup> La nymphe Calypso est appelée *thea*, déesse, à plusieurs reprises dans *L'Odyssee* : I, 14 et 51 ; V, 79 où Calypso et Hermès se reconnaissent immédiatement grâce au caractère divin qu'ils ont en commun ; V, 118 où Calypso se définit comme une déesse éprise d'un humain mortel ; V, 194 où Ulysse et Calypso sont désignés en

certes immortels, mais pas éternels. La différence est importante : une entité éternelle existe de tout temps, alors que les dieux grecs doivent d'abord naître<sup>38</sup> ». C'est en ces termes que Giulia Sissa fait la distinction entre éternité et immortalité. Faut-il en déduire une similitude entre Calypso et Ulysse, du fait de leur naissance de l'union de leurs parents ?

En tout état de cause, même si les deux personnages se ressemblent sur ce point, l'étrangeté de l'un pour l'autre est indubitable. Ulysse est étranger à Calypso dans la mesure où il n'a rien de commun avec elle. Ulysse est, en effet, l'errant par excellence, tandis que Calypso s'identifie à un lieu particulier, une île dont elle ne bouge jamais. Elle ne représente pas une figure familière ou connue pour lui. Parallèlement, Ulysse est un être très différent de ce que Calypso a l'habitude de voir. Cette étrangeté peut étonner, inquiéter ou même rendre insensible cet Autre que représente l'un pour l'autre. Cette différence fondamentale entre Calypso et Ulysse explique l'impossibilité de leur rencontre. En effet, comment deux êtres si différents vont-ils se trouver en présence l'un de l'autre, en même temps et au même endroit ?

### 1.3. Ulysse : homme ou héros ?

Selon le *Dictionnaire de la langue française* de Littré, « héros » est « le nom donné dans Homère aux hommes d'un courage ou d'un mérite supérieurs, favoris particuliers des dieux, et dans Hésiode à ceux qu'on disait fils d'un dieu et d'une mortelle ou d'une déesse et d'un mortel<sup>39</sup> ». Or Ulysse est un personnage qui déroge à la règle dans la mesure où il n'a ni courage exemplaire ni vaillance édifiante. En effet, *L'Odyssée* nous montre ses faiblesses inhérentes à la condition humaine, telles que l'orgueil et le désir amoureux. De fait, Ulysse est un être « à la psychologie complexe, fragile souvent, faillible, manipulable et manipulé<sup>40</sup> ». Par ailleurs, il devient, pendant ses errances, l'Autre de lui-même, contrairement à Calypso. Toutefois, c'est la nymphe immortelle qui facilite le retour de l'homme errant. Son soutien est indispensable comme en témoigne cette citation de Giulia Sissa : « [...] Pour réussir, il lui faut un adjuvant, le plus souvent une femme, prête à l'aimer et l'aider<sup>41</sup> ». Ainsi, Calypso et Ulysse sont, certes,

---

ces termes : « L'homme et la Bienheureuse ». Ainsi, l'appartenance de Calypso à la catégorie des dieux ne fait pas de doute chez Homère.

<sup>38</sup> G. Sissa, « Sans sexualité, les dieux grecs n'existeraient pas », *op. cit.*, p. 33.

<sup>39</sup> P. Sellier, « Le modèle héroïque de l'imagination : un socle symbolique », <http://classes.bnf.fr/heros/arret/01.htm>. Consulté le 20 mai 2019.

<sup>40</sup> C. Golliau, « Voyage au cœur des surhommes », *Le Point Références-La vraie vie des héros de l'Antiquité*, Été 2018, p. 6.

<sup>41</sup> G. Sissa, « Des héros au bord de la crise de nerfs », *Le Point Références-La vraie vie des héros de l'Antiquité*, Été 2018, p. 10.

ontologiquement différents. Mais le divin féminin que représente Calypso est le cadre indispensable de l'héroïsme humain.

La différence ontologique entre Calypso et Ulysse explique les autres. En effet, l'immortelle et l'humain mortel ne partagent ni le même mode d'être ni la même perception du monde, des objets, de l'espace et du temps.

## 2. Le rapport au temps : solitude et nostalgie

### 2.1. La temporalité et l'attente

Calypso et Ulysse n'ont pas le même rapport au temps. En effet, contrairement à la nymphe immortelle, Ulysse est un être temporel, défini par la temporalité. Il se situe par rapport à un passé glorieux auquel il s'attache frénétiquement. Ce passé figure ce qui constitue l'essence du personnage : guerrier vainqueur de la guerre de Troie, roi d'Ithaque, époux de Pénélope et père de Télémaque. Pendant son séjour chez la nymphe, Ulysse regrette indéniablement ce passé et les figures qui le peuplent. Paradoxalement, cet être du temps se trouve hors du temps, dans un présent auquel il ne peut s'identifier. Ce présent est celui d'une errance continue, sans aucune issue, en parfaite dissonance avec son passé. Ainsi, Ulysse devient la figure de la nostalgie et de l'attente d'un avenir rompant avec l'étrangeté et lui faisant retrouver son essence perdue lors de son *nostos*. Ainsi, ces deux personnages sont antithétiques parce qu'ils n'ont pas la même essence. Par ailleurs, Ulysse regrette et espère tandis que Calypso se situe « en dehors du temps. Chaque jour est semblable à l'autre », comme l'écrit Jean-Pierre Vernant<sup>42</sup>.

Ulysse est un « voyageur malgré lui », pour reprendre l'expression de François Hartog<sup>43</sup>. Il est condamné à vivre avec un être foncièrement différent de lui pendant sept ans. De fait, il entretient un rapport conflictuel avec la temporalité, car « l'autre est aussi dans le temps<sup>44</sup> ». Sur l'île de Calypso, c'est l'attente qui donne sens à la temporalité amorphe et informe d'Ulysse. « Toujours seul à attendre et toujours séparé de lui-même par l'attente qui ne le

---

<sup>42</sup> J-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes – Récits grecs des origines*, op. cit., p. 140-141.

<sup>43</sup> « Voyageur malgré lui, en butte à la haine de Poséidon, Ulysse n'est, pour finir, en quête d'aucun Absolu, et n'est pas même curieux du monde. Rien ne saurait lui être plus étranger que l'idée du navigateur de Baudelaire de "plonger au fond du gouffre, Enfer ou ciel, qu'importe ? Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau". Il ne songe qu'à retrouver le familier », F. Hartog, « Le retour d'Ulysse », *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, URL : <https://flipbook.cantook.net/?d=%2F%2Fwww.edenlivres.fr%2Fflipbook%2Fpublications%2F41604.js&oid=3&c=&m=&l=&r=&f=epub>. Consulté le 20 mai 2019.

<sup>44</sup> *Ibid.*

laissait pas seul<sup>45</sup> », Ulysse s'habitue au désespoir et, ce faisant, attend. Mais le temps ne s'écoule plus. Ulysse retournera-t-il chez lui un jour ? Les possibilités du devenir sont multiples mais semblent contrariées par le destin, suspendues aux lèvres de Zeus. Ulysse tente en vain de s'approprier le présent, car l'attente imposée devient insoutenable avec le temps. Comment meubler la temporalité ? Comment tuer le temps irréversible ? Comment endurer la durée ? L'amour de Calypso serait-il un moyen pour Ulysse d'animer le temps ? Ulysse est un être figé à Ogygie. Cependant, l'amour est toujours à recommencer. L'existence n'est plus mouvement pour Ulysse. Par conséquent, il n'existe plus chez Calypso. Il n'attend plus. Il s'ennuie et désespère.

D'aucuns estiment que l'attente d'Ulysse à Ogygie lui permet de « réaliser un deuxième *nostos* qui aboutit à Troie, un “*nostos*” poétique, parallèle mais de sens opposé au *nostos* effectif qui l'emmène vers Ithaque<sup>46</sup> ». En effet, ce sont ses propres exploits pendant la guerre de Troie qu'Ulysse écoute chanter par l'aède Démodocos quand il est chez les Phéaciens. Son « *nostos* poétique » l'émeut jusqu'aux larmes<sup>47</sup>, car le temps figure l'Autre méconnaissable. Ulysse pleurant symbolise la rencontre impossible de l'autre.

## 2.2. La solitude

La solitude est absence de temps. Ulysse, confronté à l'épreuve de la solitude, est réduit à un souffle de vie chez Calypso, ayant perdu toute préoccupation liée à la condition humaine. Il est seul dans un espace éloigné de tous. L'altérité de Calypso crée la solitude d'Ulysse.

Calypso est certes une nymphe immortelle qui vit « dans une solitude totale à deux<sup>48</sup> » avec Ulysse. Mais c'est précisément à cause de cette solitude partagée que les deux personnages sont antithétiques. Certes, celle-ci est subie ; elle n'est pas choisie. Mais le regard porté par chacun sur la solitude de l'autre montre que celle-ci n'est pas la même pour les deux êtres. En effet, l'isolement de la nymphe immortelle semble lui avoir été imposé par les dieux olympiens. En ce sens, sa solitude est une punition divine. N'est-elle pas la dangereuse fille d'Atlas ? Ce titan n'est-il pas l'adversaire de Zeus ? En ce sens, la solitude est inhérente à

---

<sup>45</sup>M. Blanchot, *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 2012, URL : <https://flipbook.cantook.net/?d=%2F%2Fwww.edenlivres.fr%2Fflipbook%2Fpublications%2F24612.js&oid=3&c=&m=&l=&r=&f=epub>. Consulté le 20 mai 2019.

<sup>46</sup>M. Christopoulos, « Le départ de l'île de Calypso », Kernos [En ligne], 9 | 1996, mis en ligne le 21 avril 2011, URL : [https://www.academia.edu/2585801/Le\\_d%C3%A9part\\_de\\_l%C3%AEle\\_de\\_Calypso\\_Quelques\\_remarques\\_sur\\_le\\_texte\\_de\\_l'Odyss%C3%A9e\\_Kernos\\_9\\_1996\\_271-279](https://www.academia.edu/2585801/Le_d%C3%A9part_de_l%C3%AEle_de_Calypso_Quelques_remarques_sur_le_texte_de_l'Odyss%C3%A9e_Kernos_9_1996_271-279). Consulté le 02 mai 2019. p. 279.

<sup>47</sup>*Od.* VIII, 521-531, p. 150.

<sup>48</sup>J-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes – Récits grecs des origines*, op. cit., p. 141.

l'essence ambivalente de Calypso. Quant à Ulysse, sa solitude sur l'île de la déesse est vécue comme une terrible épreuve qui symbolise la souffrance de « l'homme dépossédé de ses racines comme de ses liens sociaux, seul face à l'abîme<sup>49</sup> ». Contrairement à Calypso, Ulysse n'a pas été confronté à l'épreuve de la solitude toute sa vie. L'étrangeté de cette expérience lui confère un aspect dangereux. Ainsi, la rencontre de l'autre peut être considérée comme une « mauvaise rencontre<sup>50</sup> ». Ulysse devient chez Calypso une figure du solitaire, voire de l'exilé, tandis que la nymphe figure l'emprise du féminin sur le masculin ainsi que l'emprisonnement de l'autre.

La solitude d'Ulysse à Ogygie est éphémère. Sa dépersonnalisation n'est que temporaire. En revanche, la solitude de Calypso est éternelle, comme celle de la magicienne Circé dans son palais isolé. Ces deux figures féminines de l'isolement et de l'éternel présent font prendre conscience à Ulysse de sa condition humaine, différente des autres. Il comprend qu'il est nécessaire de s'y attacher. Jean-Pierre Vernant écrit, à ce propos, que Circé métamorphose tous ceux qui abordent à son île « parce qu'elle est solitaire, et qu'elle cherche à s'entourer d'êtres vivants qui ne puissent pas s'en aller<sup>51</sup> ». Ce serait peut-être aussi la raison pour laquelle la nymphe Calypso garde Ulysse sept ans chez elle. La solitude est ainsi synonyme de danger chez ces figures de la « femme absolue » qui « tente de se dresser hors du temps, de dépasser les dimensions temporelles par la transgression des données chronologiques<sup>52</sup> ». En ce sens, la rencontre de l'Autre ambivalent ne peut être qu'affrontement et démesure.

### 2.3. La nostalgie

Ulysse est la figure du solitaire. En ce sens, il est également la figure du nostalgique<sup>53</sup>. Jankélévitch définit le nostalgique comme étant « en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent ; on peut donc dire à volonté qu'il est multiprésent,

---

<sup>49</sup> J.L. Hue, « Les solos de l'ego », *Le Magazine Littéraire, mal de vivre ou quête de soi – la solitude*, Hors-série N° 12, Octobre-Novembre 2007, avant-propos, p.3.

<sup>50</sup> H. Monsacré, « Homère, deux odyssées », *ibid.*, p. 16.

<sup>51</sup> J-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes – Récits grecs des origines*, *op. cit.*, p. 130.

<sup>52</sup> N. Duclot-Clément, « Figures mythiques de femmes dédoublées – femmes absolues – chez Maryse Condé et Toni Morrison », In : *Loxias*, Loxias 3 (févr. 2004), mis en ligne le 02 juin 2010, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6086>. Consulté le 18 mai 2017.

<sup>53</sup> À propos de la nostalgie, « À l'origine, le terme fut inventé de toutes pièces et destiné à la nomenclature médicale. Il s'agissait d'un diagnostic psychiatrique combinant les mots grecs *nostos* (le retour) et *algos* (la douleur), et désignant en fait le "mal du pays" [...] c'est le philosophe Emmanuel Kant qui transférera la nostalgie du domaine purement spatial au registre temporel. De mal du pays, la nostalgie devenait chez lui le mal du passé [...] », Sebastian Dieguez, « Cent ans de solitude : les méandres de l'oubli », *Cerveau et Psycho. La mécanique de la séduction*, n° 64 – Bimestriel juillet-août 2014, p. 85-86. Le retour sur l'origine du terme « nostalgie », οστalgία, éclaire le désir nostalgique d'Ulysse qui se porte à la fois sur l'espace et le temps.

ou qu'il est nulle part<sup>54</sup> ». De fait, Ulysse vit sur l'île d'Ogygie un déchirement douloureux entre présent et passé. Il n'est plus lui-même chez Calypso qui représente le voile de sa mémoire salutaire et de sa gloire passée en tant que héros de la guerre de Troie. Car la nymphe immortelle est essentiellement la figure de l'oubli. Ulysse n'est personne, *outis*, chez elle. Personne ne le voit. Personne n'entend parler de ses exploits. Ainsi, le *nostos* poétique d'Ulysse est résolument impossible tant qu'il n'est pas libéré par sa geôlière. La vie passée de l'exilé est aussi « illusoire » que « spectrale<sup>55</sup> ». À défaut de la revivre, Ulysse l'imagine.

Selon Jankélévitch, la nostalgie d'Ulysse est « immotivée<sup>56</sup> ». En effet, il écrit que « c'est le fait arbitraire, déraisonnable, et même irrationnel de la passéité en soi » qui est regretté par le héros du retour<sup>57</sup>. Autrement dit, le regret éprouvé par Ulysse lorsqu'il se souvient de son passé n'est pas dû au fait que ce passé aurait été heureux ou digne d'être regretté. L'être humain, l'être mortel, conditionné par la temporalité, tendrait naturellement à valoriser ce qu'il a vécu par le passé et à dévaloriser, *de facto*, son présent. Parallèlement, l'espace qui figure le passé est amèrement regretté et évidemment préféré à celui qui représente le présent. Ces deux dichotomies sont intimement liées et emblématiques de la nostalgie d'Ulysse. Cette idée développée par Jankélévitch préfigure la comparaison qu'il établit, par la suite, entre un « Ulysse antique », homérique, qui ne « guéri[t]<sup>58</sup> » définitivement de sa nostalgie morbide qu'après être rentré à Ithaque, et un « Ulysse moderne », âprement déçu après avoir retrouvé les siens et reconquis ce qui lui appartenait de droit<sup>59</sup>. En d'autres termes, il oppose le héros du retour à celui de l'aventure, insatiable.

Ce questionnement de la nostalgie d'Ulysse laisse entendre que la rencontre du passé n'est pas toujours plus facile que celle de l'Autre différent. En effet, après vingt ans d'absence, l'exilé n'est plus le même. Certes, sa solitude dans l'Ailleurs est une vérité autre. Mais la vie qu'il croit connaître le mieux s'avère aussi autre à son retour. Ainsi, c'est le passé qui figure l'autre. La rencontre de cet autre devient, par conséquent, impossible. Figures du souvenir et figures du présent s'entremêlent. Ulysse ne reconnaît pas Ithaque. Son travestissement en mendiant symbolise l'impossibilité de la rencontre. En ce sens, Ithaque n'est que le double d'Ogygie, de la même manière que Pénélope figure celui de Calypso. À ce propos, Jankélévitch écrit que « le

---

<sup>54</sup> V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, *op. cit.*, p. 346.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>58</sup> « Pour guérir, il n'y a qu'à rentrer chez soi. [...] Ithaque est pour Ulysse le nom de ce remède », *ibid.*, p. 340.

<sup>59</sup> « Ulysse antique, une fois de retour, n'a plus rien à souhaiter. Mais Ulysse moderne commence à s'ennuyer dès qu'il est auprès de sa Pénélope, dans cette maison à laquelle son cœur depuis si longtemps aspirait. Amère dérision ! », *Ibid.*, p. 359.

nostalgique oscille donc entre ses deux regrets : le regret, au loin, de la patrie perdue ; le regret, au retour, des aventures manquées. Sait-il seulement ce qu'il veut, le nostalgique ? L'un renvoie à l'autre, et l'autre renvoie à l'un !<sup>60</sup> ». La nostalgie est ainsi aussi ambivalente que Calypso et Ulysse qui ne sont pas aussi antithétiques qu'il n'y paraît de prime abord<sup>61</sup>.

### 3. Perception du monde

Calypso et Ulysse ne perçoivent pas le monde et ses objets de la même manière. D'un côté, la nymphe immortelle est seule souveraine de son monde, l'île d'Ogygie. Dissimulée aux regards de tous, elle se définit essentiellement par sa solitude et son isolement. D'un autre côté, Ulysse est avant tout un voyageur qui n'a pas choisi d'échouer sur ce rivage inconnu. Il paraît donc détaché du monde étrange de Calypso, seul et désarmé. Étrangement, ce sont des objets de ce monde singulier qui vont lui permettre de construire un radeau afin de continuer son périple, comme le montrent ces termes extraits de l'épopée homérique : « une grande hache de bronze, une doloire, des tarières, de l'étoffe<sup>62</sup> ». Il s'agit, en effet, des objets fournis par la nymphe à Ulysse. Celui-ci fusionne, d'une certaine manière, avec ce monde différent, pendant les quatre jours que dure la construction de son radeau. En ce sens, Calypso, ainsi que son monde, figurent l'autre ambivalent, à la fois adjuvant et opposant du héros.

Selon François Hartog, il n'y a chez Ulysse « aucune curiosité pour le monde, aucun appétit de découverte. Tout ce qui lui arrive le contrarie : ce ne sont que des détours, des retards<sup>63</sup> ». En effet, Ulysse n'est pas le héros aventurier qui cherche à rencontrer l'Autre différent. Il n'aspire qu'à rentrer chez lui. De fait, les épreuves qu'il traverse ne représentent pour lui que des embûches l'éloignant encore davantage du *nostos* qu'il désire ardemment. Dans le monde de l'incertitude et de l'équivoque, Ulysse rêve de retrouver le temps et le monde de la familiarité afin de se retrouver soi-même. Ogygie est un monde clos et fixe. Le voyageur immobile y est, certes, présent physiquement. Mais son monde imaginaire est habité par Ithaque.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 366-367.

<sup>61</sup> Des psychologues cognitivistes se sont également penchés sur la nostalgie en tant que sensation ambivalente. En effet, « Constantine Sedikides et son équipe de l'Université de Southampton, en Angleterre, ont mené une série d'expériences tentant d'éclaircir ce qu'est la nostalgie. Ils ont trouvé, utilisant des méthodes qui vont du sondage à l'expérience de laboratoire, que la nostalgie peut être qualifiée d'émotion douce-amère. Dans un épisode nostalgique, on trouve en effet des composantes positives et négatives. C'est une sensation à mi-chemin entre la joie et la tristesse [...] », Sebastian Dieguez, « Cent ans de solitude : les méandres de l'oubli », *op. cit.*, p. 86.

<sup>62</sup> *Od.* V, 234, 237, 246, 258, p. 98.

<sup>63</sup> F. Hartog, « Ulysse, voyageur malgré lui », *Magazine littéraire, Homère. Les métamorphoses d'Ulysse*, n° 427, janvier 2004, p. 25.

En effet, Ulysse appartient à Ithaque et Calypso à Ogygie. Le monde n'est donc pas appréhendé de la même manière, parce qu'il n'est pas le même pour les deux. Par conséquent, la rencontre prend ici un autre sens, celui de l'affrontement. Ogygie est un espace aussi étrange que familier. C'est dans cette mesure que le monde de la nymphe immortelle est ambigu. Toutefois, ce monde, certes ambigu, figure une halte, un moment de répit avant de poursuivre le *nostos*. Ainsi, la rencontre de l'autre est nécessaire malgré son impossibilité apparente. Le rôle de Calypso et de son monde est fondamental dans l'accomplissement du destin du héros. En effet, l'ayant accueilli et nourri, elle n'est pas aussi hostile à son égard que le dieu hargneux et vindicatif Poséidon. En revanche, elle n'est pas aussi favorable à son *nostos* que la déesse Athéna. C'est le décret divin qui la contraint à lui faciliter le départ. Par conséquent, Calypso a un statut intermédiaire entre ces deux divinités olympiennes. À ce propos, Jean Bouffartigue écrit qu'« avec Calypso, nous ne sommes pas dans le mystérieux, mais dans l'incertain, ce qui est déjà beaucoup<sup>64</sup> ». Cette incertitude ne caractérise pas seulement le monde de Calypso mais aussi son mode d'être, foncièrement différent de celui de l'humain mortel Ulysse.

## 4. Mode d'être

### 4.1. Nourriture

Calypso a un mode d'être foncièrement différent de celui d'Ulysse. Cette scène de l'épopée homérique nous décrit la frontière étanche entre les deux personnages comme suit :

[...] la nymphe lui offrit tout ce qu'il faut,

Aliments et boissons, pour nourrir un mortel ;

Elle s'assit en face du divin Ulysse,

Ses femmes lui servirent l'ambrosie et le nectar<sup>65</sup>.

La nourriture représente ainsi l'une des manifestations de la différence entre les deux êtres. En effet, la variété de nourriture consommée par l'humain mortel Ulysse s'oppose à la

---

<sup>64</sup> J. Bouffartigue, « Calypso entre nom et personnage », In. *Φιλολογία. Mélanges offerts à Michel Casevitz, Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique*, 35, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2006, URL : [https://www.persee.fr/doc/mom\\_0151-7015\\_2006\\_mel\\_35\\_1\\_2417](https://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2006_mel_35_1_2417), p. 57. Consulté le 2 mai 2019.

<sup>65</sup> *Od*, V, 196-199, p. 97.



ressemblance qui caractérise celle de Calypso. Les substances mystérieuses constituant l'alimentation de la nymphe sont le signe de son appartenance à la catégorie des dieux immortels. Cette scène d'hospitalité scelle donc la séparation irrévocable entre Calypso et Ulysse, malgré leur proximité apparente, comme en témoigne cette citation de Suzanne Saïd : « Ce merveilleux semble bien destiné d'abord à faire ressortir par contraste l'humanité d'Ulysse. Le repas que partagent Ulysse, "l'homme", et Calypso, "la déesse", a, de ce point de vue, valeur de symbole<sup>66</sup> ». En effet, la rencontre de l'Autre est irrévocablement impossible dans de telles conditions et l'étrangeté de l'un pour l'autre indéniable. Parallèlement, François Hartog écrit que « défini comme mortel, se nourrissant de pain et de la chair des animaux préalablement sacrifiés, l'homme marque son territoire, éphémère et toujours à reconquérir, entre les dieux et les bêtes<sup>67</sup> ». De fait, en mangeant « ces nourritures véritablement humaines<sup>68</sup> », Ulysse montre sa volonté de maintenir la distance entre sa condition d'humain mortel et celle des dieux immortels. Cette scène d'hospitalité qui ne réunit qu'en apparence deux personnages antithétiques oppose plus fondamentalement la « sauvagerie » à « un univers civilisé, défini par le travail agricole, la pratique du sacrifice et la cuisson<sup>69</sup> ». Ainsi, le mode d'être de Calypso témoigne de son étrangeté ainsi que de son altérité.

#### 4.2. Le tissage féminin

Calypso est la figure de l'autre ambivalent. Sa différence fait d'elle un être dangereux que l'on peut assimiler, d'une certaine manière, au personnage de Pénélope. C'est ce que montre Ionna Papadopoulou-Belmehdi dans sa réflexion sur le tissage féminin<sup>70</sup>. En effet, Calypso tisse telle Arachné, comme en témoigne le texte de l'épopée homérique : « [...] elle faisait courir la navette d'or sur la toile<sup>71</sup> ». Cette activité de tissage la rapproche incontestablement de Pénélope, dans la mesure où c'est un « usage subversif, quelque chose comme une négation de l'ordre admis des valeurs » qu'elles en font<sup>72</sup>. Selon l'interprétation

---

<sup>66</sup> S. Saïd, *Homère et L'Odyssée*, Paris, Belin, 1998, p. 162.

<sup>67</sup> F. Hartog, « Le retour d'Ulysse », *op. cit.*

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> S. Saïd, *Homère et L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 308.

<sup>70</sup> I.P-Belmehdi, *Le chant de Pénélope, poétique du tissage féminin dans L'Odyssée*, *op. cit.*

<sup>71</sup> *Od.* V, 62, p. 93. Certes, Calypso et Pénélope pratiquent la même activité de tissage. Mais l'une tisse de l'or et l'autre de la laine. Le tissage de l'or indiquerait peut-être l'insoumission de Calypso dans un monde exclusivement dominé par le féminin irréel, figure de l'éphémère et de l'inachevé, mais aussi de la civilisation, faisant écho à l'or étalé à profusion au pays des Phéaciens (*Od.* VII, 86-90, p. 123).

<sup>72</sup> I.P-Belmehdi, *Le chant de Pénélope, poétique du tissage féminin dans L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 14.

de Belmehdi, ces deux personnages féminins, tissant chacune dans son monde clos, arrêtent, ce faisant, l'écoulement du temps. Cependant, le thème du métier à tisser renvoie chez Pénélope au Même, au monde rassurant d'Ulysse et à son ancrage dans le réel, tandis qu'il figure chez Calypso l'Autre ambivalent, l'Ailleurs inquiétant et « l'envers du réel<sup>73</sup> ». Ainsi, Calypso est la figure de la nymphe tisserande, à la fois voile et double de l'épouse tisserande Pénélope. En effet, selon Belmehdi, Calypso figure « une image du passé » de Pénélope<sup>74</sup>. Calypso et Pénélope représentent le féminin multiple.

Ainsi, le tissage féminin n'est pas signe de soumission. Pénélope semble, à la lumière de cette analyse de Belmehdi, paradoxalement aussi dangereuse que Calypso et Circé. L'ombre d'Agamemnon n'a-t-elle pas conseillé à Ulysse de se cacher en arrivant à Ithaque et de se méfier de son épouse<sup>75</sup> ? En effet, « le tissage nymphique forme une charnière entre la vie et la mort, que ce soit à Ithaque ou dans les demeures des Nymphes<sup>76</sup> ». Les figures féminines de *L'Odyssée* sont ainsi foncièrement ambivalentes, à la fois familières et étranges. Le tissage littéral qu'elles pratiquent est aussi équivoque qu'inquiétant. Paola Ceccarelli écrit, à ce propos, que Pénélope est « la seule figure féminine de l'épopée qui entre dans le domaine du tissage métaphorique, habituellement réservé aux hommes, et particulièrement à Ulysse<sup>77</sup> ». Or, cela reviendrait à exclure le rôle de Calypso et Athéna, deux autres figures féminines de *L'Odyssée*, qui tissent des ruses et des discours et usent de *métis* aussi habilement que Pénélope. Le tissage est donc figuration de la narration et réalité métatextuelle. Par ailleurs, c'est l'inventivité, *métis*, qu'Ulysse va mettre au service du *nostos* et de ses retrouvailles avec sa demeure.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>74</sup> « À travers ces rencontres, Ulysse retrouve Pénélope, telle qu'il l'a connue, telle qu'il a trop vite quittée, telle qu'elle est représentée à travers une image du passé [...] », *ibid.*, p. 105.

<sup>75</sup> « Toi non plus, ne sois donc jamais trop doux,  
Même à ta femme !

Ne va pas lui confier tous les projets que tu nourris ;

Il est des choses à dire et d'autres à cacher », *Od.* XI, 441 et s, p. 208.

<sup>76</sup> I.P-Belmehdi, *Le chant de Pénélope, poétique du tissage féminin dans L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>77</sup> P. Ceccarelli, « Le tissage, la mémoire et la nymphe. Une récente lecture de l'*Odyssée* », In : *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 21, n°1, 1995, p. 181-191 ; la présente citation se trouve p. 184. « Le tissage métaphorique » renvoie ici à l'usage de la ruse, *métis*, incarné principalement dans *L'Odyssée* par le personnage d'Ulysse.

## B. La *Métis* en commun entre Calypso et Ulysse

Certes, Calypso et Ulysse sont deux personnages antithétiques. Outre leur différence ontologique, ils n'ont pas le même rapport au monde, ni au temps, ni à l'espace. Cependant, leurs échanges dans *L'Odyssée* ainsi que le dialogue entre la nymphe immortelle et Hermès, le messenger de Zeus, montrent que Calypso et Ulysse sont des figures du double langage, de la duplicité et de la parole flatteuse. C'est dans cette mesure qu'ils sont similaires au dieu Hermès, à la déesse Athéna ainsi qu'à Zeus, roi des dieux et des hommes. En effet, ces figures maîtrisent l'art de parler, c'est-à-dire celui de mentir et de dissimuler. De là l'importance poignante du non-dit et du sous-entendu. Les discours de Calypso et Ulysse mettent en scène des interactions verbales polysémiques et ambiguës. En ce sens, Calypso est, en quelque sorte, le double d'Ulysse : ils représentent le voile de la parole vraie et, de fait, celui de l'être. Parallèlement, ils figurent l'intelligence rusée, *métis*, et le paraître.

Selon Laurent Pernot, « dès les poèmes homériques, qui sont les premiers textes de la littérature grecque, la parole et la persuasion occupent une place importante. [...] l'épopée associe donc à part presque égale le récit et le discours, en faisant parler, au style direct, les personnages dont elle relate les aventures<sup>78</sup> ». Ainsi, une attention particulière est portée au discours dans *L'Odyssée*.

### 1. Calypso et Ulysse, doubles des dieux de l'Olympe en *Métis*

#### 1.1. Zeus, personnification de la *Métis*

Zeus est « le dieu par excellence ». C'est grâce à la ruse de sa mère qu'il échappe à la mort et triomphe de son père. « Ses femmes immortelles sont, dit Hésiode, d'abord *Métis* - "Prudence", "Raison", "Mesure habile" -, qu'il avale pour parer au perpétuel oracle du fils détrônant le père : Zeus accouche par la tête d'Athéna toute armée [...]»<sup>79</sup>. Zeus est un rusé

---

<sup>78</sup> L. Pernot, « La rhétorique avant la rhétorique », *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Librairie générale française, 2000, p. 13.

<sup>79</sup>B. Cassin, « ZEUS », Encyclopædia Universalis [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnante.fr/encyclopedie/zeus/>. Consulté le 20 mai 2019.

fieffé, car il « s'est incorporé Métis<sup>80</sup> ». Ainsi, feinte, dissimulation et artifice deviennent son apanage.

La *Métis* est indispensable au pouvoir royal de Zeus. Grâce à elle, la pérennité de son pouvoir est certaine<sup>81</sup>. C'est cette puissance primordiale qui met en ordre le monde. Ulysse et Zeus se ressemblent dans leur usage de la *métis* qui « dans le monde divin assure à la royauté sa stabilité<sup>82</sup> ». Par ailleurs, les scènes de délibération ayant lieu pendant les assemblées divines dans les chants I et V de *L'Odyssée* témoignent de l'importance accordée par Zeus à la parole. Athéna prend la parole et réussit à convaincre son père de libérer son protégé grâce à la magie du verbe. Ainsi, l'aboutissement de ces assemblées divines est la libération d'Ulysse.

## 1.2. Athéna, déesse de la ruse

Athéna est une déesse guerrière, mais pourvue de la forme d'intelligence incarnée par sa mère. La ruse est le nerf de la guerre. Athéna s'oppose en cela au dieu Arès, figure de la destruction et de la force brutale. Athéna est « double : de sexe féminin mais vouée au jeu de la guerre qui est affaire d'homme [...] La *métis* d'Athéna couvre aussi des savoirs techniques tels le tissage [...]»<sup>83</sup>. Ainsi, les nymphes tisserandes, qu'il s'agisse de Calypso ou de Pénélope, sont les doubles de la déesse Athéna, par le tissage à la fois littéral et métaphorique. Car elles tissent, chacune à sa manière, ruses et mensonges. Par ailleurs, Athéna assiste Ulysse en l'aidant à construire une embarcation dans le chant V de *L'Odyssée*. Car la *techné* est une autre forme de cette intelligence rusée *métis*<sup>84</sup>. Grâce à cette *métis*, un lien de familiarité et d'intimité s'établit entre un humain mortel, en l'occurrence Ulysse, et l'Autre qui est pourtant différent de lui parce qu'il appartient à la catégorie des dieux. Athéna est la déesse protectrice d'Ulysse dans *L'Odyssée*, en même temps que son double.

Le travestissement est intrinsèque à la nature des dieux olympiens qui s'incarnent pour se présenter aux hommes. La métamorphose est « un artifice habile pour cacher sa vraie

---

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> « C'est dans la conquête de la royauté par Zeus que *métis* et pouvoir se fondent dans une espèce d'androgone inséparable : seule cette fusion peut garantir à la royauté sa pérennité », I. P-Belmehdi, *op. cit.*, p. 183.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>83</sup> M. Detienne, « ATHÉNA », Encyclopædia Universalis [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnante.fr/encyclopedie/athena/>. Consulté le 20 mai 2019.

<sup>84</sup> Athéna intervient « au niveau de la construction : dans les différentes opérations techniques du travail du bois (abattage des arbres, polissage des planches, ajustement des différentes pièces de la charpente). La même forme d'intelligence permet de conduire et de construire un navire. La *métis* qui sait “mener droit” (*ithunein*) le bateau est aussi celle qui sait se servir du cordeau et le “mener droit” pour tailler la quille », *ibid.*

nature<sup>85</sup> ». Athéna est, d'une certaine manière, le double féminin d'Ulysse, comme en témoigne son déguisement, faisant écho à celui du dieu Hermès dans le chant X. *L'Odyssee* nous décrit cet artifice de la déesse rusée comme suit :

[...] Athéna s'approcha

Sous les traits d'un tout jeune pâtre de troupeau,

Presque un enfant, ainsi qu'on voit les fils de prince, [...] <sup>86</sup>

Ulysse ne reconnaît pas la déesse Athéna. Par conséquent, il se livre à ce qu'il sait faire le mieux : affabuler. Le texte homérique en témoigne en ces termes :

[...] Mais il mentait, il réservait la vérité,

Ayant toujours autant d'astuce dans l'esprit [...] <sup>87</sup>

La réaction d'Athéna à l'égard de la fourberie d'Ulysse fait écho à celle de Calypso quand celui-ci l'accuse de « médite[r] » « autre chose que [s]on retour<sup>88</sup> ». Les deux déesses sourient et leurs sourires signifient qu'elles admirent la ruse de cet humain mortel qui leur ressemble tant. Parallèlement, la réponse de Calypso renvoie à celle d'Athéna, l'une rétorque ceci :

« Tu es injuste, ami, mais non point sans malice,

Il est vrai, pour penser à tenir ce langage [...] <sup>89</sup> ».

Tandis que l'autre réplique en ces termes :

« Il serait fourbe et astucieux, celui qui te vaincrait

En quelque ruse que ce soit, fût-il un dieu ! [...] <sup>90</sup> »

Ainsi, l'intelligence rusée, *métis*, assimile Ulysse à deux divinités féminines qui semblent osciller entre admiration et jalousie. En effet, Athéna est tellement éblouie par la capacité de ce menteur fieffé à inventer inlassablement des subterfuges qu'elle se compare

---

<sup>85</sup> G. Sissa, « Sans sexualité, les dieux grecs n'existeraient pas », *op. cit.*, p. 34.

<sup>86</sup> *Od.* XIII, 221-223, p. 239.

<sup>87</sup> *Ibid.* XIII, 254-255, p. 240.

<sup>88</sup> *Ibid.* V, 173, p. 96.

<sup>89</sup> *Ibid.* V, 182-183, p. 96.

<sup>90</sup> *Ibid.* XIII, 291-292, p. 241.

instantanément à lui, tout en lui rappelant, au sein du même discours, la frontière étanche qui les sépare, du fait de leur différence ontologique.

« [...] puisque nous sommes toi et moi

Des astucieux : toi de loin le premier des hommes

En conseil et discours, moi fameuse entre tous les dieux

Pour ma finesse et mon astuce [...]»<sup>91</sup> »

En effet, Ulysse aura beau fabuler et voiler son être ; il ne pourra jamais surpasser les dieux en intelligence rusée, *mêtis*. À ce propos, Vernant écrit que « les héros ont beau constituer [...] une catégorie d'êtres surhumains, leur rôle, leur pouvoir, les domaines où ils interviennent n'interfèrent pas avec ceux des dieux<sup>92</sup> ». Ulysse, dernier survivant d'une guerre sanglante, est décidément vulnérable. Il est aisément manipulé par plus fort que lui, car un humain mortel ne doit, en aucun cas, dépasser ses limites, sous risque d'être sévèrement châtié. Comme l'écrit Belmehdi, « la *mêtis* d'Ulysse l'empêche de mettre en cause la supériorité des dieux<sup>93</sup> ».

### 1.3. Hermès, dieu de l'éloquence

Hermès est un personnage ambigu. En effet, il a le statut de dieu messager, intermédiaire entre les dieux de l'Olympe et la nymphe immortelle Calypso. Il est défini comme étant une « divinité à *mêtis*, à l'intelligence rusée (*polumêtis*, très audacieux ; *amèchanos*, qui ne peut être pris au piège ; *athiktos*, insaisissable ; *poikilos*, chatoyant trompeur<sup>94</sup>) ». Ce sont ces caractéristiques qui le rapprochent indéniablement de Calypso et Ulysse. Les trois personnages sont, de fait, placés sous le signe de l'équivoque. Par ailleurs, ce médiateur est chargé de la transmission de messages cruciaux. En l'occurrence, il s'agit du décret irrévocable selon lequel Ulysse doit être impérativement libéré et envoyé seul sur un radeau.

Le discours adressé à Calypso s'articule autour de deux moments essentiels. Dans un premier temps, Hermès met l'accent sur la suprématie de Zeus et la nécessité de lui obéir. Lui-même se soumet à lui sans résister :

---

<sup>91</sup> *Ibid.* XIII, 296-299, p. 241.

<sup>92</sup> J-P. Vernant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 1990, p. 66.

<sup>93</sup> I. P-Belmehdi, *Le chant de Pénélope, Poétique du tissage féminin dans L'Odyssee*, op. cit., p. 178.

<sup>94</sup>L. Kahn, « Hermès », Encyclopaedia Universalis [En ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/hermes/>. Consulté le 11 avril 2019.

« C'est Zeus qui m'a contraint de venir, malgré moi<sup>95</sup> ».

Plus décisive encore est l'assertion suivante :

« Mais il est impossible à un dieu d'esquiver

Ou de nier les décisions du Porte-égide<sup>96</sup> »

Car elle suggère l'obligation pour la nymphe de s'exécuter en libérant sans plus tarder le prisonnier. Zeus est un dieu à craindre. Hermès le fait implicitement savoir à son interlocutrice en prouvant par là-même son éloquence, son intelligence rusée ainsi que son respect de la hiérarchie divine. En effet, il prend une distance par rapport à l'émetteur de l'ordre ; la décision de Zeus le dépasse entièrement. Un rapprochement est possible entre ce discours d'Hermès et le procédé oratoire de la *captatio benevolentiae* car Hermès cherche à s'attirer la bienveillance de son interlocutrice en lui signifiant que sa visite n'est qu'une obéissance à Zeus. Dans un deuxième temps, le dieu messager énonce clairement la décision du roi de l'Olympe avant de terminer sa visite par une menace formulée en ces termes :

« Renvoie-le aussitôt, par respect du courroux de Zeus,

Ou crains d'avoir plus tard à subir sa rancune<sup>97</sup> »

Ainsi, le discours est au service de l'accomplissement d'un destin héroïque. Calypso comprend qu'elle doit obéir à l'injonction divine. En ce sens, elle devient la figure de la déesse mineure consciente de ses limites et soumise aux dieux qui lui sont éminemment supérieurs. C'est en sa résignation que réside son courage. En revanche, elle n'a consenti à délivrer Ulysse qu'à contrecœur. C'est ce que montre son réquisitoire contre les dieux de l'Olympe.

Par ailleurs, le texte de l'épopée homérique nous décrit ce dieu ambigu, venant à la rescousse du héros, en ces termes :

Hermès à la baguette d'or vint au-devant de moi

Qui m'approchais de la maison, sous l'aspect d'un jeune homme

A sa première barbe, dans le charme de cet âge<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> *Od.* V, 99, p. 94.

<sup>96</sup> *Ibid.*, V, 103-104, p. 94.

<sup>97</sup> *Ibid.*, V, 146-147, p. 95.

Ainsi, le dieu Hermès ne se dévoile pas à Ulysse. C'est l'intelligence rusée, *métis*, de celui-ci qui lui a permis de reconnaître son interlocuteur divin, déguisé en jeune homme. Le dieu qui arrive quand on ne l'attend pas est la figure du paraître et de l'artifice, à l'image de Calypso et d'Ulysse.

## 2. Calypso, figure de la dissimulation

Selon Menelaos Christopoulos, « le personnage de Calypso porte, en quelque sorte, en lui le germe de la ruse dont Ulysse soupçonne perpétuellement la nymphe<sup>99</sup> ». En effet, la nymphe immortelle s'attribue faussement le mérite de libérer Ulysse en dissimulant le rôle joué par les dieux de l'Olympe dans la prise de cette décision. En cela, elle est la figure de la dissimulation par excellence. Mensonge, artifice et rouerie semblent ainsi intrinsèques à la parole de Calypso. Le discours adressé par Ulysse aux Phéaciens montre qu'il ignore, en effet, la raison pour laquelle il a été délivré :

Mais, quand je vis s'ouvrir le cours de la huitième année,

La nymphe me pria, me pressa soudain de partir :

Zeus le lui enjoignait, ou elle avait changé d'idée...<sup>100</sup>

En effet, la nymphe Calypso ne se dévoile qu'à moitié. C'est dans cette mesure qu'elle figure le paraître, l'équivoque et l'opaque. Elle parle à mots couverts et s'exprime en termes voilés. Elle est l'image de l'autre ambivalent qui dissimule habilement ses pensées. De fait, Ulysse la décrit comme une « redoutable rusée » dans le chant VII de *L'Odyssée*<sup>101</sup>.

La maîtrise de l'art de la parole se manifeste à travers le réquisitoire de Calypso contre les dieux de l'Olympe. En effet, la parole est l'arme de la déesse désespérée qui exprime, par le biais de son discours, sa douleur et son indignation. L'épopée homérique en témoigne :

« Vous êtes sans pitié, dieux plus jaloux que les mortels

Qui détestez de voir une déesse avec un homme

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, X, 277-279, p. 183.

<sup>99</sup> M. Christopoulos, « Le départ de l'île de Calypso », *op. cit.*, p. 276.

<sup>100</sup> *Od.* VII, 261-263, p. 128.

<sup>101</sup> *Ibid.*, VII, 246, 255, p. 128.



Ouvertement, quand elle l'a pris pour époux ! [...] <sup>102</sup> »

Cette parole accusatrice des dieux impitoyables, malhonnêtes <sup>103</sup> et jaloux est, certes, poignante. Elle représente le féminin s'insurgeant contre le masculin. À ce propos, Pietro Pucci écrit que Calypso « dénonce les dieux mâles, jaloux des déesses. Tout l'univers olympien est soudain perçu à travers les yeux de la romance [...] <sup>104</sup> ». Toutefois, la parole de Calypso est inefficace et reste sans conséquence. Dans ce réquisitoire suggéré sans être pleinement assumé, la nymphe immortelle Calypso se compare à d'autres déesses qui ont été injustement séparées de leurs amants par les dieux de l'Olympe. Il s'agit, à titre d'exemple, de l'aurore ou encore de Déméter <sup>105</sup>. Calypso les évoque sciemment afin de corroborer son propos et d'insinuer, à défaut de le dire explicitement, que l'injustice de Zeus est de coutume. Ainsi, le discours de la nymphe est le voile de sa pensée. La parole cache la pensée de Calypso qui se résigne après cette faible opposition sans aucun effet sur le cours des événements. En tout état de cause, cette parole témoigne de l'intelligence rusée de la nymphe qui ressemble, de ce fait, à Ulysse ainsi qu'aux dieux olympiens. En effet, paradoxalement, le réquisitoire contre les dieux fait de la nymphe immortelle leur double, car elle use de *métis* aussi habilement qu'eux. Selon Laurent Pernot, *L'Odyssée* « contient [...] une réflexion sur le discours <sup>106</sup> ». À la lumière de cette assertion, le réquisitoire de Calypso contre les dieux de l'Olympe peut être considéré comme résultant d'un jugement du discours d'Hermès. En effet, Calypso ne le juge ni « juste » ni « approprié <sup>107</sup> ».

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, V, 118-120, p. 94.

<sup>103</sup> « Le problème de la malhonnêteté des dieux chez Homère est important », P. Pucci, *Ulysse Polutropos – Lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssée*, Trad. De J. Routier-Pucci, Paris, Presses Universitaires Septentrion, Cahiers de philologie série apparat critique, 1995, p. 102.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 64, NBP n° 12.

<sup>105</sup> *Od.* V, 121-129, p. 94-95.

<sup>106</sup> L. Pernot, « La rhétorique avant la rhétorique », *op. cit.*, p. 16.

<sup>107</sup> *Ibid.* Le discours du dieu messager Hermès, porte-parole des dieux de l'Olympe, est jugé injuste par Calypso, eu égard à ce qu'elle a fait pour Ulysse :

« [...] N'est-ce pas moi pourtant qui l'ai sauvé, quand il était  
Seul sur sa quille, après que Zeus, de sa foudre aveuglante,  
Eut fendu son vaisseau en pleine mer vineuse ? [...]

Et moi je l'accueillis, je le nourris, [...] », *Od.* V, 130-135, p. 95. Ainsi, c'est contre l'ingratitude des dieux que Calypso, la déesse hospitalière, s'insurge dans son discours.

### 3. Ulysse *polutropos*<sup>108</sup>

Ulysse est le héros de l'intelligence rusée, *métis*, par excellence. En effet, selon Pietro Pucci, « le fait que seuls Hermès et Ulysse aient droit à l'épithète *polutropos*, (“aux multiples tours”) [...] note l'essence littérale et littéraire d'Ulysse puisqu'il évoque ou nomme à la fois ses multiples voyages, ses maintes ruses, et ses innombrables tours rhétoriques<sup>109</sup> ». De fait, Ulysse ressemble, à bien des égards, au « dieu magicien et faiseur de fantasmagories », pour reprendre l'expression de Vernant<sup>110</sup>. N'est-ce pas le contrepoison de ce dieu *polutropos* qui lui a permis de contrecarrer l'envoûtement de la magicienne redoutable Circé<sup>111</sup> ?

Ulysse est le héros de la *Métis*, contrairement à Achille, héros de la force. En effet, Ulysse figure « un modèle d'héroïsme fondé sur l'intelligence et le langage plutôt que sur le simple courage physique et les vertus militaires, celles qu'incarne dans *L'Iliade* le vaillant Achille<sup>112</sup> ». Ainsi, l'héroïsme iliadique est revisité dans *L'Odyssée* qui prône un héroïsme intimement lié à la ruse. Comme l'écrit Pietro Pucci, « *L'Odyssée* manipule avec art les règles de la rhétorique héroïque tout en lui refusant son vrai monde de référence<sup>113</sup> ». En revanche, *L'Iliade* présente le personnage d'Ulysse comme « l'archétype du héros astucieux et sans scrupule<sup>114</sup> ». En cela, elle n'est pas différente de *L'Odyssée*. Comme l'écrit Marcel Conche, « dix ans après sa venue à Troie avec Ménélas et un inutile message de paix, le Troyen Anténor a encore dans l'esprit la parole d'Ulysse, lorsqu'il “avait laissé sa grande voix sortir de sa poitrine, avec des mots tombant pareils aux flocons de neige en hiver” (*Iliade*, III, 221-222)<sup>115</sup> ». En effet, les deux poèmes épiques immortalisent le souvenir d'un Ulysse qui incarne le dangereux « virtuose du faire semblant<sup>116</sup> ». Celui-ci fait du langage son atout et témoigne de son habileté oratoire en adaptant son discours à la fois aux circonstances et à son auditoire. Ainsi, « l'habileté de parole fait partie de la dimension surhumaine des héros, au

---

<sup>108</sup> « Antisthène interpréta l'épithète homérique *polutropos* (“aux mille tours”), appliquée à Ulysse, comme se référant à la souplesse et à l'habileté de parole du héros [...] en fait cette épithète se réfère aux nombreux voyages d'Ulysse, ou, comme on le disait aussi dans l'Antiquité, à son caractère plein de ressources et rusé », L. Pernot, « La rhétorique avant la rhétorique », *op. cit.*, p. 18.

<sup>109</sup> P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>110</sup> J-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes – Récits grecs des origines*, *op. cit.*, p. 130.

<sup>111</sup> *Od.* X, 275-308, p. 183-184.

<sup>112</sup> S.P., « Homère, “L'Odyssée”. La ruse plus forte que la force », *Le Point Références. Séduire, manipuler, vaincre*, Mai-Juin 2015, p. 52.

<sup>113</sup> P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> M. Conche, « Ulysse : l'homme de la réflexion », *Magazine Littéraire, Homère, les métamorphoses d'Ulysse*, N° 427, Janvier 2004, p. 41

<sup>116</sup> J-L. Backès, « Les caprices du ciel », *Le Magazine Littéraire, Homère. Pourquoi on a besoin de lui*, n° 584, Octobre 2017, p. 87.

même titre que la force au combat et l'habileté à triompher des épreuves<sup>117</sup> ». La ruse d'Ulysse et la force d'Achille sont, par conséquent, sur un pied d'égalité.

Le déguisement d'Ulysse est une arme de son intelligence rusée, *métis*, à l'image des épiphanies divines. En effet, « l'ajournement de la mort d'Ulysse signifie sa mort partielle à chaque moment de crise. Ses déguisements, ses moments d'inconscience sont des figures de cette ambivalence<sup>118</sup> ». Ulysse se déguise en mendiant afin de se protéger du danger que représente pour lui l'*hybris* des prétendants. Aussi Athéna jette-t-elle également un voile de brouillard sur Ithaque afin que l'homme ne reconnaisse pas son île. Ainsi, la dissimulation permet de survivre<sup>119</sup>, comme en témoigne l'Ulysse d'Ovide dans *Les Métamorphoses* : « Chez moi, la tête vaut mieux que le bras ; toute ma force est là ! [...]»<sup>120</sup> ». De fait, l'éloquence va de pair avec l'intelligence rusée. À quoi bon agir quand on est incapable de réfléchir ? Cette éloquence persuasive du héros rusé se manifeste, en l'occurrence, quand il rencontre Nausicaa<sup>121</sup>. Cette rencontre de l'Autre témoigne de la tension entre le dit et le non-dit. L'être d'Ulysse, c'est-à-dire son essence de beau parleur, est en parfaite opposition avec son paraître d'homme repoussant. Ulysse réserve donc sa pensée sans la dévoiler. Cet homme aussi artificieux que fertile en expédients observe avec circonspection, hésite, avant d'agir ou de s'adresser à son interlocutrice. De fait, il s'adresse à Nausicaa en ces termes :

« Reine, j'embrasse tes genoux ! Es-tu femme ou déesse ? »<sup>122</sup> »

Ulysse dit ce qu'il ne fait pas et ne dit pas ce qu'il fait. Il choisit la parole au détriment de l'action. Cela témoigne de son intelligence rusée, *métis*, qui lui permet de se travestir afin de

---

<sup>117</sup> L. Pernot, « La rhétorique avant la rhétorique », *op. cit.*, p. 21.

<sup>118</sup> P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>119</sup> « Ulysse est le survivant par définition car il est fort, mais surtout rusé, et il peut changer d'identité à tout moment », P. Judet de la Combe, « Homère nous oblige à être des deux côtés d'une guerre », *Le Magazine Littéraire, Homère. Pourquoi on a besoin de lui*, n° 584, Octobre 2017, p. 81.

<sup>120</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, L. XIII, V. 123-383.

<sup>121</sup> Cette rencontre est l'une des premières manifestations du performatif. Dire, c'est faire. Selon Barbara Cassin dans son livre *Quand dire, c'est vraiment faire*, il s'agit dans cette scène de *L'Odyssée* d'un « performatif païen, cosmique et poétique » (Paris, Fayard, 2018, p. 74) qui se distingue des performatifs « religieux » et « socialisé ». D'autres traductions de *L'Odyssée* emploient le verbe « toucher » ou encore « prendre » (traduction de V. Bérard, *gounomai se*), pour référer au geste du suppliant qu'est Ulysse en face de Nausicaa. Ulysse dit : « je te prends les genoux » et semble vouloir dire « car j'ai trop peur de te prendre les genoux ». Ulysse s'écarte ainsi de la tradition qui impose de s'agenouiller et de prendre les genoux du supplié. Il fait preuve d'inventivité, *métis*, en choisissant plutôt de proférer un *kerdaleon muthos*, « un discours plein de profit », « une parole qui gagne » (B. Cassin, *ibid.*, p. 28). Le dire est préféré au faire, car plus efficace, comme le prouve la suite des événements, car Nausicaa le prend en pitié et décide de l'aider malgré son aspect repoussant.

<sup>122</sup> *Od.* VI, 149, p. 113.

séduire et, ce faisant, de se protéger du danger potentiel que peuvent représenter pour lui les figures de l'Autre.

Par ailleurs, Ulysse, « ce héros sage comme les dieux<sup>123</sup> », ne se laisse pas aisément séduire par les promesses de Calypso ou de Circé. Il se méfie d'elles et soupçonne immédiatement le piège de l'Autre. C'est pourquoi il leur fait jurer le serment du Styx comme gage de sincérité<sup>124</sup>. Ainsi, « en tant que capacité de discernement, la ruse prend [...] une autre valeur : elle est le savoir à même d'identifier le message du destin. L'extrême méfiance manifestée par les grands esprits du poème face aux apparences acquiert ici tout son sens : connaître l'avenir ne suffit pas, il faut savoir distinguer les signes de son avènement<sup>125</sup>. » Le héros perspicace ne dévoile son identité aux Phéaciens qu'après avoir été trahi par ses larmes d'émotion. Pareillement, il n'est « Personne » chez le Cyclope Polyphème. L'essence d'Ulysse est dissimulation. Il est le héros de la dissimulation. En ce sens, il n'est pas différent de Calypso, la déesse de la cachette. La ruse, *métis*, est le mode d'être de ces artisans de tromperie. En revanche, le personnage d'Ulysse est complètement opposé aux prétendants qui figurent la démesure, *hybris*. Celle-ci se situe aux antipodes de la *métis*. Ionna Papadopoulou-Belmehdi écrit à ce propos que « la *métis* dans l'*Odyssée* fonctionne [...] comme ligne de démarcation révélant deux mondes, celui de l'inintelligence et celui de la prudence avisée<sup>126</sup> ». De fait, le personnage d'Ulysse est indubitablement valorisé aux dépens des prétendants. Son triomphe final est irrévocable.

Laurent Pernot écrit que « les poèmes homériques accordent une large place à la parole trompeuse, aux ruses et aux propos à double sens », en citant l'exemple des « faux récits que multiplie Ulysse, en se faisant passer pour un Crétois, dans la seconde moitié de l'*Odyssée*<sup>127</sup> ». En effet, la parole d'Ulysse est essentiellement mensongère et son langage versatile. Son discours est fallacieux et sa pensée tortueuse. En revanche, même s'il constate à la fois « présence du discours » et « conscience du discours<sup>128</sup> » dans *L'Odyssée* homérique, Pernot estime que l'on ne peut pas « plaque[r] *a posteriori* l'art rhétorique sur des textes qui ne le connaissaient pas encore<sup>129</sup> ». De fait, il situe « l'usage homérique de la parole » entre

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, XIII, 89, p. 235.

<sup>124</sup> *Ibid.*, V, 178-179, p. 96 ; X, 343-344, p. 185.

<sup>125</sup> I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope, Poétique du tissage féminin dans L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>127</sup> L. Pernot, « La rhétorique avant la rhétorique », *op. cit.*, p. 15.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 19

<sup>129</sup> *Ibid.*

« parole magico-religieuse<sup>130</sup> » et « parole-dialogue ». La parole chez Homère « n'est pas action par elle-même, mais elle prépare, provoque ou commente l'action des héros. Cette parole-dialogue est porteuse de réflexion, mais aussi d'émotion ou de ruse<sup>131</sup> ». En ce sens, c'est une parole qui maintient l'ambigu et l'équivoque, fascinant et interpellant ainsi le lecteur.

Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant écrivent dans la conclusion de leur étude sur la *métis* que celle-ci est exclue de la pensée philosophique<sup>132</sup>. À ce propos, Pietro Pucci remarque que « l'exclusion est particulièrement remarquable chez Platon, qui, au nom de la vérité, bannit la pensée déviante et retorse de la *métis*<sup>133</sup> ». En effet, les interactions verbales entre les figures de la *métis* symbolisent l'équivoque, l'ambiguïté et le mensonge que le philosophe, défenseur de la vérité, abhorre. C'est dans cette mesure que leurs discours sont blâmables aux yeux de Platon. Selon Aristote dans sa *Poétique*, « par-dessus tout, Homère a appris aux autres à dire des mensonges *hôs dei*, comme il faut<sup>134</sup> ». En effet, les personnages homériques mentent brillamment et utilisent la parole afin de parvenir à leurs fins. C'est cela, parmi d'autres chefs d'accusation, qui fait que le philosophe Platon s'insurge contre l'emprise d'Homère sur les esprits<sup>135</sup>. Nietzsche n'a-t-il pas écrit dans *La Généalogie de la morale* que « Platon contre Homère » était « l'antagonisme complet, réel<sup>136</sup> » ?

## Conclusion

Emmanuel Levinas écrit à propos de *L'Odyssée* que c'est « un retour à l'île natale – une complaisance dans le Même, une méconnaissance de l'Autre<sup>137</sup> ». En effet, le mythe de Calypso figure la rencontre impossible de l'Autre. Ulysse n'aspire qu'à retrouver son île natale qui symbolise le Même. Car l'Autre le cache et l'étouffe. En revanche, l'Autre différent et méconnu est aussi l'Autre qui séduit à travers le langage. Le discours est le domaine de

---

<sup>130</sup> Cf. J. de Romilly, *Magie et Rhétorique en Grèce ancienne*, Traduit par N. Filicic, Paris, Les Belles Lettres, 2019. Il s'agit de quatre conférences prononcées à l'université de Harvard en 1974. Jacqueline de Romilly y analyse la relation liant l'envoûtement par les mots à la magie.

<sup>131</sup> L. Pernot, « La rhétorique avant la rhétorique », *op. cit.*, p. 20.

<sup>132</sup> M. Detienne et J-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La métis des grecs*, Paris, Flammarion, 2009.

<sup>133</sup> P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, *op. cit.*, p. 334.

<sup>134</sup> Aristote, *Poétique*, 24, 1460 A 19.

<sup>135</sup> Voir, à ce sujet, le premier chapitre de la deuxième partie « Calypso-éros à la lumière de la philosophie », p.

<sup>136</sup> B. Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire. Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, *op. cit.*, cité p. 50.

<sup>137</sup> E. Levinas, « Le sens et l'œuvre », *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Le Livre de poche, p. 48.

l'ambiguïté et du sous-entendu. Calypso, en l'occurrence, laisse éclater sa colère contre les dieux de l'Olympe, mais à demi-mot. Son réquisitoire contre eux n'est que l'expression détournée de sa douleur. Mais Calypso n'est pas que la nymphe immortelle séduite et abandonnée. En effet, elle est l'image du féminin hybride et ambivalent, dépassant ainsi les conceptions manichéennes.

Dans un premier temps, les divergences semblent insoutenables et le conflit inévitable. Outre leur différence ontologique, Calypso et Ulysse ne conçoivent pas le temps et l'espace de la même manière. Ulysse vit un décentrement spatial et temporel à Ogygie. Sa nostalgie est « une réaction contre l'irréversible<sup>138</sup> ». Par ailleurs, les deux personnages n'ont pas le même mode d'être. Toutefois, l'accord entre Ulysse et la figure de l'Autre est possible grâce à la *Méti*s. En effet, le conflit se métamorphose, dans un deuxième temps, en coexistence, voire en complicité. Celle-ci n'est pas comparable pour autant à l'*homophrosyne*, l'harmonie des pensées, qui unit Pénélope à Ulysse<sup>139</sup>. Mais elle figure l'impossibilité réalisée.

Les fictions mensongères et belles paroles d'Ulysse ont l'aspect de la vérité. C'est dans cette mesure que le discours met en scène l'opposition entre être et paraître, figures et voiles. Mais c'est l'Ailleurs incertain et équivoque qui conditionne l'attitude du héros prudent. Car peut-on demeurer authentique dans un Ailleurs polymorphe ? De fait, la pensée est à l'image du monde.

---

<sup>138</sup> V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 368.

<sup>139</sup> « [...] sans oublier

La concorde précieuse ; il n'est rien de meilleur au monde

Qu'un homme et une femme dans l'accord

De leurs pensées [...], *Od.* VI, 181-184, p. 114. Ulysse parlant à Nausicaa témoigne de l'importance accordée à l'*homophrosyne* entre un homme et sa femme.



Jan Brueghel l'ancien - *Caverne fantastique avec Ulysse et Calypso* (v. 1616)

Johnny van Haften Gallery, Londres



## Deuxième chapitre

# Ogygie ou la figure de l'ailleurs

### Introduction

La rencontre de l'autre est impossible. En effet, Calypso, figure de l'autre ambigu, complexe et rusé, est un personnage qui s'oppose au *nostos* d'Ulysse avant de se métamorphoser en adjuvant. La nymphe immortelle est intimement liée à son monde, Ogygie. Le personnage féminin et l'espace fusionnent afin de figurer l'ailleurs à la fois fascinant et inquiétant. Cet ailleurs est la prison d'Ulysse et le voile de sa liberté pendant sept ans. Par ailleurs, Ogygie est aussi et surtout la cachette de Calypso ainsi que son propre voile. Car celle qui dissimule Ulysse est elle-même dissimulée aux regards. En tout état de cause, Ogygie, Ὠγυγία, est un espace habitable qui serait peut-être une allégorie de la féminité entendue comme espace accueillant.

Caché, Ulysse semble dans l'impossibilité de s'approprier le bonheur du monde utopique et de le faire sien dans cette Ogygie qui s'impose comme personnage principal, autant que Calypso et autant que lui. L'homme et l'espace changent constamment de figure. Les déguisements de l'un dépendent des travestissements de l'autre. Chacun des personnages exprime un monde, voire plusieurs mondes. Le possible existe mais il est voilé par Calypso et son île. En effet, tant que cet autre et cet ailleurs existent, il n'y a plus de possibilités. C'est l'impossibilité qui se manifeste à travers l'espace.

## A. Ogygie, un ailleurs multiple

### 1. Ogygie, à la frontière du mythe et du réel

L'île de la nymphe immortelle est appelée *omphalos*<sup>140</sup> *thalassès* au chant I de *L'Odyssée*<sup>141</sup>. C'est en ces termes que la déesse Athéna désigne cet espace lointain. « L'île d'Ogygie<sup>142</sup> », *nèsos ogugiè*, est le qualificatif appliqué par Hésiode à l'eau du Styx<sup>143</sup>. Le poète y situe Atlas, le père maléfique de Calypso. Ainsi, l'emplacement d'Ogygie semble lié à la généalogie de la nymphe. L'île appartient à un monde équivoque et foncièrement différent du monde connu et familier. Elle représente, *de facto*, l'ailleurs<sup>144</sup>.

L'île d'Ogygie figure-t-elle la réalité géographique ou l'imaginaire poétique ? Est-elle un lieu localisable ou fictif ?<sup>145</sup>

#### 1.1.Ogygie, ailleurs réel

« Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage<sup>146</sup> ». Nombreux sont ceux qui ont été séduits, voire obnubilés par l'idée envoûtante d'accomplir le voyage odysseén. L'île de Calypso, ainsi que les lieux mentionnés dans *L'Odyssée* d'Homère, sont l'incarnation

---

<sup>140</sup> Le terme d'*omphalos* renvoie à « l'idée de centralité », ainsi qu'à « l'image de colonne céleste » selon M. Michaël dans son article « Les dangers suaves de l'identité oubliée », *op. cit.* Cela met en exergue non seulement l'idée d'éloignement de l'île mais aussi et surtout son aspect redoutable et inquiétant. Ogygie est la figure de l'ailleurs par excellence.

<sup>141</sup> « [...] dans une île des eaux, au milieu de la mer [...] », *Od.* I, 50, p. 13.

<sup>142</sup> *Ibid.*, I, 85, p. 14.

<sup>143</sup> Hésiode, *Théogonie*, 806. Cela signifie qu'Ogygie est un espace onirique et marginal qui figure le désir, la mort du désir, la mort.

<sup>144</sup> Ogygie représenterait également ce temps que Pascal Quignard nomme le Jadis, la nuit d'avant la naissance. Il s'agit d'un espace matriciel voué à un oubli irrémédiable mais dont nous avons une nostalgie poignante.

<sup>145</sup> À la réflexion, il peut bien s'agir d'une euchronie, c'est-à-dire d'un temps de nature spatiale ou d'un espace de nature temporelle. C'est le chronotope, notion philologique proposée par le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine.

<sup>146</sup> J. Du Bellay, *Les Regrets*, Paris, Flammarion, 1971.

d'espaces réels qui existent véritablement<sup>147</sup>. Plusieurs voyageurs ont été tentés de prendre le large, sur les traces du héros homérique. La tentation est toujours aussi forte aujourd'hui<sup>148</sup>.

Bien avant les voyageurs contemporains, maints penseurs de l'Antiquité ont essayé de situer Ogygie sur une carte géographique, à l'instar de Plutarque<sup>149</sup> et de Pline l'Ancien<sup>150</sup>. Ogygie est-elle une réalité empiriquement observable ? L'helléniste Victor Bérard répond à cette question par l'affirmative et part à « la recherche de Calypso<sup>151</sup> ». L'île pittoresque de Calypso, avec sa grotte, ses arbres et ses quatre sources, est finalement retrouvée, non sans peine<sup>152</sup>. En effet, il l'identifie, au terme de ses recherches, avec l'île de Perejil (Persil, aujourd'hui possession espagnole sur les côtes marocaines), du côté du détroit de Gibraltar et des colonnes d'Hercule<sup>153</sup>, au voisinage de l'actuelle Ceuta, l'antique Sebta. Victorieux, il écrit que « l'île tout entière est véritablement une cachette dans le Déroit : il faut la connaître pour la découvrir<sup>154</sup> ». Mais Bérard connaît-il vraiment Ogygie ? Sophie Rabau remarque, fort à propos, que « parti, à la recherche d'Homère, il devient l'Homère qu'il cherchait<sup>155</sup> ». De fait, Bérard réinvente *L'Odyssee* d'Homère et, ce faisant, se substitue à lui ainsi qu'à son personnage principal, Ulysse. Bérard est l'« anti-Ulysse » par excellence. Car il recherche les lieux que le héros d'Homère voulait fuir<sup>156</sup>. Son périple figure, par conséquent, l'emprise de « la folle du logis<sup>157</sup> ».

---

<sup>147</sup> « *L'Odyssee* [...] s'est emparée de beaucoup, en effet, depuis l'Antiquité. Hérodote ne situait-il pas l'une des populations que rencontre le héros, les Mangeurs de Lotus, sur les côtes de Libye (*Od. IV, 176*) ? Le très sérieux Thucydide voyait dans les Cyclopes les premiers habitants de la Sicile et situait le royaume d'Eole aux îles Lipari (*Hist., VI, 2*). Depuis lors, le noble jeu des localisations n'a pas eu de cesse. Les publications abondent, qui font aller Ulysse jusqu'au détroit de Gibraltar et bien au-delà, jusqu'en plein Atlantique, voire jusqu'en Baltique », J. Cuisenier, « Naviguer dans le sillage d'Ulysse », *Magazine littéraire, Homère. Les métamorphoses d'Ulysse, op. cit.*, p. 33.

<sup>148</sup> L'écrivain-voyageur Sylvain Tesson est en train d'accomplir actuellement le voyage d'Ulysse. URL : <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/sylvain-tesson-nouvel-ulysses-pour-un-documentaire-d-arte/94730>. Consulté le 05 juin 2019.

<sup>149</sup> Plutarque, *Œuvres morales, De la face qui paraît sur la lune*, 941 a-b.

<sup>150</sup> Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, III, 15.

<sup>151</sup> V. Bérard, *Les Navigations d'Ulysse*, III, *Calypso et la mer de l'Atlantide*, Paris, Armand Colin, 1929, 353.

<sup>152</sup> « J'ai perdu vingt ans de ma vie à la poursuite de Calypso, d'une nymphe en Espagne », *ibid.*, 333. Ogygie se voile et se dérobe face à l'obstination de Bérard. Elle ne se dévoile qu'au terme d'une recherche aussi longue qu'ardue.

<sup>153</sup> Les colonnes d'Hercule sont la frontière antique entre monde connu et monde inconnu et dangereux.

<sup>154</sup> V. Bérard, *Instructions Nautiques*, n° 801, p. 33, 1929, p. 243. Le photographe Fred Boissonnas accompagne Bérard durant son long périple qu'il immortalise dans un album de photos intitulé *Dans le sillage d'Ulysse*, paru en 1933.

<sup>155</sup> S. Rabau, « Homère, une fiction à rebondissements », *Le Magazine Littéraire, Homère. Pourquoi on a besoin de lui*, octobre 2017, n° 584, p. 77.

<sup>156</sup> Sophie Rabau analyse l'« Anti-Odyssée de Victor B » dans son essai romanesque *B comme Homère, L'invention de Victor B.*, Paris, Anacharsis, 2016, p. 173.

<sup>157</sup> « Victor Bérard pensait faire œuvre de science ; il fit peut-être œuvre littéraire », S. Rabau, « Victor Bérard, L'Homère Patrie », *Le Magazine Littéraire, Homère. Pourquoi on a besoin de lui, op. cit.*, p. 77.

Jean Cuisenier sillonne la mer, à son tour, « texte d'Homère à l'esprit et Instructions nautiques en mains<sup>158</sup> ». Certes, il s'inspire de Bérard qui voit dans *L'Odyssée* un manuel d' « Instructions nautiques » phéniciennes. En revanche, il se démarque de lui en tirant la conclusion suivante : « [...] l'*Odyssée* d'Homère incorpore, dans le torrent de sa narration, des passages entiers de “périples” déchiffrables seulement par leurs destinataires d'origine, les marins grecs du IXe – VIIIe siècle av. J.-C<sup>159</sup>. » Cuisenier entendrait-il par là que nous, modernes, sommes dans l'impossibilité de décrypter les significations cachées du voyage odysseéen ? Le voyage odysseéen a-t-il véritablement des significations cachées ? N'est-il pas plutôt œuvre de fiction<sup>160</sup> ?

En tout état de cause, les défenseurs d'une quelconque vérité homérique semblent prédestinés à ne pas s'accorder entre eux. Car après avoir refait le voyage de Jason en 1984 puis celui d'Ulysse l'année suivante, le géographe et marin anglais Tim Severin déduit que les épisodes de *L'Odyssée* ne se situent pas entre Sicile et l'Italie, comme le pensaient les Anciens, mais entre la Crète et les côtes de la mer Ionienne<sup>161</sup>. Paradoxalement, Eratosthène, lucide et sceptique, esprit lumineux, écrit déjà au IIIe siècle av. J.-C. qu' « on découvrira l'itinéraire d'Ulysse le jour où l'on trouvera le bourrelier qui a cousu l'outre des vents<sup>162</sup> ».

## 1.2.Ogygie, ailleurs imaginaire

Ogygie n'est qu'un monde sans consistance, fantastique et fictionnel. L'itinéraire d'Ulysse ne représente pas un voyage réel qu'il s'agit de reconstituer. Car un espace peuplé de monstres et de sirènes relève nécessairement de l'imaginaire. Francesca Pellegrino écrit, à ce propos, que « le processus de conquête cognitive est fatal aux monstres et aux terres imaginaires<sup>163</sup> ». Elle ajoute ironiquement que « les mers seraient comblées si toutes les îles indiquées sur les cartes antiques et dans les pages des livres existaient vraiment<sup>164</sup> ! »

---

<sup>158</sup> J. Cuisenier, « Naviguer dans le sillage d'Ulysse », *op. cit.*, p. 33. Cuisenier refait le périple d'Ulysse en 1999-2000. Il relate ce voyage dans son livre *Le périple d'Ulysse*, Paris, Fayard, 2003.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>160</sup> Cela nous invite à réfléchir sur la différence entre voyager et voyager dans le voyage d'un autrui. En effet, les mêmes questions se posent dès lors qu'on emboîte le pas à un voyageur comme Ulysse, Sindbad, Christophe Colomb, Marco Polo ou encore Caillié.

<sup>161</sup> T. Severin, *Le voyage d'Ulysse*, Paris, Albin Michel, 1989.

<sup>162</sup> Cité par H. Duchêne, « Dans le sillage d'Ulysse », *L'Histoire, Hors-série, Homère. Le nouveau visage du poète, op. cit.*, p. 35.

<sup>163</sup> F. Pellegrino, « Les terres imaginaires. L'inconnu, ce monstre qui nous dévore », *La Vie – Le Monde Hors-série, L'Atlas des Utopies*, p. 50.

<sup>164</sup> *Ibid.* Il s'agit, en réalité, d'une allégorie, c'est-à-dire d'une réalité poétique plutôt que géographique.

L'interprétation de Victor Bérard est abandonnée aujourd'hui. En effet, l'on a désormais tendance à voir en Ogygie ainsi qu'en tous les espaces parcourus par Ulysse un ailleurs imaginaire, symbolisant l'inconnu et le mystère. Philippe Jaccottet, en l'occurrence, écrit dans la postface de sa traduction que « l'érudition n'exclut pas la passion subjective<sup>165</sup> » et que « la passion semble égaler l'érudition<sup>166</sup> ». François Hartog, quant à lui, semble plus catégorique en affirmant que « *L'Odyssée* n'est ni une géographie de la Méditerranée, ni un récit de voyage, ni une enquête ethnographique, ni la mise en vers et en musique d'instructions nautiques (phéniciennes ou autres<sup>167</sup>) ». Ainsi, Ogygie ne figure pas la réalité mais le mythe. À ce propos, il nous serait certainement utile de convoquer Paul Veyne qui nous invite à réfléchir sur la question suivante : « Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes<sup>168</sup>? » Et si les Grecs croyaient à leurs mythes, devons-nous aujourd'hui y croire aussi<sup>169</sup>? Comment se définit la frontière entre fiction et réalité, poésie et géographie<sup>170</sup>? Ne serait-il pas plus judicieux de considérer *L'Odyssée* d'Homère comme un texte poétique qui nous décrit le retour d'un homme chez lui?

Force est de remarquer que les spécialistes de la question ne partagent pas tous le même point de vue. Mircea Eliade, quant à lui, définit le mythe dans la société archaïque comme étant « une "histoire vraie" et, qui plus est, hautement précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative<sup>171</sup> ». Selon lui, le mythe est « vivant » pour les Grecs anciens, dans la mesure où il « fournit des modèles pour la conduite humaine et confère par là même signification et valeur à l'existence<sup>172</sup> ». Par ailleurs, Eliade évoque également, dans sa définition du mythe, « le temps primordial » et « le temps fabuleux des "commencements" ». Cependant, il nous semble qu'il serait réducteur de comprendre les mythes de la Grèce archaïque comme représentant l'origine de

<sup>165</sup> Ph. Jaccottet, *L'Odyssée*, Homère, *op. cit.*, Postface, p. 443

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 445.

<sup>167</sup> F. Hartog, « Des lieux et des hommes », *L'Odyssée*, Homère, Ph. Jaccottet, p. 455. Une mosaïque représentant le parcours d'Ulysse a été retrouvée en Tunisie. Elle serait aujourd'hui à Haidra, l'ancienne Ammaedara ou Felix Ammaedara, au centre de la Tunisie, dans la région de Kasserine. URL : <http://zaherkammoun.com/2017/11/30/des-mosaiques-haidra/>

<sup>168</sup> P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983. Veyne estime que la mythologie gréco-romaine est « une littérature, écrite ou largement orale, de contes [...] Le commun des auditeurs croyait à moitié à ces contes, s'y complaisait, les acceptait, sans aller chercher plus loin et sans en tirer de conséquences pratiques [...] ». P. Veyne, « Un trésor de récits incroyables », *Philosophie Magazine, Les mythes grecs, pourquoi on n'y échappe pas*, Hors-série N° 19, Été 2013, p. 95. Ainsi, la question de la vérité ou de la fausseté d'un mythe, comme celui de l'existence d'Ogygie, ne semble pas préoccuper les Anciens outre mesure. Ce sont les modernes qui sont à la chasse des significations cachées. Veyne écrit dans le même article que « besoin d'explication métaphysique » et « besoin de narration » coexistent. En définitive, « les mythes grecs racontent des histoires qui n'ont pas la prétention d'être vraies, encore moins d'être sacrées ». *op. cit.*, p. 97.

<sup>169</sup> Mythe et foi sont pour nous incompatibles.

<sup>170</sup> Ce qu'on a nommé géopoétique résout-il la question ?

<sup>171</sup> M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 9.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 10.

l'humanité ou la première fois d'un événement quelconque. Cela occulterait, en effet, l'altérité de ces mythes que l'on n'est pas en mesure de comprendre à cause de leur distance spatio-temporelle évidente. Le mythe d'Ogygie, en l'occurrence, n'explique pas l'origine. Ainsi, il paraîtrait vain de situer un mythe, quel qu'il soit, dans un temps historique ou dans un espace géographique. Le mythe n'est, en effet, que fiction et imagination.

Cette réflexion sur la frontière entre fiction et vérité ainsi que sur la nymphe Atlantide, fille d'Atlas, n'est pas sans nous rappeler le mythe de l'Atlantide<sup>173</sup>. Ogygie et l'Atlantide ne sont-elles que pure fiction ? Est-ce que le mythe de l'Atlantide explique l'origine ou ne doit-on le penser que comme étant la figure de l'imagination ? L'idéal étant par définition inatteignable pour l'homme, est-ce pour cela que celui-ci s'acharne à chercher un ancrage dans le réel pour cet idéal parfait qui se pervertit nécessairement avec le temps, comme le prouvent la dégénérescence des Atlantes ainsi que la transformation progressive du paradis d'Ogygie en enfer et de l'amant en captif ? Ces deux espaces, apparemment situés au-delà du détroit de Gibraltar, c'est-à-dire du monde connu et familier, s'opposent, de fait, à la « vertueuse Athènes<sup>174</sup> » d'un côté et à Ithaque de l'autre<sup>175</sup>. Paradoxalement, Ogygie et l'Atlantide se situent aux antipodes de l'idéal que représentent Ithaque

---

<sup>173</sup> L'île de l'Atlantide est un espace utopique, à l'instar d'Ogygie. Platon en traite dans le *Timée* (19a-27c) et le *Critias*, dialogue inachevé qui reprend, pour le compléter, ce récit ébauché dans le *Timée*. Ce mythe expose la chute d'une civilisation et la disparition mystérieuse de l'île à cause de l'*hubris* supposée de ses habitants. D'aucuns estiment que l'Atlantide n'est que le reflet de l'Athènes de Platon et de sa démesure qui l'a menée à la chute. Par ailleurs, le modèle politique proposé par le philosophe qui se veut roi d'une Cité Idéale dans *La République* peut être considéré comme une utopie. Ainsi, l'utopie est la construction d'un ailleurs dans l'espace ou dans le temps. Elle témoigne de la puissance de l'onirique. Il serait intéressant de souligner que cette construction d'un ailleurs, dans le contexte des utopies modernes, répond à un besoin de l'homme désenchanté qui réagit ainsi à la montée du rationalisme et au désenchantement de la nature. C'est un thème exploité, en l'occurrence, par Hölderlin dans le cadre de ce qu'il appelle la « fuite des dieux ». (Voir R. Redeker, « La contrebande du rêve », *Le Nouvel Observateur*, Hors-série n° 59, *Les utopies d'aujourd'hui*, juillet-août 2005, p. 4-5). Il serait peut-être intéressant de confronter ce thème moderne de la « fuite des dieux », coïncidant avec le déclin de l'onirique qui est considéré comme une sorte de folie depuis Descartes, à l'utopie dans le monde mythique où les dieux sont omniprésents et où l'utopique exprime l'onirique qui répondrait, peut-être, à d'autres besoins méconnus de l'homme archaïque. L'on peut déduire de cette distinction possible entre un monde archaïque divinisé, voire enchanté, et un monde où « Dieu est mort » une analogie entre mythe et utopie.

<sup>174</sup> L'île mystérieuse de l'Atlantide est, à bien des égards, similaire à l'île des Phéaciens dans *L'Odyssée*. Les Phéaciens sont, en effet, des êtres quasi divins comme les Atlantes, mi-hommes mi-dieux. L'île des Phéaciens et l'Atlantide ne figurent pas seulement l'ailleurs utopique, mais elles finissent également par disparaître, selon la légende, par la main des dieux, à cause d'une démesure des habitants, autrement dit pour des raisons morales. La faute engendre irrémédiablement la perte. Force est de constater, cependant, que cette fin des Atlantes n'est due aux dieux que dans le *Critias*, contrairement au *Timée*. Cela corrobore l'ambiguïté inhérente au mythe.

<sup>175</sup> *Les Chemins de la philosophie*, « Fabuleux Platon (3/4) : le mythe de l'Atlantide : la perfection est-elle de ce monde ? », Diffusé le 09 janvier 2019, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/fabuleux-platon-34-le-mythe-de-latlantide-la-perfection-est-elle-de-ce-monde>. Est-ce que le récit de la guerre entre l'Atlantide et Athènes dans le *Timée* correspond à une vérité historique ? Selon M. Rashed, il n'est pas important de situer l'Atlantide, car elle est « le reflet d'Athènes ». En ce sens, peut-on en déduire que, parallèlement, Ogygie n'est que le reflet d'Ithaque ? Il semblerait que non, étant donnée l'opposition entre les deux espaces aux yeux de l'héros de *L'Odyssée*. Ainsi, il semble judicieux de conclure que l'Atlantide n'a jamais existé et que c'est un mythe créé par Platon, de la même manière qu'Ogygie l'a été par Homère. En tout état de cause, la difficulté de différencier la fiction de la vérité est évidente. Il s'agit, en quelque sorte, d'une expérience aporétique. Le philosophe et le poète tiennent un discours dont l'essence est ambivalence, ni vraie ni fausse.

et Athènes. Elles reflètent ce véritable idéal en l'inversant et figurent l'*hubris* s'opposant à la mesure. C'est à cet idéal de mesure que l'homme doit aspirer. Ainsi, les mythes d'Ogygie et de l'Atlantide ont un aspect irréel évident. Il s'agit, en effet, de l'ailleurs imaginaire dans les deux cas de figure. L'ancrage spatio-temporel importe-t-il vraiment ?

Contrairement à ce que peuvent en penser les victimes d'Ogygie ou encore ceux de l'Atlantide, Marcel Detienne estime que « les Grecs croyaient modérément en leurs mythes »<sup>176</sup>. Ainsi, sa réflexion sur la question rejoint celle de Paul Veyne. Detienne remarque, de prime abord, que notre conception actuelle de la vérité est foncièrement différente de celle des Grecs anciens<sup>177</sup>. Le mythe a une « autorité populaire, dictée par la coutume<sup>178</sup> ». C'est dans cette mesure que la croyance en ces mythes est modérée. Cela n'empêche que ces mythes avaient une importance capitale aux yeux des Grecs, car « dans une société de tradition orale comme la Grèce antique, le mythe était la voie d'accès privilégiée aux valeurs de la société, dans la mesure où il occupait une place centrale dans l'espace social<sup>179</sup> ». Par ailleurs, Detienne remarque que les mythes des Grecs anciens ne peuvent pas être comparables aux légendes urbaines contemporaines, car celles-ci ne font pas s'entremêler le religieux et le social. Aussi semble-t-il vain de vouloir faire coïncider la croyance, telle qu'on l'entend aujourd'hui, avec la manière dont les Grecs pensaient leurs mythes. Car ceux-ci « ne sont somme toute que des paroles particulières, qui se sont fixées selon un certain nombre de choix validés par la société<sup>180</sup> ». À la lumière de cette réflexion de Detienne sur la croyance des Grecs en leurs mythes, l'on peut déduire que la croyance en l'existence d'Ogygie, en l'occurrence, ne revêtait aucune forme de dogmatisme.

Florence Dupont semble adhérer à cette thèse de Marcel Detienne. Elle tranche la question en ces termes : « Les mythes n'existent que pour les mythologues modernes qui les interprètent<sup>181</sup> ». Ogygie serait-elle, en ce sens, une invention moderne et un objet d'étude scientifique ? Cette île utopique a-t-elle été pensée comme « système de pensée et trésor identitaire<sup>182</sup> » par les Grecs ? Dupont répond à cette question par la négative. Elle souligne, par ailleurs, que notre réflexion sur

---

<sup>176</sup> M. Detienne, « Les Grecs croyaient modérément en leurs mythes », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, N° 37, *Les grands mythes, pourquoi ils nous parlent encore*, décembre 2014, janvier-février 2015, p. 18-21.

<sup>177</sup> « Pour nous Occidentaux, la question de la vérité, rationnelle et obéissant au principe de non-contradiction, est centrale. Alors qu'en Grèce archaïque, les individus étaient sensibles à une autre forme de vérité, rattachée à des représentations religieuses. [...] Dans ce cadre, la vérité pouvait être ambiguë : les mythes ne s'embarrassaient pas d'éléments contradictoires », *ibid.*, p. 18-19.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>181</sup> F. Dupont, « Le mythe, une façon de parler », *Philosophie Magazine, Les mythes grecs, pourquoi on n'y échappe pas*, *op. cit.*, p. 29-31.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 29.

le mythe est fortement influencée par la distinction philosophique entre *muthos* et *logos*, alors qu'en réalité, il s'agit de synonymes désignant « la parole ». *Ipsa facto*, Ogygie peut n'avoir existé que dans l'imagination du poète. Car « les poètes trafiquent les histoires et, souvent, ce qui a été retenu par la suite comme étant au cœur du mythe n'est que leur invention<sup>183</sup> ». L'on peut donc affirmer qu'Ogygie est l'invention d'Homère et que Calypso est le fruit de son imagination. Ainsi, la nymphe et son île figurent la fiction et la fantaisie. Il serait inutile d'y chercher quelque vérité que ce soit, d'autant que le monde des héros homériques est aussi polymorphe qu'équivoque et que la contradiction semble lui être inhérente. En effet, pourquoi vouloir tirer les choses au clair dans le monde de l'incertitude<sup>184</sup> ?

## 2. Ogygie, voile ou figure d'Ithaque ?

Le monde de *L'Odyssée* est multiple et versatile. C'est dans cette mesure que la question de savoir si Ogygie est l'envers ou le double d'Ithaque se pose à nous. L'espace ne détermine-t-il pas la distinction entre mortels et immortels ? Ogygie est-elle la figure ou le voile d'Ithaque ? Fait-elle ressortir par contraste les traits caractéristiques d'Ithaque ou ne représente-t-elle que son double caché ?

### 2.1. Ogygie, le voile d'Ithaque

La fonction d'Ogygie semble être de retenir Ulysse le plus longtemps possible loin de son chez-soi et de retarder ses retrouvailles avec la terre de ses ancêtres. Rencontrer l'autre avant de retrouver le familier est son lot. Il n'y a pas d'échappatoire possible, car l'île de Calypso l'encercle et l'entoure, mais c'est Ithaque qui occupe toutes ses pensées, qui l'habite.

Ithaque est avant tout « un *oikos*, qui est tout à la fois une demeure, un système familial et une structure de pouvoir<sup>185</sup> ». C'est l'appartenance d'Ulysse à cet *oikos*, foyer, partie d'un tout, *cosmos*, qui explique son attachement à Ithaque. En effet, quand il se présente aux Phéaciens, Ulysse présente également son île natale, qui lui est comme consubstantielle, en ces termes :

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>184</sup> Il arrive, cependant, que la fiction accède au rang de vérité, comme en témoigne cette citation d'Oscar Wilde, à propos d'un personnage balzacien : « La mort de Lucien de Rubempré est le plus grand drame de ma vie ».

<sup>185</sup> F. Hartog, « Le retour d'Ulysse », *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, op. cit.



J'habite dans la claire Ithaque [...]

Ithaque est basse, et la dernière dans la mer

Vers les ombres ; les autres au-delà, vers l'orient ;

C'est une île rocheuse, une nourrice de guerriers,

Et moi, je ne connais rien de plus beau que cette terre<sup>186</sup>.

Ithaque est ainsi simultanément préférée aux autres terres cultivées qui appartiennent au monde connu des « hommes mangeurs de pain », comme Pylos, Argos et Sparte, ainsi qu'aux espaces irréels qui représentent l'ailleurs. Tout ce qui n'est pas Ithaque figure l'autre. Malgré l'aspect repoussant de l'île et le caractère rude de la vie, Ulysse ne peut vivre ailleurs. Par conséquent, la rencontre de l'autre est nécessairement éphémère. L'on peut en déduire le besoin d'enracinement d'Ulysse, inhérent à la nature humaine selon Simone Weil<sup>187</sup>. Ithaque n'est l'espace le plus beau sur terre qu'aux yeux de celui qui la connaît aussi bien qu'il se connaît lui-même. Ulysse ne peut parfaire sa connaissance de lui-même qu'en ayant un point d'ancrage dans l'espace, déterminant son appartenance au *cosmos*. Ithaque n'est pas nécessairement une belle île, au sens où l'on entend la beauté du paraître. Néanmoins, elle l'est pour Ulysse. Car c'est l'être et non le paraître d'Ithaque qui importe pour lui. Le paraître repoussant d'Ithaque dissimule la figure du véritable être d'Ulysse, de la même manière que le paraître attirant, voire enchanteur d'Ogygie cache la figure d'un espace dangereux pour l'homme.

Ithaque est « le point d'aboutissement de l'odyssée<sup>188</sup> », tandis qu'Ogygie est son point de départ. C'est Ithaque qu'Ulysse désire ardemment et c'est Ogygie qu'il aspire à fuir. Toutefois, Ogygie est un espace sans retour<sup>189</sup>. Ce paysage irréel figure ainsi l'impasse pour le héros désarmé et impuissant que la mémoire maintient en vie, au détriment de ses infortunes.

---

<sup>186</sup> *Od.* IX, 21- 28, p. 155.

<sup>187</sup> « L'enracinement est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l'âme humaine. [...] Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité [...] Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage [...] », S. Weil, *Simone Weil et l'enracinement*, Supplément offert, Philosophie Magazine n° 83, Préface de P. Pachet, p. 9. En l'occurrence, le lit nuptial d'Ulysse à Ithaque figure son besoin d'enracinement. Cela fait écho à l'idée bachelardienne selon laquelle « [...] au-delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques », G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, 1998, p. 32. Par ailleurs, le lit est foncièrement ambivalent, que ce soit à Ogygie ou à Ithaque, car il figure à la fois l'amour et la ruse. Mais amour et ruse ne se rejoignent-ils pas nécessairement ?

<sup>188</sup> V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, *op. cit.*, p. 350.

<sup>189</sup> Calypso s'adresse à Hermès en ces termes :

« [...] Mais moi, comment le renverrai-je ?

Car je n'ai ni vaisseaux à rames ni marins

Qui puissent l'emmener sur le dos énorme des eaux ... », *Od.* V, 140-142, p. 95.

Ithaque, l'île austère et rocailleuse, est paradoxalement préférée à Ogygie, l'île paradisiaque et pittoresque à l'aspect plaisant. Ogygie est un voile interposé entre Ulysse, le désirant, et Ithaque, son objet de désir. En ce sens, Ogygie maintient le désir et ne le réalise que sous l'ordre de Zeus.

Par ailleurs, Ogygie et Ithaque sont foncièrement différents dans la mesure où Ogygie est un monde sans autrui, sans hommes précisément, tandis qu'Ithaque est indissociable d'autrui, de la société d' « hommes mangeurs de pain ». Gilles Deleuze nous invite à réfléchir sur l'absence d'autrui en ces termes : « Que se passe-t-il quand autrui fait défaut dans la structure du monde ?<sup>190</sup> » La société d'hommes fait irrémédiablement défaut à Ogygie dominée par la grotte asociale de Calypso, de la même manière qu'à Speranza. Ulysse et Robison Crusoe s'y confrontent à l'épreuve de la solitude. Est-il possible pour un homme de pouvoir demeurer toute sa vie dans une contre-société ?

Ogygie se substitue à Ithaque pendant sept ans. En ce sens, l'île de Calypso est le voile du Même. La différence entre les deux îles s'exprime à travers la distinction, fondamentale dans *L'Odyssee*, entre la condition humaine et la « non-humanité<sup>191</sup> ». Deux mondes distincts existent donc dans le poème homérique : le monde réel et le monde inhumain. Celui-ci est aussi onirique que dangereux. En ce sens, il se situe aux antipodes du monde rassurant et familier d'Ithaque. Ogygie et Ithaque sont donc deux espaces foncièrement différents qui ne communiquent pas l'un avec l'autre. L'étrangeté semble atteindre son paroxysme, pendant qu'Ulysse est où il n'est pas.

Outre la hiérarchie entre dieux et mortels, qu'est-ce qui différencie Ogygie et Ithaque ? Dans un premier temps, Ithaque représente les joies domestiques ainsi que le travail de la terre. En effet, Ulysse ne peut se sentir chez lui à Ogygie, car la terre des ancêtres est son repère. La terre cultivable est un indice de familiarité totalement absent à Ogygie. Par ailleurs, Ulysse a besoin d'honorer les dieux en pratiquant le sacrifice fondé par Prométhée, afin d'exister pleinement. L'appel de la terre nourricière est une réalité matérielle voilée par le monde figé des errances. L'homme a besoin d'exercer son pouvoir sur la nature afin de se

---

<sup>190</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 355.

<sup>191</sup> Ulysse « sort en quelque sorte des frontières du monde connu, de l'*oikoumènos* humain, pour entrer dans un espace de non-humanité, un monde de l'ailleurs. À partir de maintenant, Ulysse ne rencontrera plus que des êtres qui sont soit de nature quasi divine, nourris de nectar et d'ambrosie, comme Circé ou Calypso, soit des êtres sous-humains, des monstres comme le Cyclope ou les Lestrygons, des cannibales nourris de chair humaine », J-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes – Récits grecs des origines*, op. cit., p. 117-118. Ainsi, la distinction entre Ithaque et les autres espaces parcourus par Ulysse est intimement liée à la différence ontologique entre le voyageur et les êtres qu'il rencontre pendant son périple. Autrement dit, l'altérité d'Ogygie fait écho à l'étrangeté de Calypso.

sentir puissant, la terre représentant sa substance vitale. C'est grâce à cette terre qu'Ulysse appartient à Ithaque. Celle-ci est un espace où l'ensemencement, dans tous les sens du mot, est possible, contrairement à Ogygie. La société d'Ulysse est codifiée par des rituels que la nymphe immortelle ne pratique pas sur son île. En effet, Ithaque figure « l'univers d'une aristocratie guerrière érigeant en modèle son code de l'honneur ; une économie organisée autour de l'*oikos*, la maisonnée, mais ouverte sur l'extérieur par le système d'échanges qu'implique la pratique du don et du contre-don<sup>192</sup> ». En revanche, Ogygie n'est pas l'image de cette société structurée, car elle figure l'envers du réel ainsi que l'ailleurs opposé du chez-soi. C'est dans cette mesure que l'île merveilleuse de Calypso n'est qu'un lieu de passage parmi tant d'autres.

Ainsi, Ulysse n'est pas chez lui à Ogygie parce qu'il n'y cultive pas la terre et n'y sacrifie pas, alors que c'est le propre de la condition humaine. Ce sont aussi des activités pouvant allégoriser le désir. Par conséquent, il n'est plus lui-même dans cet espace irréel qui figure l'envers de son île natale. Dans un deuxième temps, Ithaque est destinée à la paix, contrairement à Ogygie qui n'a rien d'un monde stable et rassurant. C'est le lit qui semble matérialiser cette différence entre Ogygie et Ithaque. En effet, le lit nuptial de Pénélope est « immuable », pour reprendre l'expression de Vernant<sup>193</sup>. En revanche, la couche de Calypso ne peut pas l'être dans un ailleurs aussi ambivalent qu'Ogygie. Il est, de fait, aussi inquiétant que la nymphe immortelle, car non seulement il ne peut y avoir une « communauté de pensée<sup>194</sup> » entre Calypso et Ulysse, mais le lit de cette femme de l'ailleurs représente, plus fondamentalement, le danger de la mort, réelle ou symbolique<sup>195</sup>, tandis que le lit de Pénélope réunit les deux époux après une longue absence. Il s'agit du lieu des retrouvailles entre le héros et le Même. Le lit de Calypso, lui, éloigne le héros de son objectif ainsi que de sa

<sup>192</sup> H. Duchêne, « “Le Monde d’Ulysse” de Moses Finley », *L'Histoire* n° 290, septembre 2004, p. 45.

<sup>193</sup> Le lit nuptial semble être ce qui lie le plus les deux époux. En effet, « l’immuabilité de ce pied de lit nuptial est l’expression de l’immuabilité du secret qu’ils partagent tous deux, celle de sa vertu à elle et de son identité à lui », J-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes – Récits grecs des origines, op. cit.*, p. 166-167. Pénélope figurant Ithaque et Calypso Ogygie, celle-ci ne peut jamais ressembler à un chez-soi pour Ulysse. De fait, seule Ithaque et ses attaches sont désirées par le héros. Par ailleurs, Ulysse ne partage aucun secret avec Calypso. Ils ne sont pas liés par la coutume du mariage et c'est la dissimulation qui définit leur relation. Il ne s'agit donc pas d'un rapport de confiance mais de méfiance.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>195</sup> Ulysse n'a-t-il pas craint le danger de la castration avant de s'unir à Circé ?

« [...] m'ayant ici, toute à tes ruses, tu m'invites

À entrer dans ta chambre, à monter sur ton lit

Afin de m'enlever, étant nu, ma virilité ! [...] », *Od.* X, 339-341, p. 185. Ainsi, les femmes irréelles symbolisent la dangereuse dépossession de soi. Le lit ne figure pas le désir ou les douceurs des retrouvailles mais il reflète, dans le cas de Circé, la peur du mâle face au féminin singulier et multiple.

véritable identité. De fait, il semble ne représenter qu'aliénation dans un espace irrévocablement entouré d'abîmes.

Par conséquent, la terre d'Ogygie, non cultivée, non socialisée, et donc sauvage, figure l'étrangeté ainsi que l'impossibilité de la rencontre. Cette impossibilité se manifeste à travers l'opposition entre le monde du travail, de l'organisation politique et de la justice et le monde de l'âge d'or, de l'utopie inquiétante et du danger sous-jacent à tout ce que la nymphe immortelle entreprend. Pierre Judet de La Combe remarque que le thème de *L'Odyssée* est « une question », ainsi que « réflexion<sup>196</sup> ». En effet, *L'Odyssée* questionne la possibilité de passer d'un monde à l'autre, d'autant plus que ces deux mondes sont, de prime abord, antithétiques. Ithaque est fragile, contrairement à Ogygie, aussi immortelle qu'immuable. Ogygie représente le voile et l'envers d'Ithaque parce que l'homme n'y est pas à sa place. En ce sens, il figure l'intrus, l'étranger. Mais cette Ithaque ardemment désirée par le héros est-elle véritablement différente d'Ogygie ?

## 2.2.Ogygie, figure d'Ithaque

Ogygie et Ithaque sont-elles véritablement des espaces antithétiques ? Les épreuves que traverse le personnage principal ne sont-elles pas aussi périlleuses à Ithaque qu'à Ogygie ?

L'ambiguïté d'Ithaque est exprimée par Jankélévitch en ces termes : « Ulysse reconnaît et méconnaît sa patrie ; les deux ensemble. Ulysse ayant quitté la grotte marine de la nymphe pour la maison de l'épouse, Ulysse rentré au foyer pleure en silence dans cette demeure bénie des dieux [...]»<sup>197</sup>. La demeure de Calypso, elle, n'est certainement pas bénie par les dieux. Mais l'antagonisme entre elle et Ithaque est-il complet ?

Ogygie est, dans une certaine mesure, le double d'Ithaque. En effet, ces deux espaces, aussi différents soient-ils, représentent le monde insulaire inquiétant. La présence menaçante des prétendants fait d'Ithaque un espace aussi irréel qu'Ogygie<sup>198</sup>. Ainsi, « Ithaque est provisoirement un territoire ennemi<sup>199</sup> ». La violence, symbolique à Ogygie, est concrète, tangible à Ithaque. Le danger y semble même plus menaçant et imminent. Ulysse perd donc

---

<sup>196</sup> P. Judet de La Combe, « Le pays de l'abondance et de l'oubli », *Philosophie Magazine, L'Iliade et L'Odyssée*, Hors-série N° 11, août-septembre 2011, p. 66.

<sup>197</sup> V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, *op. cit.*, p. 386.

<sup>198</sup> « En la sollicitant, les prétendants mettent littéralement le monde d'Ithaque à l'envers », I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope, Poétique du tissage féminin dans L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 173. De fait, les prétendants figurent la démesure à l'instar de la nymphe immortelle Calypso.

<sup>199</sup> R. Brethes, « Athéna selon Homère – La maîtresse incontestée de la ruse », *Le Point Références – La Grèce et ses dieux*, *op. cit.*, p. 64.

toute sociabilité aussi bien à Ogygie qu'à Ithaque. Le monde est sans repères et sans indices de familiarité. Ulysse est irrémédiablement étranger chez lui. Y a-t-il véritablement un lieu définitif ? Tous les lieux ne sont-ils pas provisoires<sup>200</sup> ? Peut-être que l'on n'est jamais chez soi. Dans quelle mesure la terre est-elle habitable ? Selon Hölderlin, c'est poétiquement que l'homme habite la terre<sup>201</sup>.

L'Ithaque rêvée est aussi étrangère à Ulysse que l'île de la nymphe. Ne se soustrait-elle pas aux regards à l'arrivée d'Ulysse ? N'est-elle pas voilée par la déesse Athéna après l'avoir été par Calypso et Ogygie ? Ne se déguise-t-elle pas en ailleurs inconnu et « innommé<sup>202</sup> » à l'image d'Ulysse qui prend l'apparence d'un mendiant ? Ainsi, les apparences sont décidément trompeuses aussi bien à Ogygie qu'à Ithaque. C'est le paraître qui y règne. Ithaque est devenue, pendant l'absence d'Ulysse, « une patrie d'un autre temps<sup>203</sup> » et appartient désormais aux prétendants qui sont plus jeunes que lui. Ces jeunes prétendants représentent l'autre différent, à l'image de Calypso et des autres figures qui peuplent l'ailleurs d'Ulysse pendant ses pérégrinations.

Cet ailleurs que représente Ogygie est, à bien des égards, un espace réel. En effet, elle rend possible le retour d'Ulysse. Par conséquent, elle est aussi réelle à ses yeux qu'Ithaque, Sparte ou encore Troie<sup>204</sup>. En ce sens, l'on peut considérer que c'est le lecteur qui fait la distinction entre monde réel et monde imaginaire ou surnaturel dans *L'Odyssée*. Ulysse, quant à lui, n'aspire qu'à rentrer chez lui, à Ithaque. Cette réalité supposée des espaces parcourus par le voyageur corrobore leur ambivalence. En outre, Ithaque se dérobe à la vue à maintes reprises dans *L'Odyssée*. N'est-elle pas ainsi l'île de la cachette, à l'instar d'Ogygie ?

Ogygie est hors du temps. Mais Ithaque l'est aussi pendant l'absence d'Ulysse. Pendant que Pénélope tisse et détisse un faux linceul, le temps s'arrête. Tout est suspendu. Ithaque attend et Ulysse également, dans un autre fragment du *Cosmos*. En ce sens, les deux espaces sont intemporels, voire utopiques car représentatifs d'un monde de nulle part. Pareillement, Pénélope devient similaire à la nymphe Calypso<sup>205</sup>. Ithaque est un mirage comme Ogygie.

---

<sup>200</sup> Selon la prophétie de Tirésias, le destin d'Ulysse est de reprendre le large de nouveau jusqu'à ce qu'il rencontre l'autre qui ne connaît pas la mer dans un ailleurs terrien qui méconnaît l'élément aquatique. La rame devrait être prise pour une pelle à grains. Les normes culturelles ne sont donc pas les mêmes. Cette rencontre figure le mystère et l'inconnu. Les errances d'Ulysse ont-elles une fin ?

<sup>201</sup> « [...] l'homme habite en poète ».

<sup>202</sup> V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 363.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>204</sup> C'est l'idée de P. Pucci qui écrit que pour Ulysse, « le monde magique de son voyage n'est pas moins réel que le monde d'Ithaque vers lequel il retourne ». P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, op. cit., p. 212.

<sup>205</sup> Cf. I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, op. cit., p. 14.

Elle figure le mystère de l'ailleurs multiple. Ce n'est certainement pas le monde du quotidien paisible et heureux qu'Ulysse retrouve, une fois à Ithaque. Car il n'y retrouve que conflit et souffrance. Il apprend, à ses dépens, que la paix est difficilement atteignable.

Paradoxalement, Ithaque s'avère menaçante pour le héros, à l'instar des espaces irréels qu'il parcourt pendant son périple. « La mémoire de l'absent “tient au fil de Pénélope” », comme le souligne Belmehdi<sup>206</sup>. En effet, qui se souvient d'Ulysse à Ithaque ? Ce ne sont certainement pas les prétendants qui abusent de la générosité de leurs hôtes. Télémaque, quant à lui, met en question le fait qu'il soit réellement le fils d'Ulysse, comme en témoigne le discours qu'il adresse à Athéna, déguisée en Mentès, au chant I de *L'Odyssee* :

« [...] Ma mère dit que je suis bien son fils, mais moi,  
Je n'en sais rien : l'enfant, tout seul, ne reconnaît son père...<sup>207</sup> »

En effet, Ulysse n'est « personne » à Ithaque, de la même manière qu'il n'est « personne » à Ogygie. Ne peut-on pas considérer, en ce sens, Ogygie comme double d'Ithaque ou une préfiguration de la tombe ? L'antagonisme est-il réellement total entre ces deux mondes qu'apparemment tout sépare ? Ulysse se promène à Ithaque alors qu'il y est mort, car oublié. Il ne reconnaît pas son île natale et personne ne le reconnaît immédiatement, sauf son chien vieilli Argos<sup>208</sup>.

De fait, Ithaque n'est plus l'Ithaque d'antan. C'est l'Ithaque des prétendants dont le pouvoir écrase le jeune Télémaque, trop affaibli par la lourde absence de son père. C'est à la violence qu'Ulysse doit recourir afin de reprendre ce qui lui appartient et de retrouver ne serait-ce que le souvenir de l'ancienne Ithaque. En effet, rien n'est acquis dans cet univers multiple et polymorphe que composent des espaces aussi irréels les uns que les autres, qu'il s'agisse d'Ogygie ou d'Ithaque. Par conséquent, la distinction entre ailleurs utopique et société des hommes perd de son acuité, car il s'agit dans les deux cas de figure d'une altérité évidente. Ulysse est dans l'impossibilité de rencontrer cette altérité, quel que soit l'espace qui l'enveloppe. C'est au terme d'efforts considérables qu'Ulysse peut se retrouver lui-même dans un espace qui lui ressemble, du moins en apparence. Ulysse figure l'autre quand il est captif chez Calypso, mais aussi et surtout quand il tente le jeu dangereux de la métamorphose

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>207</sup> *Od.* I, 215-216, p. 18.

<sup>208</sup> « Or, sitôt qu'il flaira l'approche de son maître,  
Il agita la queue et replit ses deux oreilles,  
Mais il ne put s'en approcher [...] », *Ibid.* XVII, 301-303, p. 309.

et devient ainsi un faux-semblant de mendiant déguenillé, alors qu'il est chez lui. Ogygie n'est-elle pas ainsi, à bien des égards, un espace beaucoup plus rassurant qu'Ithaque, avant la reconquête du pouvoir par Ulysse ? Dans une certaine mesure, Ulysse est plus lui-même à Ogygie qu'à Ithaque<sup>209</sup> : il se liquéfie tous les jours à Ogygie, en tournant le dos au paradis terrestre voilé par sa nostalgie et inconnu parce qu'il n'y est pas, alors qu'il lui est interdit de montrer ses émotions ou de dévoiler son vrai visage à Ithaque, tant que les prétendants ne sont pas tués. Le jeu de l'altérité continue<sup>210</sup>.

En définitive, Ogygie et Ithaque se comprennent l'une par rapport à l'autre. Sans Ogygie, Ulysse n'aurait peut-être pas pris conscience de l'importance d'Ithaque dans son existence. Parallèlement, sans Ithaque, Ulysse ne serait jamais parti.<sup>211</sup>

## **B. La cachette de Calypso : un espace ambigu**

### **1. Ogygie, *locus amoenus* ou *locus horridus* ?**

#### **1.1. Ogygie, *locus amoenus*<sup>212</sup>**

Ogygie est une île fatale, aussi séduisante que sa souveraine. *L'Odyssee* en décrit le pittoresque, par le biais d'Hermès qui embrasse l'espace de son regard<sup>213</sup>. Ainsi, le dieu rencontre l'autre que figure Calypso par l'intermédiaire de la nature exubérante. En revanche, cette rencontre entre Calypso et Hermès est affrontement, car ils n'ont pas les mêmes desseins.

Comment se caractérise ce « paradis miniature », pour reprendre l'expression de Vernant<sup>214</sup> ? Dans un premier temps, la futaie et la flore d'Ogygie sont décrites dans le chant V de *L'Odyssee* comme suit :

---

<sup>209</sup> Si l'on admet que cesser d'être est plus confortable qu'être.

<sup>210</sup> Ithaque n'est pas seulement expérience de l'altérité radicale mais aussi épreuve de l'ipséité et mise à mal du sujet confronté à lui-même.

<sup>211</sup> « Ithaque t'a accordé le beau voyage.

Sans elle, tu ne serais jamais parti ». C. Cavafy, « Ithaque », J. Lacarrière, 1911.

<sup>212</sup> Un *locus amoenus* est littéralement un lieu agréable, amène et idyllique. Parallèlement, l'aménité est la qualité inquantifiable du paysage.

<sup>213</sup> *Od.* V, 63-77, p. 93.

<sup>214</sup> J-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes – Récits grecs des origines, op. cit.*, p. 141.

Un bois avait poussé près de la grotte avec richesse ;  
Des peupliers, des aunes, des cyprès qui sentent bon. [...]  
Là, tapissant l'entrée de la profonde grotte,  
Sous le poids de ses grappes, une jeune vigne montait ; [...]  
Tout autour fleurissaient de tendres prés de violettes  
Et de persil. [...] <sup>215</sup>

Selon cette description, Ogygie prend des allures d'espace idyllique. Hermès contemple un *locus amoenus*, un paysage utopique qui figure le beau et représente le règne de la nature effervescente. Fertilité, abondance et harmonie semblent complètes. La nature est féconde et luxuriante. Cet éternel âge d'or est le centre du monde de la nymphe immortelle. *L'Odyssée* décrit, dans un deuxième temps, la faune et le paysage environnant en ces termes :

[...] Là, des oiseaux de vaste envergure nichaient,  
Des chouettes, des éperviers, de criardes corneilles,  
Oiseaux de mer dont les travaux sont sur les mers ; [...]  
Là, quatre sources surgissant en même lieu  
Dans quatre directions faisaient ruisseler leur eau blanche ; [...] <sup>216</sup>

La beauté d'Ogygie est ainsi indubitable <sup>217</sup>. Cette parfaite harmonie figure le divin et l'osmose entre les éléments du *Cosmos*. À ce propos, Christopoulos écrit : « [...] Lorsqu'il y arrive, il ne peut résister au charme du site dont la beauté attire le regard admirateur même des immortels [...] <sup>218</sup> ». En effet, *L'Odyssée* nous décrit la réaction du dieu messager à l'égard de cet ailleurs envoûtant comme suit :

[...] Ainsi, l'Éblouissant contemplait immobile ;  
Puis, quand son âme eut tout considéré,  
Sans attendre, il gagna la vaste grotte <sup>219</sup>.

---

<sup>215</sup> *Od.* V, 63-73, p. 93.

<sup>216</sup> *Ibid.*, V, 65-71, p. 93.

<sup>217</sup> Il s'agit ici de la beauté au sens grec, le *Kalos*, impliquant des transcendants ; le beau est l'un, le vrai, le bon.

<sup>218</sup> M. Christopoulos, « Le départ de l'île de Calypso », *op. cit.*

<sup>219</sup> *Od.* V, 75-77, p. 93.



L'immobilité du dieu Hermès devant l'imposant paysage d'Ogygie fait de lui le double d'Ulysse qui, lui aussi, est immobile dans son attente. Hermès est saisi par les images qu'il voit. Il fusionne, en quelque sorte, avec le *Cosmos* pendant sa rêverie. Celle-ci suspend le temps et le relie irrévocablement à l'espace. Ogygie, île d'une nymphe dangereuse aux yeux des dieux de l'Olympe, se familiarise et revendique, par sa beauté, son appartenance au *Cosmos* harmonieux. Hermès se déleste de son activité principale durant cette brève rêverie qui est fondamentalement liée aux espaces de l'ailleurs<sup>220</sup>. Paradoxalement, la contemplation d'Ogygie détache le dormeur éveillé du *Cosmos*, tout en l'y rattachant encore plus. *Eros* et *Cosmos* fusionnent, car la beauté du *Cosmos* fait nécessairement penser au désir, *Eros*, et à la rêverie de l'ailleurs. Comme l'écrit Pauline Schmitt Pantel, « tout endroit peut être un *hiéron*, un espace sacré. [...] Un bois, une source, une prairie, peuvent devenir un sanctuaire si la présence du divin s'y fait sentir<sup>221</sup> ». C'est grâce au paysage que ce divin invisible devient présent. C'est ce que Jean-Pierre Vernant appelle « la présentification<sup>222</sup> ».

Ogygie, en tant que *locus amoenus*, est un paysage utopique<sup>223</sup> semblable au jardin du roi Alcinoos. En effet, les deux espaces sont difficiles d'accès, comme tout *locus amoenus*. En revanche, les Phéaciens sont proches des dieux<sup>224</sup>, contrairement à Calypso que personne ne semble vouloir visiter.

Le jardin d'Alcinoos est un « enclos merveilleux autour duquel le chant VII de *L'Odyssee* développe un thème utopique évoquant les choix possibles d'Ulysse et ceux des grecs eux-

---

<sup>220</sup> La rêverie « fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs, dans l'espace de l'ailleurs », G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 168.

<sup>221</sup> P. Schmitt Pantel, « Honorer les dieux : l'art et la manière », *Le Point Références – La Grèce et ses dieux*, op. cit., p. 62.

<sup>222</sup> Cf. J-P. Vernant, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », *Image et signification*. Rencontres de l'Ecole du Louvre, Paris, La Documentation française, 1983. Ce thème est repris dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1996.

<sup>223</sup> Sur l'influence des paysages utopiques sur la littérature postérieure à Homère : « Les mythes, la littérature et la poésie de l'Antiquité fournissent également de nombreux motifs à l'utopie : l'âge d'or ou l'Arcadie offrent le modèle d'une proximité fusionnelle avec la nature [...] Des romans grecs, construits comme des récits de voyage dont les héros parviennent, au hasard de leurs aventures, dans des pays fabuleux, sont des constructions narratives dont de nombreuses utopies littéraires porteront la trace ». URL : <http://expositions.bnf.fr/utopie/zooms/index.htm>, consulté le 01 juin 2019. L'utopie, par définition, ne se trouve nulle part. Il s'agit d'un lieu imaginaire et fictif. La rêverie est intimement liée à l'utopie, car celle-ci connote le chimérique et l'irréalisable. Le cadre utopique figure ainsi l'impossibilité de rencontrer l'autre. L'on doit le nom d'utopie à l'humaniste anglais Thomas More qui décrit une île lointaine du nom d'Utopia, l'Utopie dans un livre paru en 1516. Même si l'utopie à proprement parler n'apparaît qu'au XVIe siècle, les mêmes thématiques de parfaite félicité et de magnifique ordonnance apparaissent déjà chez les auteurs anciens, comme en témoignent le jardin du roi Alcinoos et l'île d'Ogygie dans *L'Odyssee*.

<sup>224</sup> *Od.* VII, 201-203, p. 126.

mêmes<sup>225</sup> ». De fait, l'épisode des Phéaciens ainsi que celui de Calypso confrontent le héros à la nécessité de choisir entre deux possibilités : renouer avec son passé et, de fait, retrouver entièrement son humanité, ou se laisser absorber par l'altérité dans des ailleurs étranges et irréels. La description du jardin d'Alcinoos montre les similitudes frappantes entre cet espace utopique et l'île d'Ogygie comme suit :

[...] En sortant de la cour, près des portes, se trouve un grand

Jardin de quatre arpents tout entouré de murs.

Là de grands arbres ont poussé avec richesse,

Des poiriers, des pommiers aux fruits brillants, des grenadiers,

Des figuiers doux, des oliviers en pleine force.

Ni l'été ni l'hiver les fruits ne font défaut, [...]

En ce jardin deux sources coulent ; [...]

Tels sont dans ce palais les dons éblouissants des dieux.<sup>226</sup>

Le paysage se fait tableau à travers ces lignes. Il s'agit de l'hypotypose, « terme grec, désignant une description qui parvient à susciter une image mentale et vivante de la chose décrite, Plinie rappelle que la nature n'est belle qu'à la condition que des yeux se portent sur elle, et qu'un discours traduise cette beauté en images pour qui ne peut la contempler. Il est impossible de savoir ici où la nature se termine et où l'art commence [...]»<sup>227</sup> ». En effet, la fascination passe à la fois par la contemplation de l'espace et sa description qui nous le fait imaginer.

Malgré ce paraître éblouissant, le monde des Phéaciens est clos, à l'image d'Ogygie, même si le palais féérique d'Alcinoos diffère de la grotte de Calypso. Il s'agit, en tout état de cause, d'une prison pour l'homme. Par ailleurs, la futaie vigoureuse évoque un âge d'or utopique inhérent à ce monde impossible<sup>228</sup>. En effet, « “le palais d'Alcinoos est en un sens *oikos*

---

<sup>225</sup> M-R. Mayeux, « Alcinoos jardin d' », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnante.fr/encyclopedie/jardin-d-alkinoos/>. Consulté le 7 mai 2019.

<sup>226</sup> *Od.* VII, 112-132, p. 124-125.

<sup>227</sup> R. Brethes, « Plinie le Jeune, la nature comme œuvre d'art », *Le Point Références – Philosophies du jardin*, avril-mai 2019, p. 18.

<sup>228</sup> Le poète Hésiode imagine, lui aussi, un monde heureux disparu, une sorte d'âge d'or, dans *Les Travaux et les Jours* (106-201). Le mythe de l'âge d'or sert à exprimer la déchéance affligeante de l'humanité. En effet, à l'aube du *Cosmos*, les hommes partageaient la vie des dieux, en étant à l'abri des malheurs et de la vieillesse. Il n'y avait ni naissance, ni mort, ni femmes. C'est l'*hubris* de Prométhée qui a volé le feu pour le donner aux hommes qui a destiné cet âge d'or à disparaître et la première femme à apparaître. Hommes et dieux sont désormais séparés.

[demeure] parfait, mais [...] il est impossible” (P. Vidal-Naquet, in *Annales*, n°5, 1970). La “cité des passeurs” est donc elle-même un rêve irréalisable<sup>229</sup> ». En ce sens, ces deux ailleurs sont aussi oniriques que chimériques. Par conséquent, Ulysse ne peut y demeurer éternellement. Car ce n’est pas sa vraie place. En outre, le jardin d’Alcinoos est un paysage utopique, comme Ogygie, parce que les humains mortels n’interviennent pas pour cultiver la terre. Tout s’y fait par magie et enchantement et la nature y est perpétuellement en effervescence. Cela ne peut qu’inquiéter un homme habitué à des usages fort différents. Ogygie et le jardin d’Alcinoos ont en commun également les sources d’eau qui embellissent davantage le paysage ambigu, car associant nature et artifice<sup>230</sup>, provoquant attrait et répulsion. C’est le propre des figures de l’ailleurs.

Ogygie figure l’ailleurs ambigu. Car certes, il y a un âge d’or mais il est paradoxal<sup>231</sup>. Ulysse, l’homme de la société par excellence, ne peut concevoir une nature qui offre spontanément toutes sortes de splendeurs sans avoir été travaillée, labourée au préalable. Par ailleurs, cette apparente civilisation ne saurait occulter la sauvagerie que symbolisent l’isolement et l’éloignement de cet espace de l’ailleurs. Cela ne l’empêche pas de réagir vis-à-vis de la beauté du jardin, faisant, par là-même, écho à la réaction d’Hermès à Ogygie. En effet, *L’Odyssée* nous la décrit en ces termes, quasiment identiques à ceux qui ont été employés pour dépeindre celle du dieu messager :

Ulysse l’endurant contemplait, immobile.

Puis, quand son âme eut tout considéré,

Promptement, il franchit le seuil de la demeure<sup>232</sup>.

Ainsi, Ulysse n’est pas seulement le double du dieu Hermès grâce à son intelligence rusée, *métis*, mais aussi parce que les deux personnages partagent la même attitude à l’égard du beau, au détriment de leur différence ontologique. Le beau méduse celui qui le contemple, qu’il soit dieu ou mortel. Ogygie et le verger d’Alcinoos figurent le beau et le pittoresque. La nature s’y offre aisément à la contemplation esthétique<sup>233</sup>. Le plaisir esthétique éprouvé par Ulysse et Hermès figure l’étonnement poétique face à la beauté du divin<sup>234</sup>. La beauté se dévoile aux rêveurs, telle

---

<sup>229</sup> M-R. Mayeux, « Alkinoos jardin d’ », *op. cit.*

<sup>230</sup> P. Judet de la Combe décrit l’âge d’or des Phéaciens comme étant « à la fois civilisé, outillé et poétique », « Le pays de l’abondance et de l’oubli », *op. cit.*, p. 67. En effet, *Phusis* et *Technè* coexistent harmonieusement.

<sup>231</sup> Tout âge d’or est paradoxal, à la fois apogée et chose défunte. En règle générale, tout ce qui a trait à l’imaginaire est paradoxal, ambigu, ambivalent.

<sup>232</sup> *Od.* VII, 133-135, p. 125.

<sup>233</sup> Nous employons ce terme dans le sens grec de perception par les sens et non pas dans le sens que lui donne au XVIII<sup>e</sup> siècle le philosophe allemand Baumgarten.

<sup>234</sup> Le beau qui désarme et désespère dit à l’homme son infériorité devant le divin.

une Vénus de Botticelli. Le charme est irrésistible et le beau ne fait pas de distinction entre mortels et immortels. Les frontières se brouillent<sup>235</sup>. Par ailleurs, Ogygie est un *locus amoenus* parce qu'elle figure la rêverie aquatique intimement liée à l'insularité. En contemplant Ogygie, c'est surtout l'invisible et le caché qu'Hermès admire. Toutefois, ni Hermès ni Ulysse ne s'attardent dans leur contemplation des paysages utopiques. En effet, ils résistent à la tentation de succomber au charme de ces jardins élyséens. Ogygie ainsi que le jardin d'Alcinoos, et plus généralement le pays des Phéaciens, ne doivent figurer que des escales. Personne ne doit s'y arrêter, au risque d'être anéanti par l'autre.

Ulysse devient un autre sur l'île d'Ogygie dans la mesure où il cesse d'être l'homme de l'action et de l'errance pour se métamorphoser en homme « immobile », voire « rêveur » pour reprendre les expressions bachelardiennes<sup>236</sup>. Ogygie figure ainsi stagnation et inertie. L'autre de la nymphe immortelle est le centre du monde d'Ulysse pendant sept ans. Cet autre figure, en quelque sorte, le « nid de l'homme » qui se replie sur lui-même et rêve de retrouver un espace autre<sup>237</sup>. Selon Bachelard, l'immobilité est la condition de la rêverie. En effet, « dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille ». La rêverie est une évasion pour Ulysse dans un ailleurs emblématique du féminin envahissant. La solitude est également un moyen de communiquer avec l'espace : la solitude d'Ulysse n'est que le reflet de la solitude d'Ogygie. L'espace qui cache Ulysse est lui-même caché aux autres. Ainsi, l'homme et le monde sont « deux créatures conjointes paradoxalement unies dans le dialogue de leur solitude<sup>238</sup> ».

## 1.2. Ogygie, *locus horridus*<sup>239</sup>

L'île merveilleuse est un piège qui dévoile sa part d'ombre. La beauté prépare le surgissement de l'horreur<sup>240</sup>. En effet, le *locus amoenus* figure également un *locus horridus*. Par voie de conséquence, l'ailleurs que représente l'île de Calypso est synonyme de beauté et de mort, d'*Eros* et de *Thanatos*, d'utopie et d'enfer. C'est dans cette mesure que les dieux de l'Olympe ne peuvent permettre à un mortel de demeurer dans cet espace aussi mystérieux que dangereux.

---

<sup>235</sup> Le divin est le canon de la Beauté.

<sup>236</sup> G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 131.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>239</sup> Un *locus horridus*, ou plus communément *locus terribilis*, est littéralement un espace effrayant qui évoque la mort.

<sup>240</sup> L'horreur donne à la beauté sa raison d'être. Le beau et le laid sont étroitement liés.

Comment la symbolique monstrueuse et infernale d'Ogygie se manifeste-t-elle ? Cet aspect terrible de l'île n'est-il pas, en quelque sorte, fascinant<sup>241</sup> ? Ogygie ne tire-t-elle pas son charme de son ambivalence ? Comment se définit la frontière entre ces deux *topoi* ?

Comme nous le dépeint le tableau de Böcklin<sup>242</sup>, Ulysse ressemble plus à une ombre de l'Hadès qu'à un homme, tant qu'il est à Ogygie, un espace évocateur de nostalgie et de mort. Cela souligne l'ambiguïté inhérente à la cachette de Calypso, d'autant qu'il y a un contraste évident entre l'immensité de l'espace qui entoure la caverne et l'intimité de celle-ci, faisant écho au contraste entre être et paraître, surface et profondeur, nature et civilisation. Par ailleurs, l'ancre de la nymphe fait écho à la grotte de Polyphème : les deux cavernes symbolisent le danger de l'inanité et du néant, même si Ogygie figure l'harmonie entre nature et civilisation et l'île des Cyclopes sauvagerie et monstruosité, sans aucune forme d'harmonie.

Ogygie est un *locus horridus* parce qu'elle figure l'élément marin hostile. De fait, la mer est ambivalente et insaisissable. François Hartog la décrit en ces termes : « La mer est fondamentalement un espace dangereux, hostile (elle est dite “sans moissons”), en butte à des changements soudains et où on risque toujours de se perdre. La mort en mer est épouvante, car le héros y perd tout, et en particulier cette “gloire” qui est sa raison d'être<sup>243</sup> ». La mer est ainsi aussi changeante et redoutable que le dieu hargneux Poséidon qui poursuit Ulysse de sa haine. Cette épreuve monstrueuse figure la destruction. Ulysse ne serait-il pas, en ce sens, le « “prisonnier” de la mer<sup>244</sup> » plutôt que celui de la nymphe ?

Ogygie, en tant que *locus Horridus*, est un paysage macabre semblable à l'île des Sirènes. En effet, les Sirènes homériques sont des « démons marins, à demi femmes et à demi oiseaux<sup>245</sup> ». Ces figures féminines aussi séduisantes que dangereuses apparaissent dans le chant XII de *L'Odyssée*<sup>246</sup>. La jouissance sensorielle et esthétique que procure l'écoute de leur chant est implacablement liée à la mort de l'auditeur fatalement séduit<sup>247</sup>. Car ce chant affaiblit et tue en même temps qu'il transporte et subjugué. L'île fantastique et surnaturelle de ce beau et fascinant

---

<sup>241</sup> « L'horreur m'illumine, exécration harmonie ! », P. Valéry, « La Jeune Parque », *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1974. L'enfer peut être aussi pittoresque et fascinant que le paradis.

<sup>242</sup> A. Böcklin, *Ulysse et Calypso*, huile sur toile, 1883, Kunstmuseum, Bâle.

<sup>243</sup> F. Hartog, « Ulysse voyageur malgré lui », *op. cit.*, p. 26.

<sup>244</sup> F. Hartog, « Des lieux et des hommes », *op. cit.*, p. 457.

<sup>245</sup> P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, *op. cit.*, p. 424.

<sup>246</sup> Les Sirènes sont des êtres hybrides qui incarnent le caractère ambivalent du désir : l'homme désire la figure de la femme mais redoute son corps. C'est probablement pour cette raison que les Sirènes ont des corps d'oiseaux ou de poissons dans les mythologies nordiques. La féminité semble aussi ambivalente qu'inquiétante.

<sup>247</sup> Le chant des Sirènes serait un prélude à la mort, à l'image du désir qui débouche sur sa fin, sur la fin du sujet désirant. Cf. *Ulysse et les Sirènes*, Mosaïque du musée du Bardo, Tunis, 2<sup>e</sup> siècle. Force est de souligner qu'Ulysse regarde dans une direction opposée à tous les autres.

mal est un espace funèbre car c'est là que les victimes privées de funérailles et de sépultures se putréfient misérablement. *L'Odyssee* immortalise leur souvenir comme suit :

« [...] Car les Sirènes l'ensorcellent d'un chant clair,  
Assises dans un pré, et l'on voit s'entasser près d'elles  
Les os des corps décomposés dont les chairs se réduisent [...] »<sup>248</sup>

Ainsi, la prairie fleurie des enchanteresses est cernée d'ossements humains qui figurent la terrible mort. L'île de ces évanescences éphémères est porteuse de mort malgré la beauté de leur chant. Parallèlement, il y a sur l'île d'Ogygie à la fois un bois frais et plein de vie qui entoure la grotte de la nymphe immortelle ainsi qu'un bois vieilli, préfigurant la mort qui guette Ulysse<sup>249</sup>. La rencontre de l'autre se place ainsi sous le signe du néant, qu'il s'agisse d'Ogygie ou de l'île des Sirènes. En outre, « les tendres prés de violettes et de persil<sup>250</sup> » à Ogygie font inévitablement écho à « l'herbe en fleur<sup>251</sup> » de l'île des Sirènes, associée au danger de mort que représentent ces figures féminines. Par voie de conséquence, la symbolique macabre de ces espaces, figures du *locus horridus*, semble évidente<sup>252</sup>.

Outre l'île des Sirènes, Ogygie ressemble, à bien des égards, au monde d'Hadès, c'est-à-dire à « l'entrepôt des restes post mortem, qui sont souffle, image, vapeur, ombre, spectre [...] »<sup>253</sup>. Ulysse n'est-il pas tout cela à Ogygie ? Calypso n'est-elle pas une déesse invisible qui n'interagit quasiment pas avec le reste du monde, à l'image du dieu Hadès ? Il s'agit, dans les deux cas de figure, d'espaces que les dieux n'aiment pas fréquenter. Ulysse accède à l'Hadès à partir de l'espace non-humain, à savoir l'île de la magicienne Circé. Car l'Hadès est « situé au-delà des limites ». Ulysse est ainsi l'homme qui « atteint toutes les limites ». Il « est celui qui est allé le plus loin dans un espace dont en principe nul ne revient<sup>254</sup> ». Ogygie et Hadès sont des

---

<sup>248</sup> *Od.* XII, 44-46, p. 218.

<sup>249</sup> Cette dualité des représentations d'Ogygie (entre la grotte qui symbolise l'enfermement et la rive, synonyme de possibilité) renvoie à celle de la *Phusis*. Cela renforce l'analogie entre Calypso et son île. Par ailleurs, la psychanalyse confère une symbolique érotique à la caverne.

<sup>250</sup> *Od.* V, 72-73, p. 93.

<sup>251</sup> *Ibid.* XII, 159, p. 221.

<sup>252</sup> Sur le mythe du jardin et la symbolique macabre de *leimôn*, Cf. A. Motte, *Prairies et jardins de la Grèce antique*, Bruxelles, Mémoires de la classe de Lettres de l'Académie Royale de Belgique, 2ème série, T. LXI, fasc. 5, 1973. p. 250-279.

<sup>253</sup> F. Gauvin, « Hadès. Le maître des ténèbres », *Le Point Références – La Grèce et ses dieux*, op. cit., p. 24.

<sup>254</sup> F. Hartog, *Magazine littéraire*, p. 26. La distance entre morts et vivants est marquée dans *L'Odyssee* à travers cette réplique de l'ombre d'Anticlée, la mère d'Ulysse :

« [...] Entre eux (les vivants) et nous sont de grands fleuves et d'affreux courants  
Et l'Océan, d'abord, qu'on ne peut songer à franchir  
A pied, mais pour lequel il faut un bon navire ! [...] », *Od.* XI, 157-159, p. 199-200.

mondes autres qui s'opposent au monde humain. Les ombres des morts rencontrées chez Hadès ressemblent plus à des simulacres qu'à des êtres semblables à Ulysse. En ce sens, Ulysse expérimente l'altérité, sous ses formes multiples, aussi bien à Ogygie qu'à l'Hadès. Par ailleurs, la mort n'est-elle pas un voyage, à l'instar de celui qui a conduit Ulysse à l'île de Calypso ? Le féminin et la mort ne s'entrecroisent-ils pas à travers l'analogie entre ces deux espaces de l'ailleurs ?

Mais est-ce que le monde souterrain des morts est véritablement un *locus horridus*, au sens où il serait effrayant à l'instar d'un enfer chrétien peint par Bosch ? Paul Veyne souligne que les deux enfers ne se ressemblent pas. Celui que parcourt Ulysse est certes hanté par les ombres des morts. Cependant, celles-ci « ne sont pas malheureuses, elles s'ennuient tout simplement<sup>255</sup> ». Elles ne sont ni tourmentées ni damnées. Elles préféreraient simplement retrouver un souffle de vie, ne serait-ce que quelques instants. Parallèlement, l'île de Calypso est certes un espace inquiétant qui rappelle, à bien des égards, le *locus horridus*, mais cela ne saurait occulter son ambiguïté. Car il est aussi un *locus amoenus*. Ulysse y est certes captif. Il s'ennuie mais il rejoint la nymphe dangereuse dans sa caverne toutes les nuits. Cela ressemble-t-il vraiment aux enfers imaginés par les religions monothéistes ?

Ulysse, l'homme de la rêverie sur l'île de Calypso, est aussi l'être dont la matérialité et la durée de vie sont progressivement perdues. En effet, il dépérit en se liquéfiant lentement. En perdant l'*aiôn*, c'est-à-dire sueur, sang, larmes et liquide séminal, c'est sa vie que l'homme perd. Il pleure parce qu'il considère Ogygie comme un ailleurs auquel il ne peut appartenir. L'*homophrosyne* avec son épouse le lie irrémédiablement à Ithaque. C'est pour cette raison qu'il est inlassablement en quête du retour. Car « Ulysse ne perd jamais le sens du retour<sup>256</sup> », en dépit de toutes les tentations que représentent les îles enchanteresses.

## 2. Ogygie, île de la cachette

Ogygie est l'île de la cachette. L'être d'Ulysse y est totalement dissimulé. Il n'EST plus. De fait, Ogygie figure la disparition de l'homme. L'espace, figure de « la dissimulation qui se dissimule »<sup>257</sup> scelle l'impossibilité de la rencontre entre Ulysse et l'autre.

---

<sup>255</sup> P. Veyne, « Un trésor de récits incroyables », *op. cit.*, p. 98.

<sup>256</sup> H. Monsacré, « Homère, deux odyssées », *op. cit.*, p. 16.

<sup>257</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 339. Calypso est celle qui cache. Mais elle est également celle qui est cachée.

## 2.1. Ogygie, double d'Aiaïè

L'analogie entre Ogygie et Aiaïè est un thème étudié par Suzanne Saïd qui remarque que « ces deux épisodes peuvent, à première vue, apparaître comme des doublets [...] Toutes deux vivent dans une île boisée [...] »<sup>258</sup>. Ulysse cherche en vain les champs cultivés, indices de familiarité et d'humanité, à son arrivée chez Circé<sup>259</sup>. Mais il ne trouve rien qui puisse y ressembler. De fait, il se heurte à l'altérité de Circé qui métamorphose les curieux en animaux sauvages gardant tout de même leur esprit humain. À la différence de Calypso qui vit dans une grotte, Circé habite dans un palais<sup>260</sup>. Selon Saïd, « le spectacle qui fait "l'émerveillement" d'Hermès est tout entier créé par la nature<sup>261</sup> ». Toutefois, il ne faut pas occulter l'ambivalence inhérente à l'espace, constitué également d'artifice. En effet, le feu maîtrisé, élément de la civilisation, est présent à l'intérieur de la grotte de Calypso. Ainsi, nature et culture sont simultanément présentes à Ogygie. L'île de Calypso n'est pas que nature. Elle est aussi présence subreptice de la civilisation<sup>262</sup>.

Ogygie et Aiaïè sont des îles situées en marge du *Cosmos*, comme pour s'assurer de leur caractère inoffensif et se protéger d'un danger potentiel. L'espace découvert autour de la caverne de Calypso à Ogygie semble s'opposer à la haute futaie environnant le palais de pierre polie de la magicienne Circé. En outre, la présence des animaux sauvages chez Circé inquiète et intrigue<sup>263</sup> alors que celle des oiseaux chez Calypso rassure et apaise. En tout état de cause, Hermès, le dieu de la communication, permet à Ulysse de quitter ces ailleurs qui semblent ne pas être faits pour les hommes.

À l'image d'Aiaïè, Calypso et son île sont dissimulées aux regards, loin des dieux et des hommes, comme en témoigne le discours du dieu messager Hermès qu'il adresse à Calypso :

---

<sup>258</sup> S. Saïd, *Homère et L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>259</sup> *Od.* X, 147, p. 179.

<sup>260</sup> *Ibid.* X, 210-211, p. 181.

<sup>261</sup> S. Saïd, *Homère et L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>262</sup> Cette citation de M. Courrént est parfaitement éclairante à ce sujet : « Le feu, la musique (chant), l'artisanat (métier, or), dans ce lieu de chaleur et de bien-être, dessinent comme une civilisation intérieure, repliée dans la caverne, et opposée à l'extérieur sauvage et inculte : la forêt peuplée d'oiseaux sauvages et prédateurs. C'est l'image de la naissance d'une civilisation autour de la figure de la femme ; mais on peut en proposer aussi une autre lecture et voir dans la caverne le ventre, c'est-à-dire la femme, et dans la "futaie vigoureuse" l'homme qui l'encercle », « Entre plaisir et peine, les passeuses de l'Inaccessible dans *L'Odyssée* d'Homère », *op. cit.* L'on ne peut donc pas exclure l'ambiguïté de cet espace de l'ailleurs. En outre, civilisation et érotisme sont intimement liés, cela faisant écho au mythe de la première femme Pandore.

<sup>263</sup> « Mes gens tremblaient devant ces affreux fauves », *Od.* X, 199, p. 181.



« [...] qui, en effet, franchirait volontiers de tels espaces  
De saumure, loin de ces villes où les humains  
Offrent aux dieux leurs hécatombes les plus belles ? [...] »<sup>264</sup>

Ce discours d'Hermès prouve que l'île est isolée, voire abandonnée. Ogygie est un « espace en marge », « un lieu à part »<sup>265</sup>. Selon Alain Ballabriga, « Calypso habite à l'Extrême Occident comme son père Atlas, dans une île qui constitue par ailleurs comme le pendant d'Aiaïè, l'île de Circé sise à l'Extrême Orient »<sup>266</sup>. En décrivant les lieux de résidence respectifs des deux déesses, Ballabriga semble vouloir montrer que le danger est inhérent aux enchanteresses cachées. L'insularité est synonyme d'encerclement<sup>267</sup>. Ogygie et Aiaïè sont dominées par ces figures féminines dangereuses qui cherchent à anéantir Ulysse en le cachant loin des dieux et des hommes. De fait, la cachette est une mort. Les îles, placées sous le signe du féminin inquiétant, sont fatales, à l'image de l'élément marin qui les enveloppe, pouvant même entraîner la mort. Les ténèbres transparentes de l'eau n'ont-elles pas entraîné la mort du beau Narcisse ?

Ogygie fait écho à Aiaïè, de la même manière que Calypso rappelle à la mémoire du lecteur la figure de Circé<sup>268</sup>. Circé est « la fille du Soleil et de Perséis, fille d'Océan ou, selon certains auteurs d'Hécate »<sup>269</sup>. Ulysse rapproche l'une de l'autre dans son discours qu'il adresse aux Phéaciens au chant IX de *L'Odyssée* :

Chez elle me retint la merveilleuse Calypso ;  
Circé m'avait aussi gardé dans sa demeure  
En Aiaïé, rusée, brûlant de m'avoir pour époux.  
Mais mon âme jamais ne se laissa persuader<sup>270</sup>.

---

<sup>264</sup> *Ibid.* V, 100-102, p. 94.

<sup>265</sup> J-P. Vernant, « Le refus d'Ulysse », *op. cit.*

<sup>266</sup> A. Ballabriga, *Le soleil et le tartare : l'image mythique du monde en Grèce archaïque*, Paris, EHESS, 1986, p. 91.

<sup>267</sup> Cf. G. Hoffmann, *La jeune Fille, le pouvoir et la mort dans l'Athènes classique*, Paris, De Boccard, 1992, p. 81.

<sup>268</sup> C'est ce que Marc Escola et Sophie Rabau appellent la « mémoire de la série ». De fait, « [...] Toute scène stéréotypée [...] mobilise la mémoire architecturale du lecteur qui l'inscrit dans une série », « Comme des cochons. La bibliothèque de Circé », *Bibliothèque de Circé, Acanthe*, vol. 24-25, 2008, URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Biblioth%26egrave%3Bque%20de%20Circ%26eacute%3B>, consulté le 06 juin 2019. C'est dans cette mesure que le rapprochement entre les deux figures féminines de Calypso et Circé semble s'imposer au lecteur de *L'Odyssée*.

<sup>269</sup> P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>270</sup> *Od.* IX, 29-33, p. 156.

De fait, Ogygie et Aiaïè figurent l'emprisonnement de l'homme englouti par le féminin dangereux. Les deux espaces exercent une violence symbolique sur l'homme à travers les figures féminines qui règnent dans ces demeures en souveraines. Ce qui accentue l'aspect tragique de cette captivité est le fait qu'Ulysse échoue sur ces terres inconnues et inaccessibles sans l'avoir su, choisi ou voulu, comme le souligne Hartog<sup>271</sup>.

Ogygie et Aiaïè sont des recoins cachés ainsi que des retraites à l'écart de tous. Le héros du *nostos* ne peut demeurer éternellement enseveli dans ces espaces irréels dont la solitude silencieuse et inquiétante fait écho à celle des deux personnages féminins. Calypso et Circé figurent la femme esseulée, voire exilée, se laissant voir et approcher par des hommes mortels<sup>272</sup>. Une éternité de solitude est leur lot commun. Par ailleurs, elles sont ambivalentes, car elles peuvent choisir d'échapper aux regards ou encore de s'y exposer. Elles maîtrisent le jeu du voilement et du dévoilement. Ainsi, elles sont essentiellement des figures de la cachette et du féminin qui contrôle l'espace. C'est le propre de l'ailleurs utopique.

Belmehdi remarque, à propos de cette ambivalence, que ces personnages féminins sont, certes, des images de l'ailleurs inquiétant, mais elles ne sont pas des figures de la sauvagerie pour autant. En effet, elles « consentent bon gré mal gré à aider Ulysse à retrouver le chemin du retour ; elles assument donc en quelque sorte la fonction de “passeurs” vers la normalité<sup>273</sup> ». Cela renforce encore davantage l'ambiguïté de ces figures du féminin irréel. En effet, ces nymphes tisserandes facilitent le passage d'un monde à l'autre, à l'instar des Phéaciens, tout en brouillant les frontières entre humain et divin, étant donné qu'elles représentent le réel aussi bien que son envers.

---

<sup>271</sup> « Ulysse est jeté, de nuit, par un dieu sur la grève de Calypso », F. Hartog, « Des lieux et des hommes », *L'Odyssée*, Homère, Ph. Jaccottet, p. 462. En effet, qu'il s'agisse d'Ogygie ou d'Aiaïè, Ulysse n'a pas choisi d'y aller. Ces espaces représentent pour lui le mystère et l'inconnu. Néanmoins, la solitude d'Ulysse chez Calypso semble exacerbée, par rapport à celle qu'il a subie chez Circé, étant donné que le naufragé à Ogygie n'était pas accompagné de ses compagnons, tous morts entre-temps à cause de leur *hubris*. Dans les deux cas de figure, l'homme naufragé n'est pas le voyageur avide d'aventures. Les espaces de l'ailleurs ne sont que des escales potentiellement dangereuses.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 463.

<sup>273</sup> I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, *op. cit.*, p. 89. Belmehdi associe l'aspect irréel des mondes utopiques au tissage. C'est dans cette mesure qu'Ithaque et Pénélope, dont le tissage représente la ruse ultime pour échapper au danger des prétendants et bloquer la situation, entrent en résonance avec Calypso et Ogygie pendant l'errance d'Ulysse. Voir p. 108.

## 2.2. Ogygie ou l'île-femme

L'ambiguïté d'Ogygie se manifeste, de prime abord, à travers les activités de Calypso dans sa caverne qui diffère de ce que l'espace extérieur laisse croire au visiteur. *L'Odyssée* nous la décrit comme suit :

Sur le foyer brûlait un grand feu, et l'odeur très loin

Du cèdre et du thuya bien sec se consumant

Parfumait l'île. À l'intérieur, chantant à belle voix,

Elle faisait courir la navette d'or sur la toile<sup>274</sup>.

Le feu qui brûle à l'intérieur du foyer nymphique, image de l'intimité, est une substance ambiguë accumulant une somme de contraires, à l'image d'Ogygie. En effet, ce principe civilisateur que le titan démesuré Prométhée a dérobé afin de l'offrir aux mortels est un élément purificateur et destructeur, idéalisé et sexualisé à l'instar du féminin ambivalent. Synonyme de vie et objet d'interdiction, il ne désigne pas seulement l'effort de la culture pour dépasser toutes les déterminations mais aussi une « désobéissance adroite », pour reprendre l'expression bachelardienne<sup>275</sup>. En dérobant le feu pour le donner aux hommes, Prométhée leur apporte la conscience et la lumière de l'esprit. Par conséquent, le prométhéisme devient l'emblème de la connaissance qui élève tout humain mortel conditionné par la finitude au-dessus de lui-même. Parallèlement, Calypso figure la connaissance qu'Ulysse acquiert progressivement, selon Mireille Courrént : « La femme (parce qu'elle représente l'Autre par excellence) donne à l'homme la connaissance de ce qu'il est. On ne se connaît que par l'intermédiaire de l'autre : le désir de connaissance provient d'une incomplétude que l'autre vient combler<sup>276</sup> ». À la lumière de cette interprétation, l'odyssée du héros est perçue comme un voyage initiatique qui lui permet de devenir un autre au bout d'une série d'apprentissages. Toutefois, l'Ulysse d'Homère est-il véritablement à la recherche d'un savoir à Ogygie ? Le *nostos* n'est-il pas son seul et unique désir ?

Calypso chante et tisse en présence de cet élément incandescent et lumineux qui divinise l'humain grâce au don de Prométhée et renvoie, par là-même, à la symbolique de cette figure féminine ambivalente. Paradoxalement, Ogygie est l'emblème de la nature et de la civilisation.

---

<sup>274</sup> *Od.* V, 59-62, p. 93.

<sup>275</sup> G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1992, p. 21.

<sup>276</sup> M. Courrént, « Entre plaisir et peine, les passeuses de l'Inaccessible dans *L'Odyssée* d'Homère », *op. cit.*

Elle représente ainsi un tissu de contradictions, à l'image de la nymphe immortelle elle-même. Comment ne pas penser, à ce propos, au fragment héraclitéen, « la nature aime à se cacher<sup>277</sup> », dont le questionnement nous permettrait de mieux comprendre la symbolique de la cachette inhérente à la nymphe Calypso ?

### 2.2.1. « La nature aime à se cacher »

Qu'est-ce que la *Phusis* évoquée par Héraclite ? Il s'agit d'un concept philosophique de la pensée grecque qui signifie la totalité de ce qui est. En effet, les Grecs pensaient que tout appartenait à la *Phusis* : choses physiques, idées, parole poétique, divin et humain, présent et absent, voilé et dévoilé. La *Phusis* oppose les contraires les plus extrêmes et ne renvoie pas seulement à la nature mais à l'être lui-même, dans ce qu'il a de plus ambigu. Elle n'est pas uniquement un objet de beauté mais renvoie également à la coappartenance du voilement et du dévoilement. Pierre Hadot réfléchit sur ce fragment héraclitéen étonnamment suggestif dans son livre *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*<sup>278</sup>. Dans un premier temps, le philosophe lie cet aphorisme à la notion de secret de la nature qui refuse de se dévoiler ou ne se dévoile qu'à moitié. La nature est difficile à connaître, car c'est la dissimulation qu'elle cherche. L'invisible qu'elle cache jalousement influence nécessairement le visible. La *Phusis* se voile derrière l'apparence, comme Calypso dans sa caverne. Dans un deuxième temps, Hadot passe en revue les interprétations possibles du fragment d'Héraclite.<sup>279</sup> L'on peut en déduire que l'affrontement des contraires est inhérent à la *Phusis*. Ces définitions aboutissent, de fait, à l'affirmation suivante : « “Calypso”, la célèbre Calypso qui retenait Ulysse, est la déesse de la mort<sup>280</sup> ». La cachette est ainsi intimement liée à la mort obscure. « Le voile de la nature redevient voile de la mort<sup>281</sup> ». Dans un troisième temps, Hadot distingue deux attitudes ou catégories symboliques à l'égard de la nature qui se cache : celle, volontariste, incarnée par Prométhée et celle, contemplative, personnifiée par Orphée<sup>282</sup>. Cette distinction oppose donc, plus fondamentalement, technique et poésie<sup>283</sup>.

---

<sup>277</sup> « *Phusis Kruptesthai Philei* ». Fragment 123, Traduit par A. Jeannière, Paris, La philosophie en poche, 1977, p. 114. Parallèlement, selon la traduction de J. Voilquin, « La nature aime à se dérober à nos yeux », *Les penseurs Grecs avant Socrate*, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 81. Le non-être est constitutif de l'être. L'occultation et le non-être sont une partie essentielle de la *Phusis*, autant que l'éclosion et l'être.

<sup>278</sup> P. Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, France, NRF Essais Gallimard, 2004.

<sup>279</sup> Hadot évoque les significations possibles du fragment héraclitéen dont les suivantes : « Ce qui fait naître tend à faire disparaître », « Ce qui dévoile est aussi ce qui voile », « Ce qui naît tend à disparaître », *ibid.*, p. 27. Ces phénomènes sont aussi nécessaires que cycliques.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>283</sup> C'est là que réside la différence entre essence et qualité.

### 2.2.2. La Calypso de Paul Valéry ou la figure de l'insaisissable

Il nous semble intéressant de convoquer, à ce propos, le poème « Calypso<sup>284</sup> » de Paul Valéry qui est aussi intrigant que le fragment d'Héraclite. La figure féminine de Calypso y est aussi mystérieuse que fascinante. En effet, ce poème semble questionner l'ambiguïté de l'être à travers la mise en scène de la lutte entre des puissances opposées : présence et absence, voilement et dévoilement. Sans occultation, il ne peut y avoir de jaillissement. Mais celui-ci ne peut se produire sans violence. L'émergence se fait brutalement. N'est-ce pas là l'essence même de Calypso ? Calypso semble éprouver un certain plaisir à se dérober, à l'image d'un reptile<sup>285</sup> prisonnier de ce mouvement cyclique de voilement-dévoilement. Car ce mouvement est la loi qui détermine son être dans le monde.

Le personnage de Calypso figure l'union des contraires. Le texte valéryen décrit la coappartenance entre être et non-être, apparition et disparition. La dissimulation incarnée par la nymphe immortelle apparaît aussi brutalement que furtivement<sup>286</sup>. « L'apparition dit précisément que quand tout a disparu, il y a encore quelque chose : lorsque tout manque, le manque fait apparaître l'essence de l'être qui est d'être encore là où il manque, d'être en tant que dissimulé... » De fait, l'apparition-disparition de Calypso est la figure de son être. Même si elle disparaît, elle continue d'exister. Paradoxalement, c'est à travers la dissimulation que cette silhouette évanescence apparaît véritablement.

La Calypso de Valéry exprime le dilemme inhérent à son essence. Apparaître ou disparaître, c'est la question. « Il y a divinité, puisqu'il y a apparition<sup>287</sup> ». La dimension conflictuelle, voire tragique, de son être est évidente dans le poème, dès les premières lignes. Calypso, tantôt visible, tantôt invisible, est la figure de l'entre-deux par excellence. Le poème s'articule autour de deux mouvements essentiels : dans un premier temps, dès qu'elle sort de l'ombre, s'arrache à l'obscurité de sa « grotte marine » et apparaît<sup>288</sup>, Calypso devient le centre du monde et le « seul objet du soleil », aux yeux de celui qui semble la contempler amoureuxment. L'espace l'accueille de la plus belle des manières. « L'île déserte entre dans

---

<sup>284</sup> P. Valéry, « Calypso », « Histoires brisées », *Œuvres*, II, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1960, p. 409-410.

<sup>285</sup> L'image du reptile qui évoque la mort fait écho au poème « La Jeune Parque » de Valéry.

<sup>286</sup> Nous avons emprunté cette expression à Maurice Blanchot : « [...] La dissimulation tend à devenir négation [...] Mais, dans ce que nous appelons solitude essentielle, la dissimulation tend à apparaître », *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 339-340.

<sup>287</sup> J-L. Backès, « Les caprices du ciel », *op. cit.*, p. 87. L'apparition saisissante et fascinante de Calypso est due à son caractère divin.

<sup>288</sup> Le début du poème nous place d'emblée dans l'indécis et l'entre-deux. Calypso s'avance « peu à peu avec mesure » et cela témoigne de son déchirement entre deux mondes : l'obscurité de l'invisible et la lumière du visible. Le caractère double de son apparition semble donc évident.

un redressement, dans une érection généralisée<sup>289</sup> ». L'osmose entre elle et le monde et la fusion heureuse des éléments sont complètes. Calypso EST et savoure jusqu'aux détails infimes de son être dans le monde. Elle a soif d'amour et de vie, comme le montre le poème<sup>290</sup>. C'est un amour réciproque entre elle et l'espace. Calypso sort de sa coquille<sup>291</sup> et c'est sa dissimulation dans l'obscurité qui préfigure sa sortie à la lumière. Mais en s'avancant dans l'espace, c'est vers son inévitable mort qu'elle se dirige. Car la naissance annonce la mort et l'amour s'éteint rapidement.

Calypso paraît se détacher des ténèbres alors qu'elle y est profondément attachée. Elle demeure étroitement liée à cette coquille qui représente son intimité et son être profond. N'est-elle pas la déesse de la cachette ? En effet, dans un deuxième temps, après la lente formation<sup>292</sup> de Calypso, celle-ci disparaît brutalement et disparaît avec elle toute harmonie. À l'orgasme succède fatalement la désillusion, voire l'apocalypse<sup>293</sup>. L'on assiste donc aux conséquences funestes de la disparition. Quelle est cette « force inconcevable » qui émane des profondeurs de la grotte pour l'empêcher de se manifester pleinement ?<sup>294</sup> L'essence de Calypso est faite d'équivoque. En ce sens, son autonomie n'est qu'éphémère, car il existe des limites infranchissables dans son monde. Est-ce bien elle qui cause le désastre final ? C'est ce

---

<sup>289</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 362.

<sup>290</sup> « Elle créait de l'amour dans la plénitude de l'étendue », faisant écho à ce vers de « La Jeune Parque » : « s'abandonne à l'amour de toute l'étendue ».

<sup>291</sup> La coquille est vitale pour Calypso. Car en la cachant, la cavité la protège du danger que pourrait représenter un monde fluctuant et changeant. Une autre interprétation possible assimilerait la cavité dissimulée aux regards au sexe féminin. Cela accentuerait la symbolique érotique du poème et définirait l'expérience poétique comme une expérience sensuelle. Le poète est essentiellement un créateur qui fait passer du non-être à l'être. « La coquille où se prépare une résurrection » (G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 115) est indissociable de Calypso. Bachelard insiste sur le caractère double de la coquille qui protège et piège à la fois. Selon lui, « l'ombre aussi est une habitation », *ibid.*, p. 127. Calypso abandonnant l'enveloppe de sa coquille intrigue et fascine. Tour à tour libre et enchaînée, la figure de Calypso « encoquillée » exprime la « dialectique du caché et du manifeste », *ibid.*, p. 110.

<sup>292</sup> L'image de Calypso émergeant de sa coquille n'est pas sans nous rappeler la naissance de Vénus, parfaitement illustrée dans le tableau éponyme de Botticelli.

<sup>293</sup> Force est de souligner que le nom « apocalypse » est dérivé du latin ecclésiastique d'origine grecque *apocalypsis*, « révélation », famille du grec *apokaluptein*, « découvrir », apparenté au latin *celare*, « cacher » : celer. (*Le Nouveau Petit Robert 2009, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert, Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2008, p. ). Peut-on en déduire que la catastrophe est inhérente à l'être de Calypso, en tant que déesse de la cachette ? Paradoxalement, cette apocalypse dans le poème de Valéry inspire simultanément frayeur et désir. Elle est presque plus fascinante que l'harmonie qui caractérise le premier mouvement du poème. « Le néant caresse l'être, pénètre l'être, délie doucement les liens de l'être », pour reprendre la phrase bachelardienne illustrant parfaitement le cataclysme décrit dans le poème valéryen. (G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 66).

<sup>294</sup> Maintes interprétations sont possibles : cette « force inconcevable » renvoie peut-être au mouvement de l'être imprévisible, à la puissance de Zeus qui sépare injustement les deux amants dans *L'Odyssée*, ou encore à celle du poète déchiré entre l'angoisse de la page blanche et la création poétique. En tout état de cause, le tragique est omniprésent.

que laissent croire les verbes « se dérobait » et « fondait<sup>295</sup> ». Le désir est subitement réprimé et les bras de l'amant saisissent fatalement le vide au lieu de la plénitude espérée. Calypso est à l'image des « cavités submergées de son île ». Peut-être est-ce cette île qui l'a produite. Calypso ne serait ainsi qu'une figure de l'espace. Le malheur et la souffrance s'exhibent violemment dans un espace qui semble déplorer amèrement la disparition de Calypso. Le néant appelle et bouleverse l'effort d'être.

Ces deux mouvements essentiels du poème sont-ils antithétiques ou complémentaires ? Simultanément présente et absente dans le monde, dedans et dehors, Calypso n'est, en définitive, nulle part. Elle est peut être celle qui capture, mais personne ne peut la capturer, elle, car elle est sa propre prison. La rencontre de l'espace est simultanément complicité et destruction. C'est ce jeu du clair-obscur qui figure l'essence de Calypso. L'amour, quant à lui, est étroitement lié à la catastrophe et à la dépossession tragique de soi. Il semblerait qu'il n'y ait pas d'amour heureux. En effet, la passion amoureuse est nécessairement vouée à l'échec cuisant. La séparation avec l'être aimé est implacable. En ce sens, elle est tragique. Car c'est la nature de Calypso, cette forme parfaite et rigoureuse, d'être insaisissable et fuyante. Même si elle sort de la latence, cela n'est que temporaire.

Comment interpréter cette figure de Calypso chez Valéry ? D'abord, ce personnage dont l'ambivalence fascine peut être rapproché du penseur ou encore du « philosophe-mollusque », pour reprendre l'expression de Céline Sabbagh<sup>296</sup>. Ensuite, l'on peut considérer le poème comme une métaphore filée du mythe de Calypso tel qu'on le lit chez Homère. En effet, la nymphe, éperdument amoureuse d'Ulysse, déploie dans l'espace qui lui est consubstantiel son amour et son bonheur. Néanmoins, le décret irrévocable des dieux de l'Olympe la prive injustement de cet amour, placé au début sous l'égide d'Antéros, figure de l'amour réciproque<sup>297</sup>, et la voue à retrouver sa solitude éternelle. En ce sens, la nature déchaînée à la fin du poème figure la colère de Calypso, faisant écho à son réquisitoire contre

---

<sup>295</sup> L'imparfait de l'indicatif employé par Valéry semble connoter une répétition cyclique, voire un certain ennui dû à l'habitude. Cela exprime-t-il la lassitude de l'amant qui n'arrive jamais à atteindre l'objet de son désir ?

<sup>296</sup> « To put the outside in, such is the strange power of the philosopher-mollusc wrapped in the luminous substance of thought which he has drawn from himself », C. Sabbagh, « Calypso, A theme of ambiguity, a theme of fascination », *Yale French Studies*, N° 44, Paul Valéry (1970), p. 106-118. Publié par Yale University Press, p. 111, URL : [https://www-jstor-org.faraway.parisnanterre.fr/stable/2929538?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www-jstor-org.faraway.parisnanterre.fr/stable/2929538?seq=1#metadata_info_tab_contents) (Consulté le 20 mai 2019). Traduction proposée : « Se cacher, tel est l'étrange pouvoir du philosophe-mollusque enveloppé dans la lumineuse substance de la pensée inspirée de son essence ». Qui est en train de contempler Calypso ? Est-ce le poète, le philosophe, Zeus, Hermès ou Ulysse ?

<sup>297</sup> Son apparition est aussi généreuse que créatrice d'amour et de lumière. L'amour se reçoit et se rend dans une parfaite transparence, comme si Calypso contemplant son propre reflet, à la manière de Narcisse. Ce jeu de miroir n'empêche le caprice qui est la nature ou l'essence constitutive de Calypso.

les dieux dans *L'Odyssee*.<sup>298</sup> L'espace est ainsi l'image concrète, prenant forme, de l'amour contrarié de Calypso. En effet, sait-on ce qui se passe à Ogygie après le départ d'Ulysse<sup>299</sup> ? Cette fin tragique du poème de Valéry serait une possibilité parmi d'autres, une écriture dans le silence d'Homère<sup>300</sup>. Par ailleurs, Calypso, la « figure d'une Idée », représenterait l'Idéal que le poète cherche désespérément à atteindre, la sagesse, *sophia*, que le philosophe ne peut jamais obtenir, ou la forme insaisissable d'une Galatée pour un Pygmalion. Mais cela n'empêche pas les amants de cet Idéal, quel qu'il soit, de garder l'espoir d'une étreinte possible, même si cet espoir est aussi chimérique que destructeur. Calypso, à l'image d'un fragment d'éternité ou d'un poème, interpelle le désir et, par là-même, le frustre. Le beau est, par définition, inatteignable et les effluves sensuels de l'espace énigmatiques. Parallèlement, le paysage apocalyptique est paradoxalement aussi grandiose et sublime que terrible et effrayant.

En tout état de cause, le poème valéryen ne se borne pas à imaginer une suite pour *L'Odyssee*. Car il renverse le schéma traditionnel selon lequel Ulysse est le seul objet de désir, follement désiré par la nymphe qu'il ne désire plus. C'est Calypso qui occupe désormais tout l'espace du poème, ardemment désirée mais « capricieuse<sup>301</sup> », mystérieuse et insaisissable, comme une silhouette évanescence et fugitive. Aucun être ne peut entièrement posséder la nymphe « à demi-captive ». Le désir ne peut pas se concrétiser. Ainsi, le poème de Valéry semble mettre en évidence, à sa manière, l'impossibilité de rencontrer l'autre, en nous montrant les figures et voiles de Calypso. La parenté du féminin avec la mer est, là aussi, évidente, car le féminin et l'élément marin sont tous les deux imprévisibles. Mircea Eliade remarque, à ce propos, que « le symbolisme des Eaux implique aussi bien la mort que la renaissance<sup>302</sup> ». Le balancement du flux au reflux, de la vie à la mort est ce qui les définit le mieux. « Chaque baiser présage une neuve agonie...<sup>303</sup> ».

Ainsi, le choix de ce poème valéryen s'explique par l'impossibilité qu'il exprime dans l'une de ses manifestations les plus ambiguës et tragiques. L'histoire de Calypso est, par définition, une « histoire brisée ». Calypso est la figure de l'amour maudit, du désir inassouvi,

<sup>298</sup> « [...] dont les antres mugissaient des blasphèmes abominables et des injures les plus obscènes »

<sup>299</sup> L'on peut considérer que les deux mouvements du poème symbolisent l'étape « pendant le séjour d'Ulysse sur l'île », quand l'amour était encore réciproque, et l'étape « après le départ d'Ulysse ».

<sup>300</sup> Cela fait écho à l'expression valéryenne « sensation des possibilités », *Avertissement*, « Histoires brisées », *op. cit.*, p. 407-408.

<sup>301</sup> Le caprice connote l'aspect ludique de la cachette.

<sup>302</sup> M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 111.

<sup>303</sup> P. Valéry, « La Jeune Parque ».



de la forme esquissée, du poème sibyllin ou inachevé<sup>304</sup>, comme le tissu de Pénélope, mais charmeur. « La définition du Beau est facile : *il est ce qui désespère*<sup>305</sup> ». Splendeur et misère vont de pair. Après s'être magnifiquement manifestée, la forme se dissout. Calypso fond dans l'indistinct et sa disparition contient en germe sa renaissance, une nouvelle vie qui s'annonce. De fait, le poème de Calypso décrit le mode d'être du féminin.

En définitive, Calypso fait écho à travers la symbolique de la cachette à d'autres figures du désir qui parcourent l'intégralité de l'œuvre valéryenne. Il s'agit, en l'occurrence, de Narcisse et de Vénus. Le point commun entre ces différentes figures du désir serait le motif de l'apparition, ainsi que la corrélation entre amour et catastrophe. L'échec et le non-être sont des figures de la mort. L'île gémit et ses gémissements ne sont que l'écho lointain de ceux de Calypso.

## Conclusion

La géographie homérique correspond à un imaginaire mythologique. Les aventures maritimes d'Ulysse n'ont pas nécessairement de significations cachées. Ogygie fait rêver les voyageurs, qu'il s'agisse d'Hermès ou des explorateurs modernes. Car son essence est poésie. Au lieu de projeter nos conceptions modernes sur l'ailleurs que figure Ogygie ou les autres espaces de *L'Odyssée*, il serait peut-être plus judicieux de « s'amuser avec » la mythologie, comme nous le suggère Florence Dupont<sup>306</sup>. En effet, Ogygie n'est qu'une « fiction à l'intérieur de la fiction<sup>307</sup> » qu'est *L'Odyssée* d'Homère, ou encore « une idée », pour

---

<sup>304</sup> Paul Valéry note, à ce propos : « [...] Je l'écris comme si ce fût là le commencement d'un ouvrage. Mais je sais que l'ouvrage n'existera pas, je sens que j'ignore où il irait, et que l'ennui me prendrait si je m'appliquais à le conduire à quelque fin bien déterminée ». *Avertissement*, « Histoires brisées », *op. cit.*, p. 407-408. L'on peut y lire en filigrane une certaine forme de caprice qui n'est pas sans nous rappeler le personnage de Calypso pour qui le caprice « était, sans doute, une loi » arbitraire et inexplicable. Le caractère versatile est propre à l'être de la cachette. En nous décrivant la création poétique et littéraire à l'œuvre (*poien*, créer), Valéry semble montrer que la menace d'inachèvement, la tentation du mystère planent constamment sur toute production. L'ombre de l'échec pèse lourdement. Cette dichotomie entre apparition lumineuse et disparition désastreuse est également inhérente au personnage énigmatique de Calypso. Le poème est-il un « fragment » ou une « pièce finie de caractère poétique » ? (*Avertissement*, *op. cit.*, p. 407-408).

<sup>305</sup> P. Valéry, « Lettre sur Mallarmé », *Œuvres*, I, 637.

<sup>306</sup> « Pour les enfants, la mythologie est un recueil de contes et légendes. Faisons de même. Il faut se sentir très libre. Il ne s'agit plus d'en chercher le sens, mais de s'amuser avec ». F. Dupont, « Le mythe, une façon de parler », *op. cit.*, p. 31. Cette idée rejoint celle de Charles Baudelaire qui estime que l'on doit retrouver une attitude « d'enfant » ou de « convalescent » devant un texte que l'on connaît (*Le peintre de la vie moderne*). La lecture est ainsi perçue comme « un acte de résistance ». Cf. l'entretien avec Antoine Compagnon, *La lecture comme résistance*, URL : <https://www.franceculture.fr/conferences/college-de-france/la-lecture-comme-resistance>. Consulté le 02 mai 2019.

<sup>307</sup> P. Veyne, « Un trésor de récits incroyables », *op. cit.*, p. 95.

reprendre l'expression de Pierre Judet de La Combe<sup>308</sup>. Le plaisir esthétique que procure la contemplation d'Ogygie, peinture parlante, ou du verger utopique d'Alcinoos, est semblable à celui que tout lecteur peut éprouver à la lecture de cette épopée. De fait, Calypso et son île ne sont que des inventions destinées à nous divertir.

Ogygie est une invention littéraire, fondamentalement ambiguë, qui a son mode d'être dans le *Cosmos*, à l'instar de tous les espaces de *L'Odyssée*. L'épanouissement de ce *Cosmos* n'empêche qu'il y ait une part d'ombre qui se dévoile : Ogygie est un lieu poétique hybride, à la fois *locus amoenus* et *locus horridus*. La réflexion sur les caractéristiques de l'espace ambivalent que représente Ogygie nous amène à nous demander ce que l'homme peut changer dans une *Phusis* intimement liée aux dieux. Ogygie figure l'ailleurs maritime hostile, nous rappelant, par là-même, les figures monstrueuses que représentent les Sirènes, Charybde et Scylla. Elle figure simultanément l'impossibilité de la délivrance et « le réservoir de toutes les possibilités d'existence<sup>309</sup> ». Calypso, irradiante, s'impose comme la vraie héroïne de l'histoire dans le poème de Valéry. Opaque et invisible ou transparente et visible, elle fascine toujours autant.

La perfection inhérente aux mondes utopiques de l'ailleurs inquiète l'homme grec, contrairement à notre conception moderne de la question. Cet ailleurs utopique est à la fois le double et le repoussoir d'Ithaque. Il s'agit de deux lieux complexes et complémentaires. Par conséquent, la distinction entre espace familier et espace étrange semble tout de même avoir ses limites : l'étrange est constamment présent, même dans les espaces les plus familiers.

---

<sup>308</sup> « Ces lieux bizarres sont tous fabuleux, hors géographie. Ce sont des idées [...] », P. Judet de La Combe, « Le pays de l'abondance et de l'oubli », *op. cit.*, p. 66.

<sup>309</sup> M. Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 110.



Titien, *Amour sacré et Amour profane*, 1514

Galerie Borghèse, collection Borghèse, Rome

# Troisième chapitre

## Calypso à Ogygie ou l'hospitalité dangereuse

### Introduction

À première vue, il semble paradoxal qu'une hospitalité soit dangereuse. Le thème de l'hospitalité dans *L'Odyssée* nous invite à interroger l'identité protéiforme, aux multiples facettes, à l'image du monde, et son rapport avec l'altérité. L'hospitalité est exposée au succès comme à l'échec ; la rencontre avec l'autre peut être durable ou impossible. L'hospitalité dangereuse des figures féminines qui jalonnent l'itinéraire du héros pose le problème de l'oscillation entre l'immobilité qui leur est inhérente et l'errance définissant le voyageur. Par ailleurs, elle suppose une curiosité pour l'autre que l'on considère comme l'égal de soi. Mais une égalité est-elle possible entre Calypso et Ulysse qui n'ont pas le même statut ? Quelle image de l'hôtesse se dégage de cet épisode de *L'Odyssée* ? Ogygie est-elle une terre hospitalière ?

L'hôtesse semble se transformer en geôlière symbolisant l'oubli et la mort, *Léthé* et *Thanatos*<sup>310</sup>. En effet, le monde de l'ailleurs est essentiellement le monde de l'oubli où Ulysse côtoie la mort. Le mythe de Calypso figure la tragédie de la mémoire, *mnémè*, ainsi que le thème de la rencontre à la fois possible et impossible avec le féminin. L'exil dans un monde de femmes peut être simultanément libérateur et enchaînant, synonyme de gloire et de désastre. Les errances d'Ulysse, certes provoquées par les dieux, paraissent également une source de plaisir, voire de jouissance pour le voyageur. C'est dans cette mesure qu'il nous paraît intéressant de comparer Calypso à d'autres figures de l'*hubris* et de l'*érôs*, ses deux

---

<sup>310</sup> *Thanatos* est le dieu qui enlève la vie ainsi que la figure masculine de la mort. Le *léthé* est le fleuve des Enfers dont les eaux font oublier aux âmes des morts leur passé terrestre (comme le décrit le mythe d'Er chez Platon au livre X de *La République*, 614 a). Mémoire et Oubli sont des puissances mythiques antithétiques. Les figures de l'oubli dans *L'Odyssée* s'opposent à la déesse Mnémosyne, figure de la « Mémoire », sœur de Kronos et d'Okéanos. Selon Hésiode, Mnémosyne sait « tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera » (*Théogonie*, 32, 38). Cette déesse omnisciente est la mère des Muses. Son caractère divin fait d'elle l'inspiratrice des poètes. En revanche, l'oubli, *Léthé*, est assimilé à la mort. L'oubli incarné par Calypso l'assimile à d'autres figures de l'oubli dans *L'Odyssée*. Son savoir n'est pas celui des aèdes ou des Muses, car l'ensorcellement que provoquent ses paroles est synonyme d'anéantissement.

principales caractéristiques, étroitement liées, car l'érotisme est considéré comme un danger dans *L'Odyssee*.

L'enjeu de la séduction de Calypso serait l'immortalisation d'Ulysse, interdite à l'homme et symbole de l'oubli. Calypso, figure ambivalente de l'autre, incarne conjointement la séduction et l'oubli dangereux. Parallèlement, elle est le voile du même, de la modération, *sophrosyne*, de la mémoire salutaire et du *nostos* poétique<sup>311</sup>. Sa proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle est le voile de la condition humaine, c'est-à-dire de l'être d'Ulysse conscient de ses limites et respectueux des dieux. En ce sens, elle est le voile du masculin et du *kleos* héroïque. En tout état de cause, le danger principal dans *L'Odyssee* est la défaillance de la mémoire, l'*hubris* qu'il s'agit d'éviter en permanence.

## A. L'hospitalité comme *hubris*<sup>312</sup>

### 1. Qu'est-ce que l'hospitalité ?

Le rapport avec autrui est une dimension essentielle de l'existence humaine. C'est pour cela que la réflexion sur l'hospitalité revêt une importance particulière. Il serait intéressant de souligner, dans un premier temps, la correspondance entre hospitalité, en tant que pratique hautement codifiée, et symbole. En effet, selon le *Dictionnaire de philosophie*, le symbole est étymologiquement un « signe de reconnaissance », dérivant du grec *sumbolon*. Il s'agit initialement d'un « objet coupé en deux, dont deux hôtes conservaient chacun une moitié. Le rapprochement des deux moitiés permettait de reconnaître les liens d'hospitalité<sup>313</sup> ». Dans un deuxième temps, selon le *Dictionnaire d'éthique et de philosophie*

---

<sup>311</sup> « Grâce à l'acte de *mneme* d'Athéna, Ulysse revient à la vie en tant que personnage littéraire. C'est la seule possibilité ; Ulysse n'est menacé par Calypso que dans la mesure où, en le gardant en marge du monde des hommes et en voulant le rendre immortel, elle l'empêcherait de devenir le héros du nouveau poème, *L'Odyssee* », P. Pucci, *Ulysse Polutropos, op. cit.*, p. 40.

<sup>312</sup> Cf. sur la notion d'*hubris*, l'article du *Dictionnaire étymologique* de P. Chantraine. Le terme a le premier sens, précis et juridique de « violence ». De fait, l'*hubris* des prétendants de Pénélope n'est pas du même genre que celle de Calypso. Voir aussi les réflexions fondamentales de L. Gernet, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce* [1<sup>re</sup> éd. : 1917], préf. D'E. Cantarella, Paris, Albin Michel, 2001, p. 205-216. Selon Gernet, l'*hubris* est associée à « l'idée d'impiété, d'outrage envers les dieux » (*ibid.*, p. 206). Il s'agit d'une « faute religieuse », d'une « profanation » (*ibid.*, p. 206-207), d'une « force religieuse de nature néfaste » (*ibid.*, p. 210). Platon condamne l'*hubris* en la liant, en premier lieu, à la jeunesse dans l'*Euthydème* (273 a) et, en second lieu, au délit, à l'outrage, d'un point de vue juridique (*Lois* VI, 761 e, 7 ; X). En troisième lieu, il est question de l'*hubris* d'une cité dont l'exemple le plus parlant serait l'Atlantide (*Timée, Critias*). Cf. également J-M. Mathieu, « Hybris-Démesure ? Philologie et traduction », *Kentron*, 20, 2004, p. 15-45.

<sup>313</sup> J. Russ, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Bordas, 1991, p. 282, colonne n°1.

*morale*, l'hospitalité est un « processus par lequel des étrangers sont transformés en amis<sup>314</sup> », ainsi qu'un « élément essentiel de la plénitude morale<sup>315</sup> ». L'auteur de l'article expose l'histoire de la politesse, en remarquant que celle-ci est incomplète sans l'hospitalité qui était au passé « un moyen pour l'individu d'accroître sa force et son autonomie au-delà de ses droits de naissance<sup>316</sup> ». Cependant, elle peut être, en pratique, « une ruse ou une lâche hypocrisie<sup>317</sup> », étant donné que « le profit avait remplacé le sacrifice<sup>318</sup> », censé être le fondement de l'hospitalité. Par ailleurs, l'hospitalité peut être considérée, selon le même article, comme un « préliminaire à la découverte de plaisirs inconnus<sup>319</sup> ». Cela met en évidence l'ambivalence qui lui est inhérente dans *L'Odyssee* : l'attrait de l'étrange, désirable car inconnu, coïncide avec le danger de l'autre, synonyme d'oubli et de mort. Calypso est-elle une déesse hospitalière ou hostile à l'égard du héros ? Certes, elle accueille avec bonne grâce l'homme poursuivi par la haine de Poséidon en l'abritant au creux de ses cavernes mais l'inanité de cette existence se fait vite sentir par le voyageur. Il s'agit, en ce sens, d'une hospitalité transgressive de l'ordre cosmique.

L'hospitalité est une vertu, *arété*, respectée par les « hommes mangeurs de pains ». Elle est ainsi indice de normalité et synonyme de civilisation<sup>320</sup>. La condition humaine est, de

---

<sup>314</sup> Cela se manifeste à travers une scène de *L'Iliade*, opposant Diomède et Glaucos, deux combattants modèles, qui s'apprêtent à s'affronter en combat singulier. Toutefois, un changement d'attitude s'opère quand ils apprennent qu'ils sont des hôtes héréditaires. Les ennemis se métamorphosent en amis. L'hospitalité rituellement fondée a des dimensions politique et éthique. C'est dans cette mesure qu'elle vainc la guerre et l'hostilité entre Troyens et Achéens. La *philia* triomphe de l'*éris*. J.-C. Fraisse réfléchit sur la notion de *philia* dans son ouvrage *Philia. La notion d'amitié dans la philosophie antique. Essai sur un problème perdu et retrouvé*, Paris, Vrin, 1984. Il consacre un chapitre à ce qu'il appelle « l'amitié codifiée », *philia*, dans les poèmes homériques (p. 35-45). Fraisse remarque que les poèmes homériques contiennent plusieurs occurrences de l'adjectif *philos*, du verbe *philein* et du substantif *philotès*. *Philos* désigne en français « aimé, chéri, cher » (A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, p. 2078). Fraisse relève deux connotations possibles de cet adjectif ambivalent : la possession et l'affection. Il souligne, par ailleurs, que « l'importance attribuée aux relations d'hospitalité était liée au souci d'étendre ce besoin de sécurité, et l'hôte, le *xénos*, devenait un cas privilégié de *philos* [...] » (*ibid.*, p. 37). C'est le cas, en l'occurrence, pour Diomède et Glaucos. Parallèlement, Calypso traite Ulysse en ami, prend soin de lui en faisant preuve de bienveillance, mais cela n'exclut pas son envie de posséder son hôte. Le caractère utilitaire de l'accueil ainsi que l'idée de sécurité contenue en germe dans l'hospitalité ne peuvent être érudés. Fraisse estime que ce « code de la *philotès* » (*ibid.*, p. 44), sensible dès Homère, va être confirmé par les analyses philosophiques qui lui sont postérieures, comme il le montre dans la suite de son ouvrage.

<sup>315</sup> T. Zeldin, « Hospitalité et politesse », *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, dir. M. Canto-Sperber, Paris, PUF, 1996, p. 720-722.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 721, colonne n° 1.

<sup>317</sup> *Ibid.*

<sup>318</sup> *Ibid.*, colonne n° 2.

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> L'hospitalité et le mariage, entre autres, sont des pratiques d'échanges qui rassurent Ulysse sur la familiarité de ses hôtes. M. Mauss montre dans son *Essai sur le don* que ces pratiques de générosité réciproque qui reposent sur l'honneur et la gloire sont très importantes dans le monde antique. Il met en évidence l'unité des trois gestes, donner, recevoir et rendre, sur laquelle repose la cohérence sociale. Il écrit, en l'occurrence, que « refuser de donner, négliger d'inviter, comme refuser de prendre, équivaut à déclarer la guerre ; c'est refuser l'alliance et la communion [...] », *Essai sur le don*, 1923-1924, In M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

fait, intimement liée à la reconnaissance de l'hospitalité. Accueillir l'étranger est un devoir sacré : *Xenos*<sup>321</sup> est l'un des attributs de Zeus :

« [...] Zeus défend l'étranger comme le suppliant,

Il est l'hospitalier, l'ami des hôtes respectables !<sup>322</sup> »

C'est dans cette mesure que l'hospitalité est éminemment importante dans le monde homérique. Elle est cruciale aux yeux d'Ulysse qui se demande, non sans inquiétude, à son arrivée chez les Phéaciens, en l'occurrence, s'il va être accueilli par des « sauvages sans justice » ou des « hommes hospitaliers, craignant les dieux »<sup>323</sup>.

Le questionnement de l'hospitalité dangereuse que figure Calypso se fait par contraste ou analogie avec d'autres hospitalités dans *L'Odyssée* : la comparaison ferait ressortir l'intérêt de ce questionnement.

## 2. L'*hubris* de Calypso

### 2.1. La proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle

La proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle semble avoir une importance capitale dans *L'Odyssée*, car elle est reprise trois fois, au chant V<sup>324</sup>, au chant VII<sup>325</sup> et au chant XXIII<sup>326</sup>. Cette proposition montre que l'hospitalité de Calypso est démesurée et s'oppose, par là-même, à l'idéal de l'hospitalité qu'incarnent Nestor<sup>327</sup> et Ménélas<sup>328</sup>, en l'occurrence.

---

<sup>321</sup> *Xenos* signifiant « "étranger", mais aussi "hôte", contient les idées d'accueil, de respect de l'autre, dans une belle réciprocité entre celui qui accueille et celui qui est accueilli : "hôte" dans les deux sens, comme en français ». Parallèlement, « *hostis* [en latin] signifie aussi bien "hôte" qu'"ennemi"... » (Homère vu par Barbara Cassin, « Ulysse m'a appris à me sentir chez moi partout », *Philosophie Magazine* n° 111, *L'idéal de simplicité*, Été 2017, p. 86). Ces étymologies grecque et latine soulignent l'ambiguïté inhérente à l'hospitalité qui n'est, aux yeux des Grecs, qu'une autre définition de la civilisation. Cela ne doit pas occulter, en revanche, l'existence du « barbare », figure de l'autre par excellence, celui qui ne parle pas grec. Mais la pensée des Grecs anciens peut tout de même « nous aider à créer de l'insécurité intellectuelle pour tout nationalisme », comme le souligne Cassin (*ibid.*, p. 87).

<sup>322</sup> *Od.* IX, 270-271, p. 162.

<sup>323</sup> *Ibid.* VI, 119-125, p. 112.

<sup>324</sup> *Ibid.*, V, 135-136, p. 95.

<sup>325</sup> *Ibid.*, VII, 256-257, p. 128.

<sup>326</sup> *Ibid.*, XXIII, 335-336, p. 416.

<sup>327</sup> *Ibid.* III, 40-41, p. 46, Voir, à propos de l' « hospitalité irréprochable » de Nestor à Pylos, S. Saïd, *Homère et L'Odyssée, op. cit.*, p. 132-135, et « L'étranger », *ibid.*, p. 296-300, à propos des lois de l'hospitalité.



« Ne jamais mourir, ne pas connaître la décrépitude du vieillissement, tel est l'enjeu de l'amour partagé avec la déesse<sup>329</sup> ». L'hospitalité de Calypso est dangereuse parce qu'elle propose à Ulysse de le rendre immortel et éternellement jeune. Cette métamorphose est considérée comme un acte d'*hubris* par les dieux de l'Olympe qui expriment la volonté de « délimiter une nouvelle fois l'espace divin et l'espace humain ; or cette délimitation plus nette présuppose que l'homme doive quitter l'espace divin<sup>330</sup> ». La nymphe immortelle formule cette proposition comme suit :

« Certes, si tu pouvais imaginer tous les soucis  
Que le sort te prodiguera jusqu'au jour du retour,  
Tu resterais, tu garderais avec moi ces demeures,  
Tu serais immortel [...]»<sup>331</sup> »

Certes, la souffrance est inhérente à la condition humaine. La nymphe immortelle Calypso en est pleinement consciente. C'est ce qui motive sa proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle. Cependant, Ulysse sait qu'il lui faut souffrir et mourir afin d'« emplir sa destinée de mortel<sup>332</sup> ». Il ne peut en être autrement, car toute transgression de cet ordre cosmique mérite châtement. Dans un premier temps, Calypso met son interlocuteur en garde contre les dangers qui le guettent s'il décide de poursuivre son *nostos*. Ainsi, elle lui prouve qu'elle a un savoir prophétique faisant d'elle un être supérieur. Calypso est, de fait, la figure de la connaissance interdite aux mortels. En revanche, « l'immortalité ne donne pas forcément accès au pouvoir<sup>333</sup> ». Car elle est obligée d'obéir aux dieux en libérant Ulysse. La nymphe exprime implicitement son amour à travers cette proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle. Pour ce faire, elle cherche à lui faire craindre l'avenir, en le confrontant à un choix décisif pour la suite de *L'Odyssée*.

---

<sup>328</sup> *Od.* IV, 52-58, p. 64.

<sup>329</sup> J-P. Vernant, « Le refus d'Ulysse », *op. cit.*, p. 16.

<sup>330</sup> M. Christopoulos, « Le départ de l'île de Calypso », *op. cit.*, p. 272.

<sup>331</sup> *Od.* V, 206-209, p. 97.

<sup>332</sup> C. Péguy, *Œuvres en prose, 1909-1914, Clio, Dialogue de l'Histoire et de l'âme païenne*, Paris, NRF, La Pléiade, 1931, p. 260. Dans cet extrait, Péguy emploie les termes « accomplissement », « plénitude », « emplissement », « couronnement » et « consécration », pour référer à la finitude qui détermine la condition humaine. En ce sens, l'homme est supérieur aux dieux parce qu'il peut prendre le risque, souffrir et vivre toutes sortes de malheurs, ainsi que mourir. Les dieux, eux, vivent dans le « manque » et dans l'incapacité de vivre ces expériences qui définissent l'humain. Péguy tire de cette interprétation la conclusion suivante : « les dieux ne sont pas pleins, et l'homme est plein », *ibid.* Calypso figure, par conséquent, la malédiction. Elle est prisonnière à la fois de son île et de son destin. Son île est son destin.

<sup>333</sup> M. Christopoulos, « Le départ de l'île de Calypso », *op. cit.*, p. 273.

Dans un deuxième temps, Calypso établit une opposition entre elle et la figure de l'épouse fidèle, Pénélope. Il ne s'agit plus de choisir entre Ogygie et Ithaque mais de préférer une femme à une autre. C'est cette jalousie féminine sous-jacente au parallélisme entre les deux femmes qui conforte l'hypothèse suivante : Calypso ne fait que déclarer son amour à Ulysse, sans penser à provoquer les dieux. En effet, elle tente de mettre en valeur sa beauté éternelle au détriment de celle d'une mortelle qui est pourtant devenue une autre Pénélope sous l'effet du temps. Calypso, elle, est immuable. Elle restera toujours la même, quoique toujours une autre aux yeux d'Ulysse. En revanche, Pénélope, elle, est usée par l'attente et la vieillesse. Paradoxalement, ces deux figures féminines se ressemblent dans la mesure où elles figurent l'autre pour Ulysse, l'une à cause de son appartenance à un monde autre, et l'autre parce qu'elle est un être du temps, entièrement soumis à l'épreuve du temps. Ce n'est qu'à la fin de *L'Odyssée* que Pénélope cesse de figurer l'autre méconnaissable pour Ulysse.

Calypso et Ulysse se rencontrent fortuitement. Cette rencontre ne semble pouvoir durer que grâce à une métamorphose proposée par la nymphe immortelle au héros de l'identité composite et problématique. Mais l'hospitalité de Calypso est « accaparante », « trop d'hospitalité nuit<sup>334</sup> » à Ulysse. L'hostilité de Calypso, la déesse de la cachette, est latente. En ce sens, elle est éminemment dangereuse pour le héros. En revanche, sans cette hospitalité ambivalente, le *nostos* d'Ulysse est impossible. La double promesse de Calypso est le voile de la mort de l'homme, en même temps que celui du désir immodéré de la nymphe.

## 2.2. Le danger de l'oubli

### 2.2.1. L'hospitalité ou le voile de la captivité : Calypso, hôtesse ou geôlière ?

La nymphe immortelle est une hôtesse possessive qui accapare son prisonnier au point de l'étouffer<sup>335</sup>. La captivité d'Ulysse figure l'*hubris* de la séductrice insatiable qui désire

---

<sup>334</sup> A. Montandon, *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*, Paris, PUF, 2002, p. 15.

<sup>335</sup> Cette figure de chasserresse redoutable est pertinemment exploitée dans un court-métrage s'intitulant *Calypso*. À travers la métaphore du fil tissé par une Calypso qui prend les traits d'une mante religieuse, l'homme est perçu comme une « proie » écrasée et dévorée par une « tisseuse » impitoyable qui se transforme en araignée monstrueuse pendant leur union sexuelle. Calypso sort de son silence, se dévoile et s'exprime en ces termes : « Il est mien [...] je l'étrangle dans un cocon filé, je le prive de tout espoir [...] les ténèbres le pénètrent [...] mon poison s'est répandu en lui, il n'est plus [...] je le possède et le dissous ». Ainsi, érotisme et anéantissement de l'autre sont étroitement liés. Par ailleurs, le court-métrage met en évidence sa ressemblance avec les personnages tragiques et, de fait, son ambivalence, comme en témoigne cette réplique de Calypso : « Je suis la veuve noire sur mon île, maudite à jamais [...] prisonnière d'un destin funeste ». Ainsi, le personnage est ambigu, fascinant, à la fois attirant et inquiétant, bourreau et victime. *Calypso*, court-métrage réalisé dans le cadre du concours organisé par Science Po Tv Lyon sur le thème

posséder sa proie, telle une chasseresse<sup>336</sup> implacable ou une « mangeuse de mâles<sup>337</sup> ». Ce thème de la possession peut être assimilé à la « nympholepsie<sup>338</sup> » que Belmehti définit comme « possession non seulement de l'esprit mais aussi du corps<sup>339</sup> ». Mais même si le corps d'Ulysse est effectivement possédé par la nymphe éperdument amoureuse de lui, disparu et dissous, c'est surtout la liberté de son esprit qu'il tient à garder par dessus-tout. Ainsi, il lutte contre l'oubli et la mort, à l'instar de Pénélope à Ithaque. Sans cela, il ne serait plus question d'emprisonnement mais de dépossession définitive de soi.

Calypso souhaite que l'oubli enveloppe son « otage », pour reprendre le terme de Jacques Derrida<sup>340</sup>. La réflexion de ce philosophe sur le sujet met en évidence l'ambivalence inhérente au personnage de Calypso. Selon lui, « [...] c'est *comme si* le maître était, en tant que maître, prisonnier de son lieu et de son pouvoir, de son ipséité, de sa subjectivité (sa subjectivité est otage). C'est donc bien le maître, l'invitant, l'hôte invitant qui devient l'otage – qui l'aura toujours été en vérité. [...] ces substitutions font de tous et de chacun l'otage de l'autre. Telles sont les lois de l'hospitalité<sup>341</sup> ». À la lumière de cette analyse, la rencontre de l'autre se comprend comme une prise en otage, aussi écrasante pour l'un que pour l'autre<sup>342</sup>. La déesse de la

---

« Curieux destin que le mien », réalisé par Valentin Touly, Prix du public, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=70psldMdae8>, consulté le 04 mai 2019.

<sup>336</sup> « Les attributs féminins et masculins peuvent être transférés et échangés », G. Sissa, « Sans sexualité, les dieux grecs n'existeraient pas », *op. cit.*, p. 34. Par conséquent, Calypso, telles les déesses Artémis ou Athéna, est une chasseresse isolée et insoumise aux mâles. Ce sont des caractéristiques de la masculinité. Les rôles de l'homme et de la femme sont inversés. En ce sens, Calypso serait un être androgyne et hybride, à la fois déesse, femme et homme. L'ambivalence de cette tentatrice est ainsi évidente.

<sup>337</sup> J. Bouffartigue, « Calypso entre nom et personnage », *op. cit.*

<sup>338</sup> I. Papadopoulou-Belmehti, *Le chant de Pénélope*, *op. cit.*, p. 176. La nympholepsie désigne l'extase érotique chez la femme, autrement dit la nymphomanie, ainsi que le fait d'être possédé par une nymphe. Belmehti remarque, à juste titre, que cet état n'est pas décrit explicitement dans *L'Odyssée*. Seules ses « formes » sont mentionnées. (*Ibid.*, p. 177).

<sup>339</sup> *Ibid.*

<sup>340</sup> J. Derrida, *De l'hospitalité*, Anne Dufourmantelle, Calmann-Lévy, 1997, p. 111. Derrida met en évidence, dans sa réflexion sur l'hospitalité, le caractère « inconditionnel » et « absolu » de celle-ci. L'autre est accueilli sans lui demander son nom ni ses origines. (Voir *ibid.*, p. 73-75). Mais une telle hospitalité est-elle réellement praticable ou possible ? Le philosophe rapproche le « désir d'hospitalité » du « désir *comme* hospitalité ». Ainsi, désir et hospitalité fusionnent, « au cœur d'une hospitalité qui laisse toujours à désirer », pour reprendre le jeu de mots subtil du philosophe. (*Ibid.*, p. 113).

<sup>341</sup> *Ibid.*

<sup>342</sup> Le thème de la prise en otage de l'autre est exploité dans le film de Pedro Almodovar, *Julieta*, sorti en 2016, où le mythe de Calypso joue un rôle et est évoqué explicitement, lors du cours de philologie classique donné par le personnage de Julieta à ses élèves. Celle-ci dit, au début du film, qu'elle se sent « prisonnière », « piégée et libre à la fois », chez son amant Xoan. Ce sentiment fait écho à celui qu'éprouve Ulysse, prisonnier de Calypso et de son amour possessif et enchaînant, continuant quand même à partager la couche de la nymphe immortelle toutes les nuits. Par ailleurs, c'est lui qui choisit de partir quand Calypso lui propose l'immortalité et la jeunesse éternelle. En ce sens, il est « piégé et libre à la fois », à l'image de Julieta. L'estuaire de Ferrol dans le film serait ainsi la figure de l'Ogygie moderne. La mer qui « impressionne toujours la première fois », comme le dit si bien le personnage de Marian, symbolise l'amour aussi bien que le danger et la mort ; Xoan se noie dans la mer qu'il chérit, Ulysse y risque sa vie à maintes reprises. Par la suite, à mesure qu'elle vieillit, Julieta ressemble de plus en plus à la Calypso homérique dans la mesure où les deux personnages expriment, explicitement ou

cache-tout voile l'autre parce qu'elle est elle-même voilée. En cherchant à le déposséder de lui-même, elle veut qu'il lui ressemble et qu'il devienne son double. Car l'on tend naturellement à absorber la différence de son autre.

La mort est désirée par l'Ulysse captif et nostalgique à Ogygie<sup>343</sup>. Calypso serait ainsi une géôlière cruelle, retenant Ulysse dans son antre et cherchant à tout prix à se l'approprier. Ainsi, l'assiégeant de Troie est transformé en assiégé à Ogygie. La proposition de Calypso symbolise l'excès d'empressement et le manque de mesure. Dans ce cas-là, l'hospitalité devient synonyme de mort. En effet, tant qu'il est sur l'île de la nymphe immortelle, Ulysse est invisible, *aistos*, et ignoré, *apustos*. C'est une sorte de non-existence qui figure l'entre-deux et l'équivoque. Ulysse ne peut accepter une telle offre, aussi alléchante soit-elle aux yeux d'un lecteur moderne, car il renoncerait ainsi définitivement à son être : Ulysse est un héros épique. L'immortalité que lui propose Calypso étant obscure, aucun souvenir de lui ne subsisterait dans la mémoire des vivants. Cela serait pire que la mort pour lui.

Zeus se défend de vouloir du mal aux hommes, car ce sont eux qui s'attirent le malheur à cause de leur démesure<sup>344</sup>. Selon ce discours de Zeus, l'*hubris* semble inhérente à la condition humaine. Le roi des dieux et des hommes déplore l'imprudence des hommes qui osent transgresser les limites de leur condition et dépasser leur destin, tout en blâmant les dieux pour les malheurs qui leur adviennent. Il cite l'exemple d'Egisthe qui mérite, selon lui, le destin qui était le sien. Athéna oppose à cet exemple d'*hubris* celui d'Ulysse qui incarne la justice, *diké* et le respect de ses limites de mortel<sup>345</sup>. De fait, il serait injuste, aux yeux d'Athéna, de permettre la captivité d'un mortel aussi pieux<sup>346</sup> qu'Ulysse à Ogygie, espace de l'oubli. C'est ce parallélisme entre Egisthe et Ulysse, *hubris* et *diké*, qui provoque l'apitoiement divin sur le sort du héros et la décision de le délivrer. La référence à *L'Iliade* dans le discours de la déesse indique l'écart entre le *kléos* d'Ulysse à Troie qui semble

---

implicitement, leur haine des adieux. Comme Calypso, l'absence de l'être aimé « emplit sa vie et la détruit ». Antia choisit de quitter sa mère, très protectrice, de la même manière qu'Ulysse choisit de quitter Calypso malgré son offre tentante d'immortalité et de jeunesse éternelle. Julieta et Calypso vivent toutes les deux dans l'espoir, le déchirement et l'attente. Un autre point de convergence entre le mythe homérique et ce film serait la lettre qu'Antia envoie à sa mère à la fin du film, préfigurant les retrouvailles entre les deux femmes après treize ans d'absence. Cette lettre fait écho à la missive qu'envoie un Ulysse désabusé et lassé de Pénélope à Calypso, par l'intermédiaire du héros-narrateur des *Voyages extraordinaires* de Lucien de Samosate. Une autre fin est possible.

<sup>343</sup> *Od.* I, 59, p. 13.

<sup>344</sup> *Ibid.* I, 32-35, p. 12.

<sup>345</sup> *Ibid.*, I, 60-62, p. 13.

<sup>346</sup> Cela n'empêche que d'un autre côté, Ulysse et ses compagnons de la guerre de Troie ont commis l'*hubris* en massacrant les Troyens pendant le sac de la ville. François Hartog écrit, à ce propos, que « le retour retardé résulte d'une "faute" (à l'égard des dieux) », « Le retour d'Ulysse », *op. cit.*

appartenir désormais à un temps révolu et sa souffrance actuelle chez la nymphe Calypso, sans gloire et sans mémoire, oublié de tous, sauf de Pénélope. La situation du héros est pathétique, d'autant plus que la mort en mer est une mort sans gloire, car sans honneurs funèbres.

La deuxième assemblée des dieux au chant V de *L'Odyssee* témoigne de l'insistance sur la démesure. En effet, Athéna prend la parole pour inciter son père à agir. Elle lui décrit la misère d'Ulysse sur l'île d'Ogygie<sup>347</sup>. Le séjour d'Ulysse chez la nymphe immortelle prend ainsi un aspect tragique. La contrainte est le revers de l'hospitalité à Ogygie. C'est pourquoi Athéna défie Poséidon, l'ennemi redoutable du héros, en sollicitant le soutien du roi des Immortels. Celui-ci, sensible à la demande de sa fille ainsi qu'au malheur du « plus intelligent et [...] plus généreux des hommes », décide d'envoyer son messager Hermès à Ogygie afin de mettre fin à l'*hubris*<sup>348</sup>.

« Il n'est point de bonne hospitalité qui ne se quitte. C'est là même le signe de la bonne hospitalité<sup>349</sup> ». Si la condition d'une bonne hospitalité est la séparation définitive avec l'autre, l'hospitalité que figure Calypso ne peut pas être bonne. Néanmoins, les dieux de l'Olympe veillent non seulement à l'accomplissement du destin héroïque mais aussi et surtout à l'empêchement de toute démesure : « le désir féminin doit avoir des limites que les dieux savent, car si eux peuvent s'éprendre de belles mortelles, il n'est pas permis aux déesses d'en faire de même<sup>350</sup> ! » Si l'hospitalité de Calypso équivaut à une désobéissance aux dieux, l'immortalisation d'un mortel ne peut être tolérée. Le désir féminin est redouté à la fois par les hommes et les dieux.

### 2.2.2. L'opposition entre *L'Iliade* et *L'Odyssee*

Mémoire, *métis* et *kléos*<sup>351</sup> sont intimement liés. Parallèlement, oubli, imprudence et mort sont indissociables. Périr « à l'écart des siens<sup>352</sup> » est la pire des calamités. Par ailleurs, ce n'est pas le lot d'Ulysse, l'homme du *nostos*. Seul le *kléos* est à même de parer à l'incomplétude inhérente à la condition mortelle. Ulysse doit absolument quitter Calypso dont la présence nie toute possibilité pour le héros de surpasser sa finitude, afin de vaincre symboliquement la mort inéluctable et tirer

---

<sup>347</sup> *Od.* V, 13-15, p. 91. L'héroïsme épique d'Ulysse est mis entre parenthèses pendant son séjour à Ogygie. Il devient un autre. De fait, Athéna décrit un homme affaibli dont l'attitude n'est ni de courage ni de vaillance.

<sup>348</sup> *Ibid.*, I, 66, p. 13.

<sup>349</sup> A. Montandon, *Désirs d'hospitalité*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>351</sup> *Kléos* est un mot qui vient de *kleo*, « appeler » : le héros qui cherche la gloire aspire à entendre prononcer son nom après sa mort.

<sup>352</sup> *Od.* V, 113, p. 94.

plaisir du chant épique d'un Démodocos célébrant sa gloire iliadique chez les Phéaciens. Ulysse aspire à être immortalisé poétiquement, à l'instar d'Achille qui a préféré une mort précoce mais glorieuse à une longue vie sans gloire. Ainsi s'établit une opposition entre immortalité glorieuse et « immortalité anonyme<sup>353</sup> », sans gloire. En effet, « l'immortalité nymphique » est nécessairement incomplète. En ce sens, elle ne peut en aucun cas être assimilée à l'immortalité que procurent les chants des aèdes.

Le choix de l'immortalité offerte par la déesse Calypso signifie, selon l'interprétation de Belmehdi, qu'Ulysse ne sera reconnu dans les chants des aèdes qu'à travers sa participation à la guerre de Troie chantée par *L'Iliade*. Néanmoins, Ulysse ne peut se contenter de ce *kléos* guerrier<sup>354</sup>. De fait, il cherche, à travers ses errances, un « monde poétique différent<sup>355</sup> » dont la finalité est le *nostos*. Le héros du *nostos* ne cherche pas la mort glorieuse, cette « belle mort<sup>356</sup> », *kalos thanatos*, à l'instar d'Achille qui renonce au *nostos*. Le récit de sa mort ou de sa vie brève, étant synonyme de malheur, n'inspire pas Ulysse. Parallèlement, il refuse la mort symbolique que lui propose Calypso, car elle s'oppose à la fois au *nostos* et au *kléos*. En tout état de cause, « entre survie physique et survie de la mémoire, *L'Odyssée* ne voit pas d'incompatibilité<sup>357</sup> », contrairement à *L'Iliade*.

Les divergences entre *L'Iliade* et *L'Odyssée* se reflètent à travers leurs héros respectifs, Achille et Ulysse. Achille refuse l'oubli. Toutefois, l'on peut lire en filigrane dans ce refus une forme de démesure, *hubris*, comme le souligne Daniel Mendelsohn<sup>358</sup>. Ulysse, en revanche, est la figure de la maîtrise de soi et de la modération. Avant de commettre un excès quelconque, il semble se retenir à la dernière minute, car il est le héros de la *métis* et non de la fureur. L'une des principales confrontations entre ces deux épopées est représentée par le biais de cette scène du

---

<sup>353</sup> J-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, op. cit., p. 145.

<sup>354</sup> Paola Ceccarelli écrit, à ce propos, que « *L'Iliade* comme *L'Odyssée* ont en commun le refus de l'oubli ; mais Ulysse doit abandonner le *kléos* iliadique pour avoir un *nostos* », « Le tissage, la mémoire et la nymphe », op. cit., p. 186.

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> Voir J-P. Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé », Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 45-76, URL : <https://books.openedition.org/editionsmslh/7734?lang=fr>, consulté le 06 juin 2019. La « belle mort » permet au héros de « dépasser » le vieillissement et la mort, autrement dit sa condition humaine. Nicole Loraux souligne, à ce propos, ce qui pourrait paraître paradoxal aux yeux d'un lecteur moderne : « Même si la jeunesse n'avait pas été explicitement accordée au guerrier, il la conquiert au moment précis où il la perd », « Ἡβη et ἀνδρεία : deux versions de la mort du combattant athénien », *AncSoc* 6, 1975, p. 22-23.

<sup>357</sup> I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, op. cit., p. 175.

<sup>358</sup> Entretien avec Daniel Mendelsohn, « Qu'ont fait les Grecs, sinon voyager ? », *Philosophie Magazine*, Hors-série N° 11, *L'Iliade et L'Odyssée*, p. 12. L'*hubris* d'Achille « fascine », c'est-à-dire attire et inquiète à la fois. L'excès est à la fois désirable et terrifiant. Mendelsohn précise que les deux types d'héroïsme que représentent ces personnages antithétiques et ambivalents sont indispensables.

chant XI de *L'Odyssée* : Achille et Ulysse se rencontrent chez Hadès. Le héros de *L'Illiade* est réduit à une ombre pathétique et malheureuse qui se confie à Ulysse en ces termes :

« Ne cherche pas à m'adoucir la mort, ô noble Ulysse !  
J'aimerais mieux être sur terre domestique d'un paysan,  
Fût-il sans patrimoine et presque sans ressources,  
Que de régner ici parmi ces ombres consumées...<sup>359</sup> »

Désormais, Achille considère son *kléos* comme une vanité. L'immortalité et la jeunesse éternelle sont-elles réellement désirables ? Achille s'ennuie dans l'Hadès et Calypso à Ogygie. Il s'agit dans les deux cas de figure d'une existence morne et triste. C'est l'humain qui semble égayer et remplir l'existence vide, en manque de plénitude, du divin, du mort. L'immortalité n'est pas synonyme de bonheur ni de liberté. Calypso ne peut pas quitter Ogygie et Achille n'a pas d'autre royaume en dehors de l'Hadès. Mendelsohn commente ce discours bouleversant d'Achille désabusé, se situant aux antipodes de ce que prône *L'Illiade* et représentant ainsi une désillusion par rapport à ce qui précède, comme suit : « De façon dévastatrice, *L'Odyssée* démythifie l'héroïsme d'Achille et fait de la conception de la belle mort dans *L'Illiade* un vain mensonge, un de plus...<sup>360</sup> »

Ulysse choisit la vie, son refus de l'immortalité pouvant être interprété comme un hymne à la vie, tandis qu'Achille choisit l'immortalité, pourtant fort différente de celle que propose la nymphe Calypso. Par ailleurs, Ulysse est un héros appartenant à un *oikos*, contrairement à Achille, un héros isolé. Selon François Hartog, l'opposition entre Achille et Ulysse est celle, plus fondamentale, entre le « temps épique » et le « temps des hommes<sup>361</sup> ». En effet, les deux héros n'ont pas le même rapport au temps : le premier choisit de périr afin de vivre éternellement dans la mémoire collective, tandis que le deuxième se définit essentiellement par son évocation hors des frontières et sa rencontre avec l'autre qui lui fait prendre conscience de sa circonscription dans une temporalité inhérente à la condition humaine. Cette temporalité métamorphose Ulysse ainsi qu'Ithaque : il s'agit de la découverte douloureuse de « l'historicité<sup>362</sup> ».

---

<sup>359</sup> *Od.* XI, 488-491, p. 209. « Le choix d'Achille, la mort contre la gloire, apparaît après coup comme un choix inconsidéré, dû à l'emportement de la jeunesse, même s'il est aussi et surtout guidé par le désir de venger l'ami mort au combat », T. Hentsch, *Raconter et mourir*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, publication sur Open Edition Books : 2018.

<sup>360</sup> D. Mendelsohn, « Qu'ont fait les Grecs, sinon voyager ? », *op. cit.*, p. 14.

<sup>361</sup> F. Hartog, « Le retour d'Ulysse », *op. cit.*

<sup>362</sup> *Ibid.*

Ulysse à Ogygie est aussi anonyme qu'Achille dans l'Hadès, qualifié d'*Anostos*<sup>363</sup>. Ulysse s'ennuie avec Calypso, comme Achille qui se morfond en compagnie des ombres, dont celle d'Anticlée, fuyante et insaisissable<sup>364</sup>, et semble ne plus désirer cette gloire pour laquelle il s'est vaillamment sacrifié. Ils sont tous les deux invisibles et inaudibles, sans mémoire et sans temporalité. Calypso l'est aussi, car en tant qu'être aussi immuable qu'Ogygie, elle n'existe pas pour les autres personnages. Elle est réduite, en ce sens, à une rumeur confuse dans la bouche de Protée, Ménélas et Athéna, en l'occurrence, qui ne l'évoquent que précautionneusement, par le biais d'allusions, car il s'agit d'une divinité dangereuse dont il faut se méfier. Selon François Hartog, « l'espace non-humain est, fondamentalement, *a-kleos*, dépourvu de gloire : le héros qui a le malheur d'y être entraîné n'a rien à y gagner et tout à y perdre, jusqu'à son nom<sup>365</sup> ». Ainsi, c'est Ulysse qui se métamorphose en aède et raconte ses aventures que nul autre que lui ne peut connaître, sans avoir besoin des Muses pour l'inspirer. Le *nostos* se mue en Muse<sup>366</sup>.

L'opposition entre *L'Iliade* et *L'Odyssée* ne se reflète pas seulement à travers le contraste entre Achille et Ulysse mais également par le biais du rapprochement qu'il est possible d'établir entre Calypso et Pénélope. En effet, l'*homophrosyne*<sup>367</sup> partagée avec Pénélope témoigne de l'attachement des deux époux à la mémoire ainsi qu'au *kléos*. L'idéal héroïque est de laisser après sa mort un *kléos aphythiton*, c'est-à-dire une « gloire impérissable<sup>368</sup> ». Ulysse chez Calypso est un être *akleiôs*, sans gloire. C'est grâce à cet accord des pensées que Pénélope endosse le rôle de

<sup>363</sup> *Od.* XXIV, 528, p. 436.

<sup>364</sup> *Ibid.*, XI, 205, p. 201.

<sup>365</sup> F. Hartog, « Des lieux et des hommes », *op. cit.*, p. 462.

<sup>366</sup> Selon l'interprétation de D. Bouvier, Ulysse n'invoque pas les Muses, symbole de la mémoire, dans son récit adressé aux Phéaciens. « Tout se passe comme si, dans le récit d'Ulysse, l'absence de la Muse avait pour corrélation l'émergence de puissances d'oubli. L'intérêt de cette observation est qu'elle offre une clé pour relire le début de *L'Odyssée* où la relativisation du pouvoir de la Muse a pour contrepartie l'évocation de la nymphe Calypso [...] ». De fait, Ulysse n'invoque pas les Muses au début de son récit qui décrit sa lutte acharnée contre l'oubli. En ce sens, Calypso serait un personnage opposé à la Muse iliadique qui « soustrait symboliquement à la mort » les héros dont elle chante les louanges. La nymphe immortelle, quant à elle, témoigne par son action de l'analogie entre cachette et oubli. Tant qu'Ulysse demeure caché à Ogygie, qu'il sombre dans l'oubli, aucun aède ne peut chanter sa gloire et les générations futures ne se souviendront certainement pas de lui (« puisque nul n'a gardé le souvenir d'Ulysse », *Od.* V, 11, p. 91). C'est un destin pire qu'une mort effective aux yeux des héros. Selon Bouvier, l'émergence du personnage de Calypso dans *L'Odyssée* coïncide avec la « remise en cause » de la Muse. Par ailleurs, il souligne que « la crise de l'inspiration poétique est ici productrice d'une figure mythologique inventée ou redéfinie pour l'occasion ». Cependant, la Muse n'a pas complètement disparu. Elle et sa « rivale » sont toutes les deux présentes et possèdent, chacune à sa manière, le héros qui semble déchiré entre mémoire et oubli et se confronte fréquemment à la nécessité de choisir. D. Bouvier, « Le pouvoir de Calypso : A propos d'une poétique odysseenne », *La mythologie et l'Odyssée : hommage à Gabriel Germain* : actes du colloque international de Grenoble, 20-22 mai 1999, Droz, 2002, p. 69-85.

<sup>367</sup> *Homo-* « la même », *phrosynê*, « forme d'esprit ». Il s'agit du lien entre deux êtres qui partagent les mêmes habitudes et souvenirs. Même s'ils ont changé entretemps, ce lien est indéfectible.

<sup>368</sup> *Kléos aphythiton*, « C'est une maxime chez les hommes que, quand un exploit a été accompli il ne doit pas rester caché (*kalupsai*) dans le silence. Ce qu'il lui faut c'est la divine mélodie des vers louangeurs », Pindare, *Néméennes*, 13-17. Voir J-P. Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé », *op. cit.*



« l'auditeur privilégié<sup>369</sup> » de ce récit des errances de son époux. Lors de leurs retrouvailles, Ulysse ôte le voile d'étranger afin de retrouver le familier. C'est la vérité qui s'énonce et s'écoute pendant ce face-à-face amoureux tant attendu par ceux dont les pensées s'accordent.

Opposer Calypso et Pénélope équivaldrait à opposer *hubris* et *diké*. De fait, Calypso se moque de l'amour qu'éprouve Ulysse pour son épouse Pénélope. Cet amour serait, à ses yeux, « irrationnel », « immotivé » et « déraisonnable<sup>370</sup> », au regard des avantages que lui offrirait son séjour chez la nymphe immortelle. Ulysse serait-il en train de « transfigurer à force d'aimer<sup>371</sup> » ? Par ailleurs, l'opposition entre Calypso et Pénélope fait écho à celle, plus fondamentale, entre oubli et mémoire. En effet, Pénélope est, en quelque sorte, la « Muse de *L'Odyssee* », *memnêmenê*<sup>372</sup> : elle s'attache frénétiquement au passé ainsi qu'au souvenir de son époux absent. En défaisant son tissu toutes les nuits, c'est contre l'oubli d'Ulysse que la reine d'Ithaque lutte obstinément. C'est dans cette mesure qu'elle est l'incarnation de la mémoire tenace, contrairement à Calypso qui menace le souvenir des exploits passés d'Ulysse et leur transmission au monde des « hommes mangeurs de pain ». Calypso est, en ce sens, un personnage antithétique de la Muse épique<sup>373</sup> qui est étroitement liée à l'aède ainsi qu'au héros. Elle est « un agent de l'oubli<sup>374</sup> ».

Télémaque est conscient du danger que représente l'exil de son père loin des siens dans un ailleurs inconnu, comme le montre son discours adressé à la déesse Athéna, déguisée en Mentès, à Ithaque<sup>375</sup>. C'est pour cette raison qu'il ressent, grâce à l'incitation de la déesse Athéna, l'urgence de partir à la recherche du *kléos* de son père absent : cette recherche est, en effet, vitale pour lui. Ainsi, l'hospitalité de Calypso est dangereuse parce qu'elle prive un jeune homme d'un père qu'il n'a jamais connu. Son père étant absent, il est obligé de mener un combat inégal contre des usurpateurs incarnant l'*hubris*. Par conséquent, la figure du père ne suscite chez lui qu'incrédulité et méfiance. Il ne croit même pas en son existence et regrette amèrement de ne pas avoir une vie différente avec un père présent à ses côtés.

Ainsi, Ulysse n'est pas le seul à préférer la mort à une éternité de démesure et d'oubli chez Calypso. Télémaque, lui aussi, exprime ce vœu à son interlocutrice divine<sup>376</sup>, témoignant de son accablement suite à l'absence d'un père dont il déplore la perte. Il considère que l'exil de celui-ci

---

<sup>369</sup> I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, op. cit., p. 202.

<sup>370</sup> V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 352.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>372</sup> I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, op. cit., p. 13.

<sup>373</sup> Pietro Pucci définit la Muse en ces termes : « la Muse est une expression métaphysique de la mémoire du poète épique », *Ulysse Polutropos*, op. cit., p. 20.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>375</sup> *Od.* I, 215-218, p. 18.

<sup>376</sup> *Ibid.*, I, 236-242, p. 19.

parmi des figures de l'autre et de l'ailleurs, loin de « ses gens » et « des siens », est la pire des calamités. L'oubli et l'anonymat sont plus terribles que la mort aux yeux d'Ulysse et de son fils. Le destin inconnu d'Ulysse semble terrifier Télémaque. Le mystère lui est insupportable. « La disparition rend le deuil impossible, bloque toute possibilité de succession au trône et plonge la société d'Ithaque dans le désordre<sup>377</sup> ». Privé de sa gloire, caché à Ogygie où il n'y a pas d'aède, Ulysse semble être le plus malheureux des hommes. C'est dans cette mesure que l'hospitalité offerte par Calypso est essentiellement dangereuse. Calypso est la figure de la mort du héros et de la rencontre sans lendemain. En effet, la rencontre de l'autre est résolument impossible, car elle annihile l'autre. L'intervention des dieux de l'Olympe a donc pour finalité de rétablir l'ordre et la *diké*, s'opposant, par là-même, à toute forme d'*hubris*.

C'est l'essence même de *L'Odyssée*, c'est-à-dire le *nostos* aboutissant au *kléos* d'Ulysse, que critique Calypso qui semble se vanter de son pouvoir sur les hommes, car c'est en cela que semble consister son *kléos*. Pucci souligne qu'il s'agit d'une « jalousie littéraire », car les paroles de Calypso sont « destinées au lecteur : il y déchiffre la force de la jalousie littéraire qui se concentre dans le nom de Calypso, dans son offre et dans la répétition d'expressions de l'Iliade<sup>378</sup> ». Calypso se compare à Pénélope<sup>379</sup> et met en dérision, par le biais de ce discours, le désir du *nostos*. Ironique, elle semble s'étonner de ce choix insolite et inexplicable à ses yeux : comment un mortel circonscrit dans le temps et hanté par la décrépitude du vieillissement et l'imminence de la mort n'accepte-t-il pas une éternité de bonheur dans une île paradisiaque aux côtés d'une nymphe immortelle et éternellement belle et jeune ? Un lecteur moderne pourrait se poser la même question<sup>380</sup>. Néanmoins, il est tout à fait normal pour Ulysse de choisir la condition humaine qui définit son être. Ce qui n'est pas familier est potentiellement dangereux. Il y a ici une opposition évidente entre le désir de Calypso et celui d'Ulysse.

Grâce, *charis*, et charme sont les caractéristiques immuables et éternelles de la déesse Calypso qui se distingue de Pénélope par sa beauté mais aussi et surtout par son immortalité. Car sans immortalité, la beauté n'est qu'éphémère. Selon la nymphe immortelle, le choix d'Ulysse est nécessairement érotique : il n'est pas question de préférer un lieu ou un mode d'être à un autre mais une femme à une autre, tandis qu'Ulysse considère que « fuir Calypso, c'est fuir

---

<sup>377</sup> F. Hartog, « Ulysse, voyageur malgré lui », *op. cit.*, p. 25.

<sup>378</sup> P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, *op. cit.*, p. 67-68.

<sup>379</sup> *Od.* V, 211-213, p. 97.

<sup>380</sup> « Pour les Grecs d'Homère, contrairement à nous, l'important ne saurait être l'absence de trépas, espoir qui leur paraît, pour des mortels, absurde mais la permanence indéfinie chez les vivants, dans leur tradition mémoriale, d'une gloire acquise dans la vie, au prix de la vie, au cours d'une existence où vie et mort ne sont pas dissociables », J-P. Vernant, « Le refus d'Ulysse », *op. cit.*

l'immortalité<sup>381</sup> ». Car il s'agit pour le héros de résister à la tentation de devenir un autre et d'accepter sa finitude et son destin. En effet, Ulysse est le héros du retour, comme en témoigne sa réponse à la déesse :

« [...] je sais que la très sage Pénélope  
N'offre aux regards ni ta beauté ni ta stature :  
Elle est mortelle, tu ignores l'âge et la mort.  
Et néanmoins, j'espère, je désire à tout moment  
Me retrouver chez moi et vivre l'heure du retour [...] »<sup>382</sup>

La réponse d'Ulysse est sans appel. Son refus de la proposition nymphique est catégorique. De fait, son discours oppose intelligemment ce à quoi s'attendrait la déesse, car il confirme, dans un premier temps, sa supériorité en beauté et en statut, et le réel souhait qu'il formule, dans un deuxième temps, à savoir le retour chez lui, malgré le désavantage apparent de son épouse. L'emploi des verbes « j'espère », « je désire », prouve la réalité de ce souhait et la profondeur de la nostalgie. Par ailleurs, Ulysse semble retrouver son courage de héros épique, maintenant que les dieux le soutiennent. Il ôte le voile de héros tragique écrasé par le malheur et se liquéfiant à l'extrémité de l'île d'Ogygie et dévoile son vrai visage, dans une énième métamorphose<sup>383</sup>.

### **2.3. Le « refus d'Ulysse<sup>384</sup> » ou le héros de la *sophrosyne***

« L'épisode de Calypso met en place, pour la première fois dans notre littérature, ce qu'on peut appeler le refus héroïque de l'immortalité<sup>385</sup> ». En effet, l'enjeu de la rencontre de l'autre consiste à refuser la transgression, *hubris*.

Le héros rusé tient à prouver, par le biais de ce refus, son respect des règles imposées par Zeus. Car il sait que toute transgression des limites est sévèrement châtiée par le souverain des dieux et des hommes. Ulysse « identifie cette limite à ce qu'il est. L'horreur le prend à la pensée que cette limite peut cesser d'être<sup>386</sup> ». Par ailleurs, le refus d'Ulysse est interprété par

---

<sup>381</sup> M. Christopoulos, « Le départ de l'île de Calypso », *op. cit.*, p. 273.

<sup>382</sup> *Od.* V, 215-220, p. 97.

<sup>383</sup> *Ibid.*, V, 221-224, p. 97.

<sup>384</sup> J-P. Vernant, « Le refus d'Ulysse », *op. cit.*

<sup>385</sup> *Ibid.*

<sup>386</sup> G. Bataille, *L'Erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 159.

Cicéron comme une forme de sagesse<sup>387</sup>. L'interprétation de Jacques Lacarrière semble corroborer ce point de vue<sup>388</sup>. En effet, cet homme préfère une femme vieillissante à une nymphe éternellement jeune parce qu'il est devenu un sage. Vue sous cet angle, l'odyssée d'Ulysse peut se comprendre comme un voyage initiatique pendant lequel il apprend à mieux se connaître, à mieux exercer son intelligence rusée qui le caractérise, et acquiert ainsi une forme de sagesse qui lui permet de ne pas s'attarder auprès des figures féminines dangereuses. De fait, celles-ci ne sont pas présentes uniquement afin de le séduire mais aussi et surtout pour lui enseigner l'importance de s'attacher à sa condition humaine. Les épreuves que rencontre le héros représentent plus des étapes nécessaires à l'accomplissement de sa sagesse que des entraves retardant son *nostos*.

D'aucuns estiment que le refus d'Ulysse est un trait d'héroïsme. En effet, sa descente aux Enfers lui permet de rencontrer la mort, les ombres effrayantes et insaisissables des défunts<sup>389</sup>.

---

<sup>387</sup> « Si, comme la nature nous en fait un devoir, nous portons dans notre cœur l'amour de la patrie, si telle est la force irrésistible de ce sentiment, que le plus sage des héros préférerait à l'immortalité sa misérable Ithaque, suspendue comme un nid sur la pointe des rochers ; de quel amour ne devons-nous pas être enflammés pour une patrie, qui, seule dans l'univers, est comme le sanctuaire de la vertu, de l'empire et de la majesté ? », Cicéron, *De Oratore*, XLIV, URL : <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/oratore1.htm>, consulté le 04 juillet 2019.

<sup>388</sup> J. Lacarrière traduit le poème « Ithaque » de C. Cavafy. Ce poème véhicule les mêmes significations : le voyage d'Ulysse est enrichissant dans la mesure où il lui apprend ce qu'il n'aurait pas appris s'il était resté à Ithaque et n'avait pas entrepris son long périple.

« Quand tu prendras le chemin vers Ithaque

Souhaite que dure le voyage

Qu'il soit plein d'aventures et plein d'enseignements. [...]

Visite aussi les nombreuses cités de l'Égypte

Pour t'y instruire, t'y initier auprès des sages. [...]

Sage et riche de tant d'acquis

Tu auras compris ce que signifient les Ithaques ». L'odyssée d'Ulysse est ainsi synonyme de sagesse acquise avec le temps, après plusieurs épreuves et maintes rencontres. Mais l'Ulysse d'Homère est-il vraiment le sage que l'on a voulu voir en lui ?

<sup>389</sup> Parallèlement, Enkidu raconte à Gilgamesh le drame de ceux qui vivent dans l'au-delà et nous informe ainsi sur la manière dont les Mésopotamiens considéraient la mort : « la demeure dont les habitants sont privés de lumière, dont la ration est la poussière, dont le pain est l'argile. Ils sont vêtus comme les oiseaux d'un vêtement de plumes et sans plus voir la lumière, ils habitent la ténèbre », *L'Épopée de Gilgamesh*, tablette VII, colonne IV, 12-40, traduction de R-J. Tournay et A. Shaffer, Paris, Le Cerf, coll. « Littératures anciennes du Proche-Orient », 1994. Il s'agit d'un monde sinistre et obscur, rappelant à bien des égards l'Hadès que traverse Ulysse à la recherche de Tirésias. L'épopée de Gilgamesh, composée en langue akkadienne probablement vers le XVIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., traite également de la démesure qui pousse à offenser les dieux, de la mort et de la quête de l'éternelle jeunesse. Gilgamesh est un roi emblématique de la démesure. Les dieux lui envoient un alter ego, Enkidu, afin qu'il change de comportement. Les deux personnages s'affrontent. Gilgamesh vainc Enkidu et décide de se lier d'amitié avec lui au lieu de le tuer. Les deux amis tuent Huwawa, le gardien de la forêt de cèdres qui abrite les dieux, et commettent la démesure d'offenser les dieux qui réagissent en condamnant Enkidu à mort, en guise de châtement. C'est à ce moment-là que Gilgamesh prend conscience de sa finitude. Il rencontre Uta-napishti, héros immortel du Déluge mésopotamien qui le décourage dans sa quête de jeunesse éternelle et s'adresse à lui comme suit : « Quand les dieux ont créé l'humanité, c'est la mort qu'ils lui ont réservée ». Cela fait écho à ces vers de *L'Iliade* : « Tel est le sort que les dieux filent aux pauvres mortels : vivre dans le chagrin, alors qu'eux restent sans souci » (XXIV, 525-526). Il lui propose cependant une épreuve initiatique impossible qui lui fait prendre conscience de ses limites en tant que mortel : sa quête est irrévocablement vaine. Ainsi, Gilgamesh, qui semble s'opposer de prime abord à Ulysse, le héros attaché à sa condition humaine, prêt à affronter vents et marées, voire même la mort, au lieu de demeurer éternellement jeune chez la nymphe éperdument amoureuse de lui, finit par lui ressembler dans la mesure où c'est seulement au terme de maintes épreuves qu'il se convainc de la nécessité d'accepter sa finitude. L'on peut imaginer Gilgamesh se réjouissant de

Malgré cela, il refuse la proposition de Calypso. En revanche, Marcel Conche ne voit pas dans ce refus un rapport avec l'héroïsme mais simplement une incrédulité d'Ulysse, car « comment une simple nymphe pourrait-elle lui donner l'immortalité, alors que Zeus lui-même n'a pas pu rendre immortel son fils Sarpédon ?<sup>390</sup> ». Cette citation de François Hartog semble corroborer l'interprétation de Conche : « [...] même si Ulysse acceptait l'immortalité que Calypso, la nymphe, lui offre, Zeus s'opposerait à cette transgression de son ordre<sup>391</sup> ». Ulysse, méfiant, est avant tout l'homme de la ruse et de la sagacité. Sa pensée et sa parole ont plus de puissance que son bras<sup>392</sup>. Ulysse étant d'abord l'homme qui réfléchit, l'autre lui inspire principalement la défiance.

Le *kléos* héroïque transfigure la mortalité. Ainsi, l'on ne craint pas la mort qui est perçue comme un accomplissement, un aboutissement, et l'on aspire, de fait, à la gloire. En ce sens, la finitude semble être la clé du bonheur. Selon Camus, « Ulysse peut choisir chez Calypso entre l'immortalité et la terre de la patrie. Il choisit la terre, et la mort avec elle, une si simple grandeur nous est aujourd'hui étrangère. D'autres diront que nous manquons d'humilité [...] nous manquons seulement de la fierté de l'homme qui est fidèle à ses limites, amour clairvoyant de sa condition<sup>393</sup> ». L'acceptation de la mort est, en ce sens, une vertu. La mort pour un grec n'est pas synonyme d'anéantissement mais de passage vers une existence de désolation.

Par ailleurs, « le rejet de l'immortalité n'est pas décrit “expressis verbis” devant la déesse<sup>394</sup> ». En effet, Ulysse se garde bien d'offenser Calypso, tout en laissant entendre qu'il ne peut se croire l'égal des dieux ou envisager de les défier en acceptant cette proposition démesurée. Le sous-entendu et le non-dit revêtent ainsi une importance particulière. Calypso est une déesse dangereuse : le vêtement qu'elle fournit à Ulysse avant son départ risque de le

---

la proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle de Calypso. Peut-être Ishtar aurait-elle dû y penser afin qu'il ne repousse pas ses avances. Gilgamesh désire ardemment l'immortalité et ce désir cristallise son désir de l'existence elle-même. En revanche, au bout d'un long voyage, il se persuade de la vanité de ses aspirations et en vient à l'évidence : à défaut d'être immortel, l'être humain doit se résigner à sa condition de mortel et se contenter de « cueillir le jour », *carpe diem*, comme nous y invite le poète latin Horace.

<sup>390</sup> M. Conche, « Ulysse : l'homme de la réflexion », *op. cit.*, p. 41. L'on peut évoquer cependant, en guise de contre-exemple, Ganymède, l'amant de Zeus qui l'immortalise en le métamorphosant en échanson des dieux. Ainsi, l'immortalité est concevable pour les mortels. Comme l'écrit P. Pucci, « Qu'Ulysse seul se soit lui-même interdit l'accès à l'immortalité est bien la preuve que l'Odyssée suppose qu'il est facile de passer la frontière entre la mort et l'immortalité, comme si, pour les héros, les deux royaumes étaient contigus », *Ulysse Polutropos*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>391</sup> F. Hartog, « Des lieux et des hommes », *op. cit.*, p. 456.

<sup>392</sup> Par ailleurs, nous pouvons supposer qu'Ulysse ne repousse pas Calypso parce qu'il est devenu sage, mais il est devenu sage parce qu'il l'a repoussée.

<sup>393</sup> A. Camus, « L'exil d'Hélène », *L'Été*, Les essais LXVIII, Paris, Gallimard, 1954, p. 52.

<sup>394</sup> M. Christopoulos, « Le départ de l'île de Calypso », *op. cit.*, p. 274.

noyer<sup>395</sup> sans l'intervention *in extremis* de la déesse Ino. Le tissage piège ou ruse, faisant écho à celui de Pénélope, s'oppose fondamentalement au tissage bienveillant d'Ino. Le don peut être signe de vie ou de mort. Cela corrobore le caractère dangereux de l'immortalité proposée par la nymphe Calypso<sup>396</sup> et de son hospitalité.

Ainsi, la mort est essentielle à la vie. La perspective d'une vie éternelle semble effrayer Ulysse. Cependant, un lecteur moderne serait peut-être tenté de se demander si Ulysse aurait refusé une telle proposition au cas où cette éternité pouvait être partagée avec son épouse Pénélope, à Ithaque. En tout état de cause, la mortalité est perçue, à la lumière de ce refus d'Ulysse, comme un privilège dont les Immortels sont privés. Par voie de conséquence, est-il encore possible de supposer une quelconque signification à l'immortalité que Calypso considère comme un avantage ? Ainsi, il semble judicieux de supposer que la jalousie de Calypso n'est pas uniquement une jalousie de femme, mais aussi, plus fondamentalement, une jalousie de déesse, un être immuable, condamné à une éternité de solitude à Ogygie. La différence ontologique entre Calypso et Ulysse est, par conséquent, ce qui définit l'impossibilité de la rencontre, malgré la *métis* qu'ils ont en commun : le rêve de Calypso est irrémédiablement impossible et son souhait irréalisable. Nicole Loraux l'explique en ces termes, en citant l'exemple d'Artémis et Hippolyte : « Entre l'homme et le dieu, la piété grecque est faite de distance [...] Le compagnonnage avec un dieu, fût-ce sur les sentiers éphébiques de la forêt, est au mieux sans pertinence, au pire toute démesure<sup>397</sup> ». De fait, le destin d'Ulysse est de mourir parmi les siens, comme le lui prédit Tirésias, tandis que celui de Calypso est de passer une éternité de solitude à Ogygie. L'impossibilité de rencontrer l'autre est ainsi préalablement décidée par les dieux de l'Olympe. Un écart entre mortels et immortels semble irrémédiablement établi.

Ainsi, Ulysse retrouve son être voilé par la présence écrasante de l'autre dont la rencontre touche à sa fin. C'est pourquoi il se sent désormais prêt à affronter le dieu Poséidon qui le poursuit de sa haine depuis l'aveuglement du Cyclope Polyphème<sup>398</sup>. En effet, la hargne de Poséidon est préférable à la « couverture » d'Ulysse par Calypso<sup>399</sup>. Ulysse assume pleinement sa finitude et « valide ainsi notre humanité<sup>400</sup> », en affirmant qu'il est prêt à endurer les épreuves que lui imposerait sa destinée de mortel. Vieillesse et mort ne lui font pas peur. Cela fait écho à cette

---

<sup>395</sup> *Od.* V, 313-332, p. 100.

<sup>396</sup> Voir à ce sujet les analyses qu'en fait I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>397</sup> N. Loraux, « Qu'est-ce qu'une déesse », *op. cit.*, p. 41.

<sup>398</sup> Ulysse divulgue son identité au Cyclope Polyphème, alors qu'il quittait l'île avec ses compagnons. Il s'agit d'un acte d'*hubris*, d'orgueil, qui va causer le malheur du voyageur. Ulysse ôte son voile de « Personne » face à Polyphème. Le dévoilement est ainsi synonyme d'*hubris*, tandis que le voilement est signe de *métis*.

<sup>399</sup> M. Christopoulos, « Le départ de l'île de Calypso », *op. cit.*, p. 279.

<sup>400</sup> D. Mendelsohn, « Qu'ont fait les Grecs, sinon voyager ? », *op. cit.*, p. 14.

phrase d'Épicure : « Car il n'y a rien de redoutable dans la vie pour qui a vraiment compris qu'il n'y a rien de redoutable dans la non-vie<sup>401</sup> ». De fait, c'est la pensée de la mort qui fait vivre Ulysse. « La mort est le remède à tous les maux<sup>402</sup> ». Ulysse entend vivre en mortel. La nymphe s'exécute et prépare soigneusement le départ du héros. Cela symbolise le succès d'Ulysse, l'échec de l'autre et l'impossibilité de la rencontre. En effet, le but ultime du voyage d'Ulysse est la reconquête de l'harmonie perdue avec le Cosmos<sup>403</sup>. Un présent éternel n'a rien de tentant ou de désirable pour le héros qui a pourtant visité le royaume des morts sans que cela ne change ses intimes convictions. Car c'est la mort qui donne sa valeur au temps.

Ulysse est un héros « sage comme les dieux<sup>404</sup> », contrairement à ceux qui ont commis la démesure. En guise de châtement de leur outrage, ils sont condamnés à une éternité de solitude, à l'instar de Sisyphe et Tantale, pour ne citer que ceux-ci. Ulysse contemple leurs supplices exemplaires qui lui apprennent les dangers de l'*hubris*. Les héros de l'*hubris* qu'il rencontre à l'Hadès servent de repoussoir à la modération, servant à lui faire comprendre le danger de la démesure. Il s'agit, en l'occurrence, de Tityos<sup>405</sup>, Tantale<sup>406</sup> et Sisyphe<sup>407</sup>. Les héros de la démesure ne sont certainement pas des modèles à suivre aux yeux du héros de la *sophrosyne*. Ceux des humains qui préfèrent la souveraineté du désordre à celle de l'ordre, sans prendre la divinité pour modèle de justice ou respecter la place qui leur est assignée dans l'ordre du Cosmos, méritent un châtement exemplaire et inexorable. Ainsi, l'intention didactique de ce passage semble évidente : la soumission aux ordres divins représente le propre de la condition humaine. La *diké* divine rétablit l'ordre troublé par l'action démesurée des héros qui expient leur différence,

---

<sup>401</sup> Épicure, *Lettre à Ménécée*, 125.

<sup>402</sup> Euripide, *Les Héraclides*, URL : <http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/euripide/heraclides.htm>, consulté le 04 juillet 2019.

<sup>403</sup> Le Cosmos a plusieurs significations que Pierre Chantraine passe en revue comme suit : « “ordre, bon ordre” au sens matériel ou moral, “forme, ornement, organisation, constitution”, “gloire, honneur”, d'autre part “ordre du monde, univers” », *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, 1999, cité par B. Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire*, op. cit., p. 47. L'harmonie du Cosmos est synonyme de *diké*, de justice ou de Droit président à la fois aux affaires cosmiques et humaines, s'opposant ainsi à l'*hubris*. Ulysse dompte la démesure et retrouve, par le biais de son *nostos*, l'harmonie perdue.

<sup>404</sup> *Od.* XIII, 89, p. 235.

<sup>405</sup> Tityos est un géant qui reçoit un châtement similaire à celui du titan Prométhée (*Ibid.* XI, 576-581, p. 212) pour avoir outragé Létéo.

<sup>406</sup> Le supplice de Tantale consiste à ne pouvoir assouvir ni sa faim ni sa soif. Il contemple l'objet de son désir sans pouvoir le saisir. Les dieux le condamnent ainsi à une éternelle frustration. N'est-il pas similaire, dans cette mesure, à la déesse Calypso qui est condamnée à ne jamais posséder l'objet de son désir ? Même quand celui-ci est à Ogygie, elle ne le possède jamais pleinement. (*Ibid.* XI, 582-592, p. 212). En définitive, Tantale est l'emblème de la frustration du désir. Le désir est implicite chez Homère. Il n'est révélé que par sa frustration.

<sup>407</sup> Sisyphe est condamné à pousser un rocher au sommet d'une montagne, d'où il retombe fatalement. Le « Sisyphe heureux » imaginé par Albert Camus n'est pas le Sisyphe « en proie à ses tourments » que rencontre Ulysse. (*Ibid.* XI, 593-600, p. 212).

nonobstant leur gloire, par la souffrance qui va leur enseigner le « respect de la prudence », pour reprendre l'expression de Jacqueline de Romilly<sup>408</sup>.

En définitive, le thème de l'oubli est intimement lié au personnage de Calypso dans *L'Odyssée*<sup>409</sup>. Cet oubli semble définir l'immortalité proposée par la nymphe, en parfaite opposition avec l'immortalité glorieuse qu'incarne le personnage d'Achille. Le « double glorieux du monde [...] se trouve caché par sa présence (autrui)<sup>410</sup> ». Calypso empêche la gloire d'Ulysse et représente un obstacle pour son *nostos*. C'est dans cette mesure que son hospitalité est dangereuse et synonyme d'oubli. La proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle figure « un monde possible », pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze<sup>411</sup>. Ogygie est un « monde possible », que le héros ne désire pas, alors qu'Ithaque est un « monde passé »<sup>412</sup>, rêvé et aimé. Calypso cherche désespérément à remplacer Pénélope dans la vie d'Ulysse. Mais la nymphe peut-elle se substituer à l'épouse ? Le possible n'est pas le réel. Or c'est à ce réel irremplaçable selon lui qu'Ulysse s'attache frénétiquement, en aspirant farouchement à le retrouver. Le possible est résolument impossible à ses yeux.

### 3. L'hospitalité ambivalente des Phéaciens

Il serait intéressant de souligner les analogies et écarts entre Calypso et d'autres figures de l'hospitalité dangereuse ou ambivalente, intimement liées à l'*hubris* et à l'oubli. Les Phéaciens, eux, sont respectueux des lois de l'hospitalité. De fait, Nausicaa soutient,

---

<sup>408</sup> J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 108. C'est ce qu'on appellerait le *pathos mathos* ou l'accession à la connaissance grâce à la punition. *Pathos* signifie la souffrance, inhérente à la condition humaine, mais également l'expérience qui semble ne s'acquérir que dans la douleur. Le mot *pathos* diffère d'une seule lettre de *mathos*, le nom de la connaissance acquise. Eschyle exploite cette différence entre les deux termes pour former l'adage « *pathei mathos* », « par la souffrance, la connaissance », dans sa pièce *Agamemnon* (trad. P. Judet de la Combe, Paris, Bayard, Centurion, 2005, 177 ; cf. 259-50).

<sup>409</sup> L'adaptation cinématographique de *L'Odyssée* par Franco Rossi (*L'Odyssée d'après Homère*, 1968) montre une scène imaginée entre Nausicaa et Ulysse. Nausicaa, curieuse, s'adresse à Ulysse en ces termes : « Etranger, que signifie devenir immortel ? » L'homme lui répond ainsi : « Cela signifie sans doute que les hommes t'oublient et que toi-même tu oublies les hommes. Pour ma part, tu le vois, je n'y ai pas réussi ».

<sup>410</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 370.

<sup>411</sup> « [...] Et chacun de ces mondes possibles proclamait naïvement sa réalité. C'était cela autrui : un possible qui s'acharne à passer pour réel », *ibid.*, p. 358. Par ailleurs, force est de souligner que Voltaire emploie également cette expression par la bouche de Candide reprenant Leibniz.

<sup>412</sup> Ce sont les expressions de G. Deleuze, « Si autrui, c'est un monde possible, moi je suis un monde passé », *ibid.*, p. 360-361. Deleuze réfléchit sur l'île de Robinson et son « monde sans autrui » qui est très différent du monde sans autrui d'Ulysse. Mais cela n'empêche qu'il y ait des constantes. Ogygie est, dans une certaine mesure, « une Robinsonnade », et « qu'est-ce qu'une robinsonnade ? Un monde sans autrui », (*ibid.*, p. 370). En effet, même si Calypso et ses nymphes peuplent l'île d'Ogygie et gravitent autour de lui, l'île d'Ogygie semble à Ulysse aussi déserte que celle de Robinson, car il est le seul homme sur cette île.



malgré l'aspect repoussant d'Ulysse, que celui-ci est un suppliant, un hôte qu'il faut honorer. C'est principalement l'altérité d'Ulysse qui semble le définir et lui valoir d'être accueilli dans ce pays étranger et c'est ainsi qu'elle s'adresse à ses suivantes pour leur rappeler leur devoir sacré en tant qu'hôtes :

« Mais celui-ci n'est qu'un naufragé malheureux :

Il nous faut l'accueillir ; car les mendiants, les étrangers

Viennent de Zeus, et le moindre don leur fait joie<sup>413</sup> »

Par ailleurs, Nausicaa revendique fièrement son hospitalité à l'égard d'Ulysse et lui rappelle son devoir de lui rendre un contre-don différé à son retour à Ithaque en ces termes :

« Hôte, je te salue. Sache te souvenir de moi

Dans ton pays. Car c'est à moi que tu dois la vie sauve<sup>414</sup> »

Parallèlement, Arété<sup>415</sup>, en sa qualité d'épouse d'Alcinoos, accueille les visiteurs. Car « chez les hommes, la puissance invitante est l'épouse et non l'époux<sup>416</sup> ». En effet, l'île des Phéaciens représente un monde civilisé qui reconnaît et respecte les règles de l'hospitalité. Par ailleurs, les parents de Nausicaa sont unis par le lien du mariage. Cela indique la familiarité<sup>417</sup> de ce monde pour Ulysse qui se sent étranger chez Calypso et Circé, car il n'y a pas de mâles.

L'hospitalité est une loi hiératique, se pratiquant entre des pairs, ainsi qu'une convention que chacun des mortels se doit de respecter. Un devoir d'hospitalité est rendu au naufragé, car la *xenia* est une pratique codifiée qui représente l'apanage de l'humanité. L'on peut considérer que les Phéaciens sont des hôtes modèles, des proxènes, « citoyens chargés d'accueillir et de protéger les citoyens des autres cités<sup>418</sup> », qui accueillent et honorent Ulysse, comme en témoignent les libations, sacrifices et cadeaux somptueux qui lui sont offerts, malgré l'incertitude d'Athéna, déguisée en jeune enfant,<sup>419</sup> et de Nausicaa. Les Phéaciens sont

---

<sup>413</sup> *Od.* VI, 206-208, p. 114.

<sup>414</sup> *Ibid.* VIII, 461-462, p. 148. Comme l'écrit Duchêne, « le rituel s'accompagne de cadeaux, mais ils impliquent une compensation ; elle est juste différée. Le don appelle le contre-don. Porteur des présents offerts à l'unanimité par les "rois" phéaciens, Ulysse, de retour à Ithaque, ne devra pas oublier ses devoirs », H. Duchêne, « Ulysse, le porte-parole des migrants ? », *L'Histoire*, Hors-série N° 82, janvier-mars 2019, *op. cit.*, p. 92.

<sup>415</sup> Valeur, vertu.

<sup>416</sup> N. Loraux, « Qu'est-ce qu'une déesse », *op. cit.*, p. 52.

<sup>417</sup> Cela n'empêche que l'endogamie et l'union incestueuse d'Alcinoos et de son épouse sont d'emblée inquiétantes, rappelant, à bien des égards, l'île d'Eole. Ces mondes fermés figurent l'ailleurs ambivalent.

<sup>418</sup> H. Duchêne, « Ulysse, le porte-parole des migrants ? », *op. cit.*, p. 90.

<sup>419</sup> « [...] et ne va pas fixer des yeux ni questionner quiconque !

repliés sur eux-mêmes et c'est cet isolement qui rend l'hospitalité de ces figures ambivalentes synonyme de danger, voire de mort, les associant, par là-même à d'autres figures de l'*hubris* et de l'oubli.

#### 4. L'hospitalité dangereuse des prétendants

La méfiance à l'égard d'autrui est de mise chez les prétendants. Ulysse, déguisé en mendiant est traité en étranger importun, comme en témoignent les insultes de Mélantho :

« Étranger, tu veux donc nous encombrer même la nuit,  
Rôdant par la demeure, espionnant les femmes ?  
Allons ! dehors, misérable ! [...]»<sup>420</sup> »

Antinoos, quant à lui, s'adresse à Eumée ramenant chez eux Ulysse déguisé en mendiant en ces termes :

« Ô célèbre porcher, que nous amènes-tu ce gueux  
En ville ? N'avions-nous pas assez de vagabonds sans lui,  
De mendiants importuns et de trouble-festins ? [...]»<sup>421</sup> »

Les prétendants figurent un personnage collectif dangereux dont la voix incite Télémaque à se débarrasser de ses hôtes.<sup>422</sup> En revanche, Télémaque ne bafoue pas les lois de l'hospitalité, comme en témoignent les scènes où il accueille Athéna déguisée en Mentès<sup>423</sup>, Eumée<sup>424</sup> et Ulysse<sup>425</sup>.

L'hospitalité est ainsi loin d'être un devoir sacré aux yeux des prétendants « sans honte<sup>426</sup> » qui incarnent l'*hubris*, à l'instar des compagnons d'Ulysse qui témoignent à plusieurs reprises dans le récit de leur imprudence, bêtise et goinfrerie en mangeant les vaches du Soleil,

---

Car on supporte mal ici les étrangers

Et ne fait pas très bon accueil à qui vous vient d'ailleurs ». *Od.* VII, 31-33, p. 122.

<sup>420</sup> *Ibid.* XIX, 66-68, p. 339.

<sup>421</sup> *Ibid.*, XVII, 375-377, p. 311.

<sup>422</sup> *Ibid.*, XX, 376-383, p. 369-370.

<sup>423</sup> *Ibid.*, I, 113-143, p. 15-16.

<sup>424</sup> *Ibid.*, XVII, 328-335, p. 310.

<sup>425</sup> *Ibid.*, XVII, 336-347, p. 310-311.

<sup>426</sup> *Ibid.*, XX, 386, p. 370.

nourriture interdite, car appartenant au dieu Hélios. Ce comportement démesuré des compagnons d'Ulysse met en évidence la corrélation entre *hubris* et *hypnos*, car c'est en profitant du sommeil d'Ulysse qu'ils commettent une autre démesure consistant à ouvrir l'outre des vents offerte par Eole, les éloignant ainsi davantage du *nostos*<sup>427</sup>. Une dichotomie s'établit ainsi entre Ulysse et ses compagnons qui semblent s'être métamorphosés en ogres similaires aux Cyclopes ou encore aux Lestrygons<sup>428</sup> : Ulysse est le seul survivant non seulement grâce à sa ruse mais aussi et surtout grâce à sa modération et sa conscience aiguë de ses limites de mortel inférieur aux dieux, comme Tirésias l'y exhorte au chant XI<sup>429</sup>.

## 5. Les Lotophages ou le désir de l'oubli

L'étourdissement et l'inconscience sont synonymes de mort, comme en témoigne l'épisode des Lotophages, les « mangeurs de fleurs<sup>430</sup> », dans le chant IX de *L'Odyssée*<sup>431</sup>. Les Lotophages symbolisent l'oubli et sont, par conséquent, dangereux. L'excès d'hospitalité cache plus qu'il ne montre : l'espace n'est hospitalier qu'en apparence. Les Lotophages symbolisent les « douceurs dangereuses<sup>432</sup> ». Le *Lotos*, qu'il s'agisse d'une fleur, d'une plante ou d'un fruit au goût de miel, figure, quant à lui, l'échappatoire dangereuse.

Selon le *Lexique des symboles de la mythologie grecque*, il s'agit d'une plante « qui a la capacité de faire perdre la mémoire : quiconque s'en nourrit oublie qui il est et d'où il vient<sup>433</sup> ». En effet, les compagnons d'Ulysse sont totalement subjugués, saisis et transportés par la substance magique qu'ils consomment, si bien qu'Ulysse se trouve dans l'obligation de les ramener de force afin de pouvoir poursuivre son voyage vers Ithaque. Ce présent de l'hospitalité offert par un peuple accueillant à des navigateurs exténués est, en réalité, empoisonné. Le *Lotos* serait une métaphore du repos et de la quiétude tant attendus par ces voyageurs éreintés, une halte au milieu de la nuit sans fin qui s'étendait sur eux, l'égarément heureux qui s'oppose à la lucidité malheureuse. Le *Lotos* provoque amnésie et dépossession de soi. Mais c'est précisément ce que les compagnons d'Ulysse semblent désirer. Les philtres

---

<sup>427</sup> V. Jankélévitch écrit à propos de l'association entre *hypnos* et *léthé* que « chaque escale est un danger de sommeil et d'oubli, un obstacle autant qu'une étape », *L'irréversible et la nostalgie*, *op. cit.*, p. 367.

<sup>428</sup> *Od.* X, 116, p. 178.

<sup>429</sup> *Ibid.*, XI, 104-105, p. 198.

<sup>430</sup> *Ibid.*, IX, 84, p. 157.

<sup>431</sup> *Ibid.*, IX, 91-97, p. 157-158.

<sup>432</sup> J-F Pépin, « Odyssée », Encyclopaedia Universalis [En ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnante.fr/encyclopedie/odyssee/> consulté le 27 mars 2019.

<sup>433</sup> S. Darthou, *Lexique des symboles de la mythologie grecque*, PUF, 2017.

d'amour sont, en réalité, des philtres d'oubli. Le danger de l'oubli et de l'*hubris*, latent chez les Lotophages, est beaucoup plus explicite et menaçant dans d'autres épisodes de *L'Odyssee* comme celui du Cyclope Polyphème.

## 6. Le Cyclope Polyphème : le sauvage par excellence

« Le retour de soi à soi se produit en dépit de l'autre. Que cet autre soit Polyphème prêt à le dévorer ou Calypso, désireuse de lui faire don de l'immortalité<sup>434</sup> ». En effet, Calypso et Polyphème se ressemblent parce qu'ils figurent, chacun à sa manière, l'hospitalité dangereuse. Polyphème ne fait pas bon accueil à Ulysse et ses compagnons. En réponse à la supplication d'Ulysse, il met en dérision l'hospitalité et déclare qu'il n'a aucun respect pour Zeus, le dieu hospitalier<sup>435</sup>. Car c'est un être marginal qui vit dans un ailleurs inquiétant, loin des dieux et des hommes. Ironiquement, le présent d'hospitalité proposé par le Cyclope à *Personne*, en guise de contre-don, car Ulysse lui a donné son nom, est la promesse de le manger en dernier<sup>436</sup>. L'hospitalité de Polyphème est dangereuse, car synonyme de mort et de sauvagerie. En constatant que cette hospitalité déroge à la règle, Ulysse la bafoue, à son tour, en proposant à son hôte le vin noir qui n'est, en réalité, qu'un piège lui permettant, par la suite, de l'aveugler. Polyphème est une figure anthropophage à l'image des Lestrygons, qui vit d'élevage, boit du lait et n'honore pas les étrangers<sup>437</sup>. Au lieu d'accueillir l'autre,

---

<sup>434</sup> F. Hartog, « Le retour d'Ulysse », *op. cit.*

<sup>435</sup> Ulysse s'adresse à Polyphème en ces termes :

« [...] nous voici donc à tes genoux

Dans l'espoir que tu nous accueilles et que, de plus,

Tu nous fasses un don, selon la coutume des hôtes.

Crains les dieux, bon seigneur : car nous sommes tes suppliants.

Zeus défend l'étranger comme le suppliant,

Il est l'hospitalier, l'ami des hôtes respectables ! », *Od.* IX, 266-271, p. 162.

<sup>436</sup> *Ibid.* IX, 369-370, p. 165.

<sup>437</sup> S. D'Onofrio écrit à ce propos que « Polyphème est un sauvage par excellence : bien que fils d'un dieu, il n'est pas un mangeur de pain, ni ne connaît la boisson fermentée. En accompagnant ses deux premiers repas cannibales de lait (produit naturel), il dormira paisiblement, alors qu'il vomira les pièces de chair humaine avalées lors de son troisième repas qu'il avait arrosé du vin donné par Ulysse. Son enivrement provoquera son aveuglement, mais causera aussi une sorte de disjonction d'avec sa vocation cannibale, car il ne mangera plus d'autres compagnons d'Ulysse », « Les héros civilisateurs, bienfaiteurs et bandits », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, N° 37, *op. cit.*, p. 33. Selon l'auteur, Polyphème, la figure du sauvage, s'oppose à Ulysse, le héros civilisateur qui, paradoxalement, dépeuple son royaume en tuant les jeunes prétendants de sa femme. Ainsi, tout héros civilisateur semble fondamentalement ambigu. Cf. S. D'Onofrio, *Le sauvage et son double*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

Polyphème le dévore<sup>438</sup>. Cela prouve qu'il n'appartient pas à la catégorie des « hommes mangeurs de pain ».

« Le beau est l'expression nécessaire de la puissance<sup>439</sup> ». En effet, l'immortalité généreusement proposée par Calypso à Ulysse est étroitement liée au désir. Calypso est certes une hôtesse démesurée. Mais c'est aussi et surtout l'*érôs* qu'elle incarne et inspire qui la rend redoutable, à l'image d'autres figures de l'*érôs*.

## B. L'hospitalité érotique

### 1. Calypso : l'hôtesse ambivalente ou la figure de l'*érôs*

Le féminin est « l'objet le plus désiré de l'homme grec<sup>440</sup> ». Le rapport avec l'autre féminin est essentiellement un rapport de séduction. Le héros errant est certes désiré, protégé par les femmes qui jalonnent son voyage. Mais ne désire-t-il pas parallèlement ce féminin dangereux ? Giulia Sissa souligne l'importance de la sexualité pour les dieux grecs. En effet, celle-ci est « le moteur qui les fait advenir et devenir, la grande machine qui les fait se multiplier et les entraîne dans leurs aventures<sup>441</sup> ». Le désir est ainsi essentiellement divin. « Le plaisir charnel est aussi un plaisir des dieux<sup>442</sup> ». Mais la séduction est un leurre et le désir une torture liée au danger d'estomper le souvenir, primordial pour Ulysse. Le « refus d'Ulysse » ne l'empêche pas de s'unir à Calypso, y compris avant son départ supposé définitif. De fait, « l'imminence de la séparation suffit à ranimer la braise du désir<sup>443</sup> ». La fin attise le désir.

Calypso, figure ambivalente de l'autre, n'est pas seulement la nymphe immortelle qui cherche à déposséder Ulysse de lui-même et de ce qui le définit en tant que mortel. Elle est aussi un personnage auxiliaire dont le secours apporté au héros est décisif<sup>444</sup>. Elle figure ainsi la bonne hôtesse qui s'acquitte de ses devoirs envers son hôte avant son départ. Il n'empêche qu'Ulysse la déclare *doloessa* et *deinē* en l'évoquant dans son discours adressé aux Phéaciens, tout en se

---

<sup>438</sup> Manger la chair de l'autre, de l'hôte, semble suggérer que l'hospitalité ne doit pas verser dans la dévoration et que l'accueil ne doit pas être charnel. La symbolique érotique est, dans ce contexte précis, évidente.

<sup>439</sup> N. Loraux, « Qu'est-ce qu'une déesse », *op. cit.*, p. 49.

<sup>440</sup> N. Loraux, *Les expériences de Tirésias, le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1989, p. 15.

<sup>441</sup> G. Sissa, « Sans sexualité, les dieux grecs n'existeraient pas », *op. cit.*, p. 33.

<sup>442</sup> P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>443</sup> T. Hentsch, *Raconter et mourir*, *op. cit.*

<sup>444</sup> *Od.* V, 233, 263-268, p. 98-99.

rappelant les soins qu'elle lui a prodigués<sup>445</sup>. Par ailleurs, l'ambivalence de son attitude à l'égard de la nymphe immortelle se manifeste comme suit :

« [...] Calypso,

Déesse aux beaux cheveux, la redoutable à voix humaine.

Elle me choya, me soigna... Mais pourquoi ce récit ? [...]»<sup>446</sup>

De fait, l'association, de prime abord antithétique, entre danger et sollicitude semble mettre en exergue l'ambiguïté inhérente à la nymphe qui représente un mélange de contraires. Ulysse s'arrête de parler afin d'éviter la répétition d'un récit déjà connu. Le silence du héros rappelle qu'il est l'homme de la dissimulation et de l'intelligence rusée, *métis*, tout en invitant le lecteur à écrire dans ce silence. Par ailleurs, la métamorphose de Calypso en personnage adjuvant semble faire d'elle la rivale d'Athéna, dans la mesure où les deux déesses sont les protectrices du héros.

Calypso est la figure de l'hôtesse aimante qui accueille l'autre et le séduit. Séduction et accueil sont ainsi intimement liés. C'est pourquoi l'hospitalité acquiert une signification de danger pour le mortel qui s'attache au familier et craint l'étrange. Comme l'écrit Belmehdi, « ce monde sans repères prend souvent un visage féminin. Ulysse fait halte auprès de femmes qui cherchent à annihiler en lui toute identité, toute mémoire<sup>447</sup> ». C'est ce dilemme entre oubli et mémoire qui représente l'enjeu de la rencontre avec Calypso, figure de l'hôtesse ambivalente, séductrice et dangereuse.

*L'empressement et la tendresse de Calypso à l'égard d'Ulysse se manifestent non seulement à travers la parole douce et captivante mais aussi par le geste et la caresse, témoignant de l'importance du contact par le biais du toucher<sup>448</sup>. Il s'agit d'une « Érotique de l'hospitalité<sup>449</sup> ». Calypso entretient la disparition de son amant en profitant de leur « complicité érotique<sup>450</sup> ». Ulysse inspire à son hôtesse le désir d'accueillir et le désir d'aimer. Il admet sa bonté à son égard et reconnaît, par là-même, l'ambiguïté de son*

---

<sup>445</sup> *Ibid.*, VII, 245-246, p. 128.

<sup>446</sup> *Ibid.*, XII, 448-450, p. 230.

<sup>447</sup> I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, op. cit., p. 107.

<sup>448</sup> *Od.* V, 181, p. 96. Levinas réfléchit sur la caresse qui est « comme un jeu avec quelque chose qui se dérobe ». La sensualité est ainsi une voie d'accès à l'autre, dans une tentative de surmonter sa différence écrasante. Ulysse se retire dans son mystère. En cela, il est similaire au féminin, figure de l'altérité radicale pour Levinas. Cf. E. Levinas, *Œuvres complètes III, Eros, littérature et philosophie*, Grasset/Imec, 2013, p. 179.

<sup>449</sup> A. Montandon, *Désirs d'hospitalité*, op. cit., p. 1.

<sup>450</sup> J. Bouffartigue, « Calypso entre nom et personnage », op. cit.

hospitalité<sup>451</sup>. Cela rejoint ce qu'il rapporte à son épouse Pénélope lors de leurs retrouvailles à propos de son séjour chez la nymphe Calypso.<sup>452</sup> Ainsi, à l'intensité du désir de la nymphe s'oppose le dédain d'Ulysse qui refuse de se laisser tenter. C'est orgueilleusement qu'il paraît affirmer sa résistance au pouvoir charmeur de Calypso, autrement dit sa tempérance.

*L'Odyssée* suggère qu'Ulysse apprécie l'hospitalité érotique de Calypso au début de son séjour sur l'île utopique d'Ogygie. Il est « sexuellement séduit » et Calypso figure, en ce sens, l'« émotion sexuelle<sup>453</sup> ». En effet, c'est uniquement sous l'effet du temps qu'il devient nostalgique<sup>454</sup>. Le texte homérique en témoigne comme suit :

[...] la nymphe ne lui plaisait plus.

Il n'en passait pas moins les nuits, mais par devoir,

Dans la grotte profonde : elle ardente, lui sans ardeur ; [...] <sup>455</sup>

Ainsi, le héros de la métamorphose et de l'ambivalence change d'attitude à l'égard de sa belle hôtesse au cours de son séjour à Ogygie. En effet, à l'attirance succède la lassitude et au désir érotique la crainte. Ulysse pleure parce que Calypso ne lui plaît plus<sup>456</sup>. C'est à contrecœur, *anankè*, qu'il la rejoint dans sa caverne toutes les nuits. Car son désir s'est métamorphosé : il ne se porte plus vers la nymphe immortelle mais vers le retour *nostos*, voire la mort.

Calypso a pourtant sauvé la vie d'Ulysse<sup>457</sup>. Le salut d'Ulysse acquiert un caractère érotique, car il est intimement lié au désir. Le pouvoir de séduction de Calypso se manifeste

---

<sup>451</sup> *Od.* VII, 255-258, p. 128.

<sup>452</sup> *Ibid.*, XXIII, 333-337, p. 416.

<sup>453</sup> Ces expressions sont employées par M. Michaël dans son article « Les dangers suaves de l'identité oubliée », *op. cit.*, p. 139-140. L'auteur de l'article souligne, par ailleurs, que le « caractère érotico-dramatique » de Calypso ou encore de Circé aurait peut-être pour but d'attirer l'attention de l'auditoire que de telles idylles peuvent charmer. (*Ibid.*, p. 142).

<sup>454</sup> Force est de souligner, à ce propos, la rapidité de la désillusion masculine.

<sup>455</sup> *Od.* V, 151-155, p. 95. H. Monsacré explique que les larmes des guerriers épiques ne sont pas un signe de faiblesse mais de force et de vitalité. « [...] c'est son corps qui est mis en avant. Les hommes qui sanglotent le font intensément, activement, vigoureusement », H. Monsacré, « La douleur. Les héros pleurent aussi », *Philosophie Magazine, L'Iliade et L'Odyssée, op. cit.*, p. 48-49. Ainsi, le sanglot est une manifestation de force, à l'instar du combat. Souffrance et héroïsme ne se contredisent pas mais se complètent, car la douleur est une « ostentation de force » (*ibid.*)

<sup>456</sup> C'est l'interprétation d'Eva Cantarella dans son article intitulé « Multiples Pénélopes », *Magazine littéraire, Homère. Les métamorphoses d'Ulysse, op. cit.*, p. 42-44. Le désir atteint sa limite, sa fin.

<sup>457</sup> Ce schéma est inversé dans l'épisode 25 de la série de science-fiction *Ulysse 31*, où l'on voit Ulysse courir à l'aide de Calypso, la reine d'une planète en danger, parce que subissant des attaques extérieures des Tridents, malgré la possibilité d'un piège. En effet, la destruction d'Ulysse est préméditée et commandée par Zeus, aussi hargneux à l'égard du héros que le dieu Poséidon chez Homère. Mais Ulysse n'est au courant de rien : il croit que la réparation du Soleil lui permettra en contrepartie de retrouver le chemin du retour à la planète Terre, double d'Ithaque. Mais il est emprisonné par l'armée féminine de la reine qui doit l'exécuter, sur ordre de Zeus. En revanche, celle-ci tombe amoureuse de son sauveur et refuse, de fait, d'obtempérer. Ulysse et Calypso se

surtout à travers ses « insidieuses douces litanies<sup>458</sup> ». En ce sens, la nymphe immortelle figure la parole hospitalière trompeuse et dangereuse.

La séduction destructrice qui fait s'entrecroiser le féminin et la mort est en relation étroite avec la notion d'excès, *hubris*. L'excès de ruse ou encore l'excès d'orgueil s'avèrent éminemment dangereux, comme c'est le cas pour Ulysse dont le « plaisir de la vantardise et de la vanité<sup>459</sup> » l'emporte sur la tempérance<sup>460</sup>, quand il crie son nom à Polyphème. Si Calypso est prisonnière de son désir, elle représente nécessairement la démesure et le non-respect des limites qui s'oppose à l'harmonie et à l'équilibre.

Ulysse se souvient de Calypso au moment de prendre son bain chez les Phéaciens.<sup>461</sup> Ce bain lui est offert également par Circé<sup>462</sup> et Nausicaa<sup>463</sup>. La comparaison d'Ulysse à un « dieu » fait écho à la proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle de la déesse Calypso dont les « douceurs » contrastent avec le danger de l'oubli qu'elle figure. Parallèlement, cette ambivalence de la nymphe<sup>464</sup> est similaire à celle d'Ulysse qui n'évoque qu'à demi-mot les

---

sauvent mutuellement la vie. Contrairement à la Calypso homérique, celle-ci désobéit à Zeus par amour pour Ulysse, même si elle tente, dans un premier temps, de le tuer. Le thème de l'immortalité dangereuse est également exploité dans l'épisode. En effet, Calypso propose le nectar, breuvage des Immortels, à Ulysse, mais celui-ci le refuse obstinément, la soupçonnant de vouloir l'empoisonner. Furieuse et offusquée, elle essaie de se venger, mais elle est vaincue par son amour, se heurte à sa faiblesse et s'écroule en pleurant, s'opposant ainsi à une Calypso homérique qui ne pleure jamais, en dépit de sa douleur, car en elle « le dieu prime le féminin » (N. Loraux, « Qu'est-ce qu'une déesse », *op. cit.*, p. 40). Ce sont ces larmes, associées au féminin, qui font revivre la planète. C'est là que l'ambiguïté de l'attitude d'Ulysse à l'égard de la nymphe se voit et fait écho à la même ambivalence que l'on remarque dans le texte de *L'Odyssée*. Ulysse est-il compatissant ou amoureux de cette reine immortelle qui se sacrifie pour lui ? En effet, l'incertitude demeure et Calypso se réduit en sable, dans une ultime métamorphose, synonyme de désir frustré. Ulysse pleure en observant la planète ainsi que sa reine en train de s'anéantir irrémédiablement. Cette fois-ci, c'est Calypso qui choisit. Son choix est synonyme d'abnégation. Elle aura, au moins, aimé avant de périr. L'on peut déduire de ce scénario que la transposition du mythe dans un univers de science-fiction, au 31<sup>ème</sup> siècle, revisite la trame narrative de l'épisode mythique chez Homère et en propose une autre version, avec d'autres possibilités sémantiques, en ayant tout de même gardé quelques constantes. URL de l'épisode : <https://www.youtube.com/watch?v=c9GzQqdyPi0>. Consulté le 18 juin 2018.

<sup>458</sup> Le discours de Calypso est au service de l'hospitalité. Autrement dit, le langage est le lieu de l'hospitalité, pour reprendre la réflexion de Jacques Derrida sur le sujet. Mais cette parole hospitalière est dangereuse, car synonyme d'envoûtement et d'oubli. Erotisme et magie sont intimement liés. Les litanies de Calypso sont semblables à un *pharmakon*, à la magie du verbe. Ainsi, Calypso symbolise le « désir d'accueillir » ou le désir « comme hospitalité ». C'est dans cette mesure que l'hospitalité érotique est intimement liée au personnage de Calypso. Par ailleurs, discours, hospitalité et désir semblent définir la relation qui l'unit à Ulysse. Le substantif « litanies » est dérivé du latin *litania*, signifiant « invoquer par des prières, prier, supplier ». Les mots créent le désir. Mais l'hospitalité de Calypso ainsi que des autres figures féminines de *L'Odyssée* n'est qu'une perte progressive de soi.

<sup>459</sup> J-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>460</sup> La tempérance est « cette modération par quoi nous restons maîtres de nos plaisirs, au lieu d'en être esclaves », A. Comte-Sponville, *Petit traité des grandes vertus*, Paris, Seuil, 1995, p. 60.

<sup>461</sup> *Od.* VIII, 450-453, p. 148.

<sup>462</sup> *Ibid.*, X, 364, p. 186.

<sup>463</sup> *Ibid.*, VI, 209-216, p. 114-115.

<sup>464</sup> Comme l'écrit Michel Casevitz, « L'attitude de Calypso, telle que le récit la met en scène au chant 5, est conforme à l'ambiguïté du nom que le Poète lui a donnée », « Sur Calypso », *op. cit.*, p. 99. Calypso est la



bons traitements de son hôtesse dans son récit chez Alcinoos. De fait, il ne semble avoir retenu de son long séjour chez Calypso que sa douloureuse captivité.

De fait, Calypso est essentiellement la déesse « captatrice<sup>465</sup> », qui rend obscures ses réelles intentions, étant la déesse de la cachette. Elle ne se dévoile qu'après quelque temps. En cela, elle figure le féminin ambivalent, mystérieux et multiple. Comme l'écrit Michel Casevitz, le séjour chez Calypso est fondamentalement ambigu, « ensevelissement après avoir été protection salvatrice ; le refus de l'immortalité est aussi refus de la mort en même temps que renaissance<sup>466</sup> ».

Calypso, figure de la démesure placée sous le signe de l'*érôs*, prend les traits d'une figure monstrueuse et son île ceux d'un cercle vicieux. L'hospitalité de la nymphe immortelle est aussi excessive que macabre. Selon Athéna, Calypso est une figure de l'oubli, dont les paroles, qu'elle associe à un attrait fallacieux et charmeur, encerclent inévitablement Ulysse qui « voudrait mourir<sup>467</sup> ». En effet, « le discours est un tyran très puissant<sup>468</sup> ». Ulysse est très attaché à son humanité, contrairement à la nymphe qui figure l'*hubris* et l'*érôs*. Athéna innocente son protégé et, ce faisant, accuse la geôlière<sup>469</sup> qui charme Ulysse, *thelgei*, afin qu'il oublie son île. La voix de Calypso qui profère ces douces paroles est, en quelque sorte, un *pharmakon*, mi-remède mi-poison, que l'on peut assimiler à la drogue, *pharmakon*, versée par Hélène<sup>470</sup> dans le vin afin de calmer le chagrin de Télémaque<sup>471</sup>.

C'est grâce à l'*érôs* que l'immortalité est possible pour Ulysse. L'*érôs* est également ce qui engendre la mort<sup>472</sup>, comme celui d'Epiméthée pour Pandore. L'*érôs* est le voile de *thanatos*. L'anéantissement de l'autre semble irrévocablement lié au désir. Les images homériques du

---

« déesse aimante, protectrice et ensevelissante » (*ibid.*, p.101) Cette définition de Calypso met en évidence la complexité du personnage qui a plusieurs figures.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>467</sup> *Od.* I, 59, p. 13.

<sup>468</sup> Gorgias, *L'Eloge d'Hélène, Les Ecoles présocratiques*, J-P. Dumont, Folio, 1991, p. 710-714. L'on voit ici l'analogie entre séduction et pouvoir.

<sup>469</sup> *Od.* I, 48-57, p. 13. Comme l'écrit M. Courrent, « le trio Zeus, Athéna et Hermès s'élève contre Calypso, – en d'autres termes, le pouvoir décisionnaire, la sagesse et le discours dictent ses actes au désir », « Entre plaisir et peine, les passeuses de l'Inaccessible dans *L'Odyssée* d'Homère », *op. cit.*

<sup>470</sup> Le *pharmakon* représente ici la magie de l'oubli doux et consolateur. Hélène veut soulager les peines des trois hommes éplorés, écrasés de chagrin, submergés par leurs émotions en leur offrant la possibilité de l'oubli qui acquiert ici un aspect salutaire et bénéfique et devient quasiment une nécessité. La fille de Zeus se trouve ainsi dans une position de supériorité et de pouvoir que lui procure son savoir ésotérique, cet art de préparer des remèdes bienfaisants et utiles. Comme l'écrit Barbara Cassin, « la voix est le *pharmakon*, remède-poison par excellence [...] l'essence du désir, c'est la voix qui appelle chaque homme par son nom », B. Cassin, « Le désir. Voir Hélène en toute femme », *Philosophie Magazine, L'Iliade et L'Odyssée, op. cit.*, p. 73.

<sup>471</sup> *Od.* IV, 219 et suiv. p. 69.

<sup>472</sup> Le désir est, par définition, suicidaire. Il ne cherche que sa fin (du point de vue masculin surtout).

féminin sont ambiguës et incarnent à la fois pouvoir et séduction. En effet, la séduction est, par définition, une prise de pouvoir sur l'autre<sup>473</sup>. Dans cet art de la guerre, le masculin est subordonné, entièrement soumis, au féminin autoritaire et puissant qui accapare tous les pouvoirs dans le jeu de la séduction, celle-ci se transformant en une forme de domination. Qui dit extase dit ravissement. La personne séduite est comme transportée hors d'elle-même, frappée par un enchantement divin. Possédée, ensorcelée, réduite au silence, elle oublie sa vie passée, elle est emportée vers la mort à cause des nœuds inextricables des séductrices implacables. Certes, ces agréments plaisent, captivent et fascinent mais ils abusent, égarent, trompent et tuent. Ces figures féminines, belles et cruelles, sont des pièges à l'apparence envoûtante, des simulacres avides de sang et de sensualité, et maîtrisant le jeu de l'amour et de la mort qui sont ici loin de se contredire.

Ces « féminités retardatrices<sup>474</sup> », inquiétantes et enivrantes, dangereuses et enchanteresses, sont ainsi des figures de l'inhumain parce qu'elles versent l'oubli et privent l'homme de ce qui fait son humanité, c'est-à-dire de la mémoire. L'oubli qu'elles représentent est la mort, le *thanatos*, la dépersonnalisation, le chaos qui s'oppose à l'harmonie du Cosmos. Elles sont l'ailleurs étrange et tentant, l'autre solitaire et désirable. Les incantations érotiques, le langage persuasif et ensorcelant ainsi que la musique charnelle et troublante semblent être des moyens, plus ou moins efficaces, pour attirer l'objet de désir qu'elles veulent posséder. La femme, marginalisée, représenterait ainsi un danger pour l'homme et son autonomie.

Nicole Loraux invite à réfléchir sur le rapprochement possible entre la « race des femmes » et Nuit<sup>475</sup>. De fait, l'Amphitryonne d'Ogygie peut être rapprochée d'autres figures féminines symbolisant l'*érôs* dangereux. *Le thème de la fatalité érotique est commun à la déesse Aphrodite ainsi qu'aux* « Aphroditoides<sup>476</sup> », ses équivalences ou avatars : *la beauté est une malédiction.*

---

<sup>473</sup> C'est également une manière d'attirer l'attention sur soi.

<sup>474</sup> V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, *op. cit.*, p. 351.

<sup>475</sup> « Qui sait si, dans la menace toujours virtuelle de fermeture sur soi qui la caractérise, la "race des femmes" n'imit pas Nuit ? Du coup, se profile implicitement une tout autre imitation, qui n'irait plus, comme le *topos* le veut, de la femme à la terre, mais *des* femmes, race infréquentable, vers Nuit, paradigme originaire », N. Loraux, « Qu'est-ce qu'une déesse ? », *op. cit.*, p. 73. L'isolement est synonyme de danger, voire de mort. Le féminin inquiétant est ainsi associé à *Thanatos*. C'est pour cette raison que l'on se méfie de la femme et que l'on la soupçonne constamment de ruser ou de mentir. Comme l'écrit Vernant à propos des enfants de la Nuit évoqués par Hésiode, « [...] *Limos*, Faim fait partie de ceux que la Nuit a enfantés, en même temps que Crime, Obscurité, Oubli, Sommeil. Oubli, Sommeil, Faim : ce sinistre trio de puissances sombres, nocturnes, est à l'affût », J-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, *op. cit.*, p. 137-138.

<sup>476</sup> N. Loraux, « Qu'est-ce qu'une déesse », *op. cit.*, p. 68.

## 2. Calypso, double de la déesse Aphrodite

Aphrodite, « née de Zeus et de Dionè, selon Homère (*Iliade*, V, 365), [...] est, selon la tradition hésiodique, surgie de la semence écumeuse jaillie des parties sexuelles d'Ouranos mutilé, que son fils Kronos avait jetées dans la mer (*Théogonie*, 173 et suiv.) [...] Mais l'élément central de cette figure grecque est son pouvoir de séduction ; divinité de l'amour, elle est à la fois celle qui inspire l'*éros améchanos* (qui peut conduire aux pires folies) et celle à qui l'on doit les "douces œuvres du mariage" (*Iliade*, V, 429 ; *Odyssée*, XX, 74), qu'elle partage avec Héra et la conjonction des époux. Apparaît ainsi l'ambiguïté d'Aphrodite, qui, d'un côté bénéfique, est l'Aphrodite de la bonne Peitho<sup>477</sup> et, de l'autre, préside au leurre séducteur de la femme<sup>478</sup> ». La généalogie incertaine et l'ambivalence caractérisent également Calypso. En revanche, contrairement à la déesse de la *charis*, *apatè* et de la *méchanè*, Calypso ne se déguise pas avant d'apparaître devant Ulysse. Son être divin n'éblouit pas les mortels au point de leur causer la mort.

La séduction figure l'emprise du féminin sur le masculin et l'égarement de l'homme. Calypso accueille Ulysse. Mais elle n'est accueillie que par sa solitude pendant les journées que son amant passe à se morfondre sur le promontoire d'Ogygie<sup>479</sup>. Le héros affaibli se métamorphose en esclave sexuel<sup>480</sup> : il s'agit de l'envers de l'hospitalité de Calypso. C'est Aphrodite qui semble protéger Calypso et lui inspirer le désir, comme à Hélène,<sup>481</sup> même si ce n'est jamais mentionné dans *L'Odyssée*. « Quand Aphrodite, déguisée en fileuse spartiate, ordonne, Hélène doit s'incliner, quelle que soit la répugnance qu'elle éprouve<sup>482</sup> ». Hélène

---

<sup>477</sup> « La Persuasion ».

<sup>478</sup> L. Kahn, « Aphrodite », Encyclopædia Universalis [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnante.fr/encyclopedie/aphrodite/> consulté le 27 juin 2019.

<sup>479</sup> « Mais Ulysse le généreux n'était pas dans la grotte,

Il pleurait sur le promontoire où il passait ses jours,

Le cœur brisé de larmes, de soupirs et de tristesse », *Od.* V, 81-83, p. 93 ;

« Il était sur le promontoire ; ses larmes n'avaient pas

Séché, et toute la douceur de la vie s'écoulait

Avec ses larmes ; [...] », *Od.* V, 151-153, p. 95. À la lumière de ces citations, l'on comprend que la vitalité d'Ulysse s'épand en larmes à Ogygie, à l'instar de Pénélope à Ithaque (*Od.* XIX, 204-209 p. 343 ; 262-265, p. 345).

<sup>480</sup> « L'hospitalité intéressée de Calypso a transformé le héros en esclave de sa couche, en prisonnier de son désir pour un mortel », A. Montandon, *Désirs d'hospitalité*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>481</sup> « La diligence des hommes ne peut s'opposer au désir d'un dieu [...] Si c'est Eros qui est l'auteur de tout cela, il n'est pas difficile d'innocenter Hélène de l'accusation de ce qu'on nomme sa faute. [...] Si Eros est un dieu, il a des dieux la puissance divine : comment un plus faible pourrait-il le repousser et s'en protéger ? », Gorgias, *L'Eloge d'Hélène*, *op. cit.* Ainsi, Hélène et Calypso seraient les victimes d'Aphrodite et Eros, c'est-à-dire du désir irrépressible de l'autre. Selon le sophiste Gorgias, la fille de Zeus ne peut être blâmable, ayant été sous l'emprise de l'*érôs*. Car elle cède à la puissance souveraine du désir charnel, personnifié par l'irrésistible Aphrodite.

<sup>482</sup> R. Bessaloff, *De L'Iliade*, Allia, 2004, p. 25-34. Sur la cruauté d'Aphrodite, Cf. *L'Iliade*, III, 139-140 ; 413-420.

devient le jouet de la déesse cruelle Aphrodite et la ville de l'*érôs* l'emblème de l'*éris*. L'*érôs* étant synonyme d'oubli, Hélène oublie les dangers de l'*hubris*. En effet, les figures féminines de la sensualité incarnent la dépossession de soi : « pour faire tomber amoureux les hommes et les femmes, Aphrodite leur tourne la tête, les dépossède d'eux-mêmes, joue contre leurs volontés<sup>483</sup> ». Le déclenchement de la guerre de Troie semble illustrer cette dépossession de soi qu'engendre l'amour inspiré par la déesse. La légende raconte, en effet, qu'Aphrodite, après avoir été choisie par Pâris, manipule Hélène pour qu'elle quitte son époux Ménélas et prenne la fuite en compagnie du fils de Priam. Ainsi, le désastre semble avoir pour cause directe le désir démesuré qui bouleverse l'harmonie du Cosmos, à l'instar du séjour d'Ulysse à Ogygie<sup>484</sup>.

L'hymne homérique à Aphrodite témoigne du danger que représente l'union d'un mortel à une déesse<sup>485</sup>. Aphrodite en prend conscience et rapporte à Anchise l'histoire d'Eos et Tithon afin de mettre en évidence le caractère dangereux de leur union ainsi que la fin irrémédiablement tragique pour les mortels, tandis que Calypso, elle, le fait dans le but d'exprimer son indignation contre l'injustice des Olympiens<sup>486</sup>. Cet *Hymne homérique à Aphrodite* met en évidence l'*hubris* que représente la transgression des lois divines, ainsi que la nécessité de la mesure<sup>487</sup>.

---

<sup>483</sup> G. Sissa, « Sans sexualité, les dieux grecs n'existeraient pas », *op. cit.*, p. 35.

<sup>484</sup> Hélène reconnaît son égarement dans *L'Odyssée*, IV, 261, p. 70.

<sup>485</sup> *Hymne homérique à Aphrodite*, traduction de Leconte de Lisle, 1868, 189-190, URL : <https://mediterranees.net/mythes/hymnes/hymne3.html>, consulté le 16 juin 2019. Dans cet hymne, Aphrodite est une déesse qui exerce son emprise sur les dieux et les hommes, y compris Zeus qui décide, de fait, de se venger de la déesse cruelle en lui inspirant le désir d'un mortel, Anchise. Aphrodite, éperdument amoureuse de lui, utilise sa ruse, *métis*, et se présente à lui en prétendant qu'elle est une femme mortelle, *numphè*, témoignant ainsi de sa volonté d'effacer la différence ontologique entre les deux êtres, obstacle à l'union. Anchise implore son amante d'avoir pitié de lui, après avoir appris son appartenance à la catégorie des dieux. Sa frayeur à la découverte de la véritable identité de la femme avec qui il a partagé sa couche en est l'illustration parfaite : Anchise « trembla, et, détournant les yeux, [...] couvrit son beau visage d'une couverture », afin de se protéger, « car celui qui a couché avec les Déeses immortelles ne garde pas longtemps la vigueur de la jeunesse », (*ibid.*) De fait, la hiérarchie ontologique du réel détermine l'impossibilité de la rencontre.

<sup>486</sup> *Od.* V, 121-129, p. 94-95. Calypso précise dans son réquisitoire contre les dieux qu'elle n'a pas enlevé Ulysse, à l'instar des autres déesses dont elle invoque l'exemple auprès d'Hermès. Car c'est lui qui s'est échoué sur son rivage. Elle lui a sauvé la vie. Par ailleurs, elle ne diffère pas seulement d'Aurore et Déméter mais aussi d'Eros et Thanatos qui ravissent leurs proies et les enveloppent dans les ténèbres. Cette action de cacher est exprimée par le verbe *amphikaluptein*. Cf. *L'Illiade*, V, 68 ; XVI, 350 ; III, 442. Le ravissement dû à la passion érotique est similaire à l'enlèvement causé par la mort. Cela souligne la corrélation entre Eros et Thanatos, désir et destruction. Voir à ce sujet L. Kahn, « La mort à visage de femme », *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, G. Gnoli (dir.) ; J-P. Vernant (dir.) [en ligne], Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, URL : <https://books.openedition.org/editionsms/7743?lang=fr>, consulté le 01 juillet 2019.

<sup>487</sup> Aphrodite le comprend également quand elle est piégée avec Arès par Héphaïstos pendant leurs amours adultères (*Od.* VIII, 266-366, p. 142-145). C'est l'une des manifestations de l'opposition entre *diké* et *hubris*. Qu'elle soit l'*Ourania* céleste, née de l'écume d'Ouranos, ou la *Pandémos* populaire, fille de Zeus et Dioné, Aphrodite peut être aussi douce et désirable que cruelle et vindicative. Cette puissance à la fois invincible et faible, protectrice de Troie, et qui a pourtant été blessée par le guerrier achéen Diomède durant cette guerre, a un

Contrairement au souhait de Calypso d’immortaliser Ulysse, Aphrodite, elle, semble ne pas vouloir demeurer éternellement en compagnie d’Anchise. Même si elle exprime implicitement cette volonté qui relève plutôt du chimérique, elle n’ose pas la concrétiser en proposant au mortel ce qui représenterait l’interdit, *hubris*<sup>488</sup>. Son appartenance à la catégorie des dieux de l’Olympe implique-t-elle une conscience plus aiguë de la frontière étanche entre immortels et mortels ? En tout état de cause, l’union avec Anchise est considérée par la déesse comme une « grande faute, une action mauvaise et intolérable<sup>489</sup> », et les dieux de l’Olympe lui en tiendront certainement rigueur. C’est en prenant conscience de la gravité de cette faute qu’Aphrodite exhorte l’objet de son désir à cacher cette aventure et à ne confier à personne son identité, de peur d’être sévèrement châtié par Zeus<sup>490</sup>. En effet, la dissimulation est essentielle à la survie, comme on a pu le constater à propos de *L’Odyssée*. Le désir inspire la ruse ; *Erôs* et *Métis* sont étroitement liés, qu’il s’agisse d’Aphrodite ou d’Héra : la ceinture d’Aphrodite, où sont renfermés grâces et attraits, sert à Héra de ruse pour détourner Zeus de la bataille de Troie en ranimant ses feux<sup>491</sup>.

### 3. Calypso et les « Aphroditoides »

Les conquêtes amoureuses sont aussi déterminantes pour l’itinéraire du héros que les exploits héroïques. Ce sont les femmes qui semblent s’imposer comme les vraies héroïnes de l’histoire. Ulysse est essentiellement le héros de la parole, moyen de séduction, et de l’*érôs* plus que celui de l’*éris* et des combats sanglants. Dans ces rapports de séduction et de pouvoir qu’Ulysse établit

---

charme érotique qui semble avoir un rapport direct avec le pouvoir destructeur d’Arès, son frère dans *L’Iliade* et son amant dans *L’Odyssée*. Le Chaos brutal et la séduction amoureuse engendrent Eros. Ce fils de l’amour et de la nuit est aussi ambigu que ses procréateurs. On le voit tantôt sacré et divin, dieu de l’union et de l’affinité universelles, tantôt sensuel et charnel, parvenant à désarmer Arès lui-même.

<sup>488</sup> « Je ne te désirerais point tel parmi les Immortels et devant vivre toujours ; mais si tu devais vivre toujours beau comme te voilà, et si tu étais appelé mon époux, jamais la lourde douleur n’envelopperait mon esprit [...] Cependant, la vieillesse impitoyable t’ensevelira promptement [...] », *Hymne homérique à Aphrodite, op. cit.* Aphrodite, à l’instar de Calypso, en vient à l’évidence : la séparation est douloureuse mais inévitable, voire nécessaire afin de maintenir l’ordre cosmique inébranlable.

<sup>489</sup> *Ibid.*

<sup>490</sup> « Contiens-toi, ne me nomme pas, et crains la colère des Dieux », *ibid.*

<sup>491</sup> La ceinture d’or, *strophion*, qu’Aphrodite remet, en l’occurrence, à Héra afin qu’elle séduise et trompe Zeus. *Iliade*, XIV, 212 et suiv. Dios Apatè. (La ruse) Il s’agit ainsi d’un moyen de séduction, à l’instar de la parole, du chant ou encore de la beauté. Hypnos et Eros domptent Zeus qui déclare à Héra, aveuglé par le désir : « Jamais le désir d’une déesse ou d’une femme n’a dompté ainsi tout mon cœur », *L’Iliade*, Trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1998, XIV. Quant à Hypnos, « Héra en fait son allié indispensable, lorsqu’il s’agit de réduire à l’impuissance Zeus séduit, afin d’organiser le massacre des Troyens », L. Kahn, « La mort à visage de femme », *op. cit.* (Voir *Iliade*, XIV, 153-351 et XV, 1-53 ; sur la complicité entre Hypnos et Erôs).

avec l'autre féminin, il est à la fois le manipulateur et le manipulé, dans une oscillation incessante entre désir et danger. Certes, le désir est dangereux. Mais Ulysse aurait-il survécu sans le désir des femmes ? En ce sens, le désir est à la fois vie et mort. Le héros s'expose continuellement au danger mais sa vie ne peut être complète sans pouvoir profiter des plaisirs liés à l'*érôs*<sup>492</sup>. Car l'amour est à la fois un obstacle et un secours pour lui. Calypso, figure de la « tisserande courtisée<sup>493</sup> » représente l'annihilation de la mémoire. Le voyage n'est-il pas, par définition, infidélité ? Quand les yeux du voyageur se tournent vers un ailleurs, cela ne traduit-il pas une certaine inconstance contenue en germe dans l'errance ?

### 3.1. L'hospitalité fatale des Sirènes

Jean-Pierre Vernant souligne à propos des Sirènes que « leur cri, leur prairie fleurie (*leimon* est un des mots qui sert à désigner le sexe de la femme), leur charme, *thélxis*, les placent sans équivoque dans le champ de l'attraction sexuelle, de l'appel érotique dans ce qu'il comportent d'irrésistible<sup>494</sup> ». Les Sirènes tentent de séduire et de tromper Ulysse en lui montrant son immortalité dans leurs chants, preuve qu'elles le connaissent. Mais si l'on prête l'oreille au chant de gloire, on n'existe plus. La gloire serait-elle une chimère ? Que resterait-il du *kléos* et du *nostos* si Ulysse se laissait prendre au piège ? C'est dans le but de résister à leur chant qu'il s'attache au mât du navire, tandis que ses compagnons se bouchent les oreilles avec de la cire. Ce chant, dont la puissance d'évocation rappelle celle du chant d'Orphée qui charme les puissances infernales, brouille, selon Maurice Blanchot, les frontières entre humain et inhumain. En effet, « [...] parce que les Sirènes qui n'étaient que des bêtes pouvaient chanter comme chantent les hommes, elles rendaient le chant si insolite qu'elles faisaient naître en celui qui l'entendait le soupçon de l'inhumanité de tout chant humain<sup>495</sup> ». L'énigmatique est essentiellement érotique. L'incompréhensible et l'insaisissable sont désirables. Blanchot semble ainsi réhabiliter les Sirènes, ces « Muses de la mort et de l'oubli<sup>496</sup> », accusées de mentir et de tromper les humains,

---

<sup>492</sup> « Il y a des ratés dans la vraie vie des héros. Il y a de l'effort, de l'action, du danger, de l'angoisse et, par conséquent, besoin de l'appui et des conseils d'autrui. Il y a courage, fortitude, endurance, intensité et, par conséquent, désir de plaisirs comme l'amour, la nourriture, la boisson ou les bains chauds dont Héraclès était friand », G. Sissa, « Des héros au bord de la crise de nerfs », *Le Point Références – La vraie vie des héros de l'Antiquité*, op. cit., p. 11. De fait, la vraie vie d'un héros de l'Antiquité est un mélange d'*érôs* et d'*éris*.

<sup>493</sup> I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, op. cit., p. 180.

<sup>494</sup> J-P. Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*, op. cit., p. 144.

<sup>495</sup> M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Folio, 1986, p. 9-12.

<sup>496</sup> F. Hartog, « Des lieux et des hommes », op. cit., p. 462.

aux dépens d'un Ulysse « lâche<sup>497</sup> » : Ulysse est le seul homme à pouvoir jouir de la beauté de ce mystérieux chant et de cette magie incantatoire sans y perdre la vie.

Ulysse résiste et refuse l'immortalité comme il la refuse chez Calypso parce qu'il sait par Circé que ce chant est signe de mort. Son désir est pourtant immense :

Elles disaient, lançant leur belle voix, et dans mon cœur, je brûlais d'écouter.<sup>498</sup>

Ce chant poétique des Sirènes homériques figure à la fois séduction et magie, plaisir et enchantement, sensualité et destruction. La jouissance sensorielle et esthétique que procure l'écoute est implacablement liée à la mort de l'auditeur fatalement séduit. Le chant suave et médusant de ces créatures puissamment féminines est un appel érotique irrésistible, une promesse trompeuse et porteuse de mort ainsi qu'un savoir dangereux et obnubilant. Ulysse ne doit sa liberté qu'à ses liens. Certes, ce chant est l'emblème de la séduction qui mêle le plaisir à la souffrance mais il est également celui de la magie et de l'ensorcellement, synonymes d'anéantissement.

Paradoxalement, ces créatures fantastiques marines semblent symboliser à la fois la mémoire, c'est-à-dire le savoir absolu<sup>499</sup> qu'elles promettent de partager avec les hommes en même temps que l'oubli des peines, du retour et de soi-même. Le chant ne cesse pas, tel celui de l'aède, inlassablement répété. L'essence de la voix des Sirènes demeure ineffable et mystérieuse. Néanmoins, le plaisir de l'âme et du corps que procure l'écoute est indubitable, quoique momentané parce que suivi de près de la Faucheuse.

Ulysse sait que le chant de ces séductrices irrésistibles est signe de mort, de *Thanatos*. Cependant, il écoute leur chant éminemment flatteur<sup>500</sup> et paraît follement désirer les rejoindre<sup>501</sup>. Cela est dû probablement au fait qu'elles lui proposent de s'auto-contempler tel

---

<sup>497</sup> Blanchot qualifie Ulysse de « lâche » parce qu'il prive égoïstement ses compagnons, réduits à des visages privés d'oreilles, du plaisir esthétique d'écouter le chant poétique des Sirènes. En contrepartie, il qualifie cette menace à la douceur de miel, cette catastrophe exquise que sont les Sirènes, de « belles filles réelles » « capables de disparaître dans la vérité et la profondeur de leur chant » (*Le livre à venir, op. cit.*, p. 9). C'est dans cette mesure que Blanchot contredit la conception traditionnelle des Sirènes qui ne voit en elles qu'un obstacle au retour d'Ulysse à Ithaque. La réinterprétation de cet épisode mythique va de pair avec la réflexion sur le rapport entre le créateur et son œuvre imaginaire, entre l'homme et le texte littéraire.

<sup>498</sup> *Od.* XII, 192-193, p. 222.

<sup>499</sup> Les Sirènes détiennent le savoir de l'aède et du prophète. Elles sont ainsi omniscientes et reconnaissent aussitôt Ulysse dès que son navire s'approche de leur île.

<sup>500</sup> Les Sirènes chantent le *Kléos*, gloire d'Ulysse pendant la guerre de Troie relatée dans *L'Illiade*.

<sup>501</sup> *Od.* XII, 192-193, p. 222. Ulysse chercherait-il à s'autodétruire ?

Narcisse<sup>502</sup>. Peut-être s'auto-contemplant-elles aussi. Il s'agirait, en ce sens, d'un « chant-miroir » pour reprendre l'expression d'Ana Iriarte<sup>503</sup>. Le charme ambigu et secret, sublime et mortel de cette Poésie spéculaire fait qu'Ulysse tient absolument à vivre l'expérience de l'écoute dans sa plénitude. Certes, son corps, inutile, est solidement attaché au mât mais ses sens jouissent librement et souffrent de jouissance. Si Ulysse désire ardemment goûter le plaisir d'entendre les Sirènes, cela signifierait probablement qu'il désire mourir<sup>504</sup> dans la mesure où il défie la mort à visage de femme que seule la ruse, *métis*, est capable d'affronter. En résistant à la mort, il devient immortel.

Les Sirènes homériques sont ainsi intimement liées au danger de la mort et du savoir. En effet, des traditions postérieures à *L'Odyssee* évoquent le sort douloureux de ces figures tragiques de la connaissance promise aux mortels. Apollonios de Rhodes, en l'occurrence, rapporte dans ses *Argonautiques*<sup>505</sup> que la nef Argo a pu franchir l'écueil des Sirènes grâce au chant magique du poète Orphée qui charme les charmeuses et réduit leur chant, expression de la sensualité et du désir, à néant. La poésie orphique l'emporte ainsi sur la voix des Sirènes qui, amèrement vaincues par leurs rivaux, se suicident en se précipitant dans les ondes de l'abîme et sont changées en rochers<sup>506</sup>. Leur sort est similaire à celui de Calypso selon Hygin<sup>507</sup>. Serait-ce une punition divine ? Comme l'écrit Kafka, « quand Ulysse arriva, elles cessèrent de chanter<sup>508</sup> ». On pourrait interpréter cette fin comme une impossibilité de la rencontre, un échec cuisant du savoir qu'incarnent les enchanteresses. Cette analyse a eu une influence considérable sur la pensée contemporaine qui met en avant les questions du savoir et de la fiction dans le mythe des Sirènes.

### 3.2. Circé, figure du « Rapace »

---

<sup>502</sup> En lui promettant de savoir ce qu'il sait déjà, c'est-à-dire le déroulement de la guerre de Troie, cela pouvant sembler quasiment tautologique, les Sirènes témoignent de leur désir de mener le héros à sa perte.

<sup>503</sup> A. Iriarte, « Le Chant-Miroir des Sirènes », *Métis*, VIII, 1-2, 1993, p. 147-149.

<sup>504</sup> C'est le souvenir qui semble pousser le héros à désirer la mort. En ce sens, lucidité et malheur, mémoire et mort sont intimement liés.

<sup>505</sup> Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* IV, 885-919.

<sup>506</sup> « Dépitées d'avoir échoué, dit-on, les Sirènes se jetèrent à la mer et périrent », P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p. 424.

<sup>507</sup> Hygin, *Fables*, « Fable 243, 7 », J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997. L'impossibilité de faire durer la rencontre avec l'autre induit la mort selon Hygin.

<sup>508</sup> F. Kafka, « Le silence des Sirènes », *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.



Circé attire les compagnons imprudents d’Ulysse, à l’instar des Sirènes. Elle leur verse l’oubli par le biais de son *pharmakon*, mais ils gardent conscience de leur humanité, malgré cette transformation en animaux. Par conséquent, l’hospitalité n’est que feinte par Circé, comme le fait remarquer François Hartog<sup>509</sup>. Ulysse risque de perdre sa forme humaine qui définit son identité auprès de cette hôtesse dangereuse. Par ailleurs, le plaisir est partagé par Ulysse et ses compagnons à Aiaïè, contrairement au plaisir qui se transforme rapidement en lassitude à Ogygie<sup>510</sup>. L’on peut considérer, en ce sens, que Circé est la rivale de Calypso qui accueille Ulysse au bout d’un long et tumultueux périple, après maintes rencontres féminines aussi éprouvantes que la navigation sur la mer houleuse. Certes, Calypso et Circé indiquent à Ulysse le chemin à suivre. Cependant, Circé indique *expressis verbis* les dangers qui guettent Ulysse avant son départ, à savoir les Sirènes ainsi que les monstres marins Charybde et Scylla, en précisant également la manière d’attirer les âmes des morts, contrairement à Calypso qui ne parle des dangers qu’en termes voilés. En tout état de cause, telles les Hespérides, Calypso et Circé séduisent en même temps qu’elles tuent. Le féminin et la mort s’entrelacent irrésistiblement.

Calypso et Circé sont des déesses insoumises, isolées, dont la solitude et l’étrangeté inquiètent plus qu’elles n’attirent. Belmehdi écrit à ce propos que « fixées à l’état de nymphes, éternellement vouées à une séduction stérile, les amantes d’Ulysse représentent la seule période de la vie féminine où prédomine la dimension sexuelle, elles incarnent un seul aspect de la féminité visiblement conçu comme a-social<sup>511</sup> ». Mais s’agit-il réellement d’une « séduction stérile » ? La séduction des déesses ne plaît-elle pas aux mortels ? En tout cas, il semblerait que les légendes postérieures à Homère, à l’instar de celle d’Apollodore, infirment cette idée de stérilité. En effet, celui-ci écrit que « Calypso, la fille d’Atlas, l’y accueillit (Ulysse) ; elle coucha avec lui, et lui donna un fils, Latinos. Ulysse demeura cinq ans auprès d’elle, puis il se fabriqua un radeau et reprit la mer [...]»<sup>512</sup> ». Ainsi, hospitalité, désir et ensemencement sont

<sup>509</sup> F. Hartog, « Des lieux et des hommes », *op. cit.*, p. 461.

<sup>510</sup> Selon l’interprétation de T. Hentsch, « La fidèle et patiente Pénélope n’occupe sérieusement ses pensées (Ulysse) qu’avec l’usure de son désir pour Calypso. Sept ans seul avec la même, c’est assez pour passer de la volupté à l’ennui. Coucher tous les soirs avec elle devient une corvée d’autant plus fastidieuse que le reste du temps il se morfond dans l’inaction, terreau fertile du mal du pays. C’est ce mal d’ailleurs, plus que le manque de son épouse, qui le ronge ». *Raconter et mourir, op. cit.*

<sup>511</sup> I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope, op. cit.*, p. 88.

<sup>512</sup> Apollodore, « Le retour des Grecs dans leur patrie : Calypso, les Phéaciens, catalogue des Prétendants de Pénélope », *Épitomé*, VII, 24, Ugo Bratelli, 2004. Selon Apollodore, Ulysse part pour un autre voyage et règne sur la terre des Thesprotes après avoir épousé leur reine, Callidice, qui lui donne un fils. Selon Pausanias, Ulysse regagne Ithaque seulement à la mort de ce fils. Le poète Hésiode, lui aussi, évoque, à la fin de *La Théogonie*, deux fils donnés par Calypso à Ulysse. Il s’agit de Nausithoos et Nausinoos (1017-1018). Quant à Latinos, il est, selon lui, le fils d’Ulysse et de Circé. Par ailleurs, dans *Le Catalogue des femmes*, attribué à Hésiode également, Calypso donne naissance avec Hermès à la race des Céphalléniens (Fr. 150). L’on peut en déduire que la cohérence au niveau de ces récits anciens est difficilement atteignable, eu égard à leur éloignement spatio-

intimement liés chez Apollodore qui s'écarte de la version homérique selon laquelle toute possibilité d'ensemencement ou de fécondité à Ogygie est irrévocablement anéantie. La captivité d'Ulysse est-elle réellement pesante ? En tout état de cause, les deux cas de figure dépeignent un Ulysse qui éprouve le besoin vital de quitter les figures de l'hospitalité érotique dangereuse.

Alain Montandon assimile la scène d'hospitalité à la scène érotique. Il écrit, en effet, que « [...] dans le lit, espace d'hospitalité, vient se glisser celle qui accueillera sans réserve aucune le voyageur, pour sa plus grande satisfaction [...] cela fait partie du rituel de la bonne hospitalité [...] »<sup>513</sup>. Ainsi, l'accueil érotique semble aller de soi. En revanche, la réaction d'Ulysse à l'égard de cette séduction dangereuse est ambivalente. En effet, dans un premier temps, « l'hospitalité retournée en claustration n'est plus rencontre, mais aliénation, expatriation de soi dans un incommensurable éloignement à la fois spatial et temporel »<sup>514</sup>. Autrement dit, à mesure que le temps passe et que les journées défilent, Ulysse prend conscience de son emprisonnement dans un espace qui lui est étranger. Par conséquent, l'autre n'est ni désirable ni attirant. Car il est possessif et redoutable. Dans un deuxième temps, Ulysse ne peut arrêter de fréquenter l'autre parce qu'ils se meuvent dans un espace qui leur est commun. Par ailleurs, son désir ne cesse de rencontrer celui de l'autre, toutes les nuits. À ce propos, Jankélévitch pose la question suivante dans le cadre de sa réflexion sur le rapport d'Ulysse à sa belle hôtesse : « Qui sait si l'exilé n'était pas secrètement amoureux de son exil ? si l'errant n'était pas envoûté par son errance »<sup>515</sup> ? » Ainsi, l'ambiguïté qui caractérise la rencontre de l'autre incite à écrire dans le silence d'Homère.

Les « charmes nymphiques »<sup>516</sup>, qu'il s'agisse de Calypso ou de Circé, ont pour enjeu l'oubli d'Ithaque, c'est-à-dire la mort. C'est dans cette mesure que l'hospitalité de ces figures féminines est éminemment dangereuse pour le héros attaché à son humanité. C'est une hospitalité qui piège l'homme et l'arrache à son monde familial en le confrontant à l'impossibilité de rencontrer l'autre. Les drogues de Circé font disparaître les compagnons imprudents d'Ulysse en les métamorphosant en animaux sauvages. Il serait intéressant de souligner la parenté entre le nom de Circé et le terme grec *kirkè* qui désigne l'oiseau de proie

---

temporel évident. Ces textes nous sont, de fait, étranges, car nécessairement inachevés, incomplets, perdus. En tout cas, l'érotisme de Calypso ainsi que le désir qui domine sa relation avec Ulysse semblent évidents à travers ces différents récits qui attribuent des enfants au couple. Selon cette tradition post-Homérique, le corps de Calypso n'est pas seulement un corps jouissant. C'est également un corps fécond et maternel.

<sup>513</sup> A. Montandon, *Désirs d'hospitalité*, op. cit., p. 2.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>515</sup> V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 363.

<sup>516</sup> I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, op. cit., p. 180.

ou le faucon<sup>517</sup>. Ulysse accepte la proposition de s'unir à Circé<sup>518</sup>, car certes, Hermès le lui a recommandé<sup>519</sup>, mais un séducteur comme lui ne peut refuser une telle offre, même s'il sait que Circé est une dangereuse magicienne. Le lendemain, il accepte également de demeurer auprès d'elle, ses compagnons ayant retrouvé leur aspect humain, pendant une année entière et ne consent à reprendre la mer qu'à la demande expresse de ses compagnons qui semblent, à ce moment-là, plus attachés au *nostos* que le héros du *nostos* lui-même<sup>520</sup>. Selon certains commentateurs, Ulysse quitte Circé en lui laissant un enfant du nom de Télégone.

Le *pharmakon*<sup>521</sup> qu'utilise Circé afin d'envoûter Ulysse et ses compagnons est un poison funeste, symbole de l'oubli dangereux qui n'a rien d'apaisant ou de bienfaisant<sup>522</sup>. L'expression *pharmakon kakon* renforce l'équivoque du terme, car quand il est accompagné de l'adjectif *kakon*, le rôle du *pharmakon* devient négatif comme c'est le cas pour le personnage de Circé, la *polypharmakos*, c'est-à-dire l'experte en poisons. Selon une autre interprétation du *pharmakon* de Circé en tant que poison funeste, « en utilisant la mandragore pour endormir les hommes, pour les métamorphoser à leur insu, Circé révèle son alliance secrète avec les forces chtoniennes, avec le monde de la mort<sup>523</sup> ». La thématique de l'oubli revêt, pour ainsi dire, une importance capitale comme le souligne Belmehdi en ces termes : « Les drogues de Circé provoquent l'enchantement, tout comme les douces paroles de Calypso ; le but de tous ces charmes nymphiques est-le texte le dit sans détours- l'oubli de la terre natale<sup>524</sup> ».

---

<sup>517</sup> Voir M. Michaël, « Les dangers suaves de l'identité oubliée », *op. cit.*, p. 139.

<sup>518</sup> *Od.* X, 334-335, p. 185. Circé « la Rapace », B. Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>519</sup> *Od.* X, 297, p. 184.

<sup>520</sup> « Malheureux, il est temps de te rappeler ta patrie,

Si les dieux veulent que tu sois sauvé, que tu reviennes

Dans ta belle demeure et sur le sol de ton pays ! », *Ibid.*, X, 472-474, p. 188.

<sup>521</sup> On a identifié la plante de Circé, *Kirkaia*, à la mandragore. Voir à ce sujet P. Brunel, « La mandragore », In *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, 1994, p. 997. Le *pharmakon* de Circé s'oppose au *moly* d'Hermès. Ce sont deux formes de magie qui se confrontent à travers cette opposition. Bien évidemment, c'est la magie d'Hermès qui est la plus puissante. (Cf. P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, *op. cit.*, p. 45). Contrairement à la figure féminine de Circé représentative de l'oubli, le dieu Hermès qui intervient *in extremis* afin de sauver son protégé Ulysse incarne, lui, la mémoire. En effet, on le voit dans le chant X qui offre à son protégé l' « herbe de vie », cette plante magique qui est censée contrecarrer l'envoûtement de la magicienne redoutable. L'intervention d'Hermès souligne la nécessité pour Ulysse de garder en mémoire le danger de l'*hubris* que représente l'oubli. Car si Ulysse ne résiste pas aux sortilèges de la magicienne, il ne peut la contraindre à redonner à ses compagnons leur forme première.

<sup>522</sup> *Od.* X, 233-240, p. 182.

<sup>523</sup> J. Vons, « Dieux, femmes et "pharmacie" dans la mythologie grecque », In *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, 2001, 332506, p. 507. URL : [https://www.persee.fr/doc/pharm\\_0035-2349\\_2001\\_num\\_89\\_332\\_5283](https://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_2001_num_89_332_5283), consulté le 03 mars 2019.

<sup>524</sup> I. Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, *op. cit.*, p. 179.

La sensualité est l'une des manifestations du pouvoir de ces figures du féminin dangereux. Circé s'avoue vaincue par Ulysse qui parvient à déjouer sa ruse grâce à l'aide du dieu Hermès, mais son invitation à l'amour est comme une réaffirmation de son pouvoir bafoué par Ulysse :

« Alors rengaine ton épée et montons tous les deux  
Sur notre lit pour que, la joie d'amour nous unissant,  
Nous puissions désormais avoir confiance l'un en l'autre !<sup>525</sup> »

Cette initiative féminine, faisant écho à celle de la nymphe Calypso<sup>526</sup>, témoigne de l'altérité de ces figures féminines de l'ailleurs, insoumises et dominatrices, qui semblent vouloir imposer leurs propres lois. Ce n'est pas le cas pour Pénélope, symbole du familier, car Ulysse s'adresse à elle en ces termes, après avoir reconquis le pouvoir et s'être débarrassé de ses ennemis :

« [...] Mais viens, allons au lit, ô femme, pour qu'enfin,  
Etendus, nous goûtions aux douceurs du sommeil...<sup>527</sup> »

Ainsi, contrairement à l'épouse fidèle, du moins en apparence, et consciente de ses limites que lui impose sa condition féminine dans un monde de mâles, Calypso et Circé représentent l'*hubris* et la transgression, car le désir qu'elles incarnent fascine l'homme. Ce qui unit Ulysse et Pénélope, en revanche, semble moins inquiétant et plus serein : c'est l'*homophrosyne* :

Lorsqu'ils eurent joui des plaisirs de l'amour,  
Ils s'adonnèrent aux plaisirs de la parole<sup>528</sup>.

Toutefois, avec Calypso, il n'est question que de « plaisir », synonyme d'érotisme que corrobore le symbolisme de la grotte, de la profondeur et de l'intimité que l'on associe à la sexualité féminine :

Ils gagnèrent le fond de la grotte profonde  
Où, demeurés ensemble, ils se livrèrent au plaisir<sup>529</sup>.

---

<sup>525</sup> *Od.* X, 333-335, p. 185.

<sup>526</sup> Le poème homérique nous montre souvent Ulysse marchant « sur les traces divines » (*Od.* V, 193, p. 97) de la nymphe Calypso, se soumettant à ses ordres et marquant ainsi l'emprise évidente du féminin sur le masculin. Calypso a un « pouvoir sexuel sur les hommes », pour reprendre l'expression de P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>527</sup> *Od.* XXIII, 254-255, p. 414.

<sup>528</sup> *Ibid.*, XXIII, 300-301, p. 415.

<sup>529</sup> *Ibid.* V, 226-227, p. 97.

Il y a ainsi deux formes de plaisir définissant et distinguant deux féminins foncièrement différents. Mais le plaisir ne semble atteindre une forme de plénitude qu'avec Pénélope. En effet, la sexualité des femmes dangereuses qui représentent l'autre est aussi envahissante qu'étouffante pour le héros qui ne s'attarde pas dans ces espaces emblématiques de l'oubli, équivalent à la mort. Seul le souvenir, *anamnèsis*, permet à Ulysse de survivre.

Pénélope et peut-être même Télémaque savent que le séjour d'Ulysse à Ogygie, chez la nymphe, équivaut à une mort<sup>530</sup>. L'on peut supposer qu'Ulysse dissimule habilement ses infidélités en exposant le voile de la contrainte et de la nécessité pour justifier le temps pris dans chacune de ses aventures extraconjugales. Ulysse est fondamentalement un personnage complexe qui a autant de zones d'ombres que de figures qu'il dévoile en plein jour.

Quelle différence y a-t-il entre l'hospitalité érotique de Calypso et celle de Circé ? En effet, Calypso incarne la tentation de l'immortalité, c'est-à-dire d'un au-delà de l'humain, tandis que Circé figure la tentation de l'animalité, autrement dit de l'en deçà de l'humain. Ces tentations, quoique différentes, symbolisent le danger de l'oubli. Comme l'écrit Gilbert Durand, Calypso et Circé « deviennent des symboles personnifiés, médiatrices entre monstruosité et humanité<sup>531</sup> ». Cela accentue l'ambivalence inhérente à ces figures féminines de l'hospitalité dangereuse qui tentent « d'annexer l'humanité mentale et physique de l'objet de leur passion<sup>532</sup> ».

### 3.3. Calypso et Pandore : le *kalòn kakòn*

---

<sup>530</sup> Pénélope « [...] sait déjà qu'Ulysse est un "nympholepte", il est donc plausible de supposer qu'elle interprète son séjour forcé chez Calypso comme la langue grecque le résumerait : "saisi par les nymphes", par des puissances qui ont la faculté de rendre les humains invisibles. En cela, la nouvelle d'un Ulysse "saisi par la Nymphe" pourrait ne pas être très différente d'une annonce de mort », I. Papadopoulou-Belmeïdi, *Le chant de Pénélope*, *op. cit.*, p. 179. L'hospitalité des nymphes est, par voie de conséquence, irrévocablement dangereuse. C'est ce danger qui motive la décision des dieux de l'Olympe.

<sup>531</sup> G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 114.

<sup>532</sup> N. Duclot-Clément, « Figures mythiques de femmes dédoublées – femmes absolues – chez Maryse Condé et Toni Morrison », *op. cit.*

L'érotisme de l'hospitalité se manifeste également à travers la beauté de Calypso. Cette beauté est le reflet du divin et du féminin. En effet, la nymphe immortelle et son île figurent l'attrait du beau, en tant qu'il est harmonie. Mais cette beauté ne se contente pas de s'exposer au regard du contemplateur. Car son essence est provocation et incitation à la rencontre. Elle interpelle les sens afin d'appeler à une fusion, voire à un effacement de l'autre. En ce sens, la beauté de Calypso est dangereuse pour l'homme. Il s'agit d'une calamité faisant écho à Pandore, la première femme, créature artificielle, la « machine créée par Héphaïstos<sup>533</sup> ». Pandore est un cadeau empoisonné, un *kalòn kakòn envoyé par les dieux aux hommes en guise de châtiment à cause de l'intervention frauduleuse de Prométhée en leur faveur*<sup>534</sup>. Pandore, une jeune fille vierge, parthénon, aux apparences d'une déesse immortelle, est une œuvre d'art façonnée par les dieux, objet de désir et d'enchantement, redoutable par ses vices invisibles<sup>535</sup>. Epiméthée, le frère étourdi de Prométhée, accepte le don divin. Subjugué par les attraits de la belle calamité, il permet à la malédiction prononcée par les dieux olympiens de s'accomplir. Les maux, invisibles et inaudibles, qui étaient enfermés dans une jarre au cours de l'âge d'or, sont libérés par la perfide créature féminine sur ordre de Zeus. Ils envahissent la terre. « L'ignorance aggrave les maux qu'elle couvre de son voile<sup>536</sup> ». Ainsi, la race humaine<sup>537</sup>, fruit du désir, est inéluctablement condamnée au malheur, n'ayant que l'espoir ou l'attente, elpis, pour alléger ses peines et l'aider à survivre dans un monde désormais hostile.

Parallèlement, l'humanité d'Ulysse est menacée par Calypso, figure de l'opposition entre être et paraître et de la féminité dévoratrice. En revanche, contrairement à Epiméthée, le héros rusé résiste à la tentation de ce beau mal. Dans les deux cas de figure, « le féminin sert à marquer des frontières et à signaler le lieu de la transgression<sup>538</sup> ». Calypso et Pandore figurent la femme fatale et ambiguë dont le « dehors » est séduisant et le « dedans »

<sup>533</sup> A. Mayor, « Aristote imagine déjà que l'humanité invente les robots », *Le Monde des religions, Les mythes sagesses éternelles*, hors-série n°32, juin 2019, p. 74. Selon la chercheuse, « les Grecs ont compris que les humains seront toujours tentés de fabriquer une forme de vie artificielle et de devenir l'égal des dieux. Brouiller les frontières entre la matière inerte et la vie suscitait chez eux un mélange d'optimisme et d'anxiété, d'espoir et de terreur. Comme l'écrit Sophocle dans *Antigone*, l'homme, "si ingénieux en inventions diverses, au-delà de toute limite, fait tantôt le bien, tantôt le mal" ». (*Ibid.*, p. 75). Pour Mayor, il n'y a pas de contradiction entre imagination et recherche scientifique. Au contraire, les deux sont complémentaires.

<sup>534</sup> Un *kalòn kakòn* est un « adorable malheur » selon la traduction de Philippe Brunet. *Hésiode, Les Travaux et les Jours*, Paris, Le Livre de poche, 1999, V, 82.

<sup>535</sup> « Pas plus qu'on ne peut voir les maux à l'avance, il n'est possible de les entendre. Ils s'avancent silencieux autant qu'invisibles. Zeus leur a refusé cette *phônè* dont, pour duper les mâles, il a doté la femme », J-P. Vernant, *La Cuisine du sacrifice*, in *Œuvres. Religions, rationalités, politique*, I, Paris, Seuil, 2007, p. 961.

<sup>536</sup> T. Hentsch, *Raconter et mourir*, op. cit.

<sup>537</sup> Nicole Loraux souligne que « les "hommes" cessent d'être désignés comme *anthropoi* pour recevoir à leur tour un nouveau nom, celui d'*andres* », et ce dès la création de la femme. Ainsi les « hommes » se transforment en une « moitié de l'humanité ». *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris, Seuil, 1996, p. 27.

<sup>538</sup> I. Papadopoulou-Belmeïdi, *Le chant de Pénélope*, op. cit., p. 198.

*dangereux, pour reprendre les expressions de Jean-Pierre Vernant<sup>539</sup>. En revanche, Pandore est source de fécondité, tandis que la nymphe Calypso chez Homère est vouée à une « séduction stérile », comme le précise Belmehdi.*

Le personnage de Pandore serait peut-être à mettre en rapport avec Nausicaa, figure de la jeune fille à la veille de son mariage, celui-ci étant « présenté [...] comme l'accomplissement de la vie d'une *parthenos* (jeune fille)<sup>540</sup> ». Beauté, vivacité et éclat de la jeunesse la caractérisent. Ulysse est tellement séduit qu'il se demande si la personne en face de lui ne serait pas une déesse<sup>541</sup>. Comparée au fût d'un palmier, poussant à côté de l'autel d'Apollon, Nausicaa semble avoir une beauté surnaturelle, d'essence divine. Une « atmosphère érotique<sup>542</sup> » est sous-jacente à la scène réunissant les deux personnages. L'on croirait Ulysse parler ainsi, à propos de Nausicaa : « Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne<sup>543</sup> ». Cette « douce violence » que semble incarner Nausicaa n'empêche le danger de l'oubli qu'elle incarne. Ulysse se métamorphose durant son séjour chez les Phéaciens de naufragé déguenillé à un homme convoité par Alcinoos qui désire le marier à sa fille.

### **3.4. Calypso et Narcisse : l'amour contrarié**

*L'hospitalité comme désir « peut également satisfaire une volonté de puissance, un désir d'impressionner l'hôte par un accueil dont le faste, le luxe et la richesse rejaillissent sur l'invitant. Ce qui apparaît comme une volonté de plaire et de flatter l'hôte est également narcissisation de celui qui reçoit, étalant en pleine lumière espaces et objets, manières et discours qui le mettent en valeur. On comprend le danger d'une attitude dont l'ambivalence (plaire et se plaire) est toujours fluctuante [...]. Le don est alors un moyen d'emprise et peut*

---

<sup>539</sup> « La femme est bien à cet égard un piège (dolos) [...] La femme est un mal, mais sans ce mal, on manque le bien qui lui correspond. Impossible d'avoir l'un sans passer par l'autre », J-P. Vernant, *La Cuisine du sacrifice*, *op. cit.*, p. 961.

<sup>540</sup> P. Schmitt Pantel, « Pénélope, Nausicaa, Hélène... Des femmes au rang des héros ? », *L'Histoire, Homère*, hors-série n° 82, p. 63. Cf. P. Schmitt Pantel, *Aithra et Pandora. Femmes, genre et cité dans la Grèce antique*, L'Harmattan, 2009 ; « Les femmes migrantes et la cité », J. Bouineau (dir.), *L'avenir se prépare de loin*, Les Belles Lettres, 2018.

<sup>541</sup> *Od.* VI, 149-162, p. 113.

<sup>542</sup> L. Pernot, *La Rhétorique dans L'Antiquité*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>543</sup> Molière, *Don Juan*, acte I, scène 2, 1665, *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, n° 9, (dir.) G. Forestier, 2010.

alors être l'occasion d'exercer un pouvoir sur l'hôte et même de contribuer à le rabaisser, voire à le dévaloriser<sup>544</sup> ».

À la lumière de cette citation de Montandon, l'on peut rapprocher la figure de Calypso et celle de Narcisse. En effet, les deux personnages sont emblématiques du désir et de l'érotisme. Calypso ne peut accepter l'altérité d'Ulysse. C'est dans cette mesure qu'elle tente d'absorber son étrangeté en se valorisant à l'extrême par le biais de son hospitalité. Ainsi, Ulysse n'existe plus. Tout sur l'île d'Ogygie, jusqu'aux moindres détails, est une idéalisation de la nymphe. Ogygie figure l'exaltation de l'être de Calypso. Selon cette interprétation, Calypso n'aime pas l'autre figuré par Ulysse. Mais c'est son propre reflet, sa propre image qu'elle désire plus que tout. Comme Narcisse, elle se désire elle-même. C'est pour cela qu'elle tient à ce qu'Ulysse lui ressemble en acceptant sa proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle : le désir est intimement lié à la métamorphose. Au fond, c'est le Même et non pas l'Autre qui est désiré. Pareillement, ce n'est pas son amour pour cet humain mortel qui la pousse à s'insurger contre la décision des dieux. C'est plutôt la perspective de retrouver sa solitude, vécue comme un châtement. Ulysse parti, il n'y aura plus personne à impressionner. Impressionner l'autre signifie, en effet, s'impressionner soi-même. La rencontre de l'autre se révélant impossible, celle de soi-même le devient également. En ce sens, Calypso est un personnage fondamentalement malheureux, voire tragique.

Parallèlement, le désir de Narcisse est un véritable supplice qui l'expose à poursuivre l'insaisissable. Il fait naître le désir chez maintes nymphes, dont la plus célèbre est Écho. Toutefois, aux yeux du beau Narcisse, insensible et orgueilleux, la mort est plus désirable que cette nymphe éperdument amoureuse de lui :

Narcisse fuit et, tout en fuyant : « Retire ces mains qui m'enlacent, dit-il ; plutôt mourir que de m'abandonner à toi !<sup>545</sup> »

Ulysse aurait peut-être souhaité adresser les mêmes paroles à la nymphe désirante Calypso. Mais le héros de la ruse et de la mesure n'est pas le jeune homme démesurément amoureux de son reflet, même si les deux hommes désirent plus la mort que la femme. Narcisse « se passionne pour une illusion sans corps ; il prend pour un corps ce qui n'est que de l'eau [...]»<sup>546</sup> ». Narcisse et Calypso désirent et croient posséder l'objet de leur désir, mais cette passion amoureuse n'est

---

<sup>544</sup> A. Montandon, *Désirs d'hospitalité*, op. cit., p. 9-10.

<sup>545</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, III, 340-510, op. cit., p. 117-123.

<sup>546</sup> *Ibid.*



qu'un mirage, le « mirage idéal de la ressemblance », pour reprendre une expression de Jean Baudrillard<sup>547</sup>. Calypso, elle, aurait pu s'exclamer ainsi :

« Jamais amant, [...] ô forêts, a-t-il subi un sort plus cruel ? [...] Un être me charme et je le vois ; mais cet être que je vois et qui me charme, je ne puis l'atteindre ; si grande est l'erreur qui contrarie mon amour. [...] Ce que je désire est en moi ; ma richesse a causé mes privations [...] Vœu singulier chez un amant, je voudrais que ce que j'aime fût loin de moi [...] »<sup>548</sup>

Ce discours de Narcisse semble faire écho au réquisitoire de Calypso contre les dieux de l'Olympe et la cruauté du sort des amants au chant V de *L'Odyssée*. Le substantif « erreur » met en évidence le lien indéfectible entre désir et démesure, *Eros* et *hubris*<sup>549</sup>. Son objet de désir est enseveli loin des regards, à l'instar de celui dont Narcisse souhaiterait désespérément se détacher. Ulysse parti, Calypso aurait-elle dépéri si elle n'était pas immortelle ? L'aurait-elle aidé à poursuivre son *nostos* afin de se libérer du lourd fardeau que représente un désir condamné à l'inassouvissement ?

Par conséquent, Narcisse ressemble à la fois à Ulysse et à Calypso. Ces personnages figurent l'équivoque et l'entre-deux, mais aussi le pouvoir de séduction. Baudrillard écrit que « séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre<sup>550</sup> ». Cela renforce la similitude entre désir, *métis*, qui implique la métamorphose, et mort. En effet, la beauté tue.

---

<sup>547</sup> J. Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, 1980, Cf. p. 95-98.

<sup>548</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*

<sup>549</sup> Erotisme et transgression sont intimement liés, comme le montre G. Bataille qui évoque le charme de la transgression. La pensée de l'érotisme de Bataille lie le désir à la mort. Il écrit, par exemple, dans la préface à *Madame Edwarda* : « Aussi bien l'érotisme envisagé gravement, tragiquement, représente un entier renversement », Il poursuit en ces termes : « *l'horreur renforce l'attrait !* Le danger [...] peut exciter le désir », *Œuvres complètes III*, Gallimard, 1974. Parallèlement, il écrit dans *Les larmes d'Eros* : « Eros est avant tout le dieu tragique », *Œuvres complètes X*, Gallimard, 1987. Un objet de désir est un objet d'interdit. C'est pour cela qu'il est synonyme de « secret » et de « solitude », *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 275.

<sup>550</sup> J. Baudrillard, *De la séduction*, *op. cit.*

#### 4. Ulysse et Don Juan<sup>551</sup> : la séduction comme mode d'être<sup>552</sup>

« À Calypso le plaisir, à Ulysse la peine<sup>553</sup> » : il s'agit de la conception traditionnelle du mythe que l'on se propose de nuancer. Les figures féminines de *L'Odyssée* sont les proies d'Ulysse, tour à tour désirées, défiées et vaincues.

Ulysse est un homme constamment en fuite, insaisissable, inconstant, similaire, de ce point de vue, à Don Juan. À la lumière de la lecture kierkegaardienne du mythe, la figure de Don Juan<sup>554</sup> prend une importance philosophique dans la mesure où il devient un « personnage conceptuel<sup>555</sup> » défini à la fois par sa jouissance et son désespoir. Il s'agit, en ce sens, d'une « jouissance angoissée parce qu'indéfiniment anéantie<sup>556</sup> ». Selon cette perspective, Ulysse n'est plus l'époux désiré par les nymphes. Car la complexité du personnage chez Homère est mise en évidence à travers le rapprochement avec Don Giovanni. L'être désiré se métamorphose en être désirant. L'homme séduit est aussi, par là-même, séducteur voltigeur, aux « mille e tre » conquêtes amoureuses mais perpétuellement insatisfait. Don Juan est le « héros de la multiplicité apparemment frivole et pourtant inquiète<sup>557</sup> ». La lassitude succède au désir, cela faisant écho à l'ambivalence de l'attitude d'Ulysse à l'égard de Calypso. Grâce au désir d'Ulysse-Don Giovanni, la femme se sent « être ».

« Et de ces deux amères déesses à l'extrémité du monde », écrit Paul Claudel dans la préface de *L'Odyssée* traduite par Victor Bérard<sup>558</sup>. En effet, le lecteur peut écrire dans le silence d'Homère et imaginer l'amertume de Calypso et Circé après le départ précipité d'Ulysse de leurs îles. Ulysse « résiste et choisit les épreuves du retour, l'angoisse de la mer, pour retrouver sa place de mortel<sup>559</sup> ». Ce choix<sup>560</sup> oppose, plus fondamentalement, le monde des plaisirs et celui des

---

<sup>551</sup> Il ne sera pas question ici du personnage moliéresque, homme de la parole et de la réplique, semblable, de ce point de vue à Ulysse, mais du Don Giovanni de Mozart, un personnage d'opéra et non pas de théâtre et figure de la sensualité, selon la lecture kierkegaardienne du mythe. Cette figure musicale symbolise l'amour effréné, la jouissance intimement liée à la destruction de l'autre.

<sup>552</sup> G. Navaud réfléchit à la question en posant la question suivante, titre de son article : « Ulysse : un homme à femmes, séducteur malgré lui ? », *Le Point Références – La vraie vie des héros de l'Antiquité*, op. cit., p. 64. Il rappelle la postérité littéraire de ce mythe à travers le roman de Jean Giono, *Naissance de l'Odyssée*, (1930), qui en fait un « matelot volage qui invente des tribulations mensongères pour se justifier d'avoir mis dix ans à rejoindre son foyer légitime », *ibid.*

<sup>553</sup> M. Courrént, « Entre plaisir et peine, les passeuses de l'Inaccessible dans *L'Odyssée* d'Homère », op. cit.

<sup>554</sup> Voir, à propos des multiples facettes du personnage, P. Brunel, *Le Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffont, 1999.

<sup>555</sup> V. Delecroix, « La jouissance sans frein comme philosophie », *Le Point* hors-série n° 10, *Don Juan. Le drame du séducteur*, décembre 2011-janvier 2012, p. 57.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>557</sup> P. Brunel, « De la contre-légende au mythe contemporain », *Le Point* hors-série n° 10, op. cit., p. 76.

<sup>558</sup> Gallimard, 1949, 9 juillet 1947.

<sup>559</sup> H. Monsacré, « Homère, deux odyssées », op. cit., p. 17-18.

obligations et des préoccupations liées à la condition humaine que symbolise Ithaque. Cela fait écho au choix kierkegaardien et aux sphères ou stades de l'existence. Il s'agit « [...] des espèces de grandes attitudes face à l'existence, des modalités de l'existant, des "schèmes" existentiels<sup>561</sup> ». Ces épisodes ne se succèdent pas linéairement, mais ce sont des modes d'être et d'agir définissant le rapport à soi, à l'autre et au monde. Par ailleurs, selon Kierkegaard, « l'existence est une tension entre ce qu'est l'homme et ce qu'il n'est pas<sup>562</sup> ». L'homme kierkegaardien que l'on peut assimiler à Ulysse, à bien des égards, en excluant la sphère religieuse dont il ne sera pas question dans le présent travail, est un homme qui erre à la recherche d'une voie.

Le thème du choix est primordial chez Kierkegaard comme chez Homère qui n'exclut pas la responsabilité humaine malgré l'omniprésence des dieux. Ulysse choisit la sphère éthique<sup>563</sup>, c'est-à-dire les engagements moraux, Ithaque et Pénélope, aux dépens de la sphère esthétique<sup>564</sup>

---

<sup>560</sup> Il serait peut-être intéressant de comparer ce choix d'Ulysse chez Calypso à d'autres choix de ce personnage mythologique, en l'occurrence celui que présente le livre X de *La République* (614 a) de Platon : il s'agit du mythe d'Er le Pamphylien qui évoque le choix des genres de vie, en reprenant le thème de la métempsycose, à l'instar du *Phèdre* (248 c) et du *Phédon* (80 e). En effet, le hiérophante confronte les âmes dans l'au-delà à la nécessité de choisir un genre de vie ainsi qu'à la totale responsabilité de chacun, car toute intervention divine est exclue dans ce contexte précis. En ce sens, il ne convient pas de blâmer les divinités à cause des conséquences fâcheuses de ses propres choix, comme le rappelle Zeus dans *L'Odyssée*. Toutes sortes de vies sont proposées. En revanche, il semble que chacune des âmes soit guidée par les choix qu'elle a pu faire durant sa vie antérieure, à l'instar de celui qui choisit la vie de tyran et ne s'en repent que trop tard. Ulysse, quant à lui, est le dernier qu'on appelle à choisir. N'ayant plus aucune ambition après les rudes épreuves qu'il a traversées, il choisit une vie humble gisant dans un coin et dédaignée par tous les autres. Ulysse figure ainsi le repentir, que ses nombreuses conquêtes amoureuses et sa vie tumultueuse ont fatigué et qui semble n'aspirer, par conséquent, qu'à une vie de modération, voire d'ataraxie, ou absence de trouble pour reprendre un thème épïcureen et stoïcien. L'on peut considérer que ce choix chez Platon rejoint, à bien des égards, le choix du personnage chez Homère. Car dans les deux cas de figure, c'est la mesure qui est privilégiée à l'*hubris*, sous toutes ses formes : Ulysse est le héros de la tempérance et de la prévoyance par excellence. En cela il ressemble à Prométhée et s'oppose, de fait, à Epiméthée, le héros qui réfléchit après coup.

<sup>561</sup> P. Bollon, « Un penseur pour l'avenir », *Le magazine littéraire, Soren Kierkegaard, Philosophe et dandy*, n° 463, avril 2007, p. 29.

<sup>562</sup> J. Brun, « Kierkegaard Soren », *Encyclopaedia Universalis, Dictionnaire des philosophes*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 851, colonne n° 2.

<sup>563</sup> Selon le *Dictionnaire des philosophes, ibid.*, « La sphère de l'éthique est celle dans laquelle l'homme ne se contente plus d'être immédiatement ce qu'il est, mais où il devient ce qu'il devient. [...] Dans l'éthique, le problème du choix se trouve posé [...] », « Kierkegaard », p. 855, colonnes n° 1 et 2. Le stade éthique de l'existence se comprend dans la perspective des rapports avec l'autre. Le Don Juan angoissé sort de son angoisse en effectuant ce choix et parvient ainsi à dépasser sa propre inconsistance. Il se choisit lui-même et à partir de lui-même. Le devoir est intrinsèque à l'amour. Kierkegaard écrit que « le choix est l'expression de l'éthique », *L'Alternative, Œuvres complètes IV*, L'Orante, 1970. Les sphères esthétique et éthique opposent, plus fondamentalement, les « possibilités » et les « tâches », emblématiques de ces sphères. Ulysse est, dans un premier temps, l'« esthéticien » qui décide de se métamorphoser en « éthicien ». « L'éthique ne fera donc pas de l'individu une autre personne, mais lui-même ; il n'anéantira pas l'esthétique, mais le transfigurera. Pour vivre selon l'éthique, il est nécessaire que l'homme prenne conscience de lui-même », *ibid.*

<sup>564</sup> « Dérivé du grec *aisthêsis* (la "sensation"), il qualifie ou définit une "perspective", une manière de vivre ou une façon d'exister, placée sous la seule égide de l'immédiateté de l'instant et des sens. Il décrit une vie régie par le désir et l'imagination, flottante, sans unité, car dénuée d'ancrage [...] », P. Bollon, « La tentation du dandysme », *Le Magazine Littéraire*, n° 463, *op. cit.*, p. 38. Le stade esthétique représente le stade immédiat de l'*érôs* et de l'enivrement des possibles. En ce sens, Ulysse et Don Juan sont des esthéticiens, emblèmes de la contemplation, de la réflexion en permanence et de la sensualité. Les conquêtes amoureuses sont étendues à

qui englobe les rencontres féminines qu'il fait, figures de l'autre et de l'ailleurs défini par l'errance et l'inconstance, où chaque femme figure une étape d'un voyage. Mais le désir et le devoir indiquent simultanément une relation de dépendance avec l'autre, c'est-à-dire un certain asservissement. Ainsi, l'existence d'Ulysse dans *L'Odyssee* figure un mouvement, un processus qui lui permet à la fin de ses épreuves de se retrouver soi-même. Cet itinéraire est placé sous le signe de métamorphoses incessantes. Ulysse choisit de refuser la séduction et de remplacer la multiplicité par l'unicité : il choisit une seule femme.

Le désir serait, à bien des égards, le véritable héros de l'histoire. Calypso est une conquête amoureuse parmi d'autres. Les rencontres d'Ulysse avec les figures féminines « développeront en lui l'homme aimant et amant, l'amoureux et le séducteur. Son parcours n'est pas fait que de coups, de combats et de cris de mort mais aussi de caresses, d'étreintes et de cris d'amour<sup>565</sup> ». Cette citation de Lacarrière met en évidence l'association entre Ulysse et la figure du séducteur, similaire à Zeus ou encore à Don Juan. Ulysse serait ainsi une préfiguration de Don Juan, du séducteur moderne. Ulysse séduit, conquiert et abandonne. Il a du charme, à l'instar des figures féminines qu'il rencontre durant son périple. C'est la figure de l'amant par excellence. Les jeunes Phéaciens admirent son athlétisme<sup>566</sup>. Par ailleurs, femmes et déesses viennent à son aide, se dévouent à son service, rêvent de le posséder durablement et cherchent par tous les moyens à le retenir plus longtemps auprès d'elles ou à faire de lui un époux fidèle<sup>567</sup>. Mais Ulysse est essentiellement l'homme de l'errance. Le plaisir est pour lui passager et éphémère. Les femmes rencontrées ne figurent pour lui que des haltes, des escales, avant de reprendre le large. C'est pourquoi plusieurs commentateurs et interprètes l'ont considéré comme un héros moderne : Ulysse serait le séducteur invétéré qui s'ennuie rapidement. En tout état de cause, ces rencontres féminines s'avèrent décisives pour le *nostos* d'Ulysse. Son séjour chez les nymphes séductrices est tout de même profitable.

Ulysse figure le séducteur aguerrri. Il est possible de convoquer, à ce propos, Ovide<sup>568</sup> qui rejoint Properce<sup>569</sup>. Ulysse serait, selon ces interprétations, un voyageur « tenté par les aventures

---

d'autres mondes possibles qui figurent l'ailleurs inconnu. Une femme en remplace une autre et le « chuchotement de la tentation » est irrésistible. Le sentiment de répétition confine à une lassitude, à une mélancolie, voire à un désespoir.

<sup>565</sup> J. Lacarrière, « Ithaque », *op. cit.*, p. 36.

<sup>566</sup> *Od.* VIII, 135, p. 139

<sup>567</sup> L'aide et les soins apportés aux préparatifs du départ par les figures féminines de l'hospitalité dangereuse leur confèreraient peut-être une démarche maternelle habituellement associée au féminin. Paradoxalement, elles symbolisent l'oubli mais leurs offrandes et leurs conseils sont d'une importance majeure pour le *nostos* du héros.

<sup>568</sup> « Ulysse n'était point beau, mais il était éloquent ; et deux déesses éprouvèrent pour lui les tourments de l'amour. Que de fois Calypso gémit de le voir hâter son départ, et prétendit que les flots ne permettaient pas de

et les aventurières<sup>570</sup> » qui apprécierait secrètement son exil ambivalent et dangereux. Pénélope est séduite par les prétendants pendant qu'Ulysse est séduit, voire sollicité au mariage par ces femmes dangereuses<sup>571</sup>. Pénélope est hésitante et incertaine.<sup>572</sup> Dans les deux cas de figure, les séducteurs représentent l'*hubris*. Les prétendants profitent de la longue absence d'Ulysse et dilapident ses biens, au vu et au su de tous. Cependant, Ulysse est, lui aussi, un séducteur<sup>573</sup>. Parallèlement, Pénélope n'envoie-t-elle pas des lettres et de fausses promesses aux prétendants, en faisant croire à chacun d'eux qu'elle va accepter sa demande en mariage<sup>574</sup> ? Pénélope figure-t-elle la femme vertueuse ou la dangereuse intrigante, aussi redoutable que les prétendants ? En tout état de cause, le féminin est essentiellement protéiforme. Pénélope, l'instigatrice du massacre des prétendants, enflamme leur désir sexuel chaque fois qu'elle apparaît, si bien que leur seul désir est d' « être couchés près d'elle<sup>575</sup> ». Si Ulysse a cette facilité à céder aux charmes féminins au cours de son périple, l'on peut se demander pourquoi il n'en serait pas de même pour Pénélope. La séduction de Pénélope mène les prétendants, figure de l'outrecuidance et du débordement, à leur perte, comme c'est le cas pour les personnages féminins énigmatiques et insaisissables rencontrés par Ulysse lors de son périple.

---

mettre à la voile ! [...] Les paroles agréables sont l'aliment de l'amour ». Ovide, *L'art d'aimer*, trad. H. de Guerle, 2001, p. 43-44.

<sup>569</sup> « Ainsi Calypso fut jouée par Ulysse, et vit son amant déployer, pour la fuir, toutes ses voiles. Apprenez, femmes charmantes, par un tel abandon, à ne point prêter une oreille trop facile, à n'accorder qu'avec discernement vos faveurs », Properce, *A Cynthia*, 2, 21, 13-16. Cette image d'un Ulysse manipulateur et trompeur prend le contre-pied de la conception traditionnelle d'un homme victime des déesses dangereuses de la mort et de l'oubli et associe, par là-même, Calypso à la figure d'une Hélène manipulée par un Pâris séducteur grâce au pouvoir de la parole envoûtante. L'assiégeante se transforme en assiégée.

<sup>570</sup> V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, *op. cit.*, p. 364.

<sup>571</sup> Ulysse est l'époux désiré, *numphios*, comme le souligne Belmeïdi (*Le chant de Pénélope*, *op. cit.*, p. 107). *L'Odyssée* en témoigne comme suit :

« [...] une royale nymphe, Calypso, le retenait

Dans son antre profond, brûlant d'en faire son époux ; [...] », *Od.* I, 14-15, p. 11. Parallèlement, Alcinoos exprime son envie de marier sa fille, Nausicaa, à Ulysse :

« Ah ! Si, par Zeus, par Athéna et Apollon !

Tel que tu es, pensant comme je pense,

Tu prenais mon enfant et devenais mon gendre,

Restant ici, je t'offrirais une maison, des biens,

À condition que tu le veuilles ; [...] », *ibid.* VII, 311-315, p. 130.

Ainsi, tous les moyens sont bons pour convaincre Ulysse de rester dans les mondes impossibles qu'il traverse durant son odyssée et d'épouser les nymphes qu'il y rencontre. Cependant, même si la tentation semble très forte, Ulysse est essentiellement l'homme du *nostos*.

<sup>572</sup> *Ibid.*, XIX, 524-529, p. 352.

<sup>573</sup> Force est de souligner qu'Ulysse ne cède à la tentation que pour en éprouver le leurre. C'est sans doute le savoir qui le requiert, là où Don Juan est mobilisé par le désir qu'aucun savoir ne couronne, d'où la récidive.

<sup>574</sup> Le mariage, *gamos*, est un échange, un système de don et de contre-don. Le futur époux peut donner des cadeaux précieux, *dora*, à sa promise. Ainsi, Pénélope, l'épouse rusée, entourée de ses prétendants, membres de grandes familles, a de nombreux dons en sa possession (*ibid.* XVIII, 301, p. 330). Parallèlement, les prétendants ne convoitent pas uniquement la femme mais aussi et surtout la propriété de l'*oikos* et le trône d'Ithaque : Pénélope est d'abord une reine, figure du pouvoir royal, Calypso est d'abord une déesse. Le féminin est résolument complexe. *ibid.*, II, 89-92, p. 31.

<sup>575</sup> *Ibid.*, XVIII, 212-213, p. 327.

## Conclusion

La proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle fait comprendre à Ulysse la précarité de son existence, les limites infranchissables de sa condition humaine ainsi que l'importance de son appartenance à un Cosmos simultanément harmonieux et en perpétuel devenir. La conscience de soi et du monde motive son refus qui est, à bien des égards, héroïque et courageux. Le *nostos* du héros est jalonné de rencontres féminines emblématiques de l'hospitalité érotique et démesurée. Le désir est dangereux, car les femmes désirantes cherchent à arrêter la course du voyageur et le détourner de son *télos*, c'est-à-dire du but qu'il veut atteindre depuis le début de son odyssée : le *nostos*. L'exil n'est que temporaire, car le *nostos* est plus puissant que l'*érôs*.

« Ulysse est l'homme malin (habile), mais qui ne se croit pas encore assez malin pour se passer des dieux<sup>576</sup> ». C'est pourquoi il refuse l'immortalité offerte par Calypso. Ce refus fait écho à son départ de l'île des Lotophages ou de l'île de la magicienne Circé. En effet, toute tentation de l'oubli est obstinément repoussée par le héros du *nostos*. L'épisode de Calypso permet la révélation de la mémoire qui se situe aux antipodes de l'oubli dangereux empêchant la connaissance de soi. Ainsi, le désir est simultanément un obstacle et un secours pour le héros. L'oubli est à la fois désiré et redouté, à l'image des femmes qui le personnifient. Comment échapper à l'emprise du *thelgein*<sup>577</sup> de ces figures érotiques et dangereuses, de ces amours nécessairement impossibles ?

*L'Odyssée* est un questionnement de l'hospitalité qui définit la relation avec l'autre. Cette épopée peut apparaître « sinon comme un manuel de savoir-vivre, du moins comme un recueil d'exemples qui illustrent les comportements à avoir ou à éviter dans les relations avec autrui<sup>578</sup> ». Par comparaison avec les hôtes modèles, Calypso est résolument ambiguë, ni bonne ni méchante. Calypso est une hôtesse avenante et cordiale, mais cela n'empêche pas son ambivalence qui est inhérente à son être. Son hospitalité et son désir se caractérisent par leur démesure, voire par leur violence. Par conséquent, l'autre est aussi bien une menace qu'une expérience érotique, un danger et un objet de désir. Ulysse est multiple à l'image des femmes dangereuses et du monde. Paradoxalement, il est à la fois le héros de l'intelligence rusée, *métis*, qui lui impose un idéal de

---

<sup>576</sup> M. Conche, « Ulysse : l'homme de la réflexion », *op. cit.*, p. 42.

<sup>577</sup> Le verbe *thelgein* est ambigu, d'un point de vue sémantique : séduction érotique et séduction de la parole. La voix féminine se métamorphose en tromperie, *apatè*, et arme de séduction. Cela fait écho à l'épisode iliadique qui décrit Hélène imitant les voix des épouses des guerriers cachés à l'intérieur du cheval de Troie, afin de les berner.

<sup>578</sup> S. Saïd, *Homère et L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 300.

*sophrosyne*, et l'aventurier de l'*érôs*. Malgré les tentations, Ulysse refuse l'oubli et « persévère dans son être<sup>579</sup> » face aux puissances qui cherchent à anéantir l'autre dans toutes ses figures. Cependant, le passage d'Ulysse dans ces ailleurs semble désastreux : l'île des Phéaciens est probablement détruite par le dieu hargneux Poséidon, Polyphème devient aveugle, Calypso et les Sirènes se suicident. Ulysse répand l'oubli sur les figures de l'oubli.

Le désir est intimement lié à la démesure et au danger. C'est dans cette mesure qu'un amour démesuré est nécessairement un amour contrarié. En effet, Ulysse ne veut pas d'une immortalité qui signifie une éternité de captivité auprès d'une geôlière désirante et insatiable. Le désir tire peut-être son ambivalence de la différence ontologique entre les deux amants, car Calypso est un être immuable, tandis qu'Ulysse est l'homme errant par excellence. L'on peut en déduire que le désir est polymorphe. C'est ce désir polymorphe, autrement dit le désir de l'autre et ses métamorphoses, que l'on se propose d'examiner, dans la deuxième partie de notre travail. Le désir de l'autre peut revêtir plusieurs formes. Il se métamorphose, car son essence est fluctuante et ambivalente. Il est aussi incertain qu'ambigu.

La seule condition de possibilité de la rencontre avec l'autre semble être le désir. La rencontre de l'autre n'est plus impossible si le désir est durable. Mais le désir peut-il durer ? N'est-ce pas son essence même que d'être éphémère, frustré, contrarié ? La rencontre entre deux êtres désirants ne peut durer que grâce à une métamorphose proposée par Calypso et refusée par Ulysse qui préfère son mode d'être à celui des Immortels. La passion amoureuse d'une déesse à l'égard d'un humain est irrévocablement vouée à l'échec. L'on passe, à travers l'hospitalité dangereuse de Calypso, de la rencontre de l'autre à l'anéantissement de l'autre. La transgression, farouchement refusée, demeure un fantasme.

---

<sup>579</sup> « Toute chose s'efforce – autant qu'il est en son pouvoir – de persévérer dans son être ». Spinoza, *Éthique* (1675), livre III, Proposition VI, traduction de R. Lantzenberg, Paris, Garnier Flammarion, 1993, p. 140.

# Conclusion

Dans un premier temps de notre analyse, nous avons montré que Calypso est la figure de l'ambiguïté et de l'entre-deux par excellence. La rencontre de l'autre semble impossible, étant donné que Calypso et Ulysse sont deux personnages antithétiques, différents du point de vue ontologique. En effet, la déesse de la cachette est emblématique de l'oubli et de la mort, à l'instar de Circé. Deux statuts s'affrontent en elle : elle est à la fois déesse et femme, déchirée entre sa supériorité hiérarchique et sa féminité interpellée par un mâle omniprésent. Par ailleurs, Ulysse semble plus attaché à son humanité qu'à son héroïsme. Il est plus vulnérable qu'infaillible. Le féminin multiple et dangereux provoque la dépossession de soi. En revanche, Ulysse ne peut pas accomplir son *nostos* sans le divin féminin, conjointement opposant et adjuvant. Même s'il ne semble pas avoir un appétit démesuré de découverte et ne cherche pas à rencontrer l'autre, il ne peut pas échapper à son destin : l'impossibilité précède nécessairement la possibilité.

En poursuivant l'analyse des différences fondamentales entre les deux protagonistes homériques, nous avons déduit qu'ils n'entretiennent pas le même rapport avec le temps, car l'éternité de l'une s'oppose à la temporalité de l'autre. C'est pour cette raison que le séjour de l'homme chez la déesse semble se définir essentiellement par la solitude, l'attente et la nostalgie. Par ailleurs, Calypso et Ulysse ne partagent pas la même perception du monde. Le féminin multiple que représente Calypso se manifeste également à travers le tissage féminin qui confirme son ancrage dans un monde clos, en arrêtant l'écoulement du temps. Tandis que la *métis* de Calypso fait obstacle au *nostos*, celle de Pénélope est à son service. Cependant, cette intelligence rusée, figure du paraître et de la dissimulation, voile de l'être et de la vérité, rapproche, à bien des égards, Calypso et Ulysse, en les assimilant, par là-même, aux dieux de l'Olympe, à l'instar de Zeus, Athéna et Hermès. L'artifice et la parole mensongère et trompeuse sont l'apanage de ces personnages homériques. En effet, le réquisitoire de Calypso contre les dieux injustes n'empêche pas qu'elle leur ressemble plus qu'il n'y paraît.

Dans un deuxième temps de notre analyse, nous avons développé la fusion entre Calypso, figure ambivalente de l'autre, et son ailleurs polymorphe et fascinant, Ogygie. L'altérité d'Ogygie fait écho à l'étrangeté de Calypso. Cette figure de l'ailleurs est une invention littéraire qui n'a pas nécessairement des significations cachées. Elle exprime conjointement l'impossibilité et l'infinité de possibles. Cette île-cachette, voile et prison de



l'homme, est à la frontière du mythe et du réel, de la réalité géographique et de l'imaginaire poétique. Afin de mieux comprendre l'essence d'Ogygie, nous l'avons comparée à d'autres espaces dans *L'Odyssée*, à commencer par Ithaque. En effet, Ulysse appartient à un *oikos* qui fait partie d'un cosmos. C'est pourquoi il ne peut pas s'identifier à cette contre-société qui ne représente, dans son odyssée, qu'un lieu de passage. L'insularité semble irrévocablement liée au danger. Car Ogygie figure le monde du paraître trompeur et l'utopie inquiétante, le voile et la figure d'Ithaque, Ulysse étant, dans les deux cas de figure, étranger à lui-même et aux autres. Par ailleurs, nous avons confronté Ogygie à d'autres espaces représentatifs du *locus amoenus* et du *locus horridus*. L'île de Calypso provoque alternativement attrait et répulsion. Ce monde clos et figé est également la figure du beau qui s'offre à la contemplation et du féminin aussi enchanteur qu'envahissant. L'impossible peut être le sujet d'une rêverie transgressive de l'ailleurs. C'est cette pluralité de significations qui fait la particularité d'Ogygie, figure de l'harmonie des contraires.

En outre, nous avons analysé la symbolique macabre d'Ogygie en nous focalisant sur l'analogie entre le féminin et la mort. Cela nous a permis de comparer l'île de Calypso et l'Hadès, tout en esquissant un rapprochement avec Aiaïè, l'île de la magicienne Circé. L'érotisme de l'île-femme est étroitement lié à la connaissance et à la civilisation. En outre, le non-être est constitutif de l'être. C'est dans ce cadre que nous avons essayé d'interpréter la sentence héraclitéenne « la nature aime à se cacher » à la lumière des analyses de Pierre Hadot. La *phusis*, figure de la fusion des contraires, est assimilée au personnage de Calypso qui oscille constamment entre voilement et dévoilement, apparition et disparition. C'est ce mouvement cyclique qui définit le mode d'être de la déesse dans le monde. Le poème de Paul Valéry nous a guidés dans l'analyse de ce thème de l'ambivalence, de la similitude entre poésie et sensualité. Nous en avons déduit que Calypso est la figure de l'insaisissable par excellence. L'« histoire brisée » de Calypso figure le désir féminin inassouvi.

Dans un troisième temps de notre analyse, nous avons réfléchi sur la question de l'hospitalité, étroitement liée au mythe littéraire de Calypso, l'hôtesse-geôlière étant aussi complexe et ambivalente que l'espace d'accueil. Car sa bienveillance coïncide avec son envie de posséder son hôte. Son discours est un piège, un *pharmakon* dangereux. Son accueil ne peut pas être compris sans le thème de la métamorphose, comme en témoigne sa proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle. En poursuivant l'analyse de cet érotisme dangereux, nous avons comparé la déesse à d'autres figures de l'*éros* et de la démesure, *hubris*, telles que

les Phéaciens, les prétendants, les Lotophages et le cyclope Polyphème, même si l'*hubris* n'est pas la même pour chaque cas de figure.

En ce qui concerne les figures de l'*éros*, nous avons assimilé Calypso à la déesse Aphrodite qui la protège et lui inspire le désir, ainsi qu'aux « Aphroditoides » comme les sirènes dont le chant est signe de mort, Circé qui représente la tentation d'animalité et la féminité dévoratrice, Pandore qui figure les vices invisibles, et Narcisse représentatif de l'amour contrarié et impossible. Nous avons, par ailleurs, esquissé un rapprochement entre l'Ulysse homérique et une figure moderne de l'*éros*, Don Giovanni de Mozart, et à travers lui de l'homme kierkegaardien, tiraillé entre le monde des plaisirs et celui des obligations. En définitive, le *nostos* s'avère plus puissant que l'*éros*. Car Ulysse est l'homme qui préfère l'éphémère à l'immuable, la vieillesse et la mort au mirage de la félicité éternelle, l'amour et la vie à la nostalgie et à l'oubli. C'est pourquoi son refus de la proposition de Calypso a été souvent interprété comme une forme de sagesse. Le départ d'Ulysse symbolise l'échec de Calypso et l'impossibilité de la rencontre.

Nous pouvons déduire de ce qui précède que le rapport avec l'autre se caractérise simultanément par la proximité et la distance, la familiarité et l'étrangeté, car l'autre est aussi énigmatique et contradictoire que soi-même. Le face-à-face amoureux est conjointement glorieux et désastreux. Mais Ulysse choisit de passer définitivement de l'*éros* à la *philia*, du manque à l'*homophrosyne*, de l'aventure à la durée, du conflit à l'accord des esprits, de Calypso à Pénélope.

Après avoir étudié le mythe de Calypso chez Homère dans la première partie du présent travail, nous explorerons d'autres voies dans le cadre de la deuxième, à savoir celle de l'exégèse allégorique de ce mythe, ainsi que l'une de ses réécritures les plus fondamentales, à savoir celle de Fénelon dans *Les Aventures de Télémaque*. Notre problématique sera le désir et ses multiples métamorphoses, à travers trois moments forts qui rythmeront les trois chapitres constitutifs de la partie : le désir comme manque chez Platon, le désir comme fantasme de plénitude avec l'exégèse allégorique et le désir comme excès de plénitude dans le texte fénelonien.



## **Deuxième partie**

### **Le désir de l'autre et ses métamorphoses**

# Introduction

Le désir protéiforme a trois formes que nous nous proposons d'étudier dans le cadre de cette deuxième partie. Socrate, Plotin et Fénelon sont des tuteurs qui s'engagent à enseigner une vision bien particulière du désir à leurs disciples. La destruction et la mort en font, dans les trois cas de figure, partie intégrante. En premier lieu, le désir est un manque, une absence et un dénuement. En second lieu, il est illusion de plénitude et simulacre, imagination et fantasme. En troisième lieu, il est excès de plénitude, désordre érotique, passion, souffrance et destruction, *himéros*. Ces trois conceptions du désir ont en commun le fait de privilégier la raison et la sagesse au sensible et ses multiples métamorphoses. Force est de souligner, en revanche, que Platon ne condamne pas le désir aussi ouvertement que Fénelon. Bien au contraire, il considère que c'est une étape indispensable avant d'accéder au Beau, au savoir. Plotin estime également que c'est une manière d'atteindre le divin, l'Un-Bien. Fénelon, en moraliste, le disqualifie sans états d'âme. En tout état de cause, le désir est constamment placé sous le signe de l'impossibilité. Le manque est omniprésent, même quand il y a excès de plénitude. Car il n'y a excès que parce qu'il y a manque.

D'après Sophie Rabau, Homère « se trouve en tous les lieux où on lit et réinvente son œuvre [...] Partout où l'on peut imaginer ou transposer l'*Illiade* et l'*Odyssee*, Homère n'est jamais loin. On devine sa présence, on aperçoit son ombre [...] en matière de rencontre homérique, le mieux est de ne compter que sur soi-même<sup>580</sup> ». Ainsi, face au silence déconcertant d'Homère, chacun se forge son propre Homère. Le premier chapitre sera consacré à l'Homère de Platon. Nous y analyserons un rapprochement possible entre la Calypso-*daimon* et l'*éros*-philosophe. Le deuxième chapitre se focalisera sur l'Homère des allégoristes. Nous essayerons d'y montrer, à travers des exemples précis, que la lecture allégorique peut annuler l'étrangeté des poèmes homériques. Nous découvrirons dans le troisième chapitre l'Homère de Fénelon. Nous en déduirons que l'appropriation de la figure de Calypso enrichit ses connotations diverses et favorise le dialogue entre Homère et ses lecteurs.

---

<sup>580</sup> S. Rabau, « Homère, une fiction à rebondissements », *Le Magazine Littéraire*, n° 584, octobre 2017, p. 76-77.

Raphaël, *Le Parnasse*, 1509-1511

Musées du Vatican, Chambres de Raphaël – Palais du Vatican, Rome

# Premier chapitre

## Calypso-éros à la lumière de la philosophie

### Introduction

La rencontre de l'autre est impossible, sauf s'il y a désir, *éros*, qui est un mouvement, un élan vers l'autre. Éros pousse vers l'autre. Mais est-il amour de l'autre ou de soi ? Peut-il faire durer la rencontre de l'autre, nécessairement vouée à l'échec ? En effet, le désir polymorphe semble représenter le principe de cette rencontre impossible. Il l'actualise et vainc ainsi l'altérité. Cependant, ce faisant, il échoue et meurt. Car paradoxalement, c'est l'altérité qui le fait vivre et s'épanouir. Dès que le Même remplace l'Autre et qu'au dénuement succède la plénitude, le désir cède devant l'ennui.

L'*éros* ambivalent se mue en héros. Quelle lumière jette la philosophie sur *L'Odyssee* et le personnage de Calypso, double d'Éros ? Le désir décline ses métamorphoses au fil des textes et des interprétations. Mais la multiplicité de ses figures n'empêche qu'il demeure insaisissable, inassouvissable. Quel désir désirer ? Quel masque de ce personnage ambigu privilégier ?

### A. Homère et Platon : une relation problématique

#### 1. La rencontre impossible : Platon, rival d'Homère

À première vue, la rencontre entre Homère et Platon est impossible. Les raisons de cette impossibilité sont diverses.

## 1.1. La poésie ou la figure du *pharmakon*<sup>581</sup>

L'acharnement contre la poésie se manifeste à travers les discours raisonnés. Platon estime que la poésie est dangereusement séduisante<sup>582</sup>. En ce sens, elle est similaire aux personnages qu'elle décrit, à l'instar de Calypso, Circé ou encore les Sirènes : cette beauté est trompeuse. Elle n'est qu'apparence et artifice. En ce sens, elle se situe aux antipodes de la véritable beauté qu'il faut désirer. La poésie-*pharmakon* d'Homère semble privilégier l'ambiguïté, le contradictoire et le mystère à travers ses personnages, héros de l'intelligence rusée, *métis*, et de l'artifice. Platon, lui, paraît ne rien vouloir laisser dans l'ombre. C'est pourquoi il entend sauver la vérité au détriment du mensonge défendu par Homère<sup>583</sup>. Cela pose la question de la « relation difficile et problématique qu'entretient le langage poétique avec la vérité<sup>584</sup> ». La pensée déviante est l'ennemie de la Cité platonicienne<sup>585</sup>.

Par ailleurs, la médiocrité des œuvres produites par le poète le fait ressembler au peintre<sup>586</sup>. L'éloignement de la vérité est la cause principale de l'exil.<sup>587</sup> Le poète est exilé, à

---

<sup>581</sup> Selon le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de Pierre Chantraine, le *Pharmakon* est « "simple", plante à usage médicinal et magique ; ce sens est toujours possible chez Homère [...] Par extension, "drogue" (faite d'abord avec des simples), le mot *Pharmakon* étant univoque au remède et au poison, [...] d'où spécialement : 1. "remède" pour guérir, administré en potion, en onguent ou en emplâtre [...] 2. "Poison" [...] 3. "Breuvage magique" et, plus généralement, "sortilège" », P. Chantraine, J. Taillardat, O. Masson et J-L. Perpillou, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, 2009, « *Pharmakon* », p. 1135-1136.

<sup>582</sup> Voir W. Marx, *La Haine de la littérature*, Les Éditions de Minuit, 2015, « Premier procès. Autorité », p. 31-63, sur les attaques de Platon contre la poésie, et en particulier contre Homère.

<sup>583</sup> Homère et Hésiode sont, aux yeux de Platon, des *muthopoioi*. Platon « lutte pour imposer son enseignement dans un espace dominé par les mots d'Homère », F. Dingremont, « Homère, le génie du paganisme et les philosophes. Un conflit des sages », *L'Homme* [En ligne], 201 | 2012, mis en ligne le 15 février 2014, consulté le 27 mars 2019. URL : <https://journals-openedition-org.faraway.parisnanterre.fr/lhomme/22939>. Voir aussi Platon, *République*, II, 377 d. De fait, il n'y a pas de distinction entre vérité et mensonge chez Homère, comme le montre la figure de l'Ulysse *polutropos*. La poésie est une manipulation de l'auditoire, à l'image de la sophistique. Elle s'oppose au désir de comprendre et d'apprendre, inhérent à la philosophie (*République*, V, 475 b-c). Le « plaisir des sens » se distingue du « plaisir du sens », pour reprendre les expressions de C. Collobert dans son article « L'effet poétique chez Homère et Platon : Plaisir des sens et plaisir du sens », *Revue de Philosophie Ancienne*, vol. 30, n°1 (2012), p. 87-109. Dans cet article, Collobert expose les reproches faits par la philosophie platonicienne à la poésie homérique : la poésie-*pharmakon* s'adresse à la partie irrationnelle de l'âme et, par conséquent, paralyse, enchante et ne développe pas la capacité de réflexion de l'auditeur. Elle figure « le désir de s'abîmer dans un ailleurs », de dépossession sensuelle de soi, à l'instar du désir de Calypso. Cependant, une « poésie philosophique » est possible : c'est cela même l'enjeu de la critique platonicienne d'Homère, selon Collobert. Raison et émotions sont ainsi intimement liées dans les dialogues platoniciens. C'est la raison qui éduque les émotions afin d'éviter tout enchantement. (Cf. *République*, III, 395 c-d, 401 b-c).

<sup>584</sup> P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, *op. cit.*, p. 333.

<sup>585</sup> « Mais qu'est-ce que pour Platon qu'une pensée douteuse, une pensée indiscernable de la non-pensée ? C'est une sophistique. Il se pourrait que le poème soit en réalité le complice capital de la sophistique », A. Badiou, *Que pense le poème ?*, Caen, Nous, 2016, p. 64. De fait, Platon critique âprement les techniques de manipulation et de persuasion qu'utilisent les sophistes dans leurs discours.

<sup>586</sup> Cf. Platon, *République*, X, 605b-c, « Et c'est ainsi que nous aurions déjà un motif juste de ne pas l'accueillir dans une cité qui doit être gouvernée par de bonnes lois [...] il éveille cette partie excitable de l'âme [...] il détruit le principe rationnel [...] il fabrique artificiellement des simulacres, et il se tient absolument à l'écart du vrai », trad. De G. Leroux, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 498.



l'instar de la nymphe Calypso, emblématique de la cachette. « La mort, le masque, le fard, c'est la fête qui subvertit l'ordre de la cité, tel qu'il devrait être réglé par le dialecticien et par la science de l'être<sup>588</sup> ». Le poète subvertit l'ordre. C'est pour cela qu'il doit être séparé d'avec ceux qui représentent la normalité. L'imitation poétique et artistique est une pseudo-production qui s'oppose au savoir<sup>589</sup>. Il s'agit d'une ignorance dissimulée, enveloppée dans les voiles de l'apparence et de l'illusion. C'est l'une des raisons pour lesquelles l'art et la poésie sont condamnables aux yeux de Platon.

« Pour Platon, le mythe ne doit pas être cru, mais utilisé politiquement<sup>590</sup> ». En effet, si le mythe s'oppose à la vérité, il ne peut être crédible. Étant donné que le philosophe désire la vérité, il ne peut tolérer l'ennemi redoutable de son objet de désir dans sa Cité idéale, sauf si cet ennemi est investi d'une autre mission. Cette ambiguïté révèle la puissance d'envoûtement du *pharmakon* qui peut être à la fois bénéfique et maléfique<sup>591</sup>. « Les dieux mentent, se déguisent, changent de forme, trompent et enchantent comme des sophistes ». En ce sens, les dieux homériques s'apparentent aux ennemis de Socrate<sup>592</sup>. Comment Platon pourrait-il tolérer de telles représentations dangereuses<sup>593</sup> ? De fait, le poète, double du sophiste, est un *pharmakeus*<sup>594</sup> qu'il

---

<sup>587</sup> « Homère est en troisième position par rapport à la vérité. La valeur dépréciative d'une semblable constatation est évidente », J. Duchemin, « Platon et l'héritage de la poésie », *Revue des études grecques*, tome 68, fascicule 319-323, janvier-décembre 1955, p. 21.

<sup>588</sup> J. Derrida, « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 177.

<sup>589</sup> Il s'agit d'une imitation de la nature, de l'idée, *eidōs*. Pour Platon, la poésie des poètes n'imité ni la vertu ni le bien. C'est pourquoi elle est condamnable du point de vue moral. Mais pourquoi la poésie ne doit-elle représenter que la vertu et le bien alors qu'il y a aussi le vice et le mal dans le monde ? Les poètes doivent-ils agir comme si cette part d'ombre constitutive de l'humain n'existait pas ?

<sup>590</sup> M. Detienne, « Les Grecs croyaient modérément en leurs mythes », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines* n° 37, *op. cit.*, p. 19.

<sup>591</sup> J. Derrida définit le *pharmakon* comme étant « l'anti-substance elle-même : ce qui résiste à tout philosophème, l'excédant indéfiniment comme non-identité, non-essence, non-substance [...] opérant par séduction, le *pharmakon* fait sortir des voies et des lois générales, naturelles ou habituelles », « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 87. Ainsi, la poésie-*pharmakon* est un dévoiement dangereux que Platon semble métamorphoser dans ses dialogues à des fins politiques et philosophiques. Derrida montre que la suspicion de Platon s'exerce à l'égard du *pharmakon* en général (*ibid.*, p. 123). De fait, ce sont l'ambiguïté et l'artifice inhérents à cette « anti-substance », aussi indéfinissable qu'insaisissable, qui la rendent éminemment dangereuse aux yeux de Platon. Par ailleurs, dans le *Protagoras*, les *pharmaka* peuvent être à la fois bonnes, *agatha*, et pénibles, *aniara*. (354 a). Il s'agit d'une arme de vie ou de mort. En outre, l'idée de l'artifice caractéristique de la poésie rejoint l'assimilation du poète à un « technicien de la communication », L. Brisson, *Platon, les mots et les mythes*, Paris, Maspero, 1982, p. 12.

<sup>592</sup> Socrate assimile Homère aux sophistes Protagoras et Prodicos. Philostrate l'appelle même le « père des Sophistes », *Vies des Sophistes*, 620, cité par B. Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire*, *op. cit.*, p. 67. Ainsi, le poète et les dieux qu'il chante sont aussi dangereux que les sophistes. L'on peut en déduire le « lien ontologique entre la rhétorique et la poésie », J. Duchemin, « Platon et l'héritage de la poésie », *op. cit.*, p. 14.

<sup>593</sup> Un dieu n'est cause que du Bien selon Platon. Il ne se métamorphose pas, car il a une forme unique qu'il garde constamment. Par ailleurs, il ne ment ni en parole ni en action. Voir la *République*, 378 e – 383 c. En définitive, tout dans Homère n'est pas à rejeter mais une vigilance s'impose. Homère est redoutable, à l'instar de son personnage Calypso. Un lecteur doit se méfier de ce qu'il dit comme Ulysse de la nymphe.

<sup>594</sup> Le *pharmakeus* est l'un des dérivés du substantif *pharmakon*. Il signifie « préparateur de drogues, empoisonneur, magicien ». Un autre dérivé du *pharmakon* est le *pharmakos* qui se définit comme suit :

faut combattre. La parole étant étroitement liée au désir, la « composante érotique de la persuasion<sup>595</sup> » est indéniable. L'on peut considérer que le discours-*pharmakon* est employé dans *L'Odyssée* par Ulysse, Hermès ou encore Calypso qui figurent, de ce point de vue, le « parler beau » visant la persuasion et s'opposant ainsi au « dire vrai<sup>596</sup> ». La dialectique s'insurge contre le pouvoir de la rhétorique. Autrement dit, ce sont des personnages que Platon n'aurait pas pu défendre. Cependant, Ulysse ne choisit-il pas une vie d'humilité et de tempérance dans le mythe d'Er le Pamphylien qui clôt *La République* ? Ulysse figure-t-il le sage ou le manipulateur aux yeux du philosophe<sup>597</sup> ?

## 1.2. L'autorité de la poésie

« Homère est partout, par-dessus tout<sup>598</sup> » : le poète tragique Eschyle, en l'occurrence, disait qu'il se nourrissait des miettes du festin d'Homère. C'est cette séduction opérée par la poésie-*pharmakon* qui lui fait acquérir sa puissance. « Poème créé pour et devant un auditoire, l'épopée doit avant tout charmer et instruire. Elle a aussi pour fonction de transmettre aux générations futures la mémoire d'une société [...]»<sup>599</sup>. C'est surtout cette fonction de transmission, autrement dit l'autorité de la poésie<sup>600</sup>, qui semble inquiéter Platon. Car comment un récit mythique, polysémique par essence, est-il censé éduquer la Grèce ? Comment ce discours vraisemblable se fait-il passer pour la vérité ?

Chez les Grecs, jusqu'à la naissance de la philosophie, *logos* et *mythos* se confondent et désignent simplement ce que le poète raconte, un récit *hiéros*, sacré, concernant les dieux et

---

« “victime expiatoire” ; le mot désigne l'homme qu'une cité expulse de son territoire pour se purifier de toute souillure et prévenir ainsi un fléau naturel (ou y remédier) [...] Ce *Pharmakos* est le même mot que *Pharmakon*, mais avec genre et accent distinctifs : l'homme qui sert de victime expiatoire est “le remède” personnifié, d'où le passage de *Pharmakon* au masculin ». *Pharmakos* a aussi la signification de « empoisonneur, -euse, sorcier, -ère, magicien, -ne [...] c'est le mot *Pharmakos* qui, ayant perdu sa valeur religieuse, a subi la contagion sémantique de *Pharmakon* “poison” et surtout de *Pharmakeus*, *Pharmakis* », P. Chantraine, « *Pharmakon* », *op. cit.* Le rite qu'évoque Chantraine à propos du *Pharmakos* n'est pas sans rappeler l'ostracisme athénien. De fait, les deux rites sont probablement symétriques. Voir, à ce propos, J-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972.

<sup>595</sup> L. Pernot, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 260.

<sup>596</sup> Ce sont les expressions de H. Joly dans son article intitulé « Sur la tête de Gorgias. Le “parler beau” et le “dire vrai” dans *Le Banquet* de Platon », URL : <https://doi-org.faraway.parisnanterre.fr/10.1007/BF00186296>, consulté le 11 avril 2019.

<sup>597</sup> Les philosophes s'approprient le personnage d'Ulysse en faisant de lui la figure du sage. Mais où est l'ambivalence homérique de la *métis* ? Comme l'écrit J-P. Vernant, « cette réintégration du mythe dans l'univers de la raison philosophique, dont on pouvait le croire chassé, a sa contrepartie : en lui accordant droit de cité, on le naturalise philosophe ; en l'acceptant, on l'absorbe », *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974, 213-214.

<sup>598</sup> B. Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>599</sup> P. Schmitt Pantel, « Pénélope, Nausicaa, Hélène ... Des femmes au rang des héros ? », *op. cit.*, p. 60.

<sup>600</sup> Selon Marcel Detienne, « il n'y a là aucune autorité *ex cathedra*, mais une autorité populaire, dictée par la coutume. Cette autorité du mythe était très forte », « Les Grecs croyaient modérément en leurs mythes », *op. cit.*, p. 19.

les héros<sup>601</sup>. Cependant, Platon établit une opposition tranchée entre le discours fictif, irrationnel et apparenté au mensonge qu'est le *mythos*, et le discours philosophique, argumenté et vrai, c'est-à-dire le *logos*<sup>602</sup>. Il s'agit de deux « pratiques discursives<sup>603</sup> » différentes. Désormais, la beauté n'est plus synonyme de vérité.

D'aucuns estiment que Platon s'insurge contre cette autorité de la poésie et « chamboule volontiers les traditions pour inventer de nouveaux mythes : il y a là une part de divertissement lettré, mais il s'agit aussi de corriger les fables pour les rendre conformes à son enseignement philosophique<sup>604</sup> ». En ce sens, il s'agit d'une rupture avec la mythologie traditionnelle. D'autres mythes se substituent aux anciens. La philosophie remplace la littérature. Le philosophe-roi renverse le pouvoir du poète. Mais la littérature disparaît-elle véritablement des dialogues philosophiques platoniciens ?

---

<sup>601</sup> Cf. à propos de la distinction entre *mythos* et *logos*, C. Ramnoux, « MYTHE - Mythos et logos », Encyclopædia Universalis [en ligne], URL : [http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/mythe-mythos-et-logos/consulté le 20 juin 2019](http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/mythe-mythos-et-logos/consulté_le_20_juin_2019). Par ailleurs, selon *Le Grand Dictionnaire de la Philosophie* (sous la direction de M. Blay, Larousse, 2003), « chez Homère, le terme *muthos* signifie le discours en général. “Parole exprimée”, *muthos* s'oppose à *ergon*, l'“acte accompli”, et non à *logos*, dont il est synonyme (*Iliade*, IX, 443). Dans le *Phédon*, pourtant, Platon marque la différence entre *muthos*, “récit inventé par le poète”, et *logos*, “discours” (*Phédon*, 61 b ; cf. *Protagoras*, 320 c 3). De manière plus décisive encore, il oppose dans le *Timée*, le récit forgé au discours véridique (*Timée*, 26 e) », A. Hourcade, « Mythe », p. 700, colonne n°1.

<sup>602</sup> Dans cette perspective, P. Grimal écrit que « le mythe s'oppose au Logos, comme la fantaisie à la raison, la parole qui raconte à celle qui démontre. *Logos* et *Mythos* sont les deux moitiés du langage, deux fonctions également fondamentales de la vie de l'esprit », *La mythologie grecque*, Paris, PUF, 1953, p. 6-7. Ainsi, le *mythos* serait une parole fautive affichant une double prétention à la vérité et à l'exemplarité, procurant un plaisir esthétique et n'ayant d'autre fin que lui-même. Toute production mimétique étant en principe mauvaise, l'artiste et le poète sont bannis de la Cité idéale platonicienne. Toutefois, Platon semble reconnaître l'utilité du mythe qui pourrait servir de relais au discours philosophique en éthique comme en politique. Le *mythos* aurait une signification profonde que le *logos* aurait pour mission de déchiffrer. L'on pourrait en déduire l'ambivalence du mythe dont le caractère illusoire n'empêche pas l'efficacité de persuasion.

<sup>603</sup> L. Brisson, *Platon, les mots et les mythes*, op. cit., p. 12

<sup>604</sup> G. Navaud, « Éros selon Platon », *Le Point Références-La Grèce et ses dieux*, op. cit., p. 42.

## 2. Platon, épigone d'Homère<sup>605</sup>

Heinz Wismann rappelle que « la philosophie, au sens strict du terme, naît environ deux cent ans après la composition des poèmes homériques, qu'on situe généralement au IX<sup>e</sup> siècle avant J.-C., avec l'affirmation spéculative selon laquelle toutes choses ont leur origine dans l'Un<sup>606</sup> ». Marcel Detienne s'oppose, quant à lui, à la thèse selon laquelle la pensée mythique précède la pensée rationnelle<sup>607</sup>. En effet, « nous avons plutôt affaire à deux formes de pensée qui cohabitent habituellement chez les Grecs, comme chez nous d'ailleurs<sup>608</sup> ». Parallèlement, Vinciane Pirenne-Delforge souligne qu'« il faut se garder d'opposer raison philosophante et polythéisme. Quand Empédocle cite Aphrodite ou Arès comme forces agissantes dans le cosmos, certains interprètes modernes diront que c'est une allégorie. Personnellement, je pense qu'il faut prendre cette référence au sérieux. [...] Platon ou Aristote prenaient, à leur manière, le polythéisme au sérieux<sup>609</sup> ». Ainsi, ces deux formes de pensée et de discours ni ne se succèdent historiquement ni ne s'opposent. Il importe de mesurer les similitudes entre elles, malgré les écarts apparents qui subsistent.

---

<sup>605</sup> « L'acharnement antiartistique de Platon est sans doute lié, comme le suggère Nietzsche dans la *Naissance de la Tragédie*, au chap. 14, à une sorte de jalousie et à sa volonté de créer avec ses dialogues une forme littéraire nouvelle qui aurait pu éclipser la tragédie », M. Haar, *L'œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres*, Hatier, coll. « Optiques Philosophie », 1994, p. 13. Voir également D. Laërce, *Vie de Platon*, 5, trad. A. Ph. Segonds, Paris, Belles Lettres, 1999. Certains commentateurs se rallient à cette thèse en confirmant que Platon écrivait des poèmes avant de se consacrer à la philosophie. La dette de Platon envers la poésie se manifesterait à travers la structure de ses dialogues philosophiques, rappelant celle des tragédies. Par ailleurs, force est de constater le recours fréquent du philosophe aux mythes afin d'appuyer ses démonstrations philosophiques. Ainsi, la littérature ne disparaît jamais entièrement des dialogues platoniciens, quoi qu'en dise Platon lui-même. Cf. <https://www.plato-dialogues.org/fr/tools/char/homergot.htm> sur les références platoniciennes à Homère.

<sup>606</sup> H. Wismann, « Dire la vérité », *Philosophie Magazine*, Hors-série n°11, *op. cit.*, p. 54. Doit-on en déduire une rupture entre philosophie et littérature ? Comment les philosophes rendent-ils compte de l'existence du multiple, du pluriel et de l'équivoque ? En tout état de cause, Wismann estime que la philosophie est présente en germe chez Homère, en citant comme exemple les occurrences du terme grec de « vérité », *alètheia*, dans *L'Iliade* (chants XXIII et XXIV). Autrement dit, Platon n'aurait pas inventé la conception de la vérité. Toutefois, son utilisation en philosophie diffère de celle que l'on trouve chez Homère. La vérité serait ainsi plurivoque, selon qu'il s'agit de la narration épique ou du discours philosophique. Par ailleurs, selon Wismann, la philosophie est tributaire de l'héritage poétique : « aucun philosophe grec, quelles que soient les divergences entre les doctrines apparues au cours des siècles, n'a jamais renié cet héritage » (*ibid.*, p. 56). Voir aussi la distinction qu'opère Wismann entre *sophia* et *philosophia* dans « La naissance de la philosophie », *Philosophie Magazine*, Hors-série n° 19, *op. cit.*, p. 12. Dans le même cadre, Marcel Detienne distingue deux versions de la vérité : une vérité ambiguë, car « les mythes ne s'embarrassaient pas d'éléments contradictoires » (Entretien avec M. Detienne, « Les Grecs croyaient modérément en leurs mythes », *op. cit.*, p. 19) et une vérité platonicienne « obéissant au principe de l'argumentation et de la non-contradiction, [...] une vérité immobile » (*ibid.*) Voir, du même auteur, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Maspero, 1967.

<sup>607</sup> C'est la thèse de G. Gusdorf, en l'occurrence, qui estime que la mythologie est la matrice de la philosophie. En effet, selon lui, « le mouvement de la raison raisonnante porte d'une manière ou d'une autre la marque de son hérité pré-rationnelle », *Mythe et Métaphysique – Introduction à la philosophie*, Paris, Flammarion, 1953, p. 8. Ainsi, le mythe aurait un rôle fondamental dans la formation de la pensée philosophique.

<sup>608</sup> M. Detienne, « Les Grecs croyaient modérément en leurs mythes », *op. cit.*, p. 19.

<sup>609</sup> Entretien avec Vinciane Pirenne-Delforge, *Le Point Références-Les textes fondamentaux, Comment est né Dieu*, décembre 2018-janvier 2019, p. 47.

Selon certaines interprétations, le mythe chez Platon serait un intermédiaire indispensable entre sa philosophie et la foule<sup>610</sup>. En ce sens, si une variante d'un récit mythique traditionnel est exposée dans un dialogue platonicien, la visée est essentiellement philosophique. Selon Jean-François Mattéi, « la philosophie platonicienne est bien une *mythologie*, un discours qui commence dans le *dialogue* et s'achève dans le *mythe*. Ce dernier est un récit dont la composition a pour fonction d'imiter, dans le monde sensible où nous vivons, les Idées auxquelles les âmes sont apparentées<sup>611</sup> ». Autrement dit, la philosophie et la mythologie sont étroitement liées.

« Quand il écrit, il est tout chargé d'Homère, c'est dans Homère qu'il a appris les *grammata*, nos "fondamentaux" [...] les philosophes grecs sont grecs<sup>612</sup> ». Cependant, paradoxalement, Platon est « le poète qui voulait chasser les poètes<sup>613</sup> ». À l'instar de l'aède inspiré par les filles de Mnémosyne, la mémoire est une notion importante dans la philosophie platonicienne. De fait, apprendre<sup>614</sup> revient à se remémorer<sup>615</sup>. L'oubli, quant à lui, est associé à l'ignorance et à la mort. « Comment imaginer que Platon, qui est lui-même un poète, au sens grec et platonicien du terme, un créateur, un écrivain (pour prendre un terme moderne), pense à expulser les poètes de la cité ?<sup>616</sup> » Cette interrogation souligne l'ambiguïté de l'attitude platonicienne à l'égard de la poésie<sup>617</sup>. En tout état de cause, le choix de la forme du dialogue ne semble pas anodin<sup>618</sup>. Ce choix impose une diversité de personnages et d'opinions, voire de

<sup>610</sup> Il s'agit de la Propédeutique ou de ce qu'on appelle, de nos jours, la vulgarisation scientifique. Selon cette interprétation, le mythe serait un moyen, un outil d'analyse et d'illustration d'un système philosophique, une prolongation d'une pensée, pour reprendre l'expression de P. Grimal (*La mythologie grecque, op. cit.*, p. 10).

<sup>611</sup> J-F, Mattéi, « Le platonisme, une *mytho-logie* ? », *Le Point Hors-série, Grandes biographies, N°2 -Platon*, mars-avril 2009, p. 64.

<sup>612</sup> B. Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire, op. cit.*, p. 51, 52.

<sup>613</sup> A. Badiou, « Platon, notre cher Platon », *Le magazine littéraire, Platon, l'invention de la philosophie*, N° 447, novembre 2005, p. 33.

<sup>614</sup> Par ailleurs, la vérité elle-même n'est que négation de l'oubli, ἀλήθεια, où le "a" initial est un privatif.

<sup>615</sup> *Ménon*, 81c, d. L'enseignement est étroitement lié à la réminiscence. Il s'agit, en effet, de se ressouvenir d'un acquis dans une vie antérieure. Cependant, Monique Dixsaut précise cette idée en la nuancant comme suit : « le mythe de la réminiscence, qui raconte que l'âme avant la naissance aurait tout appris et, en s'incarnant, tout oublié, est justement un mythe. Ce qui est oublié n'est pas la vision de l'ensemble des Idées mais la puissance de l'âme d'atteindre, par elle seule et sans le secours des sens, "la vérité des êtres" ; c'est de cette puissance que le mythe veut nous persuader », « Pourquoi poser des Idées ? », *Le Magazine littéraire N° 447, op. cit.*, p. 52. À propos de la réminiscence chez Platon, voir M. Dixsaut, « Platon », *Dictionnaire des Philosophes*, p. 1245-1247.

<sup>616</sup> P. Pachet, « "Platon dit, Platon pense que" », *Le Magazine littéraire N° 447, op. cit.*, p. 48.

<sup>617</sup> « Jamais, avant comme après Platon, mythologie et philosophie n'ont fait corps de façon aussi naturelle et complémentaire », G. Droz, *Les mythes platoniciens*, Point Sagesses, 1992, p. 10. Droz affirme, par ailleurs, en ce qui concerne la fonction du mythe dans les dialogues philosophiques platoniciens : « [...] nous sommes ici au cœur de l'insaisissable : le mythe évoque et suggère ; il propose à notre imagination plus qu'il ne parle à notre intelligence ; il ne dit pas le vrai, il offre du sens », *ibid.*, p. 14.

<sup>618</sup> « [...] il y a une autre singularité des dialogues qui a dû frapper les contemporains de Platon, à savoir le fait que l'œuvre platonicienne ait été, déjà à l'époque, la seule œuvre philosophique à avoir été écrite dans une forme littéraire étrangère à l'exercice de la philosophie », A. Macé, « La philosophie en dialogues », *Le Magazine littéraire N° 447, op. cit.*, p. 43.

philosophies. La multiplicité des voix met en évidence l'ambivalence des dialogues platoniciens. Ainsi, la bigarrure semble définir aussi bien la philosophie que la littérature.

## B. Calypso et l'éros multiple

*De nouveau Eros qui dissout les membres me torture  
Doux et amer, monstre invincible*<sup>619</sup>

### 1. Les éloges d'Éros dans *Le Banquet*<sup>620</sup> de Platon

Comment apparaît Éros dans les cosmogonies grecques<sup>621</sup> ? Ce dieu aux multiples facettes est, dans un premier temps, l'Éros primordial<sup>622</sup>, lié à la *poiésis*, à la création du monde, antérieur à Aphrodite<sup>623</sup>, et, dans un deuxième temps, le jeune Éros, enfant et parèdre d'Aphrodite et soumis, par voie de conséquence, au pouvoir des dieux Olympiens. Selon l'interprétation de Jean-Pierre Vernant, c'est la castration d'Ouranos qui provoque cette métamorphose d'Éros<sup>624</sup>, la naissance d'Aphrodite ainsi que le déclenchement du conflit<sup>625</sup>.

---

<sup>619</sup> Sappho, frg. 31. Trad. Bonnard, 1996.

<sup>620</sup> *Le Banquet* (De l'amour) est un dialogue de la maturité de Platon (385-370). Cette deuxième période de la vie du philosophe correspond au retour du premier voyage en Sicile et à la fondation de l'Académie, en 387 av. J.-C. (L'on a choisi d'étudier, dans le cadre du présent travail, la traduction de L. Brisson, Paris, GF Flammarion, 2016.) *Le Banquet* et le *Phèdre* (Du Beau) soulignent la fonction médiatrice de l'âme, entre l'intelligible et le sensible. Cf. à propos de l'ordre chronologique de rédaction des dialogues platoniciens, O. Souan, « Les dialogues de Platon », *Le Point Hors-série, Grandes biographies, N°2 -Platon*, mars-avril 2009, p. 108, ainsi que A. Macé, « Les dialogues en bon ordre ? », *Le magazine littéraire N° 447, op. cit.*, p. 44. Dans *Le Dictionnaire des Philosophes*, (Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, Paris, 2001) Monique Dixsaut tranche la question en ces termes : « [...] Au caractère lacunaire, tendancieux ou romancé de ces documents s'ajoute le fait qu'aucun témoignage ancien ne nous renseigne sur la chronologie des dialogues », « Platon », p. 1235 (colonne n°2)-1236 (colonne n°1).

<sup>621</sup> Voir à ce sujet J. Rudhardt, *Le rôle d'Eros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris, 1986 ; ainsi que « Cosmogoniques (mythes). La Grèce », dans *Dictionnaire des Mythologies*, sous la direction d'Y. Bonnefoy, Paris, 1981, tome I, p. 258-260.

<sup>622</sup> Hésiode raconte la naissance de cet Éros primordial dans sa *Théogonie* (116-120). Comme l'écrit J.-P. Vernant, « Eros pousse les unités primordiales à produire au jour ce qu'elles cachaient obscurément dans leur sein [...] Eros n'est pas principe de l'union du couple ; il ne réunit pas deux pour en faire un troisième ; il rend manifeste la dualité, la multiplicité incluses dans l'unité », « Un, deux, trois : Eros », In : *Mélanges Pierre Lévêque, Tome 1 : Religion*, Besançon : Université de Franche-Comté, (Annales littéraires de l'Université de Besançon, 367), 1988, p. 294. URL : [https://www.persee.fr/doc/ista\\_0000-0000\\_1988\\_ant\\_367\\_1\\_1731](https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1988_ant_367_1_1731), consulté le 15 juillet 2019. Cette fonction de dévoilement d'Éros ne s'oppose-t-elle pas, en quelque sorte, au voilement qui est inhérent au personnage de Calypso ? Faut-il en déduire une opposition entre l'Éros primordial et la nymphe Calypso ?

<sup>623</sup> Le rôle de cette figure d'Éros est celui d'un « modèle d'attraction, de fécondité et d'ordre [...] celui d'une cause motrice et ordinatrice », « Eros (désir passionné) [grec] », *Les Notions Philosophiques, Dictionnaire*, tome 1, volume dirigé par S. Auroux, p. 830, colonne n° 1. Le discours d'Eryximaque dans *Le Banquet* de Platon fait écho à cette conception d'Éros comme une force cosmologique.

<sup>624</sup> « Paradoxalement, c'est la castration d'Ouranos qui en éloignant le ciel de la terre, en mettant fin à la carrière de l'Eros primordial, va disjoindre le masculin du féminin et conférer au dieu du désir un statut nouveau, lié à la

Ainsi, Éros et Thanatos naissent simultanément et se confondent. De quel Éros s'agit-il dans *Le Banquet* de Platon ? Va-t-on retrouver ces éléments de définition dans le dialogue philosophique ?

La forme du dialogue platonicien est rationnelle<sup>626</sup>. Néanmoins, son sujet semble s'inspirer des histoires que l'on se racontait<sup>627</sup>. De fait, Platon « prolonge sa pensée par des mythes qu'il invente<sup>628</sup> » : la poésie serait une forme de sagesse, un savoir aussi indispensable que la philosophie. En effet, « aimer les mythes c'est, en quelque façon, se montrer philosophe, car le mythe est composé de merveilleux<sup>629</sup> » : Platon convertit les concepts philosophiques en contes qui semblent interpeller l'enfant en nous.

Les personnages du *Banquet* cherchent à saisir l'essence du désir, à dire son être<sup>630</sup>. Mais le désir est-il saisissable ou définissable ? Le désir de la vérité va-t-il l'emporter sur le désir du désir ? Les avis divergent et renvoient au contraste saisissant entre l'Éros primordial et l'Éros jeune : Phèdre défend la conception d'un dieu très ancien qui apparaît à la suite de Chaos et de Gaïa. En revanche, Agathon<sup>631</sup> estime qu'Éros est le plus jeune des dieux. Cette opposition entre deux généalogies différentes du dieu révèle son ambiguïté profonde et le rapproche, par là-même, de Calypso dont le statut est problématique. L'Amour pour Agathon est « surdoué et surqualifié<sup>632</sup> », le plus jeune, le plus beau, le plus vertueux. C'est grâce à lui

---

dichotomie, désormais définitive et tranchée, entre les sexes », J-P. Vernant, « Un, deux, trois : Eros », *op. cit.*, p. 294.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>626</sup> La Maïeutique, par analogie avec Maïa, la déesse grecque de l'accouchement, est une technique rationnelle qui consiste à bien interroger une personne pour lui faire exprimer des connaissances oubliées. (Cette technique se déploie dans *Le Banquet*, en l'occurrence, à travers le dialogue entre Socrate et Agathon). Son invention qui remonte au IV<sup>ème</sup> siècle avant J.-C. est attribuée à Socrate dont le rôle est de faire accoucher les âmes de ses interlocuteurs. En ce sens, il serait le double de sa mère, une sage-femme, en reproduisant métaphoriquement ce qu'elle accomplit.

<sup>627</sup> Paul Veyne estime que le mythe n'est pas le commencement de la raison et qu'il relève plutôt du besoin humain de narration et d'imagination, c'est-à-dire du plaisir esthétique. Il distingue ce besoin de celui d'explication métaphysique et ajoute que les mythes grecs possèdent un « haut niveau culturel » mais qu'ils racontent des histoires. Celles-ci « n'ont pas la prétention d'être vraies, encore moins d'être sacrées ». P. Veyne, « Un trésor de récits incroyables », *Philosophie Magazine*, hors-série n° 19, *op. cit.*, p. 95-98.

<sup>628</sup> P. Grimal, *La mythologie grecque*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>629</sup> Aristote, *Métaphysique*, trad. de M-P. Duminil et A. Jolin, Paris, Flammarion, 2008, A2, 982 b, tome 1, p. 8-9.

<sup>630</sup> « Il est si naturel, si philosophiquement naturel, de partir de l'être qui apparaît dans la lumière, et le dire fidèlement avec les mots. De l'être vers le dire, c'est le sens de l'ontologie », B. Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>631</sup> Agathon d'Athènes est un auteur dramatique dont le nom signifie « bien né ». Il devient célèbre en obtenant le premier prix au concours de tragédies organisé à Athènes. Le lendemain de sa victoire, il organise un banquet, *sumposion*, qui aurait inspiré *Le Banquet* de Platon. Il entretient une longue relation amoureuse avec Pausanias, autre personnage du *Banquet*.

<sup>632</sup> H. Joly, « Sur la tête de Gorgias », *op. cit.*, p. 19.

que s'atténue l'étrangeté intrinsèque à l'autre<sup>633</sup>. Comme l'écrit Laurent Pernot, « le fait que Platon se réfère à la rhétorique dans un dialogue aussi profond et important que le *Banquet* est le signe manifeste de son intérêt pour le sujet : le philosophe a besoin des discours rhétoriques, à titre de points de comparaison et de prolégomènes, pour penser le discours philosophique<sup>634</sup> ». Ainsi, le discours d'Agathon<sup>635</sup>, pastiche du style de Gorgias, est loué ironiquement par Socrate qui le critique en le distinguant du vrai et en définissant les caractéristiques d'un bon éloge, car celui qui a été prononcé par Agathon n'en est pas un.

Selon Phèdre<sup>636</sup> le « mythologue », Éros est le moteur des actions bonnes et vertueuses. Pausanias semble prolonger ce premier éloge en distinguant deux visages d'Éros : le vulgaire accompagnant l'Aphrodite, fille de Zeus et de Dionè, et le céleste, faisant cortège à l'Aphrodite ouranienne. Dans le même cadre, Eryximaque estime qu'un bon médecin<sup>637</sup> doit savoir distinguer « quel est le bon Éros et quel est le mauvais<sup>638</sup> » : c'est la modération qui s'oppose à la démesure. Ainsi, alors que Phèdre et Agathon estiment qu'il y a un seul Éros, Pausanias et Eryximaque pensent qu'il y en a deux. Cela montre la divergence des points de vue sur Éros : il n'y a pas une seule vérité sur le sujet, car ces discours font écho à l'*agon*, à la compétition. Chacun veut prononcer le plus beau discours sur Éros. Mais personne ne se soucie de la vérité. C'est dans cette mesure que ces discours préparent celui de Diotime qui, lui, est conforme aux exigences socratiques.

Aristophane<sup>639</sup> tente d'expliquer « l'origine de l'élan érotique<sup>640</sup> » dans son discours<sup>641</sup>. L'on cherche à se fondre avec l'autre en un seul et même être. Mais est-ce

<sup>633</sup> Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, 197 c, p. 127.

<sup>634</sup> L. Pernot, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>635</sup> H. Joly analyse dans son article (« Sur la tête de Gorgias. Le “parler beau” et le “dire vrai” dans *Le Banquet* de Platon », *op. cit.* ) l'« hyper-rhétoricité » du discours d'Agathon, du point de vue socratique. (Cf. p. 14 et s.) Cependant, cela n'empêche pas l'intérêt évident de Platon pour la rhétorique dans le discours, à travers l'insertion de textes rhétoriques dans *Le Banquet*. Ainsi, comme pour la poésie, l'attitude platonicienne à l'égard de la rhétorique est ambivalente. Ce qui est certain est son aptitude à imiter, voire parodier, dans son écriture même, le discours qu'il critique. Le philosophe maîtrise le pouvoir de ses ennemis. Ainsi, l'on peut considérer qu'il a plusieurs facettes, qu'il est l'être de la métamorphose.

<sup>636</sup> Phèdre invoque la mort d'Alceste, un mythe raconté par le poète tragique Euripide, faisant écho à la mort de Didon dans *L'Énéide*. Ces deux exemples figurent l'amour pur, synonyme d'abnégation. Qu'en est-il de l'amour de Calypso pour Ulysse ? Se serait-elle sacrifiée pour lui si elle n'était pas immortelle ?

<sup>637</sup> A. Comte-Sponville qualifie le discours d'Eryximaque de « panérotisme, aussi bien médical qu'esthétique et cosmologique, sans doute inspiré d'Hésiode, Parménide ou Empédocle », *Petit traité des grandes vertus*, *op. cit.*, p. 339.

<sup>638</sup> Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, 186 c, p. 109.

<sup>639</sup> Aristophane est un dramaturge ainsi qu'un auteur satirique athénien. Il attaque directement Socrate dans sa comédie intitulée *Les Nuées*. Il se démarque des autres convives à travers le bouleversement des règles qu'il opère avec son hoquet qui lui fait différer son éloge.

<sup>640</sup> L. Brisson, « Le “mythe de l'androgyné” ou l'origine de l'élan érotique », *Le Point Hors-série, Grandes biographies*, N°2 -Platon, p. 36.



réellement l'autre que l'on aspire à retrouver ? N'est-ce pas plutôt la ressemblance, l'unité, le Même ? En effet, « l'androgynie figure l'unité radicale des origines, le commencement paradisiaque où les deux sexes n'étaient pas encore scindés, arrachés l'un à l'autre<sup>642</sup> ». Ce lien ontologique entre les êtres est étroitement lié à leur mutilation originaire<sup>643</sup>. Mais la relation avec l'autre a-t-elle véritablement un caractère fusionnel, comme le suggère le discours d'Aristophane ?

Chacun de ces personnages a un caractère particulier, à l'instar d'un personnage littéraire. Les premiers discours du *Banquet* ne s'éloignent pas nécessairement de la vérité. Toutefois, ils semblent être incomplets. Seul le discours de Diotime représente la vérité sur Éros et réfute, par là-même, les autres discours, point par point<sup>644</sup>. Ceux-ci sont éminemment importants parce que « la compréhension ne surgit que si l'on a d'abord exploré toutes les directions et fait appel à toutes les méthodes [...] Ce mouvement est celui, décrit dans *Le Banquet*, des morts et des renaissances d'Éros, tantôt manquant de l'essentiel, et tantôt plein de ressources<sup>645</sup> ». Ainsi, il ne s'agit pas d'un système philosophique figé et immuable. Le mouvement de la pensée se construit progressivement. Platon n'admet-il pas, en ce sens, le caractère polymorphe de la vérité ainsi que l'existence du pluriel et du multiple ?

---

<sup>641</sup> Discours d'Aristophane : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fmDpwXCyFOI>, consulté le 18 juillet 2019. Sur les correspondances entre ce discours et celui de Diotime, voir S. Boehringer, « Comment classer les comportements érotiques ? Platon, le sexe et *erôs* dans le *Banquet* et les *Lois* », *Études platoniciennes*, [En ligne], 4, 2007, p. 45-67, mis en ligne le 01 septembre 2016, consulté le 10 juillet 2019, URL : <https://journals-openedition-org.faraway.parisnanterre.fr/etudesplatoniciennes/902>

<sup>642</sup> « Hermaphrodite », in Vade-mecum, *L'utopie*, textes choisis et présentés par F. Rouvillois, Paris, Flammarion, 1998, p. 226, colonne n° 1. Cf. aussi M. Miguet, in P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, 1988, p. 70. L'on peut considérer que Calypso est, à bien des égards, une figure hybride, à l'image de l'androgynie décrit par Aristophane dans son éloge d'Éros. En effet, le divin, le féminin et le masculin constituent l'essence de Calypso. (Cela fait écho à cette citation de P. Hadot décrivant la philosophie. Il nous semble qu'elle s'accorde avec le personnage de Calypso : « un mélange de divinité et d'humanité ; mais un tel mélange ne va pas de soi, il est nécessairement lié à une étrangeté, presque à un déséquilibre, à une dissonance interne », *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, 1995, p. 84). Par ailleurs, la volonté de la fille d'Atlas de garder éternellement Ulysse chez elle ne témoigne-t-elle pas d'une *hubris* similaire à celle des humains dans le récit d'Aristophane ?

<sup>643</sup> En effet, Monique Dixsaut estime que cette scission originaire fait de l'homme un être de désir et de manque. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=EUMzyr2JisI>. La dissociation de l'homme double par Zeus suggère-t-elle une horreur de l'hybride ?

<sup>644</sup> Quel est le statut de l'autre dans les dialogues platoniciens ? En effet, l'autre n'est pas seulement un personnage littéraire pourvu d'un rôle : il lui arrive de proposer le sujet du dialogue. (En l'occurrence, l'objet de l'investigation intellectuelle dans *Le Banquet* est la beauté). Par ailleurs, il participe activement à la recherche de la vérité. « Si donc, avec Platon, la recherche philosophique ne s'arrête encore guère à autrui et à la relation qui nous lie à lui, cette recherche même est un appel constant à l'autre, un renvoi alternatif d'autrui à autrui », A.-J. Voelke, *Les rapports avec autrui dans la philosophie grecque*, Paris, Vrin, 1961, p. 27. Par ailleurs, Platon semble faire allusion au discours d'Aristophane, par la bouche de Diotime, en le critiquant. C'est ce qui montre que le discours de Diotime réfute les précédents : « Il y a bien aussi un récit qui raconte que chercher la moitié de soi-même, c'est aimer. Ce que je dis moi, c'est qu'il n'est d'amour ni de la moitié ni du tout [...] », Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, 205 e, p. 147.

<sup>645</sup> M. Dixsaut, « Platon », *op. cit.*, p. 1243, colonnes n°1 et 2.

## 2. Calypso et l'Éros de Diotime<sup>646</sup>

### 2.1. Le désir est manque

Socrate déclare ne rien savoir hormis les choses de l'amour<sup>647</sup>. Contrairement à ce que défendent les autres personnages du *Banquet*, il présente, par l'intermédiaire de la prêtresse Diotime de Mantinée, une autre conception du dieu Éros. Platon emploie le procédé littéraire de l'enchâssement<sup>648</sup> : il s'agit d'un banquet dont les personnages sont inspirés de la mythologie traditionnelle, et qui est rapporté lors d'un banquet réunissant des hommes, dont Socrate. Littérature et philosophie font corps, tels les êtres décrits par Aristophane. Par ailleurs, l'éloge de Diotime se distingue des autres, car il représente la « rhétorique philosophique<sup>649</sup> », l'éloge tel qu'il doit être.

Éros est à la fois « le signe de notre finitude et de notre vocation à un dépassement, dans la mesure du possible, de cette finitude<sup>650</sup> ». De fait, il est le fils de Penia et de Poros<sup>651</sup>, de la Pauvreté et de l'Expédient. Son père étant Poros, il sait remédier à la privation qui lui vient de sa mère. L'origine explique la nature, comme pour le personnage de Calypso, fille du dangereux Atlas. Parallèlement, c'est la mutilation d'Ouranos qui fait naître Aphrodite. Autrement dit, la mort peut engendrer l'amour et la beauté. Le manque produit le désir. L'on peut en déduire que ce récit est subversif, pareil à un jeu sérieux remettant en question la mythologie traditionnelle du personnage d'Éros.

---

<sup>646</sup> Dans son article, « Sur la tête de Gorgias », H. Joly souligne la « néo-rhétoricité » du discours de Diotime, en l'opposant, par là-même, à celui d'Agathon, caractérisé par son « hyper-rhétoricité ». (*op. cit.*, p. 23). D'un discours monologique on passe à un discours dialogique qui met en scène la subjectivité de chaque locuteur. Sur la différence fondamentale entre la subjectivité philosophique et la subjectivité littéraire ou rhétorique, ainsi qu'entre l'Éros de la rhétorique et l'Eros philosophique, Cf. le même article, p. 29-30.

<sup>647</sup> Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, 177 d, p. 96.

<sup>648</sup> Cet enchâssement fait que l'éloge se transforme en dialogue entre Socrate et Diotime.

<sup>649</sup> L. Pernot, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>650</sup> J. Laurent, « L'Éros selon Platon », *Le magazine littéraire* n° 447, p. 49. Par ailleurs, Laurent considère Eros comme la « figure mythologique qui représente cette doctrine ontologique », à savoir le manque et l'espoir toujours présent d'un possible dépassement à travers l'enfantement ou la création. (Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, 206 c, p. 149).

<sup>651</sup> « Penia, l'aporique, devient enceinte au détriment de Poros inconscient », A-G, Wersinger, « la voix d'une "savante" : Diotime de Mantinée dans le *Banquet* de Platon (201 d-212 b) », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 23 mai 2012, consulté le 11 juillet 2019. URL : <https://journals-openedition-org.faraway.parisnanterre.fr/mondesanciens/816>. Le sommeil est le complice du féminin, comme le montre également l'épisode des amours entre Héra et Zeus pendant que la guerre de Troie bat son plein. Cela fait écho à la méfiance d'Ulysse à l'égard de Calypso mais aussi et surtout de Circé. Ainsi, dans un renversement des rôles fort significatif, le féminin abuse du masculin et exerce son emprise sur lui, grâce à la magie de la séduction ou à la complicité d'Hypnos. (Celle-ci nous renvoie à la *Théogonie* hésiodique qui expose à travers la généalogie divine la parenté entre Hypnos et Hysminai (Combats) ainsi que Machai (Batailles). Hysminai et Machai ont été engendrées par Eris, la discorde, sœur d'Hypnos, tous les deux issus de Nuit, Nyx).

« Platon rivalise [...] avec le pouvoir de visualisation de la poésie démontrant un souci du détail<sup>652</sup> ». De fait, Socrate rapporte minutieusement le récit de la naissance d'Éros. En outre, la passivité qui accompagne la réception de la poésie se métamorphose avec Platon en attitude active, en « expérience de pensée<sup>653</sup> ». Ainsi, elle n'est plus dangereuse, magique<sup>654</sup>. La poésie devient inoffensive, voire utile, grâce à Platon. Par ailleurs, écouter une histoire semble plus plaisant et divertissant qu'une longue démonstration, comme en témoigne le dialogue du *Protagoras*<sup>655</sup>. C'est pour toutes ces raisons que la poésie est essentielle à la philosophie platonicienne.

Selon Pierre Hadot, le récit de Diotime est une allégorie<sup>656</sup>. Éros aime ce dont il est dépourvu, ce qui est beau et bon. Par conséquent, il n'est ni beau ni bon. C'est un être intermédiaire entre le beau et le laid, le savoir et l'ignorance, le bon et le mauvais, et c'est le moyen pour l'âme d'atteindre le Beau en soi, en passant nécessairement par des degrés d'initiation. Par voie de conséquence, Éros n'est pas parfait : « ce qui est complet et parfait n'a que faire d'Eros. Le divin ne connaît pas l'amour<sup>657</sup> ». Cependant, Calypso est une déesse qui connaît l'amour, qui désire. Et son désir ne fait pas d'elle une exception parmi les dieux dont le véritable souverain n'est pas Zeus mais Éros. L'on peut en déduire que les dieux du polythéisme, d'une manière générale, ne sont ni complets ni parfaits : le divin n'est pas synonyme de béatitude mais d'imperfection et de manque, c'est-à-dire de désir. Comment ce désir, qui est manque, peut-il durer ? Si la présence de Calypso est continue, se transformant avec le temps en omniprésence, comment le désir, alimenté par la seule absence de l'être désiré, peut-il se faire sentir avec la même intensité ? Éros est irrévocablement tragique, car la possession physique de l'autre n'exclut pas le manque, l'insatiabilité. Le vide n'est toujours pas comblé. Tant que ce vide persiste, l'être désirant semble aspirer à la non-satisfaction de son désir, car dans cette perspective, la satisfaction équivaut au néant.

---

<sup>652</sup> C. Collobert, « L'effet poétique chez Homère et Platon : Plaisir des sens et plaisir du sens », *op. cit.*, p. 12.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>654</sup> Cf. Platon, *Ménon*, 80 a b.

<sup>655</sup> Platon, *Protagoras*, 320 c 6.

<sup>656</sup> « On a l'habitude de considérer ce récit comme un "mythe" – et il est bien vrai qu'il se situe dans la tradition littéraire des "généalogies d'Eros", mais il serait peut-être plus exact de parler d'allégorie, car, en racontant cette histoire, Diotime se contente finalement de personnifier, dans les deux parents d'Eros, les deux aspects opposés qui sont impliqués dans le désir [...] On entrevoit donc ici, sous la forme allégorique, une description, pleine de saveur comique, de la psychologie de l'amoureux », P. Hadot, « L'"Amour magicien". Aux origines de la notion de "Magia Naturalis" : Platon, Plotin, Marsile Ficin », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, T. 172, n°2, Etudes de philosophie ancienne : hommage à Pierre-Maxime Schuhl pour son quatre-vingtième anniversaire, avril-juin 1982, p. 283.

<sup>657</sup> J-P. Vernant, « Un, deux, trois : Eros », *op. cit.*, p. 296.

Si l'on se propose de comparer le discours d'Aristophane et celui de Socrate, il nous semble judicieux de convoquer André Comte-Sponville qui analyse l'une des différences fondamentales entre ces deux conceptions de l'amour comme suit : « Aristophane nous dit exactement, sur l'amour, ce que nous voudrions tous croire (c'est l'amour tel qu'on le rêve, l'amour comblé et comblant : la passion heureuse) ; alors que Socrate dit l'amour tel qu'il est, voué au manque, à l'incomplétude, à la misère, et nous vouant pour cela au malheur ou à la religion<sup>658</sup> ». En faisant le lien entre le mythe d'Aristophane et le quotidien de l'homme moderne, Comte-Sponville souligne que la comédie, personnifiée par Aristophane, affabule, à l'instar de la poésie. Quant à la philosophie, elle ne se voile pas la face, car c'est la vérité qu'elle vénère, même si celle-ci est tragique. La philosophie est une forme de lucidité malheureuse mais préférable à un mensonge apaisant.

Ainsi, Éros apparaît dans le discours de Diotime comme une allégorie du philosophe. Socrate aime le savoir, tout en sachant que son amour est impossible : sa quête est nécessairement inachevée et le désir irrévocablement inassouvi. Mais l'impossibilité ne signifie pas la mort du désir. Au contraire, c'est elle qui l'alimente. Le désir étant manque, le savoir est cherché parce qu'inaccessible. Parallèlement, Calypso est éperdument amoureuse d'Ulysse parce qu'elle ne le possède jamais pleinement, péremptoirement<sup>659</sup>. Elle sait que le destin de l'être aimé est de périr parmi les siens. C'est le caractère éphémère de leur rencontre qui attise son désir. Mais ce désir aurait-il duré si Ulysse avait accepté de demeurer éternellement à ses côtés ? En tout état de cause, le désir se confronte fatalement à l'impasse et à la contradiction. Ulysse isolé sur le promontoire d'Ogygie, avant de rejoindre Calypso, peut être assimilé à Socrate qui s'isole avant de se joindre aux convives du banquet<sup>660</sup>.

La philosophie, inventée par Platon<sup>661</sup>, est une recherche de l'excellence, un désir permanent du savoir, *sophia*. Platon définit le « naturel philosophe » dans *La République* comme suit :

---

<sup>658</sup> A. Comte-Sponville, *Petit traité des grandes vertus*, *op. cit.*, p. 340.

<sup>659</sup> « [...] celui qui semble posséder l'objet de son désir ne le possède jamais totalement et cherche à maintenir ce dont il a partiellement jouissance. L'aimé(e) le plus ou la plus ardent(e) ne nous donnera qu'une partie de son être et sans que l'avenir nous assure de la permanence et de la continuité de ce don », J. Laurent, « L'Éros selon Platon », *Le Magazine littéraire* N° 447, *op. cit.*, p. 48-49. Désir et disparition semblent ainsi intimement liés. Cependant, le désir permet à l'être humain de dépasser sa finitude, dans la mesure du possible. C'est en cela que paraît consister l'enjeu du désir chez Platon.

<sup>660</sup> « [...] C'est une habitude qu'il a. Parfois, il se met à l'écart n'importe où, et il reste là debout », Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, 175 b, p. 91.

<sup>661</sup> « Platon a inventé la "philosophie". Même si le mot *philosophia* avait été employé par d'autres penseurs grecs, c'est dans ses dialogues qu'on en trouve une première définition élaborée, et ce n'est qu'avec eux que la philosophie est instituée comme la plus estimable des sciences et la plus vertueuse des manières de vivre », J-F.

« Donc philosophe, rempli d'ardeur impétueuse, prompt et fort, voilà ce que sera pour nous le naturel de celui qui veut devenir l'excellent et valeureux gardien de la cité<sup>662</sup> ».

Ainsi, le philosophe citoyen est celui qui réunit la vaillance du guerrier et le désir de celui qui veut connaître. Dans cette perspective, la philosophie est définie par Platon comme « une disposition affective à l'égard du savoir et de l'existence. Elle est bien un désir, et c'est sans doute pour cette raison qu'elle est toujours placée dans une situation d'inquiétude et de fragilité<sup>663</sup> ». Cette situation est similaire, à bien des égards, à celle qui définit le désir de Calypso pour Ulysse. En effet, dans les deux cas de figure, l'objet de désir est inatteignable et l'*éros* défini essentiellement par le manque. L'opposition entre *philosophos* et *sophos* témoigne du caractère inaccessible du savoir. De fait, comme le montre le discours de Diotime, seul un dieu est *sophos*. En revanche, l'homme, conditionné par la mortalité, c'est-à-dire par le manque, ne peut qu'aspirer à la *sophia* en visant la réforme de sa vie grâce au savoir et à la vertu.

« Le souci fondamental de Socrate est d'amener l'homme à prendre conscience de lui-même et à s'occuper de sa propre âme plus que des biens extérieurs<sup>664</sup> ». Comment cette prise de conscience s'accomplit-elle ? Le savant en matière d'amour décrit, par l'intermédiaire de Diotime, l'ultime révélation du Beau en soi, au terme de plusieurs étapes nécessaires au dévoilement. Au voilement succède le dévoilement. Cette ascension est étroitement liée à Éros, agent du dévoilement, s'opposant, par là-même, au personnage de Calypso, déesse de la cachette, même si l'on peut considérer que le voilement du héros à Ogygie est nécessaire au *nostos*. Parallèlement, le dévoilement du Beau ne devient possible qu'après un long voilement. Au cours de cette initiation, Ulysse désespère et pleure ; le *philosophos*, à bout de forces, se demande si sa quête du Beau n'est pas vaine. Le dévoilement ne paraît, à ce moment-là, qu'une illusion. Toutefois, l'initiation finit par aboutir au dévoilement tant espéré.

Selon Diotime, il faut aimer l'immortalité afin de tendre vers le Beau en soi, enfanter des discours vertueux. En revanche, ce n'est pas la même immortalité que propose Calypso à Ulysse. De fait, celle qui correspond au discours de Diotime ne peut être acquise par Ulysse qu'à son retour chez lui, à Ithaque. Car c'est ce *nostos* qui symbolise la vertu et vaut à Ulysse d'être

---

Pradeau, « Platon ou l'invention de la philosophie », *Le Point Hors-série, Platon, op. cit.*, p. 40. Voir aussi M. Dixsaut, *Le Naturel philosophe*, Paris, 1985, à propos des emplois du mot *philosophia* chez Platon.

<sup>662</sup> Platon, *La République*, II, 376c-376d, *op. cit.*, p. 149.

<sup>663</sup> J-F. Pradeau, « Platon ou l'invention de la philosophie », *op. cit.*, p. 42.

<sup>664</sup> A-J. Voelke, *Les rapports avec autrui dans la philosophie grecque. D'Aristote à Panétius*, *op. cit.*, p. 20.

représentatif de la sagesse pour maints philosophes, dont Platon. L'apparence de la beauté est remplacée par la beauté véritable, le cuivre par l'or<sup>665</sup>.

Contrairement à une idée répandue sur Platon, l'amour idéal n'est pas chaste<sup>666</sup>. Diotime l'explique dans son discours adressé à Socrate : sans sexualité, l'accès au Beau est impossible. Par voie de conséquence, l'immortalité que peut atteindre l'être humain grâce à l'enfantement le devient également. Ainsi, il n'y a pas d'amour platonique au sens où on l'entendrait aujourd'hui. L'*éros* platonicien est pensé essentiellement selon sa dimension charnelle, en se définissant par l'expérience troublante du manque. Tant que le manque persiste, le désir croît jusqu'à se métamorphoser en torture, comme en témoigne le discours d'Alcibiade.

Si le désir est manque, Calypso désire ce dont elle manque. Mais de quoi Calypso peut-elle manquer ? Aime-t-elle véritablement Ulysse ? N'est-elle pas plutôt jalouse de sa mortalité, de sa condition humaine ? En effet, c'est la mort qui manque à la vie de Calypso. En voulant le soustraire à sa condition mortelle, c'est peut-être elle-même qu'elle souhaite soustraire à l'immortalité, à travers la métamorphose de l'autre différent. Ainsi, l'immortalité partagée serait moins ennuyeuse. Mais « un monde qui répondrait systématiquement à notre désir serait insupportablement monotone<sup>667</sup> ». De fait, il ne rendrait pas compte du pluriel et de l'équivoque, inhérents à l'existence humaine. La frustration est nécessaire au désir et c'est le manque qui ravive la flamme.

La philosophie est manque, à l'image d'Éros. De fait, « la pensée est rythmée par l'alternance d'examens laborieux, moments de dénuement où elle tourne en rond, et d'inventions inspirées, quand se découvre tout à coup par où et comment chercher<sup>668</sup> ». C'est ce « dénuement » qui définit la pensée philosophique et le désir. Ceux-ci se confondent pour

---

<sup>665</sup> C'est la comparaison établie par Socrate entre sa beauté et celle d'Alcibiade qui ne représente en rien la vérité. C'est pour cela qu'elle est méprisable. Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, 218 e- 219 a, p. 171.

<sup>666</sup> « Si la beauté et la jouissance les plus réelles, parce que les plus consistantes, sont attachées aux plaisirs de l'âme, c'est parce qu'ils ne sont en rien comparables à ceux du corps, affligés de deux caractéristiques : ils doivent être toujours renouvelés (au désir de la boisson, de la nourriture ou de la sexualité, on ne peut jamais offrir qu'une satisfaction provisoire) ; ils sont susceptibles des pires excès. [...] La vie vertueuse que conçoit Platon reste plaisante [...] », J-F. Pradeau, « Ce que Platon n'a pas dit », *Le Point Hors-série, Platon, op. cit.*, p. 101. Ainsi, les plaisirs corporels sont nécessaires. Il est impossible de les supprimer. Le désir chez Platon est d'abord physique. Toutefois, cela n'empêche pas l'indispensable maîtrise de la sexualité. L'être humain doit instituer une harmonie entre son âme et son corps, tout en en prenant soin. Car l'un ne va pas sans l'autre.

<sup>667</sup> E. Illouz, « L'échec constitutif du désir », *Philosophie Magazine, Hors-série n° 19, op. cit.*, p. 54. Illouz recourt au mythe de Midas afin de mettre en évidence le caractère paradoxal du désir. En effet, une fois satisfait, l'être désirant n'atteint toujours pas la satiété. Il se rend compte de la vanité de son désir et se détourne, par conséquent, de son ancien objet de désir, pour en trouver un nouveau. Ainsi, le désir est essentiellement polymorphe. C'est la métamorphose qui le caractérise. Par ailleurs, c'est son caractère inatteignable qui le fait vivre.

<sup>668</sup> M. Dixsaut, « Platon », *op. cit.*, p. 1243, colonne n° 1.

essayer de transformer l'absence en présence et le manque en plénitude. Mais cela ne se fait pas sans efforts. Car il n'est pas chose aisée de dépasser le manque. Parallèlement, il n'est pas sûr qu'il y ait plénitude.

Toutefois, même s'il est manque, l'Éros de Diotime est fertile et fécond, car il tend à s'immortaliser à travers la production, celle du corps et celle de l'âme<sup>669</sup>. Dans cette perspective, l'amour du savoir consiste à « tenter d'articuler cette multiplicité (de savoirs), afin de comprendre en quoi chacun de ces savoirs exprime l'unité d'une telle expérience<sup>670</sup> ». Plusieurs discours s'énoncent sur Éros. Mais il faut en dégager une seule vérité, par le biais d'une érotique du dialogue, autrement dit d'une érotique pédagogique qui se manifeste, en l'occurrence, à travers l'échange entre Socrate et Agathon. En effet, le philosophe fait de la philosophie une affaire de désir en montrant le dénuement dans l'âme de son interlocuteur<sup>671</sup>. Celui-ci est amené à enfanter de beaux discours sur la véritable connaissance, sur la vertu et le bien : c'est l'objectif du dialogue philosophique, du « dialegesthai<sup>672</sup> », de cette « parole incertaine, questionnante, aporétique<sup>673</sup> ». Ainsi, ce dialogue platonicien du *Banquet* semble favoriser une approche littéraire du texte en renforçant l'idée d'une dette de la philosophie envers sa pire ennemie.

Le désir est manque. Gilles Deleuze critique cette conception platonicienne du désir en s'inspirant de Spinoza et Nietzsche<sup>674</sup>, pour en développer une nouvelle dans son ouvrage intitulé *L'Anti-Œdipe*<sup>675</sup>. Il s'agit de « retrouver dans le désir son pouvoir de création<sup>676</sup> ».

---

<sup>669</sup> Cela rejoint une idée que l'on trouve déjà dans le discours de Pausanias, à savoir la distinction entre une Aphrodite ouranienne et une Aphrodite Pandémienne. Ce mythe est transposé philosophiquement dans le discours de Diotime.

<sup>670</sup> A. Macé, « La philosophie en dialogues », *Le Magazine littéraire* N° 447, *op. cit.*, p. 45. Macé réfléchit dans cet article sur l'expérience de lecture des dialogues platoniciens, en la décrivant comme suit : « Lire les dialogues, c'est donc cela : faire l'épreuve de la diversité irréductible des savoirs qui constituent l'expérience humaine et se mettre en recherche d'une parenté possible entre ceux-ci » (*ibid.*) Il s'agit, en quelque sorte, de chercher l'unité dans la multiplicité, de « contempler la beauté en elle-même, celle qui est divine, dans l'unicité de sa Forme », comme le prône Diotime dans son discours adressé à Socrate (*Le Banquet*, 211 e, p. 158), autrement dit de « reconnaître l'essence du beau à travers la diversité de ses variantes » (P-M. de Biasi, « Métamorphoses de la beauté », *Le Magazine littéraire* n° 435, octobre 2004, p. 85).

<sup>671</sup> Cela se fait à travers la « modalité interrogative du savoir », M. Dixsaut, *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, Paris, Vrin, 2001, p. 10.

<sup>672</sup> C'est-à-dire la discussion socratique. *Ibid.*, p. 7. La dialectique est « le seul bon usage du logos [...] en lequel s'allient langage, pensée, rationalité, nombre », *ibid.*, p. 8.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>674</sup> C'est le devenir qui remplace l'être. Quant au désir, il ne s'agit plus d'une entité mais d'une machine, non plus d'une contrariété mais d'une puissance.

<sup>675</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972. « Nous disions que le désir n'est nullement lié à la "Loi", et ne se définit par aucun manque essentiel [...] Le désir [...] est en lui-même processus révolutionnaire immanent. Il est constructiviste, pas du tout spontanéiste », *Dialogues avec Claire Parnet*, « Champs », Flammarion, 2008, *Supplément offert par Philosophie Magazine* n° 61, p. 10-13. L'homme se réconcilie avec son désir dans la philosophie deleuzienne.

Deleuze s'attaque, par là-même, à la psychanalyse qui définit le sujet comme étant manque. « Une telle idée méconnaît à la fois le fait que le désir n'est pas donné, mais produit ; et que, s'il y a un sujet, celui-là n'est pas l'agent du désir, mais sa production même<sup>677</sup> ». Ainsi, les conceptions du désir divergent. Tantôt il est manque, tantôt il ne manque de rien. Cette divergence semble montrer, une fois de plus, qu'Éros est l'être de la métamorphose par excellence.

## 2.2. Socrate et Calypso, figures du *pharmakeus*<sup>678</sup>

L'intelligence rusée, *métis*, des héros homériques semble continuer à jouer un rôle prépondérant dans *Le Banquet* de Platon : Éros n'est-il pas le fils de Poros, lui-même fils de Métis ? Ce fruit de la ruse<sup>679</sup> est similaire, de ce point de vue, à Calypso, fille du redoutable Atlas. Par ailleurs, la conception d'Éros lors d'un moment de plaisir dérobé par Pénia à Poros est semblable, à bien des égards, à ceux que dérobe la nymphe rusée qui défie, ce faisant, les dieux intransigeants de l'Olympe. En tout état de cause, la parenté entre *métis* et *éros* semble indéniable dans les deux cas de figure. « [...] puisqu'Éros représente le philosophe, la *métis* opère toujours<sup>680</sup> ». En ce sens, la *métis* est inhérente à la philosophie. Tout en Socrate est « dissimulé, retors, souterrain<sup>681</sup> ». Par conséquent, il ressemble étrangement à Ulysse. Socrate est l'être de la dissimulation par excellence, car il n'a rien écrit. L'oralité le dérobe à l'histoire. En revanche, ce n'est pas dans le silence<sup>682</sup> de Socrate que Platon écrit, car Socrate philosophe en parlant. Est-ce ce flux de paroles que Platon transcrit et sauve d'une perte irrémédiable<sup>683</sup> ? Il semble plutôt que Socrate n'est que le porte-parole de Platon lui-même, un simple prête-nom,

---

<sup>676</sup> L. de Sutter, « Introduction à la vie intense », *Philosophie Magazine*, n° 61, Été 2012, p. 89.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>678</sup> Cf. sur le Socrate *pharmakeus*, N. Grimaldi, *Socrate, le sorcier*, Paris, PUF, 2004. Il y a une connivence évidente entre rationnel et irrationnel.

<sup>679</sup> Le récit de cette naissance montre également que « c'est à nouveau une mythologie de l'Amour qui sert de support et de prétexte à une analyse d'essence », H. Joly, « Sur la tête de Gorgias », *op. cit.*, p. 30.

<sup>680</sup> P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, *op. cit.*, p. 334.

<sup>681</sup> F. Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles*. « Le problème de Socrate », § 4, trad. NRF, t. VIII, p. 71.

<sup>682</sup> La Calypso homérique, quant à elle, n'est pas aussi loquace que Socrate. Une différence fondamentale entre elle et le philosophe est que l'une est isolée du monde, tandis que l'autre est entouré de ses disciples et de ses ennemis, dialogue indifféremment avec eux. Certes, chacun des deux personnages que l'on compare ici dispense un savoir, qu'il soit prophétique ou philosophique, mais Socrate est inséparable de la Cité, contrairement à la déesse de la cachette et de l'éternelle solitude.

<sup>683</sup> Platon perpétue la pensée de son maître et le sauve ainsi de l'oubli. (De prime abord, la menace de l'oubli est présente dans le texte du *Banquet* lui-même, car Aristodème ne se souvient pas de tout ce qui a été dit par les convives. Il ne rapporte que ce qui lui semble être digne d'être évoqué et retenu. Ainsi, le discours sur l'amour est nécessairement inachevé, incomplet, 178 a, p. 96). Parallèlement, il est possible de supposer que le personnage mythologique de Calypso est sauvé de l'oubli grâce au passage du héros Ulysse. C'est principalement grâce à cela que l'on la connaît. Aurait-elle existé sans Ulysse ? En tout état de cause, Platon et Ulysse figurent la mémoire salvatrice. Néanmoins, si Platon sauve délibérément Socrate de l'oubli, Ulysse, lui, le fait à son insu.



qu'il s'agisse du *Banquet* ou des dialogues ultérieurs. Ainsi, il demeure une énigme. Son masque, *prosopon*, définit son essence ambiguë. Ce personnage théâtral serait peut-être le voile de ceux qui l'évoquent dans leurs propres écrits, qu'il s'agisse de Platon, de Xénophon ou d'Aristophane. Mais il semble au lecteur qu'ils le cachent plus qu'ils ne le révèlent, à l'instar d'Homère qui voile le personnage de Calypso plus qu'il ne le dévoile. C'est ce silence qui incite à l'interprétation.

Le discours d'Alcibiade à la fin du *Banquet* sert à l'identification entre Éros, tel que le décrit Diotime, et Socrate, le philosophe par excellence. Éros est un *pharmakeus*, un *goès* et un sophiste<sup>684</sup>. Cela signifie-t-il que Socrate ressemble à ceux qu'il critique<sup>685</sup> ? Quoi qu'il en soit, la magie du verbe et l'ensorcellement qu'exerce l'Éros philosophe lui inspire de belles paroles, les « insidieuses douces litanies » de Calypso, qui subjuguent et obnubilent l'esprit.

Socrate, figure du philosophe absolu et « porte-parole philosophique<sup>686</sup> » de Platon, ressemble étrangement au dieu Éros mais également à la nymphe immortelle Calypso. Socrate est laid<sup>687</sup> mais séduisant<sup>688</sup>. Parallèlement, la laideur de Calypso, n'étant pas physique mais plutôt en rapport avec le danger qu'elle représente, n'empêche pas son charme. Par ailleurs, à d'autres égards, Calypso serait l'inverse de Socrate : elle est belle extérieurement, mais son âme est dangereuse. La figure de Socrate est omniprésente dans les dialogues platoniciens. Cela peut être considéré comme une « confirmation de l'ascendant qu'il a exercé sur son disciple<sup>689</sup> ». De fait, Socrate paraît comme un modèle de vertu mais aussi comme un maître

---

<sup>684</sup> Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, 203 d, p. 142. Par ailleurs, le lien entre magie et belles paroles est manifeste chez Gorgias dans son *Eloge d'Hélène*, §§ 8-10. L'âme est droguée, ensorcelée par le discours dont la puissance est indubitable. Il y a une analogie évidente entre le *pharmakon* et le discours. De fait, l'un agit sur le corps et l'autre sur l'âme. L'ambivalence de l'effet produit est un point commun entre les deux.

<sup>685</sup> Platon tranche cette question en soulignant qu'il y a un mauvais ensorcellement, que figurent les sophistes, et un bon ensorcellement, celui que pratique Socrate.

<sup>686</sup> M. Narcy, « Socrate est le premier philosophe de la morale », *Le Point Hors-série, Platon, op. cit.*, p. 14.

<sup>687</sup> Aristophane, *Les Nuées*, 362

<sup>688</sup> « Sa (Socrate) laideur est consubstantielle à son destin ; elle fit plus que toutes les théories pour introduire dans le monde la distinction de l'être et du paraître [...] il est ce qu'il n'est pas, il n'est pas ce qu'il est », J. Brunshwig, « Socrate et écoles socratiques », *Dictionnaire des philosophes, op. cit.*, p. 1426, colonne n° 1. Par ailleurs, Socrate feint souvent l'admiration ou l'ignorance (« L'ironie socratique consiste à feindre de vouloir apprendre quelque chose de son interlocuteur, pour amener celui-ci à découvrir qu'il ne connaît rien dans le domaine où il prétend être savant », P. Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, p. 53). Cela met en évidence l'opposition entre être et paraître et rapproche, de fait, Socrate de Calypso dans la mesure où les deux personnages figurent la cachette, la dissimulation. En l'occurrence, la Calypso d'Homère cache à Ulysse l'identité de ses libérateurs. Ainsi, c'est le savoir caché, le faux-semblant, qu'elle figure, à l'image du philosophe Socrate, mais aussi des silènes qui s'entrouvrent pour révéler la figure d'un dieu. O. Tinland remarque, à ce propos, que « le partage socratique entre la beauté de l'âme et la laideur du corps se trouve ainsi conforté par le spiritualisme chrétien », « Beau et laid (philosophie », URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnantes.fr/encyclopedie/beau-et-laid/>, consulté le 27 juillet 2019.

<sup>689</sup> L-A. Dorion, « Socrate ou la séduction », *Le Magazine littéraire* N° 447, *op. cit.*, p. 40. L'auteur de l'article souligne, par ailleurs, le renversement des rôles qui se manifeste à travers le rapport entre Socrate et Alcibiade : « [...] alors qu'il appartient habituellement au plus vieux de jouer le rôle de l'amant et de séduire le garçon qui est l'objet de son désir, Socrate, après avoir feint de jouer le rôle de l'amant, devient l'aimé qui se refuse au désir

insaisissable qui trouble ses auditeurs et disciples par son pouvoir de séduction. Socrate éveille le désir, à l'instar de Calypso. Par ailleurs, Socrate, figure du *philosophos*<sup>690</sup>, est à mi-chemin du savoir et de l'ignorance comme la nymphe dont l'être conjugue le divin et le féminin. Il s'agit, dans les deux cas de figure, d'êtres ambigus et mystérieux qui tourmentent et ravissent l'autre. Socrate dira de lui-même : « Je suis totalement déroutant (*atopos*) et je ne crée que de l'*aporia* (de la perplexité)<sup>691</sup> ».

Alcibiade est troublé par Socrate. Mais « ce ne sont pas des visées de sa parole, ils se produisent par surcroît<sup>692</sup> ». Le pouvoir de séduction de Socrate semble échapper à Socrate lui-même. Par ailleurs, il est impossible pour Socrate de céder à la tentation que représente l'*éros* d'Alcibiade<sup>693</sup>. Cette résistance au désir est similaire à celle d'Ulysse face aux femmes qu'il rencontre lors de son *nostos*, à une différence près : Ulysse résiste parce qu'il veut rentrer chez lui. Socrate, quant à lui, estime que ce n'est pas aimer Alcibiade qu'aimer sa beauté, fugace. Il sait également que le désir s'auto-détruit, qu'au moment de la transe, c'est

---

des jeunes hommes qui le pourchassent comme des amants » (*ibid.* p. 41). La frontière entre *érasès* et *éroménos* se brouille. Parallèlement, deux renversements similaires caractérisent la relation entre Calypso et Ulysse. En effet, dans un premier temps, c'est la nymphe qui est entreprenante sexuellement, le féminin se muant ainsi en masculin. Ulysse s'efface devant l'emprise de ses « insidieuses douces litanies ». En revanche, dans un deuxième temps, il semble opérer, lui aussi, un renversement des rôles dans la mesure où il est, tour à tour ou simultanément, un être désirant et un objet de désir. Il oscille constamment entre désir et crainte. De fait, le monde homérique se caractérise essentiellement par son ambivalence.

<sup>690</sup> « Platon a construit un Socrate qui n'est peut-être pas le Socrate historique, mais qui est le personnage même du philosophe. Il lui a donné un double visage : si Socrate est celui qui met à la question tout discours, toute thèse et toute certitude, il est aussi celui qu'inspire un démon. Ce démon, qui le retient d'agir ou d'adhérer avant d'avoir examiné, n'est que le signe d'un amour inflexible pour la vérité. Cette double dimension, dialectique et érotique, caractérise jusqu'au bout la philosophie platonicienne [...] », M. Dixsaut, « Platon », *op. cit.*, p. 1243, colonne n° 1.

<sup>691</sup> Platon, *Théétète*, 149 a, cité par P. Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>692</sup> M. Dixsaut, *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, *op. cit.*, p. 16. Nous pouvons considérer que l'inverse est tout aussi vrai.

<sup>693</sup> « [...] Aussi son rôle est-il assez délicat : d'une part, il doit entretenir chez le jeune homme le désir qui est la condition même de son progrès sur la voie de la connaissance et de la vertu ; mais, d'autre part, il doit refuser que le désir dont il est l'objet parvienne à ses fins et soit consommé, car ce désir ne doit pas être détourné de son véritable objet : le savoir et le bien », *ibid.*, p. 41. Ainsi, Socrate attise irrévocablement le désir sexuel qu'il ne peut pas assouvir, au grand dam d'Alcibiade (« [...] en se donnant l'air d'un amant, alors qu'il tient le rôle du bien-aimé plutôt que celui de l'amant », *Le Banquet*, 222b, p. 176). Ce manque ne peut être compensé que par la quête incessante de la *sophia*. Par ailleurs, l'identité polymorphe de Socrate, telle que la décrit Alcibiade dans son discours, peut être assimilée à celle d'Ulysse chez Homère, quand il se fait passer pour un Crétois ou encore pour un mendiant à Ithaque. Ainsi, il semble y avoir une parenté évidente entre Socrate et les héros homériques de la duplicité et de la ruse, *métis*, en dépit de l'idéal que prône Platon. Cf. à propos de la ressemblance entre Ulysse et Socrate et de l'interprétation du personnage homérique chez les disciples de Socrate, l'article de D. Lévystone, « La figure d'Ulysse chez les Socratiques : Socrate *polutropos* », URL : <http://web.b.ebscohost.com/faraway.parisnanterre.fr/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=ccee4f60-0432-46f4-92da-9119ad0d92d5%40pdc-v-sessmgr04>, consulté le 18 juillet 2019.

la mélancolie qui suit la volupté. Par conséquent, il ne faut pas désirer ce qui ne peut pas durer<sup>694</sup>.

L'Éros de Diotime est la figure de l'itinérant, tel Socrate ou encore Ulysse. En revanche, les attitudes d'Ulysse et de Socrate durant la guerre ne sont pas similaires<sup>695</sup>. En effet, Alcibiade témoigne de son admiration pour le courage exemplaire de Socrate pendant les épreuves difficiles, dont la guerre. Ulysse, quant à lui, n'est pas particulièrement connu pour sa bravoure. Parallèlement, le réquisitoire de Calypso contre les dieux de l'Olympe ne peut-il pas être considéré, dans une certaine mesure, comme un acte de courage ?

Socrate est une « figure mythique<sup>696</sup> », à l'instar de Calypso. Ces deux personnages mythiques sont conscients de leur non-savoir<sup>697</sup> et du caractère inatteignable et inaccessible du savoir que seuls le sage ou le dieu détiennent. L'amoureux du savoir et la nymphe, à la fois déesse et femme, désirent ardemment l'absolu, l'idéal. Pourtant, ce désir nécessairement insatisfait est ce qui définit l'existence de chacun d'eux<sup>698</sup>. La séduction nymphique et la séduction socratique ont en commun le bouleversement de l'autre, ainsi que l'*hubris*. De fait, Alcibiade accuse Socrate d'être *hubristès* en parole et en action. Ironiquement, l'*hubris* semble ne plus avoir la même signification dans ce contexte, car c'est la mesure et la tempérance de Socrate face aux avances d'Alcibiade qui lui valent cette accusation<sup>699</sup>. Alcibiade, réduit à l'esclavage, est

---

<sup>694</sup> Alcibiade importe surtout en tant que personnage capable de la chose et de son contraire. En lui les antonymes sont pacifiés. Tout semble régi par l'oxymore. Nous pourrions sans doute voir en lui une figuration de l'androgynie.

<sup>695</sup> Marcel Conche souligne cette différence fondamentale entre les deux personnages dans son article « Ulysse : l'homme de la réflexion » comme suit : « [...] Mais il lui (Ulysse) advint aussi de fuir d'une façon nullement héroïque. Dans la retraite, que faire d'autre ? – dira-t-on. Souvenons-nous pourtant de Socrate, dans l'armée en déroute, se retirant de Dèlion [...] Ulysse, à côté, est assez pitoyable ». (Voir l'éloge de Socrate par Alcibiade dans *Le Banquet*, 221b, p. 174-175). Ainsi, ironiquement, le philosophe semble avoir plus d'héroïsme que le héros homérique lui-même.

<sup>696</sup> P. Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, op. cit., p. 49. Hadot souligne le fait qu'il est difficile de distinguer « la part socratique » de « la part platonicienne » dans les dialogues platoniciens, dont *Le Banquet*. C'est dans cette mesure que Socrate est une « figure mythique ». « Mais c'est précisément ce mythe de Socrate qui a marqué d'une empreinte indélébile toute l'histoire de la philosophie » (*ibid.*)

<sup>697</sup> Socrate dit dans le *Théétète* : « [...] Je ne suis donc moi-même sage à aucun degré et je n'ai, par devers moi, nulle trouvaille qui le soit et que mon âme à moi ait d'elle-même enfantée », 150 b sq.

<sup>698</sup> Sur l'éternelle insatisfaction du corps désirant, il nous semble intéressant de citer ce texte de Lucrèce : « Membres accolés, ils jouissent de cette fleur de jeunesse, déjà leur corps devine la volupté prochaine ; Vénus va ensemer le champ de la femme ; ils pressent avidement le corps de leur amante, ils mêlent leur salive à la sienne, ils respirent son souffle, les dents collées contre sa bouche : vains efforts, puisqu'ils ne peuvent rien dérober du corps qu'ils embrassent, non plus qu'y pénétrer et s'y fondre tout entiers. Car c'est là par moments ce qu'ils semblent vouloir faire [...] De la source même des plaisirs, surgit je ne sais quelle amertume, qui jusque dans les fleurs prend l'amant à la gorge », *De natura rerum*, IV, 1105-1112, 1133-1134. De fait, le désir est constamment condamné à l'échec et à l'impossibilité. On est loin du bonheur de la fusion avec sa moitié, tel que nous le décrit Aristophane.

<sup>699</sup> Cf. à ce sujet, J. Laurent, « Sur l'*hubris* de Socrate », *Kentron*, 20, 2004, 83-92. Laurent écrit, en effet, que « trois traits propres à Socrate correspondent en effet aux traits traditionnels de l'*hubris* qui en expliquent la condamnation : un rapport suspect à la religion, une réputation d'être un imposteur en matière de sagesse, une

semblable, à bien des égards, à Ulysse se soumettant à Calypso. Par ailleurs, Alcibiade assimile explicitement Socrate aux Sirènes, c'est-à-dire aux figures du féminin dangereux dans *L'Odyssée*, en se comparant aux compagnons d'Ulysse qui se bouchent les oreilles avec de la cire afin de se protéger du charme irrévocable des tentatrices<sup>700</sup>.

Socrate, ce sage qui « sut demeurer lucide au banquet<sup>701</sup> », ce « véritable érotique » qui « alla à la mort avec le calme que lui prête la description de Platon<sup>702</sup> », est un être fondamentalement ambivalent. Socrate, le taon et la torpille, est à la fois celui qui empêche de dormir<sup>703</sup> et celui qui fait rêver par sa beauté dissimulée derrière une surface de laideur. Il est simultanément l'aphrodisiaque et l'analgésique, celui qui sait tout et rien. Parallèlement, Calypso n'est ni bonne ni mauvaise. L'Éros-philosophe n'est « ni tout à fait du monde, ni tout à fait hors du monde<sup>704</sup> ». N'est-ce pas l'une des caractéristiques d'Ogygie ? Il est question, dans les deux cas de figure, d'incertitude, d'indécision et de doute : ce sont des personnages déroutants qui figurent le *pharmakeus*.

Le *pharmakos* est un sorcier, magicien, empoisonneur, synonyme de *pharmakeus*. Selon Derrida, « on a comparé le personnage du *pharmakos* à un bouc émissaire<sup>705</sup>. Le mal et le dehors, l'expulsion du mal, son exclusion hors du corps (et hors) de la cité, telles sont les deux significations majeures du personnage et de la pratique rituelle<sup>706</sup> ». Cette exclusion du *pharmakos* semble faire écho à la nymphe Calypso, exclue hors de l'Olympe à l'image de son

---

attitude de bouffon insolent ». Calypso, elle aussi, entretient un rapport troublé avec les dieux de l'Olympe, les défie, feint d'être la seule responsable de la libération d'Ulysse en lui cachant le rôle déterminant des dieux et dissimule ses pensées à l'homme de la *mêtis* qui part sans regret, comme nous le rapporte Homère.

<sup>700</sup> Platon, *Le Banquet*, op. cit., 216 a, p. 166.

<sup>701</sup> Hölderlin, *Le Rhin*, trad. G. Bianquis, Paris, 1943, p. 391-393. C'est, par ailleurs, la philosophie qui veille, contrairement à la tragédie et à la comédie que représentent respectivement Agathon et Aristophane, n'ayant pas su résister au sommeil et à l'ivresse à l'instar de Socrate. C'est l'interprétation de M. Dixsaut, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=EUMzyr2JisI>, consulté le 27 juillet 2019. La symbolique de la fin du *Banquet* est, par ailleurs, la suivante : la philosophie contient en elle-même toutes les potentialités des poésies comique et tragique. En ce sens, elle leur est supérieure.

<sup>702</sup> F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, § 13. Voir, par ailleurs, J-L. Périllié, « Socrate, "homme érotique", (*erôtikos anèr* ?) », *Kentron*, 31, 2015, 91-126.

<sup>703</sup> « [...] car c'est au cœur ou à l'âme – peu importe le terme que l'on utilise – que j'ai été frappé et mordu par les discours de la philosophie, lesquels blessent plus sauvagement que la vipère quand ils s'emparent d'une âme jeune [...] », Platon, *Le Banquet*, op. cit., 218 a, p. 169. Ainsi, le discours philosophique est assimilé à la morsure d'une vipère, à un *pharmakon*, à la fois remède et poison. Ne s'agit-il pas ici des mêmes propriétés du discours poétique ? Quelle différence y a-t-il, à ce moment-là, entre poésie et philosophie, poète et philosophe ?

<sup>704</sup> P. Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, op. cit., p. 83.

<sup>705</sup> « Le *pharmakos* des Grecs était un homme de peu d'importance ou un délinquant que l'on battait et expulsait de la cité en cas de famine ou d'épidémie. Certains auteurs disent qu'on le mettait à mort. La démarche, en tout cas, consiste bien à faire porter tous les maux collectifs par une seule victime, qu'elle soit ou non coupable est secondaire, et si elle ne l'est pas, on s'efforce de la rendre telle », Entretien avec L. Scubla, « Le bouc émissaire : du rite au mythe », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, n° 37, Décembre 2014 / Janvier-Février 2015, p. 71. Voir à ce sujet R. Girard, *Le Bouc émissaire*, Grasset, 1982, rééd. Livre de Poche Biblio Essais, Paris, 2015, ainsi que *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.

<sup>706</sup> J. Derrida, « La pharmacie de Platon », op.cit., p. 162.

père Atlas, adversaire de Zeus, et exilée dans une île lointaine. Les discours des dieux de l'Olympe à son sujet dans *L'Odyssée* témoignent d'une grande méfiance à son égard. Ainsi, Calypso est similaire au *pharmakos* qu'on immole en expiation d'une faute, en l'occurrence l'*hubris* de son père. Son exclusion restaure la *sophrosyne*. Parallèlement, la mise à mort de Socrate, l'intrus dans la Cité, est nécessaire afin de préserver l'harmonie. Par ailleurs, Calypso, conjointement bienfaisante et malfaisante, n'est « ni innocent[e], ni coupable<sup>707</sup> », à l'instar du *pharmakos*. Elle est celle qui guérit et empoisonne. Les deux figures sont fondamentalement ambivalentes et leur statut incertain. Socrate tait cet aspect. Ainsi, il n'est pas différent de Calypso. Alcibiade, qui semble bien le connaître, est conscient de l'ambivalence de Socrate qui cache plus qu'il ne révèle<sup>708</sup>. Socrate ne laisse pas transparaître ses émotions ni ses faiblesses : personne n'a vu Socrate ivre<sup>709</sup> ; personne n'a vu Calypso pleurer.

Ces chasseurs redoutables, figures du désir impétueux, sont des personnages tragiques. En effet, ils sont torturés par le désir d'atteindre ce qui leur échappe, qu'il s'agisse du savoir ou de l'amour d'un mortel. Platon « instaure ainsi une distance insurmontable entre la philosophie et la sagesse<sup>710</sup> ». Parallèlement, Homère instaure la même distance entre Calypso et Ulysse. En outre, Calypso, à l'image du philosophe conscient de sa non-sagesse, sait qu'elle manque de pouvoir et qu'elle est inférieure aux dieux de l'Olympe. Elle est immortelle mais n'a pas suffisamment de puissance pour garder Ulysse éternellement à ses côtés. Cependant, elle lui propose, tout de même, l'immortalité et la jeunesse éternelle. Le philosophe, lui aussi, sait que la sagesse est inatteignable. Toutefois, il n'arrête pas pour autant de la désirer, d'essayer de l'atteindre. C'est ce qui fait le tragique de la situation. Le désir se confronte irrévocablement à son impossibilité.

Nietzsche décrit Socrate en attirant l'attention sur son « sourire qui nuance sa gravité et cette sagesse pleine d'espièglerie<sup>711</sup> ». La Calypso homérique, figure du divin, ne représente-t-elle pas, à sa manière, cette « gravité mêlée d'espièglerie » ? De fait, elle caresse Ulysse en souriant, au moment de lui annoncer son prochain départ, comme pour atténuer la gravité de cette annonce. Socrate serait-il, par conséquent, similaire aux dieux homériques dont il condamne, par ailleurs,

---

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>708</sup> « [...] crois-tu un seul mot de ce que Socrate vient de dire ? Tu sais bien que c'est tout le contraire de ce qu'il disait qu'il voulait dire », Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, 214 d, p. 163.

<sup>709</sup> Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, 214 a, p. 162.

<sup>710</sup> P. Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>711</sup> F. Nietzsche, *Humain trop humain. Le voyageur et son ombre*, § 86.

l'impiété et l'immoralité ? En tout état de cause, l'ambiguïté de l'attitude philosophique à l'égard du mythe est évidente<sup>712</sup>.

L'*éros* de Diotime n'est pas un enfant espiègle au visage d'ange mais un Janus aux deux visages, un silène qui cache plus qu'il ne montre, un Marsyas<sup>713</sup>. Il serait intéressant de souligner, par ailleurs, la correspondance saisissante entre Socrate et *Le Banquet*, entre le philosophe et le dialogue. En effet, c'est cette « œuvre littéraire que Platon a écrite sous ce titre, qui est semblable à Socrate, lui aussi est un silène sculpté, qui, sous l'ironie et l'humour, dissimule les plus profondes conceptions<sup>714</sup> ».

À la lumière de cette analyse, la rencontre de l'autre est certes nécessaire, mais elle ne se suffit pas à elle-même : elle demande à être dépassée, car c'est la *sophia* qu'il faut désirer, en dépit de son caractère inaccessible. « [...] L'amour, qui s'éveille à la vue de la beauté d'ici-bas, est le ressort de l'ascension qui mène l'âme jusqu'à la contemplation de la beauté intelligible<sup>715</sup> ». Ainsi, Éros est certes une force cachée et agissante, mais cela n'empêche pas sa subordination<sup>716</sup> au Beau. Ce schéma semble faire écho à la subordination de Calypso à Zeus. Cette ambiguïté s'explique par le statut ontologique de ces deux êtres, c'est-à-dire par leur appartenance à la catégorie des *daimones*.

---

<sup>712</sup> En effet, comme l'écrit L. Brisson, « vis-à-vis du mythe, Platon adopte une position intermédiaire entre une position naïve, celle des survivants des grandes catastrophes naturelles qui se gardent non seulement de toute interprétation allégorique, mais même de tout discernement du vrai et du faux, et une position savante qui veut transformer le faux en vrai en pratiquant une interprétation allégorique », *Platon, les mots et les mythes, op. cit.*, p. 154-155.

<sup>713</sup> Ce silène est intimement lié au dieu Dionysos. Ainsi, le conflit entre Marsyas et le dieu Apollon témoigne de l'opposition, plus fondamentale, entre Dionysos et Apollon, l'*hubris* et la mesure, le désordre et l'harmonie, la nature et la culture. Par ailleurs, force est de constater la similitude entre la jalousie d'Apollon à l'égard de ce silène qui subjugué ses auditeurs en jouant de l'*aulos* et celle d'Athéna envers la mortelle Arachné, tisseuse admirable. L'on peut en déduire que les dieux olympiens ne supportent pas d'être défiés, qui plus est par des êtres qui leur sont inférieurs. C'est pourquoi Marsyas et Arachné sont tous les deux châtiés d'une manière exemplaire. L'un est écorché vif, tandis que l'autre est transformée en araignée. Cette punition de Marsyas pour son *hubris* serait-elle une préfiguration de la condamnation à mort de Socrate ? Socrate serait-il une figure dionysiaque ? Alcibiade formule clairement cette comparaison dans son discours ([...] tous atteints comme moi du délire et des transports bacchiques produits par la philosophie », *Le Banquet*, 218 b, p. 169. L'on sait que les bacchantes mangent leurs propres enfants chez Euripide. Leur évocation est ainsi étroitement liée à la monstruosité, à la cruauté. Socrate serait, en ce sens, aussi cruel que ces terribles personnages féminins. Paradoxalement, c'est un éloge qui ne se contente pas d'évoquer les qualités de Socrate mais qui expose également et surtout les parts d'ombre du personnage, en mettant en évidence son ambiguïté.). P. Hadot écrit, à ce propos, que « Silènes et Satyres étaient dans la représentation populaire des démons hybrides, moitié animaux, moitié humains, qui formaient le cortège de Dionysos », « La figure de Socrate », *Eloge de Socrate, Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Allia, 1998, 1999, p. 10.

<sup>714</sup> P. Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, op. cit., p. 82.

<sup>715</sup> A-J. Voelke, *Les rapports avec autrui dans la philosophie grecque*, op. cit., p. 25.

<sup>716</sup> « [...] c'est bien cette contemplation qui reste le but, et l'amour ne peut que lui être subordonné : il ne saurait avoir sa fin en lui-même ni se développer d'une façon autonome », *ibid.*

### 2.3. Calypso et l'Éros de Diotime, figures du *daimon*

Notre réflexion sur le *daimon* a été principalement guidée par le cours de Vinciane Pirenne-Delforge sur le sujet<sup>717</sup>. La notion de *daimon*, intimement liée à la réflexion sur la condition humaine et le partage<sup>718</sup>, essentiel dans le polythéisme grec<sup>719</sup>, se décline selon plusieurs modalités. Parménide, Héraclite et Empédocle le conçoivent comme une puissance génératrice de la nature, associée à la nécessité, au destin<sup>720</sup>, c'est-à-dire à une puissance anonyme et indéterminée. Chez Hésiode, les *daimones* sont les « gardiens des mortels », garants de la justice et du travail et représentatifs de la souveraineté de Zeus, comme le montre le mythe des espèces humaines<sup>721</sup>. L'*Apologie de Socrate* les définit comme étant « des enfants de dieux, des bâtards nés de nymphes ou d'autres personnages<sup>722</sup> ». Comme le *daimon*, le discours sur le *daimon* sert chez Platon d'intermédiaire dont la fonction serait d'initier à la philosophie. Il s'agit, dans ce contexte précis, d'un *daimon-metaxu*. De fait, Merleau-Ponty disait de la philosophie qu'elle n'est « jamais tout à fait dans le monde, et jamais cependant hors du monde<sup>723</sup> ». C'est l'entre-deux qui définit le *daimon*. L'Éros de

---

<sup>717</sup> URL : [https://www.college-de-france.fr/site/vinciane-pirenne-delforge/p4602291031251256\\_content.htm](https://www.college-de-france.fr/site/vinciane-pirenne-delforge/p4602291031251256_content.htm), consulté le 22 juillet 2019. V. Pirenne-Delforge se propose, à travers ce cours, de réfléchir sur le statut et la puissance d'action des entités qui forment le « monde supra-humain des Grecs », à savoir les *theoi*, *heroes* et *daimones*. Par ailleurs, il s'agit de comprendre la manière dont s'est opérée l'assimilation entre *daimones* et « dieux mineurs » et de discuter les limites de cette définition réductrice.

<sup>718</sup> *Daimon* est un dérivé de la racine *da(i)* – qui a donné en grec *daiomai* (partager, diviser, distribuer). L'heimarmenê (destin) provient du verbe *meiromai* (obtenir en partage, diviser, séparer). *Moira* désigne la part et les Moires sont les déesses de la répartition. Voir C. Calame, *Figures grecques de l'intermédiaire, Etudes de lettres*, Lausanne, 1992, ainsi que M. Detienne, *La notion de Daimôn dans le pythagorisme ancien*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

<sup>719</sup> « Après avoir attribué des fiefs distincts à ses frères et sœurs, Zeus assume le rôle de gardien de la loi du partage (*moira*), en veillant, muni de la foudre, au respect des frontières qui séparent désormais les différents domaines où s'exerce la puissance divine », H. Wismann, « Dire la vérité », *op. cit.*, p. 55. Zeus est ainsi une puissance qui attribue et distribue. Chaque divinité a ses propres compétences, son propre domaine d'action. Calypso, par exemple, ne peut exercer son pouvoir qu'à Ogygie. Elle se doit de respecter les limites qui lui ont été assignées par Zeus. Car son isolement loin de l'Olympe ne signifie pas son indépendance. La localisation des entités divines dans le *cosmos*, et de Calypso, en particulier, sur la terre épichthonienne, réduit nécessairement son pouvoir. En outre, la diversité des puissances divines permet aux humains de se placer sous la protection de celle qui leur paraît la plus favorable. Cf. H. Wismann, « La naissance de la philosophie », *Philosophie Magazine* hors-série n°19, p. 10. M. Detienne remarque, à ce propos, « la richesse du tissu polythéiste dans des sociétés où chaque dieu est d'abord *au pluriel* », « Expérimenter dans le champ des polythéismes », *Kernos* 10 (1997), p. 57-72, repris dans *Comparer l'incomparable*, Paris, 2000.

<sup>720</sup> Ulysse, par exemple, explique à la reine des Phéaciens que nul ne fréquente l'autre de Calypso et qu'un *daimon* l'y a conduit (*Odyssée*, VII, 246-248). C'est pourquoi le *daimon* renvoie très souvent au destin, à la Nécessité, au sort qui guide les pas de l'humain. Dans le contexte de cet exemple, il s'agit d'un mauvais sort, voire d'un obstacle, car Ulysse semble garder un mauvais souvenir de son séjour chez Calypso.

<sup>721</sup> « Ce sont les *daimones*, par la volonté du grand Zeus, bénéfiques, terrestres, gardiens des humains mortels, [...] pourvoyeurs de richesses ; tel est leur royal apanage », Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, trad. De Ph. Brunet, 122-126.

<sup>722</sup> Platon, *Apologie de Socrate*, 27 d.

<sup>723</sup> M. Merleau-Ponty, *Eloge de la philosophie et autres essais*, Paris, 1965, p. 38.

Diotime n'est pas un *theos* mais un *daimon*, autrement dit un médiateur entre les dieux et les hommes<sup>724</sup>. Cela signifie-t-il une dévalorisation d'Éros dans le discours de Diotime ?

Que désigne le *daimon* ? Qui commande l'action divine dans le monde des humains ? Plusieurs hypothèses sont envisageables : en premier lieu, *theoi* et *daimones* sont des synonymes<sup>725</sup>. Les *daimones* sont à la fois pourvoyeurs de biens et de maux, de joies et de souffrances. Ils peuvent être bienveillants ou maléfiques, accorder la victoire ou la défaite, inspirer le courage ou arrêter l'élan d'une âme vaillante, persuader ou aveugler, attiser la colère ou apaiser le ressentiment, éveiller le désir ou aviver la haine<sup>726</sup>. L'ambivalence leur est inhérente. Ils ne se manifestent que dans la contradiction, voire l'impossibilité. Quoi qu'il en soit, ils sont respectés et leur puissance reconnue<sup>727</sup>.

L'exemple d'Éros montre qu'il n'est pas toujours question d'un destin générique ou d'une puissance divine indéterminée. De fait, les humains sont capables de l'identifier quand ils perçoivent les effets de ses actions. Ils expriment leurs points de vue sur ces actions, comme en témoignent les discours des protagonistes dans *Le Banquet*. Parallèlement, Ulysse ne connaît pas la raison pour laquelle Calypso décide subitement de le libérer. Cependant, il devine qu'un dieu est à l'œuvre, comme le prouve son discours adressé aux Phéaciens. Par ailleurs, ce n'est pas le mauvais sort qui retarde son *nostos*. C'est Poséidon qui le poursuit de sa haine. C'est, d'ailleurs, ce qui effraie Éole et le pousse à refuser de lui venir en aide une deuxième fois. Ulysse sait aussi que c'est Athéna qui lui apporte constamment son aide. Hélène sait que la fileuse spartiate qui l'invite à rejoindre la couche de Pâris n'est autre que la déesse Aphrodite. Le divin est si proche de l'humain. Les frontières entre les deux catégories sont poreuses. Quand un *daimon* saisit quelqu'un, celui-ci n'a qu'à se résigner. En revanche, le divin n'est pas identifiable par tous les mortels. Seuls ceux qui se démarquent des autres par la vertu, la sagesse, la beauté ou encore une généalogie exceptionnelle méritent la clairvoyance.

---

<sup>724</sup> Selon Pierre Hadot, « le démon joue un rôle dans les initiations aux mystères, dans les incantations qui guérissent les maux de l'âme et du corps, dans les communications qui viennent des dieux aux hommes, aussi bien pendant la veille que pendant le sommeil », *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, op. cit., p. 75.

<sup>725</sup> Homère, *Iliade*, I, 222.

<sup>726</sup> V. Pirenne-Delforge cite des exemples puisés dans les corpus hésiodique et homérique, ainsi que dans les tragédies grecques antiques. Achille, Diomède ou encore Patrocle portant les armes d'Achille, en l'occurrence, sont semblables à des *daimones* fougueux au moment d'accomplir une action héroïque. Il s'agit de l'irruption, certes fulgurante, du surnaturel dans la vie humaine, d'une métamorphose de l'humain aimé des dieux et favorisé par eux, heureux car ayant atteint l'excellence.

<sup>727</sup> Des cultes leur sont consacrés, ils reçoivent des sacrifices, comme le souligne V. Pirenne-Delforge, à propos de Dodone. URL : <https://www.college-de-france.fr/site/vinciane-pirenne-delforge/course-2019-02-21-11h00.htm>. Ainsi, un *daimon* est aussi une divinité locale. *Daimones*, dieux et héros sont alternativement invoqués lors des consultations oraculaires.



En second lieu, « *daimon* désigne une divinité sans nom qui intervient de façon habituelle dans la vie des hommes et qui façonne leur destin. Le meilleur exemple de la chose est fourni par le cas de Socrate qui modifie son action en fonction des mises en garde de son *daimon* [...] Au pluriel, le terme a tendance à désigner plutôt des divinités mineures intermédiaires entre les dieux et les hommes, par exemple Eros [...] »<sup>728</sup>. Vinciane Pirenne-Delforge semble prendre le contre-pied de cette définition des *daimones* comme étant des « divinités mineures »<sup>729</sup>. De fait, le *daimon* est surtout un surgissement divin parmi les hommes ou un surcroît d'humanité, c'est-à-dire une sorte d'humain augmenté qui se manifeste à travers une transformation extérieure positive.

Un *daimon* exprime également le pouvoir du dieu qu'il accompagne et qui lui est supérieur, comme le montrent les exemples d'Éros et Aphrodite, de Diké et Zeus. C'est le *theos* qui se profile derrière le *daimon*. Parallèlement, les maux qui s'échappent de la jarre de Pandore sont des puissances daimoniques qui reflètent la terrible vengeance de Zeus, suite à l'*hubris* de Prométhée. En outre, Calypso propose à Ulysse de devenir le gardien de sa demeure. Cela fait écho au mythe de Phaéon qui devient le desservant et le gardien du temple divin d'Aphrodite<sup>730</sup>. En ce sens, la puissance de Calypso n'est qu'une manifestation du pouvoir d'Aphrodite. C'est de la déesse que la nymphe-*daimon* s'inspire et c'est elle qu'elle veut imiter.

Marsile Ficin souligne la corrélation entre la figure de l'Éros-*daimon* et la magie en ces termes : « Les anciens attribuaient la magie aux démons [...] Personne ne peut par conséquent douter que l'Amour soit magicien, puisque toute la puissance de la magie réside dans l'Amour et que l'œuvre de l'Amour s'accomplit par fascination, incantation et

<sup>728</sup> « Daimon (démon) [grec] », *Les Notions Philosophiques, Dictionnaire*, volume dirigé par S. Auroux, tome 1, p. 543, colonnes n° 1 et 2. Cf. par ailleurs, J.-A. Hild, « Daemon », Ch.-V. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* II (1896), p. 9.

<sup>729</sup> A. Delaunay remarque, à juste titre, que *daimon* est « un mot grec dont nous avons fait “démon”, mot qui connote un seul aspect du “monde daimonique” : un aspect d'ombre et de tentation. Cette réduction représente un appauvrissement considérable des expériences humaines que recouvre le terme grec ». Delaunay définit les *daimones* comme suit : « puissances supra ou infrapsychiques (esprits, anges, archontes, archanges, génies, démons, démiurges, fravartis, djinns, chérubins, éons, fées...) dont l'apparition peut signifier pour l'être humain une rencontre avec son propre destin : salut, tentation, chute, oracle, conseil, guide, initiation, perte, présage... », « DAÏMÔN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 juin 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/daimon/>. V. Pirenne-Delforge souligne, quant à elle, que la traduction de *daimon* en démon est anachronique ainsi que déterminée culturellement. C'est pour cela que le terme a des connotations négatives, alors que le *daimon* est un terme neutre en grec. On lui associe un adjectif, *agathos* ou *kakos*, pour déterminer s'il est bon ou mauvais. Ces épithètes indiqueraient l'ambivalence qui lui est inhérente.

<sup>730</sup> Hésiode, *Théogonie*, 988-991.

sortilège<sup>731</sup> ». De fait, le *daimon* « se sert de l'esprit et du corps humain comme d'un instrument<sup>732</sup> ». C'est, en effet, ce que font la nymphe Calypso et l'Éros-philosophe. L'autre est obnubilé en vertu du pouvoir qu'exerce le *daimon*. Cependant, le désir-*daimon* est fondamentalement ambivalent : il peut soit ensorceler, envoûter, soit faire accéder l'âme au savoir et à la sagesse. Qu'il soit obstacle obscurcissant ou ressource de la vie éthique, le désir est polymorphe. Ce sont ses multiples métamorphoses qui le définissent.

Ainsi, la métamorphose, étroitement liée au *daimon*, « témoigne par excellence de la réalité trouble du "daïmonique", de ses charmes, de ses oracles, de ses tentations (dont celle de l'immortalité), de ses perversions, de ses potentialités d'élévation spirituelle ». Calypso n'est-elle pas la figure de la métamorphose et de la démesure par excellence, comme le montre sa tentative de métamorphoser son amant en dieu ? La métamorphose est associée, par ailleurs, à la sexualité, comme en témoignent les conquêtes amoureuses de Zeus<sup>733</sup>. L'être désiré subit le pouvoir métamorphosant et daïmonique d'Éros. En définitive, si l'Éros de Diotime est la figure de la métamorphose, comment Platon qui critique ailleurs, dans *La République* en l'occurrence, les métamorphoses des dieux homériques, assimile-t-il cet Éros changeant et protéiforme à son maître Socrate ? Platon ne tolère-t-il l'hybride ainsi que la part d'ombre inhérente à toute chose que dans ses dialogues philosophiques ?

## Conclusion

Héraclite le rhéteur écrit à propos d'Homère que « son commerce ne prend fin qu'avec la vie<sup>734</sup> ». De fait, la défense d'Homère va de pair avec la défense de la religion grecque. Platon, lui, oscille entre reconnaissance de l'autorité d'Homère et refus d'admettre sa sagesse, car ses épopées figurent le vraisemblable et non pas le vrai, domaine du savoir authentique : la philosophie. Le mythe est un instrument de persuasion à l'efficacité redoutable, un outil de pouvoir, essentiellement sur les plans de l'éthique et de la politique. Platon reconnaît sa

---

<sup>731</sup> M. Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, VI, 10,

<sup>732</sup> M. Richir, « Affectivité », *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/affectivite/>, consulté le 19 juin 2019.

<sup>733</sup> Un dieu métamorphosé apparaît comme *daimon*. Il est ainsi proche des êtres qui viennent à sa rencontre et se rend visible à leurs regards. De fait, il appartient provisoirement à un monde intermédiaire : il n'est ni totalement dieu ni pleinement cygne, taureau, pluie d'or ou aigle. Il ne prend l'apparence du mari d'Alcmène que pendant une seule nuit. La nymphe Calypso, quant à elle, est perpétuellement prisonnière du monde daïmonique ambivalent. Sa métamorphose n'est pas provisoire mais éternelle. Sa nature de *daimon* est ce qui la définit.

<sup>734</sup> Héraclite le rhéteur, *Allégories homériques*, chap. 1, cité par F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, op. cit., p. 10.

puissance suggestive et se méfie, par conséquent, de ceux qui le fabriquent. Il ne veut pas uniquement plaire, comme Homère. Il veut surtout instruire, dépasser la tradition homérique en autorité et en pouvoir. Toutefois, son dialogue *Le Banquet* s'avère plus « homérique » qu'il ne paraît de prime abord. Platon y instaure un dialogue entre philosophie et poésie. Certes, l'Éros philosophique est fort différent de celui que l'on connaît à travers la tradition narrative. Néanmoins, il semble garder une caractéristique essentielle, à savoir l'ambiguïté.

L'expérience érotique, philosophique semble condamnée à l'inachèvement et à l'irréremédiable incomplétude. L'amour est union du manque et de l'inventivité. En ce sens, il s'agit d'une figure hybride, à l'instar de la nymphe Calypso, mais aussi du philosophe Socrate. Ces personnages sont des chasseurs et des magiciens, mais aussi des figures foncièrement tragiques. Les expériences auxquelles nous sommes conviés à travers la lecture d'Homère et de Platon sont similaires, car sensuelles : quel que soit le visage du désir en question, il est constamment présent. Le désir de philosopher, unique<sup>735</sup>, serait un désir de jouir qui ne s'assume pas, un désir déguisé, caché sous les voiles de la philosophie.

Le désir polymorphe est à rapprocher de l'impossible rencontre de l'autre. Certes, le désir peut, dans un premier temps, transformer cette impossibilité et cette confrontation entre deux êtres foncièrement différents en possibilité de communication et en harmonie. Mais le désir, caractérisé par ses métamorphoses incessantes, se révèle, dans un deuxième temps, tragiquement impossible. Le mythe de Calypso, parmi d'autres épisodes mythiques, illustre ce paradoxe inhérent à Éros qui désire un objet se trouvant à portée de main et pourtant intouchable, étant donné que la catégorisation des êtres dans le *cosmos* impose la séparation, voire l'échec. Michel Serres souligne, à ce propos, le lien indéfectible entre Éros et *cosmos*<sup>736</sup>.

En définitive, la loi du manque et de la distance commande le désir, à l'image de celle qui commande notre relation avec les textes antiques : le manque lui est à jamais inhérent. C'est ce que montrent les multiples tentatives d'écrire dans le silence d'Homère. Dans cette

---

<sup>735</sup> Il serait intéressant de souligner, à ce propos, l'influence de la conception platonicienne du désir sur la psychanalyse en l'occurrence, comme en témoigne cette citation de S. Freud : « Ce que la psychanalyse appelait sexualité ne recouvrait aucunement la poussée vers l'union des sexes séparés ou la production d'une sensation de plaisir au niveau des organes génitaux, mais bien plutôt l'Eros du *Banquet* de Platon, embrassant tout et conservant toutes choses », S. Freud (1925), « Résistances à la psychanalyse » dans *Œuvres complètes*, vol. 17, traduction collective, PUF, 1992, p. 130.

<sup>736</sup> « “Je désire telle femme ou tel objet” ; en réalité, c'est un mot du *cosmos* : sidérant, sidéral – de *sidere* en latin – suggère ce qui nous vient des étoiles. Le désir fait étymologiquement référence aux astres. Avoir oublié cette filiation, c'est un symptôme de l'“acosmie” : le désir est aujourd'hui référé à l'inconscient ; mais sa sonorité, en tout cas pour moi, évoque plutôt le *cosmos* », « Abécédaire », *Philosophie magazine*, Hors-série n° 39, *Le monde selon Michel Serres*, p. 124.

perspective, les figures d'Homère voilent l'essentiel que les exégètes, eux, s'efforcent de révéler, comme nous essayerons de le montrer dans le cadre du deuxième chapitre.



Isis-Aphrodite, provenance inconnue, 2<sup>ème</sup> au 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C.

Ägyptisches Museum, Leipzig

## Deuxième chapitre

### Calypso sous les voiles de l'allégorie

#### Introduction

« Les interprètes ressemblent [...] aux oiseleurs, à la poursuite de la pensée des anciens. Et lui, Platon, est insaisissable, parce qu'on peut entendre ses ouvrages, comme ceux d'Homère, au sens physique, moral, théologique et de multiples façons. Ces deux âmes, de Platon et d'Homère, rendent tous les accords<sup>737</sup> ». À la lumière de cette comparaison entre allégoristes et oiseleurs, nous nous proposons de passer en revue, dans le cadre de ce chapitre, quelques-unes des interprétations allégoriques de *L'Odyssée* et de la figure de Calypso, en particulier. L'Homère chassé de la Cité platonicienne n'est admis en tant que référence indispensable qu'à condition de s'approprier philosophiquement ou allégoriquement ses épopées.

Ainsi, *L'Odyssée* aurait des significations cachées qu'il s'agit de dévoiler. Un voile de mystère dissimule la vérité accessible aux seuls initiés et le sens apparent n'est que l'ombre du sens profond. Le postulat de départ pour les allégoristes serait celui-ci : pour comprendre ce que dit un texte, il faut penser à ce qu'il ne dit pas. Mais cela n'implique-t-il pas le risque d'imaginer des significations qui n'existent pas ? *L'Odyssée* contient-elle véritablement un enseignement caché ? S'agit-il d'une œuvre à clés ?

---

<sup>737</sup> F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Belles Lettres, 1973, p. 1.

# A. L'exégèse néoplatonicienne du mythe de Calypso

## 1. Qu'est-ce que l'allégorie ?

Comment le passage de la fiction à l'allégorie se fait-il ? Pourquoi Homère est-il relu allégoriquement, comme si son écriture ne suffisait pas à ces lecteurs insatiables ? Comment ne pas évoquer l'allégorie, qui « signifie plus de choses qu'elle n'en montre<sup>738</sup> », dans le cadre d'une étude sur le personnage de Calypso, déesse de la Cachette ?

L'exégèse est l'étude approfondie et critique d'un texte<sup>739</sup>. Selon les exégètes, un texte donné a une multiplicité de connotations qu'il s'agit de dévoiler et d'analyser. Car c'est en cela que consiste sa véritable signification qui s'oppose à la signification apparente. La narration mythique se réduirait ainsi à un voile, une enveloppe qui ne représente en rien la vérité. Celle-ci s'apparenterait à un trésor enfoui et pourtant visible par les chercheurs de significations cachées<sup>740</sup>.

Par ailleurs, l'allégorie « étymologiquement dérive du verbe *allègorein*, lui-même composé de *allos* "autre", et de *agoreuein*, « parler » (dans une assemblée), c'est-à-dire "employer des termes autres" [que les noms propres]<sup>741</sup> ». C'est une figure de rhétorique qui se caractérise par un double sens, propre et figuré, à la différence de la métaphore qui, elle, n'exprime qu'un sens figuré<sup>742</sup>. L'allégorie serait, en quelque sorte, la figure de la

---

<sup>738</sup> A-C Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature de l'imitation dans les Beaux-arts*, Paris, Treuttel et Würtz, p. 393

<sup>739</sup> « Exégèse signifie "récit" chez les historiens grecs, "explication, commentaire" chez Platon, [...] Exégèse vient de *exêgeisthai*, "être le chef (*hêgêmôn*), guider, expliquer". Le préfixe *ex-* a une valeur intensive et aspectuelle d'accompli : conduire jusqu'au terme. L'*exêgêtês* est l'interprète des oracles et des songes chez Hérodote. [...] L'exégète est le médiateur et le maître du sens », « Exégèse [ling.], *Les Notions Philosophiques, Dictionnaire, op. cit.*, p. 916, colonne n° 2 et p. 917, colonne n° 1.

<sup>740</sup> F. Rabelais se moque de ces herméneutes dans le prologue du *Gargantua* : « Croiez-vous en vostre foy qu'oncques Homère, escrivent l'Iliade et Odyssée, pensast ès allégories lesquelles de luy ont calfreté Plutarque, Heraclides Ponticq, Eustatie, Phornute, et ce que d'iceulx Politiana desrobé ? Si le croiez : vous n'approchez ne de pieds ne de mains à mon opinion, qui décrète icelles aussi peu avoir été songées d'Homère que d'Ovide en ses Métamorphoses les sacremens de l'Évangile, lesquels un Frère Lubin, vray croque-lardon, s'est efforcé de démonstrer, si d'aventure il rencontroit gens aussi folz que luy, et (comme dict le proverbe) couvercle digne du chaudron », Rabelais, *Œuvres complètes*, Le Seuil, coll. « L'Intégrale », 1973, éd. Guy Demerson, p. 40.

<sup>741</sup> « Allégorie » [ling.], *Les Notions philosophiques*, Dictionnaire dirigé par S. Auroux, Tome 1, Encyclopédie philosophique universelle, Paris, PUF, 1990, colonne n° 1. Voir, sur la parenté entre *hupnoia* et *allegoria*, J. Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, [1958], Etudes augustiniennes, Paris, 1976, p. 85-92, ainsi que F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque, op. cit.*, p. 45-46.

<sup>742</sup> « Allégorie » [ling.], *Les Notions philosophiques, op. cit.* L'auteur de l'entrée distingue, par ailleurs, entre l'allégorie et le symbole, « au sens que prend ce terme à partir du XIXe siècle ». En revanche, Henri Suhamy définit l'allégorie comme « une composition symbolique, faite de plusieurs éléments qui forment un ensemble cohérent et renvoient terme à terme au contenu signifié [...] ». L'exemple de Schelling qui différencie



dissimulation et de l'artifice. De fait, elle recouvre ce qui demeure inaccessible à la simple lecture. L'allégorie peut être rapprochée, de ce point de vue, du sous-entendu qui « consiste à dire sans dire, et à transmettre un contenu voilé qui est destiné à être dévoilé<sup>743</sup> ». Par ailleurs, selon Fontanier, l'allégorie consiste dans « une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile<sup>744</sup> ». Fontanier distingue l'allégorie qui fait coexister les sens littéral et figuré de l'allégorisme qui ne prend en compte que le sens figuré<sup>745</sup>.

## 2. La Calypso de Plotin<sup>746</sup> ou la magicienne du sensible

Ne cesse de sculpter ta propre statue.

(I 6, 9, 13.)

### 2.1. Plotin, exégète d'Homère

Plotin est un personnage énigmatique<sup>747</sup> que l'on connaît principalement à travers ses *Ennéades*<sup>748</sup>. Il est communément admis qu'il représente l'une des principales figures de l'exégèse mystique d'Homère. Selon cette exégèse, Homère, divinisé, est le dieu de la cachette, à l'instar de l'un de ses personnages, Calypso. En effet, il aurait « caché toutes ces vérités mystiques dans sa description de l'ancre des Nymphes, ou dans les aventures d'Ulysse auprès de Calypso, de Circé, des Sirènes...<sup>749</sup> » L'opacité homérique se transforme en

---

l'allégorique du symbolique, en tant que « deux modes distincts de représentation », est cité par l'auteur. (*Les figures de style*, Paris, PUF, 1981, p. 38-39). Autrement dit, Suhamy associe l'allégorie au symbole. Ainsi, il n'y a pas de définition univoque de l'allégorie. Toutefois, les deux aspects de l'allégorie, à savoir le sens littéral et le sens philosophique, moral ou religieux, semblent des constantes dans toutes les définitions.

<sup>743</sup> L. Pernot, *L'art du sous-entendu*, Paris, Fayard, 2018, p. 9.

<sup>744</sup> P. Fontanier, *Les figures du discours*, Champs, Flammarion, p. 114.

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 14 et 16.

<sup>746</sup> Cf. J. Pépin, *Mythe et allégorie*, *op. cit.*, p. 190-209, concernant Plotin et les mythes.

<sup>747</sup> La vie de Plotin nous est connue par la biographie écrite par son disciple Porphyre.

<sup>748</sup> Les *Ennéades* de *enneas*, le chiffre neuf en grec. Il s'agit du rassemblement par Porphyre, le disciple de Plotin, de cinquante-quatre traités en six ensembles thématiques de neuf titres chacun : le monde humain, le monde physique, le destin, l'âme, l'intelligence, l'Un. Cf. F. Trémolières, « Ennéades, Plotin, Fiche de lecture », URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnante.fr/encyclopedie/enneades/>, consulté le 27 juillet 2019. Cf. à propos de la philosophie et des concepts plotiniens, M. de Gandillac, *Plotin*, Paris, Ellipses, 1999 et A. Pigler, *Le vocabulaire de Plotin*, Paris, Ellipses, 2003.

<sup>749</sup> F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, *op. cit.*, p. 3.

transparence, les ténèbres de l'incompréhension en lumière de la connaissance, et le voilement défavorable en dévoilement salutaire. Contrairement à Platon qui considère que la poésie imite le monde sensible sans pouvoir accéder au monde immatériel, les Néoplatoniciens estiment qu'Homère est un sage<sup>750</sup>. En outre, Plotin crée une variation sur le thème platonicien de l'art comme imitation de la nature, en remarquant que les créations du poète ou de l'artiste sont inspirées de leurs intériorités, de leurs pensées les plus intimes. Par voie de conséquence, «le poète sera [...] admis à la contemplation de la Beauté Intelligible<sup>751</sup> ». Le philosophe n'est pas supérieur à ce poète visionnaire<sup>752</sup>.

Toutefois, il est possible d'objecter que les Muses qui inspirent Homère ne sont pas l'Un-Bien plotinien. Ce n'est pas au terme d'une contemplation plotinienne ou grâce à une extase mystique qu'Homère chante les vers de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*. Homère est-il un poète inspiré au sens où l'entendent les Néoplatoniciens ? Quoi qu'il en soit, il semble que l'interprète voit en Homère ce que lui, a envie de voir. Homère devient une figure polymorphe, étroitement liée à la métamorphose et à l'ambivalence. Proclus<sup>753</sup> distingue, hormis cette inspiration divine de la poésie et celle qui sollicite les « facultés intellectuelles<sup>754</sup> » du poète, une autre sorte de poésie, correspondant à d'autres états de l'âme, à savoir l'imagination et la sensibilité, considérées comme des « puissances inférieures<sup>755</sup> ».

---

<sup>750</sup> «[...] Mais le néoplatonisme diviniserait vraiment Homère : cette sagesse que Platon lui dénie, les Platoniciens la lui accorderont généreusement et feront de lui le prototype de ceux qui parviennent à l'immortalité et à la félicité éternelles grâce au savoir, à la connaissance, au culte des Muses [...] Homère, pour les Néoplatoniciens, est un poète inspiré au sens le plus complet du terme », F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, op. cit., p. 25-26. Plotin se démarque ainsi de son maître en réhabilitant Homère. Par conséquent, il n'est pas qu'un exégète de Platon, comme il le proclame (*Ennéades*, V, 1, 8). En revanche, Plotin ne réhabilite Homère qu'au prix de son allégorisation. S'agit-il, dès lors, d'une véritable réhabilitation ?

<sup>751</sup> F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, op. cit., p. 27. Cette contemplation de la Beauté intelligible semble caractériser l'amour sacré, Antéros, s'opposant, par là-même, au désir sensuel, à l'attachement profane.

<sup>752</sup> Toutefois, selon ce point de vue, le philosophe figure la raison et le poète la révélation, l'inspiration, en dépit du voile que représente sa cécité.

<sup>753</sup> « Dans la condition historique qui était la sienne, le génie propre de Proclus a conduit le néo-platonisme à ce point d'équilibre qu'on peut appeler classique. [...] Proclus est lui-même curieux de tous les mythes et rites grecs et barbares, au point de se nommer lui-même le "hiérophante du monde entier" », J. Trouillard, « Proclus (412-485) », *Encyclopaedia Universalis, Dictionnaire des Philosophes*, p. 1281-1285. Cf. à propos de la philosophie de Proclus, E.A. Moutsopoulos, *Les Structures de l'imaginaire dans la philosophie de Proclus*, Les Belles Lettres, 1985 ; J. Trouillard, *L'Un et l'âme selon Proclus*, Les Belles Lettres, 1972.

<sup>754</sup> Cette poésie perd son caractère divin selon Proclus. Cependant, son infériorité n'empêche pas son authenticité. Cf. F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, op. cit., p. 28.

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 28. Est-ce l'infériorité de cette puissance qui fait qu'elle aime à s'envelopper ? En effet, l'infériorité est la cause de la dissimulation selon Porphyre. En ce sens, la Calypso-*daimon*, inférieure aux dieux olympiens, s'enveloppe, se cache à cause de sa faiblesse. Voir P. Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, France, NRF essais Gallimard, 2004, p. 74 : «[...] Cette tendance à s'envelopper est liée à la dégradation progressive qui caractérise le mouvement de procession des êtres à partir de l'Un ». Seul le philosophe est à même de contempler la nature dévoilée. Ulysse, allégorie du sage, est l'amant de la nature qui admire, en plotinien, les splendeurs qu'offre le monde visible, avant de s'en séparer. Cette admiration lui procure

Selon Proclus, il ne s'agit plus, dès lors, d'une poésie élevée au rang de savoir ou de science mais d'une opinion, d'une imitation à la fonction cathartique<sup>756</sup>. Ainsi, c'est le vocabulaire platonicien qui est repris chez Proclus, dans une dévalorisation dissimulée, moins explicite que celle de Platon, de la poésie et des poètes. Proclus fait appel à Platon, tout en nuancant certaines des idées platoniciennes : Homère est admis dans la Cité grâce à l'allégorie.

La philosophie plotinienne établit une continuité entre "l'ici" et le "là-bas"<sup>757</sup>. Elle est régie par un désir de fuite qui est également un retour<sup>758</sup>. L'âme revient à ce dont elle provient. L'Un plotinien serait-il, en ce sens, le double de l'Ithaque homérique ? Il s'agit d'échapper à l'emprise du sensible. Selon Gwenaëlle Aubry, l'attitude de Plotin face au sensible est mêlée d'émerveillement et de refus. Cela ne fait-il pas écho aux relations ambivalentes d'Ulysse avec l'autre féminin, incarnation, de ce point de vue, du sensible dangereux ?

« Souvent, lorsque je m'éveille à moi-même en sortant de mon corps, et qu'à l'écart des autres choses je rentre à l'intérieur de moi, je vois une beauté d'une force admirable<sup>759</sup> », disait Plotin. Ulysse, isolé sur le promontoire d'Ogygie, à l'écart de la beauté sensible de Calypso, et séparé, par conséquent, de son corps, aurait pu se dire la même chose. Il ne s'agit pas pour autant d'une union mystique avec l'Un mais d'une prise de conscience des bienfaits de l'oubli du corps. Ainsi, le héros de la réflexion ne serait pas si différent de l'homme plotinien. Il est question, dans les deux cas de figure, de nostalgie<sup>760</sup>, de présence-absence,

---

l'immortalité. Voir, au sujet de cette interprétation, M-N. Bouillet, *Dictionnaire classique de l'antiquité sacrée et profane*, Paris, Librairie classique élémentaire, 1826, p. 226.

<sup>756</sup> « [...] incapable d'élever les âmes, elle (la poésie) se contente d'exciter en elles des sentiments de joie ou de douleur », F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque, op. cit.*, p. 28.

<sup>757</sup> « Par "là-bas", Plotin entend non pas un lieu, mais le "Tout" de l'intelligible, qui consiste en l'unité de tous les intelligibles. [...] "Là-bas", c'est au-delà de l'Être, où tout est unité, où tout est identité essentielle entre l'occupant et l'occupé. La vision du Beau n'est pas la vision du sensible, mais celle de l'intelligible. Le Beau est donc l'absence de forme », D. Russo, « Du Beau, Ennéades I, 6 et V, 8, Plotin, Fiche de lecture », URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/du-beau-enneades-i-6-et-v-8/>, consulté le 27 juillet 2019. Ulysse doit rentrer là-bas, à Ithaque, et Calypso demeurer ici, à Ogygie. Cette différence fondamentale scelle définitivement l'impossibilité de faire durer leur rencontre.

<sup>758</sup> Voir, à ce propos, l'analyse de Gwenaëlle Aubry dans cette émission de France Culture : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=DK2ofluqPL0>, consulté le 26 juillet 2019.

<sup>759</sup> *Traité* 6, 1, 1-10. De fait, c'est l'Un qui doit être désiré au détriment du charnel et de l'extérieur qui enveloppe et encerle l'âme. Ainsi, Calypso et l'Un sont deux figures antithétiques. L'ici que figure Ogygie doit être abandonné. C'est en vertu de cet abandon qu'Ulysse peut devenir dieu, car il se serait détaché du sensible.

<sup>760</sup> « Odyssée intérieure, la philosophie plotinienne peut encore se dire en un sens philosophie de la nostalgie. Mais cette nostalgie est active, elle dicte des pratiques », G. Aubry, « Plotin et la vie intérieure », *Philosophie Magazine* n° 74, p. 82.

voire de douloureuse jouissance<sup>761</sup>. Comment remonter là-bas après être descendu ici ? Comment revenir à Ithaque, là où tout a commencé, après être descendu à Ogygie, emblématique de l'exil ? Cette interrogation inquiète semble caractériser les deux expériences, similaires à bien des égards, de Plotin et d'Ulysse. En revanche, la différence fondamentale entre Ithaque et le lointain que vise Plotin est que la première est ancrée dans un espace connu, bien déterminé, qu'il s'agit d'atteindre, au prix de maintes épreuves, tandis que le deuxième est intérieur et n'est repérable sur aucune carte.

## 2.2.L'Ulysse de Plotin : un anti-narcisse

Le masque est si charmant que j'ai peur du visage

Alfred de Musset

*Poésies nouvelles*, 1857

Enfuyons-nous donc dans notre chère patrie, voilà le vrai conseil qu'on pourrait nous donner. Mais qu'est cette fuite ? Comment remonter ? Comme Ulysse, qui échappa, dit-on, à Circé la magicienne et à Calypso, c'est-à-dire qui ne consentit pas à rester près d'elles, malgré les plaisirs des yeux et toutes les beautés sensibles qu'il y trouvait.<sup>762</sup>

Dans son traité intitulé *Du Beau*<sup>763</sup>, Plotin distingue le regard narcissique du regard d'Ulysse. Ainsi, Narcisse, Circé et Calypso, emblématiques de l'ensorcellement du sensible, sont des figures fondamentalement opposées à Ulysse. Selon Plotin, Narcisse est mort de ne pas s'être assez aimé. Narcisse se hait, car c'est son image qu'il désire<sup>764</sup>. Il se prend pour son corps. Autrement dit, c'est le manque, et non pas la plénitude ou l'excès de plénitude qui

---

<sup>761</sup> « [...] lorsque l'amour du beau s'empare de nous, il cause des douleurs violentes, parce qu'on désire le beau lorsqu'on l'a vu ;... le beau stupéfie et consterne, il mêle la volupté à des douleurs aiguës... », Plotin, 12, cité par J. Cochez, « L'esthétique de Plotin (suite) », *Revue philosophique de Louvain*, 82, 1914, p. 175-176.

<sup>762</sup> Plotin, *Première Ennéade*, « Du Beau », traduction d'E. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1997, 8, p. 143.

<sup>763</sup> Il s'agit du sixième traité de la première *Ennéade* de Plotin qui est un essai sur le Beau (*Péri tou Kalou*), s'insérant entre d'autres, traitant du bonheur (I, 5), du Bien premier (I, 7) et de l'origine des Maux (I, 8), « c'est-à-dire de tout ce que les Anciens considéraient comme les objets de la réflexion ultime, indissolublement éthique et métaphysique », J-C. Fraisse, « La simplicité du Beau selon Plotin », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 88<sup>e</sup> année, n°1, (janvier-mars 1983), p. 53.

<sup>764</sup> « Ce que nous connaissons par les sens n'est qu'une image ; ce n'est pas la chose elle-même, car celle-ci demeure en dehors de nous [...] », Plotin, 1, 520 A B ; 521 C, cité par J. Cochez, « L'esthétique de Plotin (suite) », *op. cit.*, p. 176. Cochez souligne, par ailleurs, le caractère nécessairement subjectif du jugement sur la beauté de l'image qui se situe en dehors de l'âme. Ce jugement a pour effet un amour désintéressé. Cf. *ibid.*, p. 178. Cf. P. Aubin, « L'image dans l'œuvre de Plotin », *Recherches de science religieuse*, 41, 1953, p. 348-379.

provoque la mort. « La méconnaissance et le désamour de soi<sup>765</sup> » représentent le danger ultime, celui de l'oubli, de la discontinuité et de la rupture. Le régime narcissique figure l'immédiateté, l'aliénation et la magie. Le voyage d'Ulysse serait, quant à lui, un voyage intérieur inversant ce régime narcissique et passant du régime du particulier au régime de l'individu. Par ailleurs, Plotin est sensible à la douleur de l'Ulysse qui n'est pas encore rentré chez lui, se morfondant chez Calypso, à la différence de Jankélévitch qui imagine un Ulysse lassé et déçu après être rentré à Ithaque. L'ascèse physique est indispensable chez Plotin afin qu'Ulysse rejoigne le « là-bas » que représente Ithaque. En ce sens, l'abandon de Calypso serait la condition *sine qua non* de la délivrance finale : il ne faut plus se laisser contaminer par le corps, car la vie de l'âme est plus enviable que celle du corps.

Le sensible qu'incarnent ces figures repoussoirs séduit et égare. La chute dans le corps est une catastrophe aux yeux du philosophe. Le miroir, quant à lui, figure la matière. Narcisse se laisse saisir par la beauté immanente, contrairement à Ulysse que le sensible semble troubler, voire effrayer. Il serait, en ce sens, le double de Plotin, dans son élan dynamique. Par conséquent, Narcisse et Ulysse sont des figures antithétiques, car il ne s'agit pas du même désir dans les deux cas de figure : Éros est polymorphe. Par ailleurs, Narcisse, fasciné par sa propre puissance, ne perçoit pas la distance qui le sépare du Bien. L'amour de Narcisse est un amour fallacieux, spécieux aux yeux de Plotin. Ulysse, lui, souffre de son éloignement des origines. L'appel insistant de l'intelligible l'empêche de savourer les délices du sensible. De l'opaque qui alourdit l'âme on passe au transparent, au lumineux. C'est le sens profond de ce voyage initiatique entrepris par l'Ulysse-philosophe. Il ne s'agit plus de voir le beau, ou ce que l'on croit représenter le beau, mais de devenir soi-même beau, de « sculpter sa propre statue ». À travers une articulation entre l'esthétique et l'éthique, l'on devient soi-même lumière, celle de l'Intellect : l'âme est une figure de l'intelligible. « S'évader du multiple, s'accomplir dans les retrouvailles avec l'Un<sup>766</sup> » : c'est le sens allégorique de *L'Odyssee* pour les Néoplatoniciens. Il s'agit de se retrouver en se perdant dans l'Un-Bien.

Selon Plotin, Calypso est la figure de l'artifice, de la beauté sensible trompeuse et irréaliste qui suscite l'effroi. Selon l'exégèse métaphysique, elle représente le monde matériel

---

<sup>765</sup> G. Aubry, « Les Ennéades de Plotin », émission audio de France Culture, *op. cit.* La dialectique platonicienne (Un beau corps, c'est-à-dire le beau provisoire, est soit une étape nécessaire avant d'atteindre le Beau en soi, comme le montre le discours de Diotime dans *Le Banquet*, soit l'objet unique de désir et la cause, dans ce cas-là, d'une déchéance certaine) est, chez Plotin, transposée dans l'intériorité. L'âme contient en elle le monde entier.

<sup>766</sup> J-P. Vernant, « Un, deux, trois : Eros », *op. cit.*, p. 301.

qui enferme Ulysse et l'empêche de rejoindre le monde intelligible, c'est-à-dire Ithaque<sup>767</sup>. En ce sens, elle serait la déesse de l'imagination et de la mort de l'âme. Le personnage d'Ulysse, quant à lui, serait une allégorie de l'âme enveloppée par le corps sensible et visible de l'imagination. Ainsi, le mythe de Calypso est lu comme étant un mythe psychologique, dans la mesure où il décrit les tribulations de l'âme dans sa recherche du divin.

Le sensible est, par définition, instable. C'est ce qui explique la lassitude d'Ulysse qui se désintéresse progressivement de Calypso, en dépit de sa beauté immuable. L'homme serait-il exclusivement attiré par le périssable ? Quoi qu'il en soit, Plotin ne peut admettre l'instable, le contradictoire, le contingent et l'irrationnel<sup>768</sup>. En effet, tout, y compris le monde sensible, procède de l'Un Bien. Même si l'on se complaît, dans un premier temps, dans ce monde sensible fascinant, il faut savoir, dans un deuxième temps, se détacher de lui et l'abandonner au profit d'une recherche de l'extase mystique<sup>769</sup>. De fait, l'être intelligible et les réalités sensibles sont résolument séparés. Le musicien abandonne sa lyre, et Ulysse Calypso.

La perception esthétique sensible<sup>770</sup> passe par la vue, parfois par l'ouïe<sup>771</sup>. L'émotion de l'âme est, dès lors, indubitable. Par ailleurs, « la jouissance esthétique sensible

---

<sup>767</sup> Avant d'apprendre l'imminence de sa libération par la nymphe Calypso, Ulysse contemple la mer en pensant qu'il lui est impossible de rejoindre Ithaque. Parallèlement, l'Un plotinien figure l'impossible dans la mesure où son infinité le rend insaisissable, indéfinissable (c'est ce qui explique le recours à l'apophatisme pour essayer de le cerner). Comme le souligne L. Lavaud, « Le néoplatonisme est une philosophie impossible : elle doit traduire dans des concepts ce qui ne se laisse circonscrire par aucune pensée définie », « Les néoplatoniciens, héritiers mystiques », *Le Point hors-série* n° 2, *Platon, op. cit.*, p. 86.

<sup>768</sup> C'est, d'ailleurs, l'une des raisons pour lesquelles Plotin critique les gnostiques qui méprisent le sensible, alors que Plotin témoigne de son émerveillement devant son ordre et sa beauté. Le gnosticisme est un « mouvement ésotérique qui croit en un dualisme strict : la matière mauvaise, œuvre d'un démiurge inférieur, s'oppose à la semence spirituelle apportée par le dieu suprême. Condamnée par l'Eglise, cette doctrine n'en eut pas moins une forte influence durant les premiers siècles du christianisme », « Lexique », *Le Point hors-série* n° 2, *Platon, op. cit.*, p. 111.

<sup>769</sup> L'extase mystique chez Plotin est définie par Luc Brisson comme étant une « expérience fugace, sublime et paradoxale, celle d'un individu qui remonte à ses origines en perdant son identité corporelle », *Plotin et la vie intérieure dans les Ennéades, Philosophie Magazine*, Supplément offert, n° 74, « Préface », p. 2. Gwenaëlle Aubry insiste également sur le caractère fugace de cette expérience qu'elle qualifie de « muette et profuse », en l'assimilant à une « extase fulgurante », « Plotin et la vie intérieure », *Philosophie Magazine*, n° 74, p. 80. L'intensité et la fulgurance de cette expérience la rapprochent d'un éclair dans la nuit, d'un orgasme sexuel, d'un baiser à la dérobée à la Fragonard. Ainsi, l'expérience spirituelle est une expérience érotique. Il faut se laisser saisir par la beauté qui advient, par le divin qui se dévoile pour féconder l'âme et disparaître aussitôt (il ne se dévoile jamais chez les chrétiens). Le mal, qui n'a pas de connotations morales dans ce contexte précis, réside dans l'éloignement de l'Un, dans l'oubli. Par ailleurs, l'extase mystique décrite par Plotin implique le fait de « se moquer des autres amours et de mépriser les prétendues beautés d'aparavant ; c'est ce qu'éprouvent tous ceux qui ont rencontré des formes divines ou démoniaques et n'admettent plus désormais la beauté des autres corps », Plotin, E. Bréhier, « Du Beau », *Ennéades*, 1, *op. cit.*, p. 141.

<sup>770</sup> Sur la « perception esthétique raisonnable », la « perception esthétique intellectuelle » et la « perception esthétique supra-intellectuelle », voir J. Cochez, « L'esthétique de Plotin (suite) », p. 179-190. D'après cette classification, la beauté se connaît différemment selon le degré de perfection de l'être. Plotin se démarque de ses prédécesseurs, quoi qu'il en dise lui-même, en décrivant un principe supérieur à l'Intelligence dans le livre I, VII. Selon cette hiérarchie, l'on comprend que la perception esthétique sensible n'est, en quelque sorte, que l'entrée du temple.

s'accompagne souvent d'autres phénomènes psychiques de concupiscence charnelle, d'aversion, de haine, etc. [...] <sup>772</sup> » Plotin cite l'exemple d'Hélène dont la beauté « causait chez Pâris des émotions tout autres que chez Idoménée <sup>773</sup> », ainsi que celui des magiciennes Circé et Calypso qui s'apparentent à des apparences irréelles. La beauté chez Plotin est sous le signe de l'intériorité <sup>774</sup> qu'il faut approfondir afin de s'unir au divin. Il s'agit, en ce sens, d'une « expérience extatique de la beauté <sup>775</sup> ». L'on se purifie de l'espace, du sensible, de l'extériorité qui correspondent à une réalité inférieure. C'est la mission de la philosophie de faire revenir l'âme à elle-même pour qu'elle contemple la beauté véritable. L'on peut en déduire que l'Éros plotinien est différent de l'Éros platonicien, car il « n'est pas de même nature et n'a pas la même finalité <sup>776</sup> ».

---

<sup>771</sup> « Le beau est d'abord sensible à la vue, mais aussi à l'oreille dans les chants et dans les mélodies aussi bien que dans les rythmes [...] », J-C. Fraisse, « La simplicité du beau chez Plotin », *op. cit.*, p. 54. Cependant, la philosophie plotinienne incite à se détacher de l'extérieur et à rentrer en soi-même pour voir. Il s'agit d'une *catharsis*. Ulysse aveuglé par Calypso pourra enfin réellement voir. Il se retire ainsi du sensible, tout en y vivant. C'est en se séparant du corporel qu'Ulysse peut devenir semblable aux dieux. Cependant, paradoxalement, c'est Calypso, figure du sensible selon l'exégèse allégorique néoplatonicienne, qui propose à Ulysse de devenir un dieu. Ne s'agit-il pas, en ce sens, d'un contresens ?

<sup>772</sup> J. Cochez, « L'esthétique de Plotin (suite) », *op. cit.*, p. 178.

<sup>773</sup> Plotin, 5, 275 EF, cité par J. Cochez, « L'esthétique de Plotin (suite) », *op. cit.*, p. 178.

<sup>774</sup> « Reviens à toi-même et regarde [...] Toi aussi, enlève tout ce qui est superflu, redresse tout ce qui est tortueux, nettoyant tout ce qui est sombre [...] Si tu te vois devenu cela, alors, devenu toi-même une vision, prenant confiance en toi-même, remontant déjà vers le haut, tout en restant ici-bas, n'ayant plus besoin de guide, fixe intensément les yeux et regarde ! », Plotin, I 6, 9, 7, cité par P. Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, Paris, Gallimard, 1997, p. 20-21. Ainsi, c'est Calypso qui figure le superflu, le tortueux et le sombre, l'obstacle à la fusion avec l'Un. Quand il contemple la mer infranchissable et qu'il pense à Ithaque, Ulysse aspire à retrouver son origine, à remonter vers le haut, tout en restant ici-bas, à Ogygie. Il tourne le dos à l'extériorité, au sensible que figure Calypso, comme l'illustre *l'Ulysse et Calypso* d'Arnold Böcklin, et contemple son intériorité, en essayant de communiquer avec le divin qui est en lui. Le désir se métamorphose, à l'instar du regard qui ne se porte plus sur le monde sensible opaque et troublant mais sur la lumière intérieure. Du corps on passe à l'extase mystique, à la contemplation, car « chaque âme est et devient ce qu'elle regarde », Plotin, IV 3, 8, 15, cité par P. Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, *op. cit.*, p. 22. Par ailleurs, cette valorisation de l'intériorité chez Plotin n'est pas sans nous rappeler le *daimon*, cette voix divine, qui semble inspirer Socrate, tout en le retenant de faire certaines choses. En ce sens, il s'agit de deux expériences mystiques ou mythiques (mais le mystique n'est-il pas mythique ?) qui sont similaires, à bien des égards.

<sup>775</sup> D. Russo, « Du Beau, Ennéades I, 6 et V, 8, Plotin, Fiche de lecture », *op. cit.*, Russo souligne, par ailleurs, que « l'expérience authentique du Beau suppose [...] la recherche, non pas de la sensation des surfaces, mais de la contemplation de l'intériorité des choses (V, 8, 2). La difficulté tient, dès lors, à ce qu'il faut, tout à la fois, penser les moyens de se purifier hors de la réalité et ne jamais quitter entièrement celle-ci (I, 6, 8) ». Cela fait écho, dans une certaine mesure, au personnage d'Ulysse qui s'isole sur le promontoire d'Ogygie et se sépare ainsi, à travers sa solitude, d'avec le sensible que personnifie la nymphe Calypso, sans pour autant quitter entièrement l'île. Il devient ainsi la figure de l'errant immobile : « même en restant ici tu as monté », Plotin, E. Bréhier, « Du Beau », *op. cit.*, p. 145. Le voyage est intérieur chez Plotin.

<sup>776</sup> Cf. A. Pigler, *Le vocabulaire de Plotin*, *op. cit.*, p. 15. Pigler explique que l'Eros plotinien n'a pas son siège en l'âme, comme pour Platon, mais en l'Un. Sans l'Un, la procession et la conversion des êtres qui dérivent de lui est impossible : « L'amour plotinien est donc à la fois à la source de la procession, comme cause de ce qui dérive de l'Un Amour de soi (VI, 8 (39), 15), et moteur de la conversion des dérivés vers ce dernier puisque l'amour diffusif du Principe se convertit, dans les dérivés, en amour pour le Bien », *ibid.* Il s'agit ainsi d'une dynamique érotique qui fait aspirer tous les êtres au Bien. Cette énergie érotique surabondante fait provenir des êtres multiples dont le désir de l'Un constitue la trace de leur origine divine.

Qu'est-ce que le corps<sup>777</sup> ? Pourquoi Plotin avait-il « honte » d'avoir un corps, comme le rapporte Porphyre<sup>778</sup> ? En effet, « au sens philosophique le plus large, le corps désigne toute *substance matérielle* se présentant à la perception comme un groupe permanent et stable de qualités, indépendamment du sujet percevant<sup>779</sup> ». Chez Platon, le corps « trouble l'âme et l'empêche d'acquiescer à la vérité et à la pensée, toutes les fois qu'on a commerce avec lui<sup>780</sup> ». Ainsi, le corps est perçu comme étant la prison, voire le « tombeau<sup>781</sup> » de l'âme. Le corps tient l'âme captive. C'est à la lumière de cette allégorie que l'emprisonnement d'Ulysse par la nymphe Calypso est lu et compris par certains interprètes. Cependant, le corps chez Platon n'est pas mauvais en soi<sup>782</sup>. Il n'est pas non plus l'origine du mal, contrairement à une idée répandue sur la philosophie platonicienne. Il est simplement le « lieu » d'une captivité. C'est dans cette mesure qu'il serait l'allégorie de Calypso ainsi que de son île, Ogygie. Ce n'est pas

---

<sup>777</sup> Selon *Le Dictionnaire de Philosophie* (J. Russ, *op. cit.*, p. 59), un corps (lat. *corpus*) se définit en philosophie comme « tout objet matériel se présentant à notre perception. Ses propriétés fondamentales en sont l'étendue, l'imperméabilité et la masse ». Par ailleurs, c'est un « organisme assurant les fonctions nécessaires à la vie de tout être vivant ». À la lumière de cette deuxième définition, l'on peut citer Lucrèce : « Notre corps est [...] l'enveloppe de l'âme, qui, de son côté, en est la gardienne et la protectrice », *De Natura rerum*, in J. Brun, *Épicure et les épicuriens, textes choisis*, PUF, p. 100. Même si le dualisme entre corps et âme, entre monde sensible et monde intelligible, persiste chez les Néoplatoniciens, ceux-ci ne méprisent pas pour autant le sensible. En revanche, le mépris du sensible, œuvre d'un mauvais demiurge, est l'une des caractéristiques du gnosticisme, critiqué par Plotin. Celui-ci écrit, en admirateur du sensible : « On peut admirer le monde sensible pour sa grandeur et sa beauté, contempler la disposition ordonnée de son mouvement éternel [...] », *traité* 10, ch. 4, trad. F. Fronterotta, GF, 2003. Ainsi, même s'il demande à être dépassé, le sensible fascine. Le sensible est désirable, car il est beau. La beauté d'Ogygie n'a-t-elle pas interpellé, charmé le dieu Hermès ? En définitive, il s'agit de chercher un « juste équilibre entre sagesse et plaisir, tel que la recherche du Bien soit désirable comme un plaisir », P. Cordier, *Le Magazine littéraire* n° 455, *Le désir de Platon à Gilles Deleuze*, juillet-août 2006, p. 37.

<sup>778</sup> Porphyre, *Vie de Plotin*, 1, 1. Voir à propos de Porphyre, J. Pépin, « Porphyre exégète d'Homère », *Porphyre*, (Entretiens de la Fondation Hardt XII), Vandœuvres – Genève, 1966, p. 241 et « L'herméneutique ancienne », *Poétique*, 1975, n° 23, p. 291-300. Pierre Hadot écrit, par ailleurs, que l'on tient habituellement Porphyre pour « l'éditeur et le vulgarisateur de Plotin. Cette vue est exacte, mais incomplète ». En effet, Porphyre ne s'est pas contenté de commenter ou de résumer les écrits de son maître. Il a aussi « subtilement transformé ou déformé la pensée du maître » en substituant à l'ordre chronologique de ses écrits un ordre systématique fondé sur une division des parties de la philosophie correspondant aux étapes d'un progrès spirituel : éthique, physique et métaphysique. Cf. P. Hadot, « Porphyre (234 env. – env. 310) », *Encyclopaedia Universalis, Dictionnaire des Philosophes*, p. 1272-1276.

<sup>779</sup> « Corps » [*philo. Gén.*], *Les Notions Philosophiques, Dictionnaire*, tome 1, *op. cit.*, p. 490, colonne n° 2.

<sup>780</sup> Platon, *Le Phédon*, 66 a.

<sup>781</sup> *Sôma sêma*. Platon, *Gorgias*, 493 a-b. De fait, Socrate ne craint pas la mort, car celle-ci n'est que « la séparation de l'âme avec le corps », autrement dit une délivrance, une sortie définitive de « la caverne du sensible ». (Cf. M. Duru, « Qu'est-ce que le corps ?... », *Philosophie Magazine*, n° 74, novembre 2013, p. 54.) Toutefois, le corps n'est pas haïssable pour autant chez Platon. Même si l'âme doit s'en détacher, il ne s'agit pas de se priver de son corps mais de le maîtriser afin que ses exigences et ses désirs ne prennent pas le dessus. Comme le souligne J-F. Pradeau, la philosophie « peut être considérée comme un apprentissage de la mort, une libération du corps, ce qui n'implique pas, toutefois, une apologie de l'ascétisme ou du suicide », *Le Point hors-série, Platon, op. cit.*, p. 102.

<sup>782</sup> « En lui-même, le corps n'est ni bon ni mauvais », Platon, *Lysis*, 217 b, traduction de P. Vicaire, Paris, PUF, 1963.



l'infériorité du corps qui est dénoncée par Platon. Il s'agit, en revanche, de la « direction que prend l'âme lorsqu'elle se laisse prendre à une sensibilité qui la rive au corps<sup>783</sup> ».

« Plotin [...] (VI, 9, 9) scinde en amour terrestre et céleste ce en quoi Platon voyait la force même d'ascension et d'unification de l'âme ». Le voile de chair s'oppose à la pureté. Cependant, le sensible se fonde dans l'intelligible et, par voie de conséquence, dans le spirituel. Il doit être saisi par la pensée, car le danger consiste à s'y perdre. Tant que Calypso est à l'extérieur, Ulysse n'arrive pas à la voir distinctement. C'est peut-être quand elle ne sera plus visible qu'Ulysse va se souvenir d'elle, la percevoir en tant que présence, comme l'imagine Jankélévitch. Car c'est l'absent qui est désirable.

Calypso serait un corps désirant et, par voie de conséquence, dangereux. Par ailleurs, elle incarne, dans une certaine mesure, la matière, c'est-à-dire l'origine du mal dont l'attrait détourne l'âme du modèle, autrement dit de l'Un. Il est important de souligner qu'en dépit de sa dépréciation par le philosophe Plotin, la traversée du sensible est requise, voire indispensable<sup>784</sup>. Ce « voyage » est primordial dans la pensée néoplatonicienne<sup>785</sup>. C'est ce qui semble la rapprocher du voyage d'Ulysse, c'est-à-dire de L'Odyssee.

Circé, quant à elle, figure la nature magicienne, inséparable de ses voiles, chez les Néoplatoniciens<sup>786</sup>. En quoi consiste la magie dangereuse de la nature ? En effet, « nous sommes entraînés, non par l'art d'un magicien, mais par la nature qui produit une illusion trompeuse et qui lie les choses entre elles, non pas localement, mais par les philtres d'amour qu'elle propose<sup>787</sup> ». Ainsi, les traces de beauté qui se trouvent dans le monde sensible se

---

<sup>783</sup> A. Simha, « Corps », *Grand Dictionnaire de la Philosophie*, sous la direction de M. Blay, Paris, Larousse, 2003, p. 200, colonne n° 1.

<sup>784</sup> Selon Laurent Lavaud, la beauté « est avant tout dans le premier choc que nous rencontrons dans la vie sensible, dans la vie du monde, et c'est en traversant cet appel immédiat de la beauté du monde, que nous pouvons ensuite par une sorte de conversion, passer justement à cette beauté intérieure. Mais le moment de l'extériorité, du sensible, est toujours requis », France Culture, *Les chemins de la philosophie*, « La beauté (4/4). Plotin, la beauté est-elle d'abord intérieure ? », Émission diffusée le 04 avril 2019, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-beaute-44-plotin-la-beaute-est-elle-dabord-interieure>, consulté le 27 juillet 2019.

<sup>785</sup> « Être néoplatonicien c'est penser qu'on a un voyage à faire pour remonter le mouvement de l'âme qui est allée de l'intelligible vers le sensible. Le philosophe c'est celui qui doit faire l'expérience à rebours, qui doit petit à petit remonter vers l'origine », L. Lavaud, *ibid.* En ce sens, Ulysse figure le philosophe qui se déplace du sensible vers l'intelligible, d'Ogygie à Ithaque. Le mouvement est étroitement lié au désir de contemplation, de fusion avec l'origine et, de fait, avec le divin. Car ce sont les dieux olympiens qui veillent au bon accomplissement du *nostos* d'Ulysse. Par conséquent, ils valident ce voyage qui symbolise le respect de leur volonté. Ainsi, le philosophe plotinien et le héros homérique s'unissent, à travers le voyage, chacun à sa manière, avec le divin, non sans avoir traversé maintes épreuves placées sous le signe du sensible et du transitoire qui sont nécessairement dans l'impossibilité de s'éterniser. Même le désir en est incapable. De fait, le sensible demande impérativement à être dépassé et Calypso à être quittée.

<sup>786</sup> Porphyre dénonce, à la manière de Plotin, la nature magicienne. Cf. *De abst.*, I, 28, 1 et 43, 1.

<sup>787</sup> Plotin, *Ennéades IV*, 4, 43, 21.

révèlent éminemment redoutables. Le désir se métamorphose : la magie, positive, en quelque sorte, que représente l'Éros philosophe, se transforme chez les Néoplatoniciens en une Circé trompeuse qui fusionne avec la nature, autrement dit avec le monde sensible et les attractions qui l'animent. Mais ne peut-on pas considérer que Circé, ou encore Calypso, sont prisonnières, elles aussi, de ce monde sensible et magique, et pourtant en harmonie avec le divin, dont elles font partie ? L'on peut même se demander si elles ont choisi d'en faire partie ou de fasciner les êtres qu'elles rencontrent.

Selon Pierre Hadot, la conception plotinienne de l'amour est plus complexe que celle de Platon. En effet, Plotin « distingue trois voies qui permettent de s'élever du monde sensible au monde transcendant ; ces trois voies correspondent à trois types d'hommes : l'inspiré des Muses, l'amant, le philosophe<sup>788</sup> ». L'on peut considérer qu'Ulysse est, dans un premier temps, la figure de l'amant attiré par la beauté corporelle de la nymphe Calypso, subjugué par la grâce et la douceur de Nausicaa, ensorcelé par les attraits sensuels de Circé. Cependant, l'amant doit se métamorphoser, dans un deuxième temps de son *nostos*, en philosophe, conscient que la beauté du sensible n'est qu'un reflet de la Beauté transcendante. En ce sens, elle doit être dépassée. L'Un a la primauté sur le multiple. Ainsi, le désir se métamorphose<sup>789</sup> : il ne s'agit plus de désirer le transitoire mais d'aspirer à fusionner avec l'Un, cet « inexprimable : c'est ce qui se montre (sans pouvoir se dire) ; c'est cela le mystique<sup>790</sup> ».

Ainsi, Calypso est cachée « sous le manteau de l'allégorie », pour reprendre l'expression de Pierre Hadot<sup>791</sup>. L'âme d'Ulysse est située entre l'intelligible et le sensible, entre éternité et temporalité : Calypso est la figure de l'entre-deux.

---

<sup>788</sup> P. Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, *op. cit.*, p. 83. Hadot remarque, à propos de la différence entre les conceptions plotinienne et platonicienne de l'amour, que l'amour des corps n'est pour Plotin qu'« une des voies possibles de l'ascension », tandis que chez Platon, « l'amour de la beauté des corps est le moyen privilégié et indispensable de l'expérience philosophique ». (*Ibid.*, p. 84). Cela met en évidence l'originalité de Plotin par rapport à Platon, même si cette innovation n'est jamais revendiquée par Plotin : « Nos discours n'ont rien de nouveau, et ils ne sont pas d'aujourd'hui, mais ils ont été dits, il y a déjà longtemps, toutefois sans être développés, et nos discours de maintenant ne sont que les exégètes des anciens discours [...] », V 1, 8, 10. L. Lavaud écrit, à ce propos, que « si le néoplatonisme reste fidèle à l'intuition centrale du maître, à savoir la séparation entre être intelligible et réalités sensibles, il ne manque pas d'introduire des distorsions qui modifieront considérablement la réception de Platon », « Les néoplatoniciens, héritiers mystiques », *op. cit.*, p. 84.

<sup>789</sup> Voir, à propos du désir chez Plotin, L. Lavaud, « Désir et pensée dans la philosophie de Plotin », *Kairos*, 15, 1999, p. 107-130.

<sup>790</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 4. 1 2 1, traduction de P. Klossovski, Paris, NRF, 1961.

<sup>791</sup> P. Hadot, « L'«Amour magicien». Aux origines de la notion de «Magia Naturalis» : Platon, Plotin, Marsile Ficin », *op. cit.*, p. 284.

## B. Le désir comme imagination : Calypso ou « l'imagination aux longs voiles<sup>792</sup> »

### 1. Le mythe ou le voile de l'allégorie

Pourquoi les mythes sont-ils obscurs et énigmatiques ? C'est, en effet, pour « exciter à la recherche les esprits curieux et philosophiques, les âmes avides de connaître les choses célestes<sup>793</sup> ». Ces esprits se proposent de transformer la pénombre en lumière, l'image en vérité et la fiction en philosophie. Dans cette perspective, le fait de ne pas reconnaître la sagesse homérique, c'est-à-dire l'arrière-plan de ses mythes et l'ensemble des connaissances humaines qu'ils dévoilent, serait un signe d'ignorance.

L'exégèse allégorique d'Homère semble avoir commencé au VI<sup>ème</sup> siècle avant J.-C avec Théagène de Régium<sup>794</sup>. Selon Buffière, il existe trois types d'exégèse : physique, morale et mystique ou théologique. En effet, la poésie serait le voile des véritables intentions du poète qui se mue, tour à tour, en homme de science, moraliste et théologien.

Selon l'exégèse physique, les dieux de l'épopée figurent les éléments d'un univers matériel. Ainsi, ces premiers exégètes attribuent à Homère des connaissances qu'il n'avait peut-être pas. Selon cette interprétation, les Gigantomachie et Titanomachie, racontés en l'occurrence par le poète Hésiode dans sa *Théogonie*, représentent, en réalité, l'oscillation entre conflit et harmonie, caractéristique des relations qu'entretiennent l'air, le feu, l'eau et la terre<sup>795</sup>.

L'exégèse morale d'Homère considère, quant à elle, que les épopées contiennent des leçons de sagesse et de vertu<sup>796</sup>, comme en témoignent les épisodes des Sirènes et de Circé.

L'épisode des Sirènes dans *L'Odyssée* est interprété allégoriquement par Eustathe au XII<sup>e</sup> siècle<sup>797</sup>, en l'occurrence. En effet, la cire qu'utilisent les compagnons d'Ulysse afin de se

---

<sup>792</sup> P. Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, op. cit., p. 73.

<sup>793</sup> F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, op. cit., p. 39.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>795</sup> « [...] Ses dieux débordants de vie, occupés à s'aimer ou à se battre, personnifient les forces cosmiques, qui tantôt s'attirent et s'unissent, tantôt se menacent ou se heurtent en de gigantesques assauts. Homère, le plus grand des physiciens, nous a livré, en allégories, les secrets de la nature », *ibid.*, p. 202.

<sup>796</sup> « Pour Antisthène déjà, mais surtout pour Plutarque et Maxime de Tyr, les livres d'Homère sont avant tout un enseignement de la vertu. [...] Homère a, par ailleurs, fourni leurs principes de base à tous les grands esprits qui ont créé une morale : Aristote, Zénon, et même Epicure », *ibid.*, p. 2.

prémunir contre l'enchantement des Sirènes figure les leçons du maître, permettant aux disciples imprudents d'acquérir la sagesse en apprenant la résistance aux tentations, quelles qu'elles soient. Ulysse profite, quant à lui, de ce plaisir dangereux, en solitaire. Il jouit. Mais il semble s'agir d'une demi-jouissance, car une pleine jouissance équivaut à une mort certaine. Ulysse, insatiable, veut tout avoir : jouir tout en continuant à vivre. Les cordes qui l'empêchent de rejoindre les séductrices implacables symbolisent, selon la même interprétation, les liens de la sagesse qui relie symboliquement son âme à la philosophie, en le métamorphosant : de fait, il n'est plus l'homme nostalgique qui aspire à rentrer chez lui mais le sage qui surmonte toutes les épreuves grâce à la philosophie. Mais Ulysse est-il vraiment ce philosophe, ce personnage univoque et serein, que les allégoristes ont voulu voir en lui ? N'est-il pas plutôt l'errant ambigu qui oscille entre attachement au *nostos* et désir des nymphes ? De fait, Ulysse est l'homme plurivoque et complexe par excellence. Il se laisse envahir par les tentations. Ainsi, il est plus homme que philosophe.

En ce qui se rapporte à l'épisode de Circé<sup>798</sup>, la transformation des compagnons d'Ulysse en pourceaux est rapprochée de rites d'affranchissement d'esclaves, à qui on donnait puis retirait des bonnets en peau de bête. Par ailleurs, le Pseudo-Héraclite interprète le *pharmakon* de la magicienne Circé comme une « coupe de la volupté<sup>799</sup> ». Les compagnons d'Ulysse, eux, représentent allégoriquement la goinfrerie et l'intempérance. Ainsi, selon une interprétation morale du mythe, ils méritent cette auto-condamnation à une vie des plus misérables parce qu'ils n'ont pas su faire preuve de *sophrosyne*, à l'exemple d'Ulysse dont la sagesse vainc la sensualité des magiciennes<sup>800</sup>. La mesure l'emporte sur l'excès. En outre, selon cette exégèse, Hermès et Circé sont deux personnages antithétiques. C'est, en quelque sorte, la bonne magie qui défie la mauvaise magie, le *molu* qui réduit à néant le pouvoir du

---

<sup>797</sup> Dans ses scolies de *L'Odyssee*, Eustathe considère les poèmes homériques comme des « poèmes éducatifs, dont il convient de s'inspirer en mainte circonstance de la vie », Langumier, *Introduction à L'Iliade*, p. 88, cité par F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque, op. cit.*, p. 78. Ainsi, *L'Odyssee* et *L'Iliade* sont des encyclopédies, la source de toute connaissance.

<sup>798</sup> Voir à propos de l'exégèse allégorique de l'épisode de Circé, M. Escola et S. Rabau, « Comme des cochons. La bibliothèque de Circé », URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Biblioth%26egrave%3Bque\\_de\\_Circ%26eacute%3B](http://www.fabula.org/atelier.php?Biblioth%26egrave%3Bque_de_Circ%26eacute%3B), consulté le 01 août 2019.

<sup>799</sup> « Le *kykéon* de Circé représente la coupe de la volupté : les intempérants s'y abreuvent et pour le fugitif plaisir de se gorgier, ils se condamnent à une vie plus misérable que celle des porcs. Ainsi les compagnons d'Ulysse, troupe imbécile, cèdent à la goinfrerie, mais la sagesse d'Ulysse sort victorieuse de cette vie sensuelle près de Circé », Pseudo-Héraclite, *Allégories d'Homère*, 72, 2-3.

<sup>800</sup> Il est possible d'objecter, par ailleurs, que les magiciennes que rencontre Ulysse ne sont pas dénuées d'intelligence rusée, de *métis*.

*pharmakon*, le « discours raisonnable »<sup>801</sup>, image de la sagesse, contre le pouvoir de la séduction nymphique. C'est la lumière salvatrice du divin, la Providence qui secourt le fidèle. Les pythagoriciens et les néoplatoniciens, quant à eux, voient dans la transformation des compagnons d'Ulysse en animaux une confirmation de leur théorie de la métempsycose<sup>802</sup>. De fait, la vie dissolue aboutit nécessairement à une réincarnation en animal. Chez les stoïciens, le *molu* d'Hermès figure la raison face aux pièges des plaisirs<sup>803</sup> et aux déchaînements des passions<sup>804</sup>. Par ailleurs, dans l'*Apophasis Mégale*, un traité du II<sup>e</sup> siècle et dont nous n'avons que des fragments, le *molu* est une allégorie du changement opéré par Moïse de l'eau amère du désert en eau douce<sup>805</sup>. Porphyre, quant à lui, considère que le *molu* figure la vertu de prudence et de sagesse, *sophrosyne*, permettant à l'âme « jetée » dans l'ici-bas d'échapper à sa vie bestiale<sup>806</sup>. Horace rapproche les deux épisodes homériques en en faisant l'allégorie de la débauche dans ce qu'elle a plus vil :

Tu connais les chants des Sirènes et les breuvages de Circé. Si Ulysse avait eu la sottise et l'imprudence de boire, comme firent ses compagnons, il serait devenu l'esclave d'une courtisane, et aurait pris la forme d'une bête privée de raison, d'un chien immonde, d'un porceau vautre dans la boue<sup>807</sup>.

<sup>801</sup> Pseudo-Héraclite, *Allégories d'Homère*, 70, 7 et 72, 2-4. Le dieu Hermès devient l'allégorie de la raison. Il s'agit, en ce sens, d'une rationalisation du divin.

<sup>802</sup> Il s'agit d'une interprétation métaphysique d'Homère. Le pouvoir que détient Circé, à savoir la métamorphose, lui donne une dimension cosmique. Voir Porphyre, dans un texte conservé par Stobée, *Eglogues*, I, 41, 60. Par ailleurs, Proclus écrit à son sujet : « [...] les dieux qui président à la génération, dont fait partie aussi la Circé d'Homère, qui tisse toute la vie contenue dans les quatre éléments et en même temps, par ses chants, met de l'harmonie dans le monde sublunaire. Par cette activité de tissage, Circé est présentée par les théologiens [orphiques] comme "d'or" (ce sont leurs termes) : son essence est intellectuelle et pure, immatérielle, exempte de tout mélange avec la génération, et son rôle est de séparer l'immobile du mouvant, selon les différences d'essence divine », *Commentaire sur le Cratyle*, 22, 7 sq, traduction de A. Vinas, 2009.

<sup>803</sup> « [...] le plaisir vous effleure de sa baguette, vous pousse dans quelque porcherie et vous y enferme, et l'homme passe le reste de ses jours en porc, ou en loup », Dion Chrysostome, *Discours*, VIII, 21, 20-25. Le plaisir est ainsi un ennemi redoutable du sage.

<sup>804</sup> Le philosophe stoïcien Cléanthe considère la plante du *molu* comme « la raison, grâce à laquelle élans et passions sont calmés », cité par F. Buffière, Pseudo-Héraclite, *Allégories d'Homère*, 1962 : 129. Pour les stoïciens, les dieux de la mythologie ne sont que des représentations variées de la Nature. Cf. P. Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, p. 58. Pierre Grimal met en évidence l'aspect positif de l'image d'Ulysse chez les stoïciens dans son *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* : « [...] Ulysse, par exemple, est souvent considéré par les Stoïciens comme le type du Sage », *op. cit.*, p. 468.

<sup>805</sup> C'est ainsi « l'image de la métamorphose de l'âme errante, restituée à elle-même par la gnose que lui a apportée le *Logos* et qui l'amène à la connaissance de la vie dans son cheminement (exode) à travers le désert des difficultés et des amertumes de ce monde (VI, 15, 3-4) », « Gnostiques et mythologies du paganisme », *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, sous la direction d'Y. Bonnefoy, Paris, Flammarion, Mille et Une Pages, 1999, p. 900-901.

<sup>806</sup> Cf. Stobée, *Anth.*, I, 49, 60, Wachsmuth, *ibid.*

<sup>807</sup> *Sirenum voces et Circae pocula nosti ;*

*Quae si cum sociis stultus cupidusque bibisset,*

*Sub domina meretrice fuisset turpis et excors,*

*Vixisset canis immundus vel amica luto sus,* Horace, *Œuvres, Epîtres*, I, 2, 23-26, traduction par F. Richard, Paris, GF Flammarion, 1967, p. 215.

Cependant, il semble légitime de se demander, comme le fait Buffière, si l'exégète ne fait pas dire au texte « plus que la lettre ne le permettrait<sup>808</sup> ». Le personnage d'Ulysse est-il véritablement un modèle de sagesse, un parangon de vertu ? Homère a-t-il réellement l'intention d'éduquer ses lecteurs à travers ses épopées ? Certains remettent en question le mérite, voire même l'existence d'Homère qu'ils prennent pour un « simple conteur de fictions, plein d'invéraisemblances, de contradictions, d'erreurs, coupable par surcroît d'immoralité et d'impiété<sup>809</sup> ». Il est indispensable, par voie de conséquence, d'épurer les productions d'un tel débauché en leur trouvant des significations nobles et acceptables du point de vue moral.

Philon d'Alexandrie, qui annonce l'allégorie des Néoplatoniciens, prend la défense d'Homère mais c'est uniquement parce qu'il cherche des significations cachées aux mythes qu'il raconte dans ses épopées<sup>810</sup>. Le mythe est le voile de l'allégorie. Si Homère n'est pas allégorisé, il divague et ne mérite nullement d'être pris au sérieux. Ainsi, Homère, objet de désir, car figure du mystère, est métamorphosé au gré des exégètes, façonné, poli, perfectionné, telle une sculpture ou un fantôme que chacun adapte à ses croyances et convictions. Selon Philon d'Alexandrie, la nature, *phusis*, correspond à la vérité, *aletheia*. *Phusis* et *aletheia* sont cachées et ne peuvent être découvertes que grâce à l'allégorie<sup>811</sup> qui se trouve, par là-même, divinisée. Calypso ne se dévoile pas, à l'instar d'Isis<sup>812</sup>, car elles sont jalouses de leurs secrets et détestent s'exposer nues. Ce type d'allégorie rend compte de l'incorporel et du divin, inaccessibles aux sens, contrairement à l'allégorie stoïcienne qui traite de la réalité corporelle.

« La poésie homérique est comme un océan où la surface miroitante des eaux cache un monde mystérieux [...] *L'Iliade* et *L'Odyssée* prennent ainsi figure de livres ésotériques, dont le sens profond n'est intelligible qu'aux initiés<sup>813</sup> ». Ainsi, la fiction dissimule une vérité que l'initié se charge de dévoiler. Cela semble reprendre la trame narrative du mythe de la nymphe Calypso qui enveloppe Ulysse à Ogygie pendant sept ans. Ce sont les dieux,

---

<sup>808</sup> F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, op. cit., p. 5.

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>810</sup> Philon d'Alexandrie, *De Providentia*, II, 38-41.

<sup>811</sup> Selon Porphyre, la Nature incorporelle s'enveloppant dans des formes corporelles n'est révélée qu'à travers l'exégèse allégorique qui l'emporte sur le mythe. En effet, celui-ci ne la manifeste qu'en apparence alors qu'en réalité, il ne fait que dissimuler son essence véritable. Cf. P. Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, op. cit., p. 72.

<sup>812</sup> « À Saïs, la statue assise d'Athéna, qu'ils identifient à Isis, porte cette inscription : "Je suis tout ce qui a été, qui est et qui sera, et mon voile (*peplos*), aucun mortel ne l'a encore soulevé" », Plutarque, *Sur Isis et Osiris*, 9, P. Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, op. cit., p. 342.

<sup>813</sup> F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, op. cit., p. 32.

emblématiques de la sagesse, qui font remonter le héros à la surface et l'aident à accomplir son *nostos*. En ce sens, Calypso aurait les mêmes propriétés du mythe lui-même. Il s'agirait ainsi d'une mise en abyme, d'une cachette dans la cachette, d'une image du voilement à l'intérieur du voile de la fiction. Derrière la gangue du mythe, seules les âmes pures sont à même de percer le mystère de l'inconnaissable et de révéler l'idée qui se cache derrière l'image trompeuse.

Qu'en est-il des gnostiques, ennemis des Néoplatoniciens ? Comment interprètent-ils le mythe de Calypso ? Il nous paraît intéressant de convoquer, à ce propos, un écrit non gnostique mais lu par les gnostiques, retrouvé à Nag Hammadi en Egypte (II/6). Cet écrit est intitulé *Exégèse sur l'âme* et exprime la nostalgie de la patrie perdue.

Personne n'est digne du salut, s'il aime encore le lieu de l'errance. C'est pourquoi il est écrit chez le poète : « Ulysse s'assit sur l'île en proie aux larmes et à la tristesse ; il détourna son visage des paroles de Calypso et de ses fourberies ; il désira voir sa patrie et la fumée qui en sort, et, par-dessus tout, voulut le secours du ciel pour revenir dans sa patrie ». A son tour, l'âme dit aussi : « Mon homme s'est détourné de moi, je veux à nouveau rentrer dans ma patrie ». Car elle gémissait, disant : « Aphrodite est celle qui m'a trompée ; elle m'a fait quitter ma patrie ; mon premier-né, je l'ai laissé derrière moi, ainsi que mon époux qui est bon, sage et beau<sup>814</sup> ».

Il convient de souligner la ressemblance frappante entre l'exégèse mystique néoplatonicienne, plotinienne en l'occurrence, et l'exégèse gnostique du mythe de Calypso. De fait, en dépit des critiques des Néoplatoniciens à l'égard des gnostiques, ils se sont accordés sur cette interprétation : l'âme d'Ulysse est prisonnière de Calypso qui est elle-même prisonnière dans un corps esclave de la sensualité, mise en évidence par l'évocation de la déesse Aphrodite. L'on retrouve également la même idée de « fuite », centrale chez Plotin. En personnifiant l'âme, comme en témoigne la prosopopée dans cet extrait, en lui donnant la parole afin qu'elle exprime son malheur dû à la présence écrasante de Calypso, l'on comprend l'urgence du retour dans la « patrie », ce substantif répété à trois reprises et faisant, par ailleurs, écho à l'exégèse plotinienne. Aphrodite et Calypso sont l'allégorie du Mal et de l'égarément qu'il faut fuir. En définitive, en ce qui se rapporte au personnage de Calypso, la gnose et le néoplatonisme ne sont pas si différents. Encore une fois, la nymphe fait s'accorder les contraires. Quant au mythe, c'est en vérité religieuse qu'il se mue.

---

<sup>814</sup> « Gnostiques et mythologies du paganisme », *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, op. cit., p. 900-901.

## 2. Homère et l'allégorie de la nature

Selon l'exégèse allégorique, le mythe serait le double de la nature magicienne et emblématique de la cachette<sup>815</sup>. La narration fabuleuse raconte le vrai, ineffable, sous le voile de la fiction. D'aucuns estiment que le mythe de Calypso contient un enseignement caché au sujet de la nature. Le divin, le vrai ne sont-ils pas à la fois inatteignables et indéfinissables ? Quoi qu'il en soit, c'est « l'apparente étrangeté<sup>816</sup> », le mystère et le silence qui incitent à l'interprétation<sup>817</sup>. Comme l'écrit Pierre Hadot, « être enveloppé, être recouvert, c'est mourir. Le voile de la Nature redevient voile de la mort<sup>818</sup> ». Calypso se métamorphose, par conséquent, en obstacle au Soleil, à la lumière, à la Raison. La déesse des voiles est déesse de la mort<sup>819</sup>. Elle fait disparaître mais peut également dévoiler, révéler. C'est dans les ténèbres qu'Ulysse cherche la lumière : une odyssée, une métamorphose, un aller-retour entre sensible et intelligible, sont nécessaires à la plénitude espérée.

Pierre Hadot souligne dans son livre *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de Nature*<sup>820</sup>, que la nature, emblématique du mystère et de la cachette, est inséparable de la notion de « secret de la nature ». La nature se voile et se dévoile tour à tour : c'est la coïncidence des contraires. La nature se cache à la connaissance, ensevelit précieusement ses secrets. C'est, par ailleurs, le sage qui se doit de les dissimuler, car ils ne sont réservés qu'aux initiés. Chez Platon, la nature, *phusis*, s'oppose à l'âme qui est le principe des choses. Les causes matérielles se distinguent de la force intelligente<sup>821</sup>. « Le secret des processus naturels est inaccessible à l'homme<sup>822</sup> », à l'instar du *molu* que les mortels n'arrachent pas sans effort. Cela met en évidence le thème des secrets de la nature, l'image d'une nature hermétique et

---

<sup>815</sup> « Le mythe, comme la nature elle-même, du moment qu'il se situe à l'échelon de la sensation, ne peut donner qu'une image inversée des réalités véritables », F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque, op. cit.*, p. 36.

<sup>816</sup> « Mais pourquoi, dans les mythes, a-t-on parlé d'adultères, de rapt, de chaînes liant un père, et de toutes ces autres étrangetés ? N'y aurait-il pas là un dessein admirable, à telle fin que, grâce à cette apparente étrangeté, l'âme tout aussitôt regarde ces récits comme des voiles et le vrai comme une chose ineffable ? », Salluste, cité dans « Néo-platoniciens (Les) et les mythes grecs », *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, sous la direction d'Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 1434-1447, p. 1440.

<sup>817</sup> « L'"absurdité" des mythes divins était considérée par les exégètes comme un stimulant dans la recherche des significations cachées », *ibid.*

<sup>818</sup> P. Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de Nature, op. cit.*, p. 75.

<sup>819</sup> « "Calypso", la célèbre Calypso qui retenait Ulysse, est la déesse de la mort », *ibid.*, p. 26. La cachette est synonyme de mort. La mort est « un voile, une obscurité, une nuée », *ibid.*

<sup>820</sup> Dans ce livre, Pierre Hadot montre l'importance capitale de la tradition antique dans l'étude de l'idée de Nature. En effet, il écrit dans l'avant-propos : « Dans ce livre, je me suis efforcé de montrer que, pour expliquer les concepts et les images qui, jusqu'à nos jours, ont servi à définir la méthode et les fins de la science de la nature, il faut s'orienter en priorité vers la tradition antique, gréco-latine », p. 16.

<sup>821</sup> Voir le livre X des *Lois* de Platon.

<sup>822</sup> P. Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de Nature, op. cit.*, p. 47.



opaque. C'est l'invisible qui maîtrise le visible, le caché l'apparent<sup>823</sup>. La prairie d'Ogygie cache sa caverne ensevelisseuse, celle de l'île des Sirènes les cadavres. En ce sens, *L'Odyssee* contiendrait une science de la nature. La Nature qui se cache semble figurer également le divin.

Selon Mircea Eliade, « ce sont surtout les stoïciens qui ont développé l'interprétation allégorique de la mythologie homérique et, en général, de toutes les traditions religieuses. Chrysippe réduisait les dieux grecs à des principes physiques ou éthiques<sup>824</sup> ». Eliade souligne, par ailleurs, que l'allégorie « sauve » Homère. Les exégètes d'Homère seraient, en ce sens, les sauveurs d'Homère. L'allégorie serait le salut du mythe. Sans cela, il aurait peut-être sombré dans l'oubli<sup>825</sup>.

### 3. Homère ou la figure de l'imagination

Homère doit se déguiser afin d'être lu en toute sécurité. L'*eidolon* homérique fascine, à l'image de ce qui est insaisissable. Eliade remarque, à ce propos, que « cet héritage mythologique a pu être accepté et assimilé par le christianisme parce qu'il n'était plus chargé de valeurs religieuses vivantes. Il était devenu un "trésor culturel"<sup>826</sup> ». Homère devrait sa survie à sa désacralisation. Un autre Homère est imaginé.

---

<sup>823</sup> Cela nous renvoie à l'adage formulé par Anaxagore et Démocrite : « Ce qui apparaît fait voir ce qui est caché », cité par P. Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, op. cit., p. 49.

<sup>824</sup> M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 189.

<sup>825</sup> « [...] Il reste que, grâce aux différentes interprétations allégoriques, Homère et Hésiode ont été "sauvés" aux yeux des élites grecques et que les dieux homériques ont réussi à garder une haute valeur culturelle », *ibid.*, p. 190. En outre, Eliade remarque que le roman d'Évhémère, *Histoire sacrée (Hiéra anagraphè)*, publié sous forme de roman philosophique au début du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., contribue à la « réhabilitation » des dieux homériques qui s'avèrent être à l'origine d'anciens rois divinisés. Il s'agit, en ce sens, de rationaliser, d'historiciser les mythes. Dans la recherche effrénée de l'origine, la fiction se métamorphose en réalité. Cela rassure les exégètes : Homère est ainsi moins dangereux qu'il ne l'était auparavant. Les dieux grecs, « évhémérisés », deviennent moins étranges et plus familiers. La rencontre de l'autre qu'est Homère, devient, par conséquent, possible. Par ailleurs, Héraclite le rhéteur écrit, à ce propos, que « tout chez le poète n'est qu'impiété, si rien n'est allégorique », *Allégories homériques*, 1, cité par F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, op. cit., p. 21. Cette formule laconique semble résumer la position des exégètes d'Homère.

<sup>826</sup> M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 191-192. Eliade conclut le chapitre VIII, « Grandeur et décadence des mythes », par l'affirmation suivante : « pour intéresser un homme moderne, cet héritage traditionnel oral doit être présenté sous la forme du livre ». Il s'agit là d'un jugement dépréciatif des mythes à cause de leur oralité et du caractère nécessairement inachevé de la culture qu'ils représentent. C'est à cause de cette incomplétude qui leur est intrinsèque que les mythes ne méritent pas d'être étudiés, qu'ils sont dépassés, voire désuets, selon l'auteur. En contrepartie, l'écrit étant supérieur à l'oral, c'est le monothéisme, en l'occurrence le christianisme, qui est valorisé aux dépens de ce qui le précède, car le livre figure l'aboutissement, voire la quintessence, tandis que l'« héritage oral » figure l'irréparable perte. Nous pouvons nous demander, à notre tour, si la perte justifie le rejet et si le livre lui-même ne serait pas, à bien des égards, dépassé et ne méritant pas d'« intéresser un homme moderne ».

L'imagination est une « *faculté*, la faculté des images et par conséquent constitutive de l'intelligence. Son analyse s'effectue d'abord par rapport à la vérité de la connaissance. De ce point de vue elle est dévalorisée et souvent considérée comme cause d'erreur et de folie<sup>827</sup> ». Ainsi, l'imagination serait synonyme d'égarement. C'est pourquoi Platon la range au plus bas degré de la connaissance. De fait, la connaissance des images, *eikasias*, peut être trompeuse. Calypso s'oppose, de ce point de vue, aux figures de l'intelligence que représentent les dieux Hermès et Athéna. Elle figure le voile, *kalumma*, de l'imagination, occultant la raison, ainsi que le corps de l'âme et l'« abaissement de sa faculté intellectuelle<sup>828</sup> ». L'imagination, *phantasia*, est « une sorte de miroir dans lequel l'âme peut voir sa propre image et celle des Formes éternelles qu'elle contemplant intellectuellement auparavant<sup>829</sup> ». C'est elle qui entraîne les enveloppements successifs revêtus par l'âme et, par conséquent, la mort. L'imagination est un voile. Par voie de conséquence, Calypso, déesse de la cachette, figure l'imagination. Autrement dit, Ulysse, prisonnier de Calypso, serait l'allégorie de l'âme recouverte par le corps de l'imagination. Dans cette perspective, la simplicité est signe de transcendance. Le nu figure le détachement du corps et l'âme séparée de son enveloppe, tandis que le vêtement représente l'enveloppe sensible<sup>830</sup>.

L'imagination<sup>831</sup> est étroitement liée à la nature pour les néoplatoniciens. Elle est ainsi « le théâtre d'une vaste fantasmagorie qui séduit et fascine les âmes. C'est la magie de la nature, le

---

<sup>827</sup> « Imagination [philo. Génér.] », *Les Notions Philosophiques, Dictionnaire, op. cit.*, p. 1235, colonne n° 2.

<sup>828</sup> P. Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de Nature, op. cit.*, p. 75.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>830</sup> Cette symbolique du nu et du vêtement est répandue chez les peintres de la Renaissance grâce à l'influence du philosophe italien Marsile Ficin qui propage la philosophie néoplatonicienne en traduisant et commentant des œuvres platoniciennes et plotiniennes. Voir P. Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de Nature, op. cit.*, p. 79. Calypso, elle, figure l'entre-deux dans maintes représentations picturales comme *Ulysse chez Calypso* de Hendrik van Balen, Joos de Momper et Jan Brueghel l'ancien (1616, Vienne, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste), *Calypso* de Henri Lehmann (1869, Minneapolis Institute of Arts) ou encore *Ulysse et Calypso* de Arnold Böcklin (1883, Bâle, Kunstmuseum). En effet, elle semble ne jamais se séparer totalement de ses voiles, de la dissimulation qui lui est inhérente. Elle est à la fois la voilée et la dévoilée, celle qui est peut-être la plus ambivalente des figures féminines rencontrées par Ulysse. Cette symbolique néoplatonicienne du nu et du vêtement pourrait faire écho à l'incertitude du statut de Calypso, figure du *daimon* : à la fois puissance incorporelle et forme sensible, déesse et femme, supérieure aux humains et inférieure aux Olympiens, invisible car isolée aux confins du monde mais visible par Ulysse. Sa beauté n'est jamais décrite chez Homère. Seul Ulysse a le privilège de la regarder. Une autre interprétation est possible : la Nature qui aime à se cacher selon Héraclite ne se dévoile qu'à celui qui la contemple, qu'à son amant le plus fervent. Le profane se contente d'admirer le sensible et les formes corporelles de la Nature, alors que le sage, lui, sait interpréter les mythes et distinguer l'enveloppe extérieure du noyau, du trésor enfoui : la puissance divine et incorporelle. Peut-on en déduire qu'Ulysse, allégorie du sage chez les Néoplatoniciens, est l'amant de la Nature qui ne se dévoile qu'à lui ? Quoi qu'il en soit, il semble que ce dévoilement ne satisfait pas l'amant qui se détourne rapidement de ses attraits, car elle ne figure pas l'intelligible qu'il désire ardemment.

<sup>831</sup> C'est pour les modernes que l'imagination en est venue à incarner une puissance créatrice et valorisée par ceux qui font passer du non-être à l'être, comme l'explique Diotime dans son discours.

sortilège de la variété des formes et de l'amour que ces formes provoquent<sup>832</sup> ». Ainsi, Calypso, allégorie de l'imagination et de la nature, est également un personnage représentatif de la mauvaise magie qui guette le héros, de l'illusion troublante, de l'ombre projetée sur le mur d'une caverne, symbole du monde sensible dangereux.

Les choses visibles ne sont qu'un apparaître trompeur. En effet, il s'agit d'images, d'ombres et d'apparences qui sont en parfaite opposition avec les choses intelligibles. « L'apparence ne nous donne donc que du contradictoire, seule une relation intelligible peut expliquer les apparentes contradictions de l'univers sensible<sup>833</sup> ». De fait, c'est à travers l'intelligible que le sensible peut être appréhendé, compris. L'allégorie fait correspondre ces images mythologiques avec les réalités de la *phusis* ou les règles de la morale.

Selon l'ensemble de l'exégèse allégorique de *L'Odyssée* d'Homère, il ressort que le personnage d'Ulysse est hautement valorisé, assimilé au philosophe, au sage, à l'homme qui privilégie la raison au désir irrationnel. Quant aux personnages féminins qu'il rencontre lors de son *nostos*, Calypso et Circé en l'occurrence, ils sont dépréciés car représentatifs de la tentation perfide et de l'enchantement dangereux : il s'agit d'un obstacle à l'accomplissement du voyage initiatique du héros sage en quête de l'absolu. Cependant, ce héros prétendument sage est peut-être le véritable obstacle à cet accomplissement, car il se pourrait bien qu'il n'ait pas envie d'acquérir la sagesse : c'est un homme fatigué qui a simplement envie de rentrer chez lui.

Les personnages homériques ne sont ni bons ni méchants : ils sont ambivalents. Néanmoins, les exégètes font des uns la représentation du Bien et des autres l'allégorie du Mal. Ils semblent ne pas supporter le contradictoire propre à l'épopée. Maintes intentions sont prêtées à Homère qui devient un personnage polymorphe, aux multiples facettes<sup>834</sup>. Le désir d'écrire dans le silence d'Homère est, par voie de conséquence, étroitement lié à l'imagination.

Pourquoi le désir est-il imagination ? En effet, il est possible d'interpréter l'allégorie d'Homère comme un désir d'Homère. C'est pourquoi « nous sommes confrontés à un éventail

---

<sup>832</sup> P. Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, op. cit., p. 81.

<sup>833</sup> J. Brun, *Platon et l'Académie*, Paris, PUF, Delta, coll. « Que sais-je ? », 1960, p. 41.

<sup>834</sup> « Les critiques modernes qui appellent les dieux d'Homère des "prédicats symboliques" et qualifient les activités de l'Olympe de "scénario du poète" non seulement projettent la théologie moderne dans le monde d'Ulysse, mais encore détruisent les poèmes », M. Finley, *Le monde d'Ulysse*, op. cit., p. 162-163.

de lectures possibles et indécidables<sup>835</sup> ». La surface se métamorphose en fonction de l'angle de vue : c'est le propre des interprétations allégoriques d'Homère. Cependant, Homère est tellement désiré, cherché partout, qu'il finit par se perdre dans la foule de ses lecteurs et interprètes qui tentent de faire parler ses silences. Le lecteur oublie celui qui l'a tant inspiré et feint de chercher le véritable Homère, le seul et l'unique que nul ne connaît vraiment, alors qu'il est en train de se chercher<sup>836</sup>. Homère est un simulacre, le voile d'une subjectivité qui se dissimule derrière le maître vénéré.

## Conclusion

La mystique plotinienne semble aspirer à combler le désir essentiellement défini par le manque. Mais ce désir est-il réellement comblé à travers les expériences mystiques plotiniennes ou s'agit-il plutôt d'une illusion de plénitude faisant écho à celle qui caractérise les tentatives des allégoristes d'écrire dans le silence d'Homère ? L'on peut se demander la raison pour laquelle on éprouve presque instinctivement ce besoin irréprensible de combler le manque. Pourquoi la plénitude, qu'elle soit réelle ou illusoire, est-elle préférable au manque constitutif de la vie humaine ? Pourquoi cet acharnement à vouloir rompre le silence d'un poète ou d'un dieu<sup>837</sup> ? Le manque et le silence seraient peut-être ce qui fait le charme et la fascination de la condition humaine et de notre rapport avec l'autre, avec le divin. Les allégoristes auraient presque envie de s'exclamer ainsi, à la manière de Diderot : « Laissez-moi cette chimère, elle m'est douce<sup>838</sup> ».

Cette réflexion sur l'exégèse allégorique d'Homère, ne se prétendant pas exhaustive, nous a permis d'interroger l'interprétation des textes anciens, de faire la distinction entre le texte et sa compréhension qui varie selon les lecteurs. Ulysse dans l'île de Calypso est l'allégorie de l'homme confronté à la volupté, à l'artifice et au monde sensible qui s'oppose au monde

---

<sup>835</sup> P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, op. cit., p. 80. Pucci parle de « l'irréprensible désir du lecteur de donner à l'allusion un sens précis », *ibid.*, p. 81, en évoquant, par ailleurs, « le produit d'un certain vide, ou vague, du texte que le lecteur *désire* remplir », *ibid.*, p. 331. De fait, toute interprétation, toute réécriture, figure un « désir de plénitude », d'un « surcroît de sens et d'un lieu pour l'ancrer », *ibid.*, p. 331. Car Homère est la figure du manque par excellence.

<sup>836</sup> « Toute exégèse allégorique doit user de violence pour extirper d'un texte ce que l'auteur, neuf fois sur dix, n'y a pas mis », F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, op. cit., p. 140.

<sup>837</sup> Pour nuancer cette interrogation, l'on pourrait rétorquer que le Bien n'est jamais absent ou silencieux chez Plotin. Il est toujours présent, voire omniprésent et envahissant. Toutefois, n'y a-t-il jamais des moments de solitude, d'échec, de ténèbres ? L'expérience plotinienne d'extase mystique est-elle pleinement lumineuse et transparente, sans aucune part d'ombre ?

<sup>838</sup> Lettre de Diderot à Sophie Volland, le 15/10/1759.

intelligible qu'il cherche désespérément à rejoindre. C'est également l'homme tenté par la luxure, tel que l'on peut l'interpréter du point de vue d'une religion monothéiste. La beauté trompeuse des nymphes nous détourne de l'essentiel. Une version moderne du mythe présenterait peut-être Calypso comme une prostituée, source d'égarement pour un homme marié, et son île comme un lieu de plaisirs<sup>839</sup>. Il s'agit pour l'homme de fuir la tentation de la débauche, non pas sans en avoir goûté les délices : Calypso figure le plaisir furtif et provisoire mais non pas l'essentiel, l'absolu ou l'immortel, en dépit de son caractère immortel chez Homère. L'allégoriste remodèle le personnage de Calypso qu'il associe désormais au périssable et au provisoire. Il annule le merveilleux inhérent au mythe, lui remet les pieds sur terre et le façonne à son image, telle la statue que l'homme plotinien ne cesse de sculpter. L'interprétation semble impliquer nécessairement la transformation. Mais n'avons-nous jamais songé à sauver ce que l'on lit, et en particulier la littérature antique, de nous-mêmes et de notre désir immodéré de plénitude ?

Pierre Hadot exhorte son lecteur moderne, dans la conclusion de son livre, *Plotin ou la simplicité du regard*, à s'inspirer du courage de l'homme plotinien, afin de « consentir [...] à toutes les dimensions de l'expérience humaine et à tout ce qu'elle comporte de mystérieux, d'indicible et de transcendant<sup>840</sup> ». Cependant, même si le courage plotinien est admirable, c'est la richesse inépuisable de la réalité concrète, plurielle et fondamentalement ambivalente, qui semble séduire l'homme moderne lucide et n'aspirant pas forcément à l'union avec un principe ineffable et total.

L'allégorie est un fruit caché<sup>841</sup>, érotisé, qui enveloppe et développe, se voile et se dévoile à la fois, telle la Vénus de Milo<sup>842</sup>. Le mystère crée le désir. Moins on en sait, plus on en écrit. En ce sens, Calypso serait la figure d'Homère, alternativement divinisé et désacralisé, pareil à un simulacre envoûtant ou à un inconnu fantasmé. Car « comment vivre sans inconnu devant soi »<sup>843</sup> ?

---

<sup>839</sup> Voir la version moderne du mythe dans Tannhäuser, l'opéra de Wagner (1845) : le héros et poète Tannhäuser est retenu par la voluptueuse Vénus sur sa montagne, mais il aspire à la pureté que représente une autre femme aimée, Elisabeth. Ainsi, il est question de l'opposition entre amour sacré et amour profane.

<sup>840</sup> P. Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, op. cit., p. 194.

<sup>841</sup> E. Reverzy, « Le fruit caché. L'allégorie entre l'ancien et le nouveau », Armand Colin, Romantisme, 2011/2, n° 152, p. 3-12.

<sup>842</sup> L'allégorie enveloppe le sens littéral et développe le sens figuré, profond.

<sup>843</sup> R. Char, *Fureur et Mystère*, 1948.



William Hamilton - *Calypso recevant Télémaque et Mentor dans sa grotte* (1791)

Londres, Sphinx Fine art

## Troisième chapitre

# La Calypso de Fénelon ou le feu de la passion

### Introduction

Selon Gérard Genette, *L'Odyssée* est « une œuvre hypertextuelle<sup>844</sup> », en même temps que « la cible favorite de l'écriture hypertextuelle ». En effet, si son caractère est « second<sup>845</sup> » par rapport à *L'Iliade*, il s'agit également et surtout d'une œuvre « hypotextuelle » dans la mesure où le silence d'Homère semble être une incitation à la réécriture. En l'occurrence, l'insistance sur l'épisode de Calypso dans *L'Odyssée* le rend « omniprésent, et provoque d'avance sa reprise par Fénelon – comme le voyage de Télémaque, qui amorce lui aussi un redoublement de l'action<sup>846</sup> ». Ainsi, d'autres aventures sont imaginées et attribuées au fils d'Ulysse qui rencontre, à son tour, Calypso.

Nous nous proposons, à travers ce chapitre, de réfléchir sur le rapport entre l'épopée et la littérature. Car notre compréhension du mythe de Calypso se modifie nécessairement par le biais de ses réécritures littéraires, dont celle de Fénelon. En lisant Homère, celui-ci exploite ses silences en établissant des points de jonction entre le texte antique et son interprétation moderne, nécessairement influencée par son contexte. Le dialogue entre les deux textes s'annonce fécond.

---

<sup>844</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 198. Genette définit l'hypertextualité comme suit : « « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien-sûr *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », *ibid.*, p. 15.

<sup>845</sup> « Son caractère *second* est inscrit dans son sujet même, qui est une sorte d'épilogue partiel de *L'Iliade*, d'où ces renvois et allusions constants, qui supposent clairement que le lecteur de l'une doit avoir déjà lu l'autre », *ibid.*

<sup>846</sup> *Ibid.*



## A. *Les Aventures de Télémaque* entre imitation et écriture dans le silence d'Homère

La réécriture établit une continuité entre mythe et fiction littéraire<sup>847</sup>. Cela nous amène à réfléchir sur les genres littéraires<sup>848</sup>, en l'occurrence ici le roman. En effet, Northrop Frye souligne que « les mythes héroïques fournissent les conventions du romanesque<sup>849</sup> ». Le roman fénelonien réinvente le mythe d'Homère en le prolongeant. Autrement dit, le mythe et le texte littéraire sont étroitement liés, car le nouveau n'existe pas sans l'ancien. Parallèlement, l'ancien est revivifié par le nouveau.

« Les opérations de réécriture ou de commentaire répondent chacune à leur façon à la pluralité, aux incohérences locales et aux silences du texte. La diversité de ces “appropriations” ne tient pas pour nous seulement aux aléas de l'Histoire : elle est en partie un effet de la pluralité du texte<sup>850</sup> ». De fait, ce sont les silences de *L'Odyssee* qui contiennent des possibles en germe, donnant lieu à des lectures plurielles et souvent contradictoires. Chaque appropriation actualise le texte et met en évidence son nécessaire inachèvement. Le sentiment de l'infini est ce qui caractérise le mieux la littérature.

Dans ses *Dialogues sur l'éloquence*, Fénelon loue la simplicité du poète Homère qui met « tout son art à ne point paraître », tout en peignant fidèlement la nature<sup>851</sup>. En revanche, nous passons avec Fénelon du concret et du matériel, propres au texte homérique, à l'abstrait et au spirituel<sup>852</sup>. Par ailleurs, la distinction entre le bien et le mal est accentuée chez Fénelon.

---

<sup>847</sup> La fiction littéraire désacralise le mythe. En effet, « lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature », D. de Rougemont, *L'amour et l'occident*, 1939, p. 203. Parallèlement, N. Frye écrit dans *La parole souveraine* que « les mythes auxquels on ne croit plus, qui ne sont plus rattachés au culte et au rituel, deviennent purement littéraires ». Selon Frye, chaque mythe a en lui une potentialité littéraire qui facilite ses adaptations postérieures. Ces deux références sont citées par V. Gély dans son article « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », URL : <http://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une-mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-fiction/?pdf=1591>, consulté le 12 septembre 2019.

<sup>848</sup> Voir sur la notion de genre le cours de A. Compagnon, « Théorie de la littérature : la notion de genre », URL : <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php>, consulté le 12 septembre 2019. Selon Pierre Brunel, ce sont les mythes qui font surgir les genres littéraires. Le mythe est à l'œuvre au sein de l'œuvre littéraire. C'est cela l'objet de réflexion de la mythocritique que Brunel définit comme « un mode d'analyse littéraire ».

<sup>849</sup> *Ibid.*

<sup>850</sup> M. Escola et S. Rabau, « Comme des cochons. La bibliothèque de Circé », *op. cit.*

<sup>851</sup> Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*, II, *Œuvres*, éd. J. Le Brun, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1997, t. I, p. 37. Selon Fénelon, le poème homérique « renferme de tous côtés mille instructions morales pour tout le détail de la vie ». Il s'agit d' « apprendre à la postérité les fruits que l'on doit attendre de la piété, de la prudence et des bonnes mœurs », *ibid.*, p. 19. Ainsi, Fénelon moralise Homère.

<sup>852</sup> Voir, à propos de cette hypothèse, N. Hepp, « Métamorphose d'une métamorphose : le dévoilement de la déesse protectrice dans *Télémaque* et dans *L'Odyssee* », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n°

L'ambiguïté caractéristique des personnages homériques semble remplacée par des jugements de valeur. En outre, la transcendance divine, inspirée du christianisme, nécessairement inexistante chez Homère, est présente dans le roman fénelonien. De fait, les dieux homériques, semblables aux hommes, sont, la plupart du temps, mus par leurs passions, contrairement aux dieux de Fénelon, infailibles et irréprochables. Ainsi, l'Athéna d'Homère, fille de Zeus et nièce de Poséidon, est loin de ressembler à la Minerve de Fénelon, voix de l'austérité divine et du rigorisme moral. Nous passons de la proximité et de la complicité entre Athéna et Ulysse, deux figures de l'intelligence rusée, *métis*, à l'autorité spirituelle indiscutable de Minerve, figure de la Providence. Par conséquent, nous pouvons considérer que Fénelon ne se contente pas d'imiter Homère. Car il modifie profondément certains éléments de *L'Odyssée*, à la lumière de sa croyance religieuse et de son esthétique du roman. Ainsi, le *Télémaque* fénelonien représente l'amalgame entre le christianisme et la fiction homérique païenne<sup>853</sup>. Mais « dans quelle mesure une culture (*paideia*) toute profane et antique peut-elle convenir à la formation d'un prince chrétien et moderne<sup>854</sup> ? » Homère peut-il aider à lire les Écritures<sup>855</sup> ?

---

70, p. 26 et s. Hepp analyse la « différence de ton » entre les deux textes comme suit : « [...] l'enseignement moral (qui se veut aussi politique) apparaît sous la dépendance d'une spiritualité profonde : l'action d'un homme parmi les hommes vaut ce que vaut la relation de ce même homme avec Dieu. Cela, Homère ne l'a pas dit, mais le dire n'est pas aller à contre-courant de *L'Odyssée* ; c'est seulement présenter sous forme d'étoile brillante ce qu'elle présente comme une nébuleuse », *ibid.*, p. 31.

<sup>853</sup> « [...] Une étude un peu plus fine du texte a tôt fait de discerner que cette antiquité païenne en voile une autre, chrétienne celle-là [...] », A. Lanavère, « Les deux antiquités dans *Les Aventures de Télémaque* », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n° 70, p. 47. Lanavère analyse dans cet article le parti pris de Fénelon qui écrit un livre chrétien à destination d'un futur roi chrétien. Ainsi, le périple de Télémaque est essentiellement religieux. Son parcours est spirituel. Si le *Télémaque* est le « roman d'une âme » (*ibid.*, p. 49), cela le rapproche de la philosophie plotinienne. De fait, à l'instar de l'âme d'Ulysse qui erre à la recherche de l'Un-Bien, l'âme anxieuse et troublée de Télémaque part à la quête du père et, plus fondamentalement, du Père. Dans les deux cas de figure, le salut réside dans l'arrachement au monde sensible aussi tentant que redoutable.

<sup>854</sup> E. Bury, « La *Paideia* du *Télémaque* : miroir d'un prince chrétien et lettres profanes », Armand Colin, « Littératures Classiques », 2009/3, n° 70, p. 76. Bury développe dans cet article la double inspiration du *Télémaque*, c'est-à-dire l'origine de la fiction : l'Histoire et la Fable. La fiction littéraire est sciemment éloignée du temps. Ainsi, la fable païenne est un cadre privilégié pour situer les événements, tout en évitant la censure. En effet, dans le contexte de la querelle des Anciens et des Modernes, en ce qui se rapporte, en l'occurrence, au « merveilleux chrétien », Nicolas Boileau écrivait ceci : « de la foi d'un chrétien les mystères terribles / d'ornements égayés ne sont point susceptibles... », *Art poétique*, 1674. Ainsi, une distinction nette et tranchée s'opère entre le sacré et le profane. Des limites sont fixées à la création littéraire.

<sup>855</sup> Fénelon semble répondre à cette question par l'affirmative dans ses *Dialogues sur l'éloquence* : « pour la sentir (la beauté de l'Écriture), rien n'est plus utile que d'avoir le goût de la simplicité antique ; surtout la lecture des anciens Grecs sert beaucoup à y réussir », *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 66. Autrement dit, *L'Odyssée* d'Homère serait une propédeutique prédisposant à la vérité de l'Écriture, sans pour autant constituer une première Révélation chrétienne.

Ainsi, dans un premier temps, nous pouvons considérer que *Les Aventures de Télémaque*<sup>856</sup> de Fénelon sont une continuation de *L'Odyssee* d'Homère<sup>857</sup>. En effet, le poète épique raconte aux chants I à IV les premières aventures de Télémaque qui part à la recherche de son père chez Nestor et Ménélas. Ce voyage de Télémaque serait, selon Suzanne Saïd<sup>858</sup>, le contrepoint du *nostos* d'Ulysse, dans la mesure où il se déroule sans problèmes, dans un monde réel et connu qui semble n'avoir rien d'effrayant. À partir du chant V, le fils d'Ulysse disparaît pour ne réapparaître qu'au chant XV, lorsqu'il rentre à Ithaque afin de reconnaître son père. Mais que s'est-il passé entretemps ? C'est vraisemblablement pour répondre à cette question que s'amorce la nouvelle odyssee. Fénelon imagine la suite de l'histoire, son prolongement littéraire, en faisant disparaître le père pour ériger son fils, un personnage secondaire de *L'Odyssee*, en personnage principal, en héros du voyage qui, contrairement au *nostos* du père, prend Ithaque comme point de départ. Autrement dit, c'est un contre-*nostos*. C'est la revanche du fils qui se substitue au père, non seulement dans l'œuvre mais également dans le cœur de la nymphe Calypso, dont les sentiments sont loin d'être immuables. Car la présence de Télémaque détruit le souvenir d'Ulysse. Désormais, il semble exister indépendamment de l'ombre de son père, même s'il ne s'en sépare jamais entièrement. Cependant, Calypso, bien qu'elle soit déesse, ne se doute pas, au moment de l'accueillir chez elle, que le départ du fils va la laisser encore plus inconsolable<sup>859</sup> qu'elle ne l'était auparavant.

---

<sup>856</sup> « La valeur programmatique du titre s'appuie en partie sur une mémoire et une référence (le lieu commun homérique) et en partie se développe à partir de ce que le livre propose et découvre », J-P. Sermain, « *Les Aventures de Télémaque* : un titre programme », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n° 70, p. 150.

<sup>857</sup> Le sous-titre du livre indique, en effet, qu'il s'agit d'une « suite du IV<sup>e</sup> livre de l'*Odyssee* d'Homère ». Fénelon présente son roman comme « une narration fabuleuse en forme de poème héroïque comme ceux d'Homère ou de Virgile », *Œuvres complètes de Fénelon*, éd. Gosselin, Paris, Leroux et Jouby, 1850-1852, t. VII, p. 665. Selon Genette, « *Les Aventures de Télémaque* s'insèrent [...] dans une paralipse de l'*Odyssee*, dont elles constituent donc une continuation latérale [...] », *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 201. Par ailleurs, Françoise Lavocat considère le roman fénelonien comme une « *transfiction*, terme désignant une œuvre qui emprunte des personnages à une autre œuvre et a par conséquent pour référent une autre œuvre de fiction. Il s'agit d'une transfiction sans métalepse, c'est-à-dire sans que soit jamais manifesté l'écart entre le modèle et l'imitation, ni soulignée la bizarrerie du transfert de personnages antiques dans une œuvre moderne », « *Le Télémaque*, Pastorale », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n° 70, p. 168.

<sup>858</sup> Émission de France Culture. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/lodyssee-dhomere-34-par-dela-le-vrai-et-le-faux>, consulté le 31 août 2019.

<sup>859</sup> Selon Jean-Philippe Gersperrin, la « posture archétypale du nostalgique » est « transférée ostensiblement à la triste Calypso dans l'incipit du roman », « *Le Télémaque*, ou la nostalgie », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n°70, p. 180. « Tout se passe comme si, au milieu des errances maritimes et des exploits guerriers, la nostalgie du fils d'Ulysse contaminait pour ainsi dire la narration entière, faisant fleurir autour d'elle d'autres figures nostalgiques de la séparation », *ibid.*, p. 182. Ainsi, la Calypso fénelonienne se substitue à l'Ulysse homérique pour incarner, à son tour, la figure du nostalgique, malheureux et mélancolique. Télémaque serait, lui aussi, le héros de la nostalgie et le double parfait de son père. Nous pouvons en déduire que Fénelon réécrit la nostalgie d'Ulysse et renouvelle la trame de *L'Odyssee* en multipliant les figures de la nostalgie et les scènes d'adieux.

Dans un deuxième temps, Fénelon « déporte le modèle vers le romanesque<sup>860</sup> », à travers la description saisissante des effets de la passion, qu'il s'agisse de Calypso ou de Télémaque. En effet, si la Calypso homérique éprouve un sentiment d'amour pour Ulysse, c'est une folle passion semblable à un véritable supplice qui fait souffrir la Calypso fénelonienne. Cette différence entre les deux personnages féminins met en évidence celle, plus fondamentale, entre mythe et littérature. Néanmoins, il serait judicieux de remarquer que Fénelon n'avait vraisemblablement pas l'intention de réécrire une épopée, à la manière d'Homère. De fait, ce récit en prose est essentiellement destiné à instruire et divertir le duc de Bourgogne. Autrement dit, son enjeu est pédagogique.

Dans le même cadre, Philippe Sellier analyse l'influence de l'épopée sur *Les Aventures de Télémaque*<sup>861</sup>, comme en témoignent « cadre, personnages, modèles, séquences caractéristiques, règles techniques, merveilleux, traits stylistiques<sup>862</sup> », caractéristiques de l'imaginaire héroïque et directement inspirés d'Homère. Les épreuves initiatiques qui mettent en scène l'oscillation entre vie et mort, ainsi que le danger que représente la femme piège, sont des constantes du monde héroïque que l'on retrouve chez Fénelon<sup>863</sup>. Cependant, Sellier met en évidence le paradoxe qu'il formule comme suit : « Fénelon utilise le genre, tout en combattant presque partout l'esprit qui l'anime<sup>864</sup> ». De fait, il critique le *furor* qui anime, jusqu'à l'aveuglement, les héros traditionnels dont la brutalité est souvent incontrôlable. Ainsi, la conception classique de l'héroïsme, illustrée par la colère d'Achille<sup>865</sup>, est mise à distance par Fénelon qui prône la modération au détriment de la démesure sous toutes ses formes. Mais le *furor* modéré semble plus un fantasme, une utopie, qu'une réalité concrète. Intrépidité et douceur peuvent-elles véritablement coexister ? Sellier remarque, à juste titre, que « l'épisode d'Apollon civilisateur et musicien, au livre II, suggère même la parenté de la réussite civilisatrice et de la musique. La Sagesse est musicienne<sup>866</sup> ». En définitive, la rêverie fénelonienne est étrangère au modèle connu de l'héroïsme et s'apparente plutôt au genre littéraire de la pastorale<sup>867</sup>. C'est pourquoi maints critiques analysent le roman

---

<sup>860</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>861</sup> P. Sellier, « La résistance à l'épopée : *Les Aventures de Télémaque* », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n° 70, p. 33-41.

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>863</sup> Télémaque est, par ailleurs, comparé à un lion, à plusieurs reprises dans le roman fénelonien.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>865</sup> Il serait peut-être intéressant de développer une comparaison entre la colère d'Achille et celle de la Calypso fénelonienne. Dans les deux cas de figure, c'est la rivalité qui déclenche le conflit.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>867</sup> Voir F. Lavocat, « Le *Télémaque*, Pastorale », *op. cit.*, Selon Lavocat, les fonctions de la pastorale dans le roman fénelonien sont les suivantes : « celles de moderniser et de christianiser l'Antiquité, de rendre désirable un programme économique et politique peu attrayant pour un prince, d'écrire une contre-épopée, de figurer la continuité entre le monde terrestre et le monde surnaturel », *ibid.*, p. 171.

fénelonien à la lumière de l'utopie, c'est-à-dire de la « rêverie édénique », pour reprendre l'expression de Sellier<sup>868</sup>.

L'analyse de Françoise Berlan rejoint celle de Sellier. En effet, elle considère que le roman fénelonien est, en premier lieu, « un lieu d'aboutissement de l'écriture classique, une manifestation privilégiée d'un imaginaire qui se recommande d'un rituel, celui de l'imitation<sup>869</sup> ». Cette théorie de l'imitation serait intériorisée par Fénelon qui la considère comme « une ascèse, voire un refuge<sup>870</sup> ». Berlan montre, en second lieu, que Fénelon ne se contente pas de reprendre les mythes d'Homère ou de Virgile en mettant en scène des allégories attestées mais c'est sa propre sensibilité, étroitement liée aux « archétypes de la rêverie<sup>871</sup> », qui s'exprime à travers ce texte. Autrement dit, l'œuvre des *Aventures de Télémaque* s'apparente plus à un poème en prose qu'à un roman<sup>872</sup>. Nous pouvons en déduire que la transformation de la mythologie en littérature relève à la fois de l'imitation et de l'originalité<sup>873</sup>. La réécriture est une transformation du texte qui fonctionne à la manière d'un commentaire, étant donné qu'elle est, avant tout, une interprétation<sup>874</sup>.

Selon Alain Lanavère, Fénelon invente « ce milieu un peu vague, doublement stylisé et idéalisé puisque s'y combinent Homère revu et corrigé par Virgile, et le christianisme primitif filtré par une nostalgie que Fénelon partage avec Fleury<sup>875</sup> ». Il est question, en ce sens, de la synthèse de maintes traditions. Fénelon prolonge le modèle antique, tout en laissant transparaître sa propre sensibilité. Certains estiment qu'il surpasse même le modèle<sup>876</sup>. Cette comparaison axiologique est une question propre aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Ainsi,

---

<sup>868</sup> P. Sellier, « La résistance à l'épopée : *Les Aventures de Télémaque* », *op. cit.*, p. 39.

<sup>869</sup> F. Berlan, « Lexique et affects dans le *Télémaque* : la distance et l'effusion », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n° 70, p. 9.

<sup>870</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>871</sup> *Ibid.*

<sup>872</sup> Le texte fénelonien s'apparente au roman par la complexité de l'intrigue amoureuse et la fréquence des péripéties et rebondissements.

<sup>873</sup> « Mais on voit là comme partout comment l'imitation fénelonienne change les emprunts en thématique personnelle par l'insistance et l'universalité de l'image », *ibid.*, p. 11.

<sup>874</sup> Voir, à ce sujet, M. Escola, « Comment les œuvres œuvrent-elles dans le temps ? », URL : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2017-05-11-16h40.htm>, consulté le 02 septembre 2019. Selon l'analyse d'Escola, la réécriture et le commentaire sont des textes possibles qui répondent au silence du texte premier. À mesure que le public se renouvelle et que le contexte change, la signification du texte évolue. C'est ce que Marc Escola et Sophie Rabau appellent la « secondarisation » : un texte voit le jour dans la marge d'un autre. Ces possibles non exploités par le texte source constituent sa postérité littéraire et critique.

<sup>875</sup> A. Lanavère, « Les deux antiquités dans *Les Aventures de Télémaque* », *op. cit.*, p. 54.

<sup>876</sup> Voir, à ce sujet, La Motte, Lettre du 15 avril 1714, *Correspondance de Fénelon*, éd. J. Orcibal, t. XVI, Genève, Droz, 1999, p. 328, ainsi que J. Terrasson, *Dissertation critique sur l'Iliade*, Paris, Fournier et Coustelier, 1715, t. I, p. 274-278.

l'imitation révèle à l'imitateur sa singularité de pédagogue et de chrétien. C'est en cela qu'il se démarque fondamentalement d'Homère.

Selon Sainte-Beuve, Fénelon est un « cœur chrétien » « nourri de parole homérique<sup>877</sup> ». Fénelon aurait choisi le contexte du paganisme pour y inscrire sa fiction afin d'éviter toute critique à propos de l'usage de la religion chrétienne en littérature. Cependant, les circonstances de publication du roman<sup>878</sup> semblent démentir une telle hypothèse. En tout état de cause, Fénelon décrit une utopie, un monde passé dont la vérité et la pureté le fascinent. « Ce n'est pas une simple allégorie, mais réellement la "figure" de ce que serait un royaume chrétien accompli selon l'idéal des mœurs pures des premiers hommes<sup>879</sup> ». Nous pouvons en déduire que Fénelon semble aussi nostalgique que les personnages qu'il décrit. Car s'il choisit l'antiquité comme cadre pour sa fiction, cela paraît en dire long sur son désir inaltérable de cette antiquité heureuse et imaginée comme un idéal de simplicité et, de fait, parfaitement opposée au présent qui lui semble insatisfaisant<sup>880</sup>. Le manque et le deuil s'inscrivent au sein de la plénitude. La sérénité est teintée de mélancolie. L'antiquité est un songe, figure d'un absent profondément désiré, d'un Ulysse travesti ou d'une Ithaque évanescence.

Télémaque, en visiteur de l'île de Calypso, est le double d'Hermès dans le chant V de *L'Odyssée*. En effet, c'est par le biais de son regard charmé que le lecteur redécouvre le stéréotype de la grotte, réécrit par Fénelon. En revanche, celui-ci tient à garder une distance critique vis-à-vis de ce lieu emblématique du vice en insistant sur le fait que la simplicité n'y est qu'une « apparence<sup>881</sup> », car Ogygie est l'île du faux-semblant. Par ailleurs, contrairement à Homère qui évoque la « navette d'or » de Calypso, Fénelon souligne l'absence de toute manifestation de luxe<sup>882</sup>.

En ce qui se rapporte à la description de la nature luxuriante environnant la grotte de Calypso, plus ample chez Fénelon que dans le texte homérique, Fénelon semble chercher à

---

<sup>877</sup> Sainte-Beuve, *Les Grands Écrivains français. Études des Lundis et des Portraits, XVIIe siècle : écrivains et orateurs religieux*, Paris, Garnier, 1928, p. 266.

<sup>878</sup> Le *Télémaque* entraîne la disgrâce de son auteur dont la position à la cour est déjà considérablement affaiblie à cause de sa défense du quiétisme contre Bossuet.

<sup>879</sup> E. Bury, « « La *Paideia* du *Télémaque* : miroir d'un prince chrétien et lettres profanes », *op. cit.*, p. 80.

<sup>880</sup> « La Grèce entière s'ouvre à moi [...] Je me sens transporté dans ces beaux lieux et parmi ces ruines précieuses, pour y recueillir, avec les plus curieux monuments, l'esprit même de l'antiquité », Lettre du 9 octobre [1686 ?], *Correspondance de Fénelon*, t. II, Paris, Klincksieck, 1972, p. 49.

<sup>881</sup> Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, éd. A. Cahen, I, p. 11.

<sup>882</sup> « On n'y voyait ni or, ni argent, ni marbre, ni colonnes, ni tableaux, ni statues », *ibid.* L'on dirait que l'auteur fait référence ici à une autre grotte qui aurait ces caractéristiques considérées comme des vanités. En effet, d'aucuns estiment qu'il s'agit d'une critique à peine dissimulée de la grotte de Téthys, construite au temps de Louis XIV à Versailles et figurant le luxe inutile pour Fénelon.

atténuer l'étrangeté de l'île de Calypso aux yeux de son élève en introduisant des détails familiers dans son discours, à l'instar des orangers. L'auteur emploie également l'accumulation, l'hyperbole, « mille fleurs naissantes », le superlatif, « le plus doux de tous les parfums » et les substantifs, « amarantes » et « violettes », renvoyant à une éternelle effervescence<sup>883</sup>. Toutefois, l'ambivalence inhérente au personnage féminin et au lieu est présente chez Fénelon qui fait succéder à cette description de l'île une préfiguration des poisons dissimulés par sa beauté. De fait, le bois forme « une nuit que les rayons du soleil ne pouvaient percer<sup>884</sup> ». En outre, la description de la mer semble mimer celle à venir de Calypso, personnage versatile et imprévisible<sup>885</sup>. Quoi qu'il en soit, le « plaisir des yeux<sup>886</sup> » est indubitable. D'aucuns estiment que Fénelon établit une comparaison implicite entre Versailles et Ogygie, autrement dit entre l'Antiquité et la France du dix-septième siècle<sup>887</sup>. Ogygie représente, à bien des égards, un idéal grâce à ses « beautés naturelles<sup>888</sup> ».

Le paysage relève essentiellement de l'imaginaire et fait partie intégrante de la fiction fénelonienne. De fait, « il y a chez Fénelon un goût pour la topographie, que son imagination de poète pare d'un équilibre pictural [...] les souvenirs d'Homère ou de Virgile sont réinterprétés dans une vision nouvelle. Le plaisir de la vue s'accompagne d'une aspiration toute philosophique à la contemplation<sup>889</sup> ». Par le biais de la fiction et de ses peintures parlantes<sup>890</sup>, l'utile est joint à l'agréable<sup>891</sup>. L'usage de l'hypotypose dans la description de l'île de Calypso s'explique par des

---

<sup>883</sup> I, p. 12-13. Le substantif « amarante » est dérivé du grec ancien *amaranthus*, signifiant immortel, qui ne se fane pas. La « violette », *viola odorata*, est une plante magique aphrodisiaque au Moyen Age. La symbolique de ces fleurs rejoint celle de l'île : l'empire des sens et de la volupté ainsi que l'âge d'or et la sérénité propice à l'amour.

<sup>884</sup> *Télémaque*, I, p. 13.

<sup>885</sup> « [...] la mer, quelquefois claire et unie comme une glace, quelquefois follement irritée contre les rochers, où elle se brisait en gémissant [...] », *ibid.* Serait-ce une préfiguration des gémissements de Calypso ?

<sup>886</sup> I, p. 15.

<sup>887</sup> Fénelon s'est probablement inspiré des jardins versaillais de son époque comme le montre l'évocation des orangers, des eaux et des parterres fleuris. (Voir éd. A. Cahen, note de bas de page n° 2, p. 15).

<sup>888</sup> *Ibid.*

<sup>889</sup> F. Berlan, « Lexique et affects dans le *Télémaque* : la distance et l'effusion », *op. cit.*, p. 14. Voir, sur la description de la grotte de Calypso, Fénelon, *Lettre à l'Académie*, X, éd. E. Calderini, Genève, Droz, 1970, p. 139-141. Fénelon serait-il en train de « calquer le processus français de qualification sur celui du grec d'Homère » ? P. Maréchaux, « Les dieux de Fénelon : Homère, Virgile et la tradition mythographique dans le *Télémaque* », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n° 70, p. 63. Selon Maréchaux, le prologue du *Télémaque* fénelonien est une « auxèse » du chant V de *L'Odyssée*, un « prolongement tropologique » (*ibid.*, p. 64-65). Ainsi, à la lumière de l'*Énéide*, Fénelon s'inscrit dans le sillage des allégoristes, à l'instar de Plotin.

<sup>890</sup> « En faisant de l'auditeur un spectateur, l'hypotypose contribue en effet à rendre la description vivante, à l'animer », B. Teyssandier, « Le Prince à l'école des images : la pédagogie des "peintures" dans le *Télémaque* de Fénelon », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n°70, p. 202.

<sup>891</sup> « Je n'ai jamais songé qu'à amuser M. le duc de Bourgogne par ces aventures, et qu'à l'instruire en l'amusant, sans jamais vouloir donner cet ouvrage au public. Tout le monde sait qu'il ne m'a échappé que par l'infidélité d'un copiste ». Fénelon, *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 634. En effet, Fénelon, archevêque de Cambrai, est le précepteur du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV et destiné à devenir roi. Le récit fénelonien a pour visée l'éducation de ce prince grâce à des leçons de politique, d'économie et de morale, en forgeant la

raisons théologiques<sup>892</sup> : la rhétorique est au service du christianisme. Il s'agit ainsi d'une oscillation entre voilement et dévoilement<sup>893</sup>, entre fable païenne dévoilée et vérité chrétienne voilée. Selon Lavocat, la grotte de Calypso, appartenant au « monde surnaturel », « voit l'apothéose de l'Arcadie<sup>894</sup> », à l'instar d'autres espaces dans le *Télémaque*. En ce sens, c'est un stéréotype. Bien qu'il soit fortement dévalorisé, du point de vue moral, cela n'exclut pas son caractère utopique.

Les impressions sensorielles semblent omniprésentes chez Fénelon<sup>895</sup>. La description de l'île prolonge celle de sa souveraine et respecte le lieu commun du *locus amoenus*<sup>896</sup>. Elle s'inscrit dans le cadre de la célébration fénelonienne des vertus de simplicité<sup>897</sup> et de douceur qui va se poursuivre à travers le discours de Minerve-Mentor. Même si la remise en cause de cet espace, île de la discorde, n'apparaît que tardivement, le lecteur comprend qu'il s'agit d'un

---

personnalité d'un futur régent chrétien et philosophe. D'aucuns estiment qu'il s'agit d'une critique déguisée de la politique du roi et des fastes de Versailles. Ainsi, aux personnages littéraires correspondent des personnages historiques contemporains de Fénelon. La fiction serait, en ce sens, une allégorie. Fénelon s'en défend comme suit : « [...] Je l'ai fait dans un temps où j'étais charmé des marques de bonté et de confiance dont le Roi me comblait. Il aurait fallu que j'eusse été non seulement l'homme le plus ingrat, mais encore le plus insensé pour y vouloir faire des portraits satiriques et insolents. J'ai horreur de la seule pensée d'un tel dessein. Il est vrai que j'ai mis dans ces aventures toutes les vérités nécessaires pour le gouvernement et tous les défauts qu'on peut avoir dans la puissance souveraine ; mais je n'en ai marqué aucun avec une affectation qui tende à aucun portrait, ni caractère », *Œuvres, op. cit.*, t. VII, p. 665. Par ailleurs, selon J-P. Sermain, « Fénelon avait montré que les récits d'aventures n'avaient pas seulement pour raison de divertir et de flatter les passions, mais qu'on pouvait s'appuyer sur ce plaisir pour accéder aux belles aspirations de l'esprit humain [...] », J-P. Sermain, « *Les Aventures de Télémaque* : un titre programme », *op. cit.*, p. 153.

<sup>892</sup> « Depuis le péché originel, l'homme est tout enfoncé dans les choses sensibles ; c'est là son grand mal : il ne peut être longtemps attentif à ce qui est abstrait. Il faut donner du corps à toutes les instructions qu'on veut insinuer dans son esprit. Il faut des images qui l'arrêtent », Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*, II, *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 36.

<sup>893</sup> « Aussi les effets de peinture doivent-ils *a priori* servir au dévoilement d'une vérité supérieure et transcendante afin de combattre l'imagination, ses charmes flatteurs et ses faux appas, en lui empruntant, par manière de dire, ses propres armes. C'est tout le pari du *Télémaque*, double récit de voyage : celui, imaginaire et imaginé, d'un fils que la recherche d'un père pousse fatalement à quitter sa patrie et celui, médité et contrôlé, d'un chrétien que l'éducation d'un prince conduit volontairement à sillonner les terres du paganisme », B. Teyssandier, « Le Prince à l'école des images : la pédagogie des "peintures" dans le *Télémaque* de Fénelon », *op. cit.*, p. 210.

<sup>894</sup> F. Lavocat, « Le *Télémaque*, Pastorale », *op. cit.*, p. 164.

<sup>895</sup> Voir, à ce sujet, F. Berlan, « Lexique et affects dans le *Télémaque* : la distance et l'effusion », *op. cit.*, p. 20. Ces images représentent le faux-semblant. Il s'agit de portraits trompe-l'œil qui n'exaltent les sens que pour mieux les tromper.

<sup>896</sup> Ce lieu commun est déjà présent dans *L'Odyssée* au chant V, en l'occurrence. Mais la description brève et laconique d'Ogygie chez Homère est remplacée par une description plus détaillée dans le texte fénelonien. Comme le souligne Christian Zonza dans son article « Les voix narratives dans *Les Aventures de Télémaque* : l'œuvre en mouvement », l'ambiguïté caractérise clairement la description de Calypso et de son île. De fait, Calypso regrettant le « bonheur perdu » en compagnie d'Ulysse laisse entendre que ce passé est « involontairement magnifié ». Par ailleurs, son assimilation à un chêne témoigne d'une admiration à l'égard de sa beauté, comme pour la description de la grotte, fidèle aux caractéristiques du *locus amoenus*. Ainsi, « le discours moral semble s'effacer derrière la séduction du lieu », p. 89.

<sup>897</sup> Sur la simplicité, Fénelon écrit : « J'aime cent fois mieux la pauvre Ithaque d'Ulysse qu'une ville brillante par une odieuse magnificence. Heureux les hommes, s'ils se contentaient des plaisirs qui ne coûtent ni crime ni ruine. C'est notre folle et cruelle vanité, et non pas la noble simplicité des Anciens, qu'il faut corriger », *Lettre à l'Académie*, X, *op. cit.*, p. 142



charme trompeur dont il faut se méfier<sup>898</sup>. En effet, cette description est une préfiguration des dangers cachés à venir : le mal se déguise en bien et la laideur en beauté. Seul un être sage et lucide, à l'instar de Minerve-Mentor, est à même de deviner le péril avant qu'il ne se présente concrètement. C'est dans cette mesure que nous pouvons considérer Calypso et Minerve-Mentor comme des personnages antithétiques.

## B. Les personnages féneloniens : portraits et interactions

### 1. Calypso et Minerve-Mentor : la geôlière et le sauveur

Il ne sera question, dans le cadre de ce chapitre, que des six premiers livres des *Aventures de Télémaque*<sup>899</sup>, c'est-à-dire du « cycle de Calypso<sup>900</sup> », ou du « cycle de l'amour ».

Calypso appartient à la catégorie des déesses protectrices d'Ulysse dans *L'Odyssée* d'Homère, au même titre que la déesse Athéna, en l'occurrence. Son rôle est de faciliter le *nostos* du héros. C'est dans *Les Aventures de Télémaque*<sup>901</sup> de Fénelon qu'elle devient un personnage littéraire à proprement parler et franchement opposé à la déesse de la sagesse. La Calypso fénelonienne analyse ses sentiments et prend conscience de ses contradictions. La retenue est remplacée par le dévoilement, voire l'ostentation. Ainsi, même si Fénelon se réfère à Homère pour écrire son roman et fait revivre ses personnages en se les appropriant, il subvertit le personnage de Calypso en le montrant sous un nouveau jour : c'est une menteuse

---

<sup>898</sup> L. Susini écrit, à ce propos, qu'« on ne peut logiquement reconnaître les dangers de la passion sans admettre simultanément son pouvoir d'attraction. Ce sont les agréments de la passion qui la rendent dangereuse, et l'on n'aurait nulle raison de s'en méfier si elle n'était naturellement attirante. Aussi bien n'y a-t-il pas lieu de s'étonner que la description de l'île puisse servir simultanément deux objectifs contraires : former le goût de son lecteur *et*, d'une certaine manière, l'engager à fuir ce qui répond à ce goût », L. Susini, « Retour sur la grotte de Calypso : polyphonie généralisée d'une topographie allégorique », *Les figures à l'épreuve du discours. Dialogisme et polyphonie dans le système figural*, dir. Fr. Calas, C. Fromilhague, A.-M. Garagnon et L. Susini, Paris, PUPS, 2012, p. 4. Autrement dit, le beau et le bien ne s'accordent pas nécessairement. Il y a une frontière entre les sphères esthétique et morale. L'île de Calypso plaît, fascine, et c'est précisément à cause de ce charme maléfique que nul ne doit s'y attarder.

<sup>899</sup> L'édition utilisée dans le cadre de ce chapitre est celle d'Albert Cahen. Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Albert Cahen, Paris, Hachette, 1927. Cette édition met en lumière les possibles sources d'inspiration de Fénelon, hormis *L'Odyssée* d'Homère. Il s'agit, en l'occurrence, de l'Énéide de Virgile et des *Métamorphoses* d'Ovide.

<sup>900</sup> « [...] ainsi se termine un premier cycle d'épreuves pour le héros (les six premiers livres), que nous pourrions appeler cycle de Calypso », F. Trémolières, « Amour et gloire dans *Les Aventures de Télémaque* », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n°70, p. 305. Dans cet article, Trémolières montre que l'amour et la guerre sont deux expériences essentielles à l'éducation de Télémaque et, plus fondamentalement, du prince chrétien destiné à régner.

<sup>901</sup> Sur le succès exceptionnel de ce roman de Fénelon, voir J. Le Brun, « *Les Aventures de Télémaque* : destins d'un *best-seller* », *Littératures classiques*, 2009/3, n° 70, p. 133-146.

fiéffée qui réserve sa pensée ainsi que ses réelles intentions. Elle est ainsi le double d’Ulysse. Cela prouve que l’ambiguïté de la Calypso homérique est une source intarissable d’inspiration qui marque l’imaginaire. Les paroles de Calypso sont assimilées à un *pharmakon* plus redoutable que le naufrage et la mort<sup>902</sup>. L’expression « paroles douces et flatteuses<sup>903</sup> » fait écho aux « insidieuses douces litanies » dans la traduction jaccottienne de *L’Odyssée*. En ce sens, Fénelon est fidèle à la représentation homérique du personnage de Calypso.

Fénelon présente une peinture sombre de la passion provoquant l’obscurcissement progressif de l’âme. La parole inspirée et sublime de Mentor l’assimile à Socrate, figure du philosophe par excellence, en l’opposant, par là-même, aux nymphes, doubles grotesques des sophistes. L’opposition entre Calypso et Minerve-Mentor est visible également à travers la mise en exergue, dès le premier livre du roman, de l’infériorité de Calypso, figure du *daimon*<sup>904</sup>. Aux yeux de Minerve-Mentor, porte-parole de Fénelon, la passion de Calypso est un feu, un *pharmakon*<sup>905</sup>, qui dévore tout sur son passage et lui fait proférer des louanges excessives<sup>906</sup>. Si la sagesse est hautement valorisée dans le texte fénelonien, sa quête est ardue. En effet, Minerve-Mentor est une figure insaisissable qui se dérobe<sup>907</sup> plus qu’elle ne se manifeste en laissant Télémaque se confronter seul aux difficultés.

<sup>902</sup> « Craignez qu’elle ne vous accable de maux ; craignez ses trompeuses douceurs plus que les écueils qui ont brisé votre navire », *Télémaque*, I, p. 18. L’anaphore dans le discours de Mentor témoigne de sa méfiance extrême à l’égard du personnage de Calypso. Mentor établit une antithèse entre la figure de Calypso, à savoir le mensonge, et la vertu dont l’acquisition est l’objectif principal du voyage initiatique de Télémaque.

<sup>903</sup> Ces paroles sont comparées à un « poison caché », à un « serpent sous les fleurs ». C’est dans cette mesure qu’il s’agit d’un *pharmakon* redoutable. Le maître incite son élève à se méfier des apparences trompeuses et de lui-même, cela représentant un souvenir de la philosophie plotinienne, car la tendance à succomber à la tentation du plaisir est naturelle chez les jeunes, selon le raisonnement de Mentor. Celui-ci dévalorise la jeunesse qu’il lie à l’aveuglement, à l’ardeur et à l’imprudence, au contraire d’une sagesse que l’on n’acquiert qu’avec l’âge et l’expérience. C’est pourquoi Télémaque souhaite, dans des situations critiques qui le confrontent à sa faiblesse, atteindre rapidement l’âge de la vieillesse, exempt de tout désir et de toute passion. Ainsi, il est quasiment tout le temps dépendant de Mentor, incapable de prendre des décisions sans ses conseils. L’opposition est tranchée entre les paroles funestes de Calypso et celles, salutaires, de Mentor. En définitive, la sagesse chez Fénelon est fortement valorisée et préférée à toutes les prospérités. Celle de Minerve-Mentor a le pouvoir, presque magique, de transformer l’ennemi en ami, comme en témoigne le récit de Télémaque.

<sup>904</sup> « Mais, quoique les dieux surpassent de loin en connaissance tous les hommes, elle ne put découvrir qui était cet homme vénérable dont Télémaque était accompagné : c’est que les dieux supérieurs cachent aux inférieurs tout ce qu’il leur plaît ; et Minerve, qui accompagnait Télémaque sous la figure de Mentor, ne voulait pas être connue de Calypso », *Télémaque*, I, p. 7. Ainsi, un rapport de méfiance est d’emblée instauré entre les deux déesses dans le texte fénelonien. Toutefois, chez Homère, les dieux se reconnaissent immédiatement entre eux, comme le montre la visite d’Hermès au chant V de *L’Odyssée*.

<sup>905</sup> « [...] et tout le reste n’a servi qu’à augmenter le poison qui brûle déjà son cœur [...] », IV, p. 147.

<sup>906</sup> « [...] craignez le poison flatteur de ses louanges. Hier elle vous élevait au-dessus de votre sage père, de l’invincible Achille, du fameux Thésée, d’Hercule devenu immortel », *ibid.* Cela semble contraire à la logique et au bon sens selon Minerve-Mentor.

<sup>907</sup> « [...] mes mains, s’efforçant de saisir Mentor, cherchaient une ombre vaine qui m’échappait toujours », IV, p. 153.

D'aucuns estiment que la Calypso fénelonienne ressemble plus à la Didon virgilienne qu'à la Calypso homérique<sup>908</sup>. Ce personnage féminin éperdument amoureux est la figure de la flagornerie<sup>909</sup>. Starobinski en analyse les ressorts sensuels et rhétoriques comme suit : « Le sens premier et propre de flatter est “caresser avec le plat de la main”, “passer le plat de la main”. [...] Le flatteur sera donc celui qui déplace dans les pouvoirs du discours l'aptitude de la main à découvrir un corps, à le révéler agréablement à lui-même<sup>910</sup> ». Télémaque s'identifie à cette parole flatteuse et croit s'y reconnaître. Il prend la louange mensongère de Calypso pour le reflet de sa propre identité. À la lumière de cette analyse de Starobinski, Télémaque « prend possession de son image » par le biais de la flatterie. Ainsi, la découverte de l'autre est une rencontre, une découverte de soi, une aspiration à fusionner avec l'image que l'autre se fait de soi. Par conséquent, le flatteur figure le chasseur<sup>911</sup> qui accapare le flatté, figure de la proie. Dans ce contexte précis, désir et métamorphose sont intimement liés, car la flatterie, inspirée par le désir, transfigure le destinataire de la flatterie et lui fait croire qu'il est quelqu'un d'autre<sup>912</sup>. Cette flatterie serait une agression dissimulée derrière une surface de bonté, une humiliation du flatté ainsi qu'une préfiguration de celle à venir du flatteur. Télémaque serait similaire à une « bête trompée, qui ne voit pas l'embûche dans la nourriture sur laquelle elle se précipite<sup>913</sup> ». Toutefois, Mentor, lui, est lucide. Il sait que la flatterie de Calypso n'est qu'une supercherie. Car, en

<sup>908</sup> « [...] Calypso est amoureuse comme Didon bien plus que comme son original homérique [...] », A. Lanavère, « Les deux antiquités dans *Les Aventures de Télémaque* », *op. cit.*, p. 50.

<sup>909</sup> Calypso est semblable à une « précieuse ridicule ». Ses paroles galantes s'opposent aux paroles sages de Minerve. Son hospitalité n'est que le voile de sa perfidie.

<sup>910</sup> J. Starobinski, « Sur la flatterie », *Effets et formes de l'illusion, Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 4, automne 1971, Gallimard, p. 140-144.

<sup>911</sup> Voir, à propos de cette idée, le ballet-pantomime de Pierre Gardel, intitulé *Télémaque dans l'île de Calypso*, créé à l'Opéra de Paris le 23 février 1790. De fait, la figure de la Calypso chasseresse y est exploitée plus explicitement. Gardel accentue la fureur et la monstruosité du personnage de Calypso qui tente à deux reprises de tuer Eucharis, en l'attaquant un dard à la main, dans un premier temps, et en l'enchaînant dans le vaisseau destiné à être brûlé, dans un deuxième temps.

<sup>912</sup> Starobinski cite, à ce propos, la fable « Le Corbeau et le Renard » de La Fontaine, en l'utilisant comme support pour analyser les ressorts rhétoriques et psychologiques de la flatterie. La ruse éloquente du renard peut être comparée à celle de Calypso qui use de flatterie au début du roman fénelonien afin d'inciter Télémaque à raconter par le menu le récit de ses aventures. Il s'agit de « faire coïncider l'être avec l'image suscitée par la parole flatteuse » La flatterie est un piège qui a pour fonction de dissiper la méfiance du destinataire. Télémaque se laisse duper par les paroles élogieuses de Calypso et commence ainsi à parler. C'est pour cette raison que Minerve-Mentor le blâme par la suite. Il est intéressant de souligner, par ailleurs, le contraste saisissant entre les paroles flatteuses dans le début et celles, haineuses, que profère Calypso quand elle prend conscience du caractère impossible de sa passion. Nous pouvons aisément imaginer son désarroi, car elle est doublement quittée, doublement désemparée. Un « texte possible » viendrait peut-être écrire dans le silence de Fénelon. Une autre rencontre est possible.

<sup>913</sup> J. Starobinski, « Sur la flatterie », *op. cit.*

l'absence du père, il endosse le rôle du maître, dépositaire de la sagesse, qui guide et conseille le jeune homme<sup>914</sup>.

Il serait possible d'assimiler Calypso à Astarbé<sup>915</sup>, la maîtresse du titan Pygmalion, dans la mesure où leurs ressources sont pareilles à celles des flatteurs qui entourent les puissants, à savoir l'usage hypocrite du langage. Par ailleurs, ces deux figures féminines représentent la volupté torrentielle et débridée, autrement dit la laideur morale, âprement critiquée par Fénelon. Elles inspirent des passions fortes et impétueuses et s'opposent aux figures de la vertu féminine, à l'instar d'Antiope, destinée à épouser Télémaque. De fait, cette femme, au contraire des deux autres, ne désire pas plaire ni séduire. C'est cela même qui séduit Télémaque. Ainsi, Fénelon établit des oppositions entre vertu et vice, douceur et séduction dangereuse. Les pouvoirs féminins sont foncièrement ambivalents et réversibles.

Calypso et ses nymphes<sup>916</sup> figurent les prédatrices d'hommes, les mangeuses de mâles. Difficile d'accès, leur île est une prison, un écueil plus dangereux que la mort, un piège tendu au voyageur contraint à une immobilité aussi frustrante que périlleuse. Fénelon garde le thème homérique d'une hospitalité nymphique possessive et dangereuse qui ne se quitte que très difficilement et uniquement à l'instigation des dieux. Cependant, il n'est plus besoin qu'Hermès intervienne afin de délivrer le prisonnier et de tout remettre en ordre, étant donné que Minerve est présente sur l'île. Elle éprouve la patience et la sagesse de Télémaque en lui faisant subir ce qu'il y a, selon elle, de plus dangereux, à savoir la passion amoureuse et la menace de dépossession de soi. Mais la déesse de la sagesse se rend compte que le jeune Télémaque est loin d'avoir définitivement acquis ce qu'elle tente de lui inculquer depuis le

---

<sup>914</sup> Le texte fénelonien met en lumière l'opposition entre la jeunesse passionnée et fougueuse et la vieillesse sage et expérimentée, modèle d'excellence. Ainsi, le *Télémaque* semble s'apparenter à un *exemplum*. Même après la disparition de Minerve, l'élan vers la sagesse est continu, car rien n'est définitivement acquis. La patience est l'apanage des héros.

<sup>915</sup> Le portrait du personnage au livre III du *Télémaque* justifie ce rapprochement : « Cette femme était belle comme une déesse ; elle joignait aux charmes du corps tous ceux de l'esprit ; elle était enjouée, flatteuse, insinuante. Avec tant de charmes trompeurs, elle avait, comme les Sirènes, un cœur cruel et plein de malignité ; mais elle savait cacher ses sentiments corrompus par un profond artifice. Elle avait su gagner le cœur de Pygmalion par sa beauté, par son esprit, par sa douce voix et par l'harmonie de sa lyre », III, p. 132-133. Astarbé et Calypso représentent, à l'image des Sirènes homériques, les figures de la séduction dangereuse, du vice déguisé sous les apparences de la vertu et de la passion funeste et infâme qui ne mériterait, selon Fénelon et son porte-parole Minerve-Mentor, que mépris et dégoût. Cet amour, loin d'être sain et pudique, a tendance à se métamorphoser en fureur, en haine, en « déchaînements paroxystiques<sup>915</sup> » (G. Gusdorf, *La vertu de force*, PUF, 1957, p. 79-83), en désespoir et en ressentiment : « Astarbé le vit ; elle l'aima et devint furieuse », III, p. 134. Cela préfigure, à bien des égards, les dérives de la passion de Calypso au livre VI du *Télémaque*.

<sup>916</sup> Les nymphes, quasi absentes chez Homère, deviennent des personnages omniprésents dans le roman fénelonien. L'une d'entre elles se démarque de cet ensemble de séductrices et attire l'attention de Télémaque, au grand dam de Calypso.

début de ses pérégrinations : il succombe au désir. Par conséquent, il est coupable, voire damné. La seule échappatoire possible est la fuite loin du paradis empesté de Calypso<sup>917</sup>.

Il semble y avoir chez Fénelon un souvenir de Plotin<sup>918</sup>, dans la mesure où l'extériorité que figure le personnage de Calypso, en l'occurrence, s'oppose à l'intériorité que symbolise le verbe divin de Minerve-Mentor. La primauté de l'invisible sur le visible est évidente. Télémaque est spectateur des effets funestes de sa passion qui est contraire à la modération. Il puise la force au fond de son cœur afin de se défendre des attaques extérieures de la passion. C'est cette force de caractère qui serait à même de tempérer les séductions diverses exercées par le monde sensible. La douceur se situe aux antipodes de la violence, du feu de la passion. L'influence bienfaisante de la sagesse est opposée à celle, malfaisante, du désir qui est synonyme d'anéantissement. La vertu est préférable aux pièges de la beauté et du plaisir charnel.

Minerve-Mentor est un personnage fondamentalement ambivalent<sup>919</sup>, à l'instar de Calypso. Néanmoins, ces deux personnages sont opposés chez Fénelon parce que le pouvoir de Calypso n'est que le reflet de celui de Vénus, déesse languide et voluptueuse. Ainsi, le conflit entre Calypso et Mentor n'est que le voile de celui qui oppose Vénus à Minerve, cachée, à son tour, sous la figure de Mentor. Le désir sensuel asservissant se confronte au désir sacré de la sagesse et de la vertu. Dans le texte fénelonien, figures et voiles se livrent au plus cruel des combats. Le désir étant protéiforme, Fénelon oppose sa forme pure et spirituelle<sup>920</sup> à celle, impure et grossière que figure le personnage de Calypso<sup>921</sup>. Il n'y a pas d'entre-deux possible : Télémaque ne peut pas être amoureux et sage à la fois, puisque

---

<sup>917</sup> L'on remarque, à ce propos, l'emploi lancinant des verbes *fuir* et *s'enfuir* dans le roman fénelonien. Par exemple, Minerve-Mentor s'adresse à Télémaque en ces termes : « Fuyez, ô mon cher Télémaque, fuyez ces nymphes, qui ne sont si discrètes que pour vous mieux tromper ; fuyez les dangers de votre jeunesse : mais surtout fuyez cet enfant que vous ne connaissez pas », *Télémaque*, VI, p. 257. La répétition insistante de l'injonction « fuyez » témoigne du danger qui menace Télémaque s'il demeure chez Calypso, où tout semble contaminé par la malédiction qu'est l'amour. Ainsi, les passions sont plus fortes que la raison. Paradoxalement, l'apparition sporadique de Vénus dans le texte fénelonien semble vaincre l'omniprésence de Minerve.

<sup>918</sup> « L'interprétation néo-platonicienne d'Homère par Plotin, connue de Fénelon, favorisait la spiritualisation de la fable [...] », J-P. Gersperrin, « Le *Télémaque*, ou la nostalgie », *op. cit.*, p. 193. Le leitmotiv de la fuite ainsi que le fait de garder la même situation narrative, c'est-à-dire l'évasion loin du corporel ensevelissant, sont ce qui rapproche le texte fénelonien de son intertexte plotinien. Voir Ch. Noille-Clauzade, « Les jeux de l'allégorie dans le *Télémaque* ».

<sup>919</sup> Sur la dualité de ce personnage, voir B. Papàsogli, « Mentor souriant », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 18 septembre 2019.

<sup>920</sup> Voir J. le Brun, « *Télémaque* de Fénelon : fable et spiritualité », *La Jouissance et le trouble. Recherches sur la littérature chrétienne de l'âge classique*, Genève, Droz, 2004, p. 555 sur la « purification du désir ».

<sup>921</sup> Il est possible d'objecter que la non-réciprocité du désir de Calypso le rapproche, à bien des égards, de l'amour pur. François Trémolières remarque, à ce propos, que le fait de consentir au départ de Télémaque est d'une « noblesse » qui n'est pas sans rappeler le « pur amour » consistant à aimer Dieu, quoi qu'il arrive, sans s'attendre à quoi que ce soit en retour et sans aucune espérance de gloire. Voir F. Trémolières, « Amour et gloire dans *Les Aventures de Télémaque* », *op. cit.*, p. 308.

l'amour nie la sagesse, et inversement. C'est dans cette mesure que le thème du choix est important dans ce contexte précis.

Calypso est la figure de la volupté qui trouble Télémaque, sans pour autant le retenir. Car les entreprises perfides liées à ce personnage représentent un danger pour le héros. La Grâce, personnifiée par Minerve-Mentor, apporte son secours à Télémaque en l'emportant sur son penchant naturel aux plaisirs, voire au vice. Faut-il en déduire que la sagesse est contraire à la nature humaine ? Quoi qu'il en soit, Minerve-Mentor arrache Télémaque au vice, comme Hermès le *molu* salvateur. L'homme sans les dieux, sans Dieu, est réduit à néant dans un monde hostile. La bienveillance divine est le seul espoir de salut<sup>922</sup>.

Néanmoins, ne peut-il pas y avoir de juste milieu entre sagesse et volupté ? S'adonner aux plaisirs n'équivaut pas nécessairement à un manque de sagesse. Il est tout à fait possible d'aimer le plaisir et le travail<sup>923</sup>. C'est ce qui montre l'écart entre la vision fénelonienne, inspirée du christianisme, et celle d'un lecteur moderne désenchanté qui considère que l'attachement à la vertu peut être maladif et enchaînant, tout comme l'attachement au vice. Le fait d'écarter l'un des deux nie la complexité de la vie. L'excès de plénitude que procurerait l'un ou l'autre ne peut être qu'illusoire ou temporaire.

Avant de congédier ses hôtes, Calypso leur promet des histoires touchantes. Elle est similaire, de ce point de vue, à la Calypso homérique dont le verbe est l'un des principaux atouts. Le repas servi par les nymphes de Calypso se caractérise par une simplicité<sup>924</sup> clairement préférée par l'auteur à tout artifice. Télémaque est immédiatement séduit par la magnificence du sensible que représentent les vêtements offerts par Calypso, à savoir la « tunique » et la « robe de pourpre avec une broderie d'or<sup>925</sup> ». Minerve-Mentor, elle, est parfaitement consciente du fait qu'il s'agit de vêtements empoisonnés. Ainsi, sa lucidité

---

922 « Fénelon, dans *Les Aventures de Télémaque*, peint le pèlerinage d'une âme anxieuse de son salut, longtemps errante, subissant les tribulations d'une quête empressée du Père, donc de Dieu », A. Lanavère, « Les deux antiquités dans *Les Aventures de Télémaque* », *op. cit.*

923 Contrairement à ce qu'affirme Fénelon par la bouche de Télémaque au livre IV : « [...] les hommes mous et abandonnés aux plaisirs manquent de courage dans les dangers », p. 154.

924 *Télémaque*, I, p. 19. Par ailleurs, le repas servi aux hôtes de Calypso est développé par le menu dans le texte fénelonien, contrairement à *L'Odyssée* qui semble plus insister sur l'opposition entre divin et humain à travers la différence fondamentale entre les mets consommés par Calypso et Ulysse, ontologiquement différents. Chez Fénelon, tout semble porter à croire que le repas est partagé par tous les personnages. Nous pouvons en déduire que Fénelon modifie le texte homérique en le modernisant et en simplifiant les données de la fable antique.

925 I, p. 17.

s'oppose à l'innocence du fils d'Ulysse. La déesse exhorte Télémaque à « fouler aux pieds les plaisirs<sup>926</sup> ». La sagesse implique, de fait, l'opposition ferme à toute forme de plaisir.

Cependant, les personnages s'adonnent aux plaisirs de la table et du chant. Les nymphes de Calypso chantent une série d'événements mythologiques, dont la naissance de Bacchus, comme pour lui rendre hommage et suggérer, par là-même, le pouvoir des plaisirs régnant sur leur île. Elles peuvent être considérées comme le substitut de l'aède Démodocos dans *L'Odyssée*. En effet, dès qu'elles chantent les combats d'Ulysse, Télémaque, à l'instar de son père en Phéacie, s'émeut. Calypso, double d'Alcinoos, s'en aperçoit et met fin aux chants évocateurs de souvenirs. La déesse de l'oubli et du plaisir s'oppose à la mémoire douloureuse. Après le repas, Calypso dévoile son immortalité<sup>927</sup> à Télémaque, tout en critiquant le *nostos* de son père. En effet, elle l'assimile à une « aveugle passion<sup>928</sup> » qui lui fait refuser l'immortalité. En ce sens, aux yeux de Calypso, Ulysse figure l'*hubris*. Par ailleurs, la déesse ment à son destinataire en prétendant que son père est « enseveli dans les ondes<sup>929</sup> », alors qu'il est supposé être chez les Phéaciens<sup>930</sup>, afin que Télémaque, désespéré, ne retrouvant plus

---

<sup>926</sup> Des contemporains de Fénelon ont cru voir dans le discours du personnage de Minerve-Mentor une allusion, à peine dissimulée, aux vices qui régnaient à la cour de Louis XIV. Autrement dit, Fénelon n'aurait pas voulu que son élève ressemble au roi en succombant aux tentations et aux passions diverses. Par ailleurs, le personnage de Calypso a été assimilé à Madame de Montespan, figure de la volupté, de l'artifice et de la manipulation, sans oublier son implication probable dans l'affaire des poisons qui a secoué la cour de Louis XIV. Elle se vêtait en nymphe lors des ballets et se caractérisait par sa maîtrise de l'art de la conversation, vraisemblablement inspiré des romans précieux de l'époque. En outre, d'aucuns rapprochent la grotte de Calypso de celle de Téthys qui, construite entre 1666 et 1672, disparaît pour faire place à l'aile Nord du château de Versailles. Madame de Maintenon, la dernière maîtresse d'un Louis XIV vieillissant et davantage tourné vers la religion, semble prendre, quant à elle, le masque de la dévotion afin de parvenir à ses fins. Bien qu'elle s'oppose fondamentalement à Madame de Montespan, les deux femmes figurent, chacune à sa manière, l'artifice et le faux-semblant. L'envie de plaire est commune à ces deux personnages emblématiques de la raison et de la passion. La sagesse est aussi enjouée que la séduction tapageuse. Madame de Montespan est aussi jalouse que fantaisiste, colérique et extravagante. L'empoisonneuse est définitivement répudiée, comme Calypso finalement abandonnée. Le pouvoir appartient désormais à la vertu d'une Madame de Maintenon, d'une Pénélope ou d'une Antiope. L'honnête homme du XVII<sup>e</sup> siècle se doit de brimer ses désirs.

<sup>927</sup> Quand il est blessé par l'Amour, Télémaque se laisse tout de même tenter par la proposition de Calypso, uniquement pour pouvoir demeurer aux côtés d'Eucharis. VI, p. 259. Minerve-Mentor se hâte de l'en dissuader en ces termes : « Que feriez-vous d'une vie immortelle, sans liberté, sans vertu et sans gloire ? Cette vie serait encore plus malheureuse en ce qu'elle ne pourrait finir », *ibid.*, p. 260. La position de Mentor fait écho à celle d'Ulysse qui refuse, dans *L'Odyssée*, pour les mêmes raisons, l'immortalité proposée par Calypso. On remarquera, tout de même, que c'est plus la recherche de la gloire que de la vertu qui motive Ulysse dans son choix.

<sup>928</sup> *Télémaque*, I, p. 22.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>930</sup> Il est explicitement dit dans le texte fénelonien que Calypso « supprima son arrivée dans l'île des Phéaciens », *ibid.*, I, p. 24. Ainsi, la déesse, figure de la ruse et de la perfidie, se mue en aède qui modifie, à son gré, le *nostos* du héros en fonction de ce qui convient à ses propres intérêts. Autrement dit, Calypso réécrit *L'Odyssée*. C'est la déesse de l'imagination. Néanmoins, la déesse laisse planer le doute, dans la mesure où elle n'affirme pas qu'Ulysse soit mort, tout en faisant croire, à travers le récit de la tempête, qu'il l'est réellement. Cette ambiguïté du discours représente l'une des caractéristiques essentielles du personnage, figure de l'entre-deux, de la fabulation et de l'artifice.

la signification de sa quête, reste auprès d'elle. Mais le « digne fils d'Ulysse » peut-il considérer Calypso comme un substitut de son père et de sa patrie ?

En tout état de cause, la Calypso fénelonienne, remarquablement plus loquace que celle d'Homère, ajoute « de longs discours pour montrer combien Ulysse avait été heureux auprès d'elle<sup>931</sup> ». Néanmoins, le lecteur de *L'Odyssee* se souvient d'Ulysse passant ses journées à se morfondre sur le promontoire d'Ogygie. L'ellipse dans le récit suggère que le discours de la déesse est fastidieux<sup>932</sup> parce que mensonger, d'autant que les aventures d'Ulysse dans *L'Odyssee* sont supposées connues par tout lecteur de Fénelon<sup>933</sup>.

Calypso est la figure de la feinte et du faux-semblant<sup>934</sup>. Sa curiosité romanesque<sup>935</sup> et sa passion pour les histoires<sup>936</sup> l'assimile, à bien des égards, au personnage du récit-cadre des *Mille et Une Nuits*, Shéhérazade<sup>937</sup>. De fait, elle insiste pour que Télémaque lui raconte ses aventures. Face à cette insistance, le fils d'Ulysse finit par succomber à la tentation que représentent la parole et la narration des événements qui ont scandé sa vie. Ainsi commence le récit de Télémaque, faisant écho à celui d'Ulysse chez les Phéaciens.

Il serait intéressant de souligner que Minerve-Mentor prétend à la sagesse, tandis qu'elle n'est pas préférable à Vénus en matière de manipulation. C'est elle qui excite la jalousie de Calypso, lui causant un « dépit cruel<sup>938</sup> ». Car comment le jeune et vertueux fils d'Ulysse ose-t-il aimer l'une de ses nymphes, alors qu'elle est la plus belle et désirable de toutes ? Comment se prétend-il sage, alors que ses actions contrastent avec ses paroles<sup>939</sup> ?

---

<sup>931</sup> I, p. 23.

<sup>932</sup> Minerve-Mentor à propos de Calypso : « [...] elle a trouvé moyen de parler longtemps sans rien dire [...] tel est l'art des femmes flatteuses et passionnées », IV, p. 146.

<sup>933</sup> L'on peut se demander si ce savoir de Calypso est dû à son omniscience en tant que déesse immortelle ou si c'est Ulysse qui lui a raconté ses aventures précédant son arrivée sur son île. C'est cette deuxième hypothèse, ou « texte possible », qui a été exploitée par l'écrivain tunisien Tahar Guiga dans « Neuf nuits avec Calypso » dont il sera question dans le troisième chapitre de la troisième partie.

<sup>934</sup> Calypso « feignit même d'entrer dans sa douleur et de s'attendrir pour Ulysse. Mais pour mieux connaître les moyens de toucher son cœur, elle lui demanda comment il avait fait naufrage et par quelles aventures il était sur ces côtes », I, p. 25. Ainsi, Calypso figure la manipulation et le pouvoir de persuasion rapprochant son discours de celui des sophistes qui emploient des moyens rhétoriques, sans se soucier de la vérité, afin de parvenir à leurs fins.

<sup>935</sup> Celle-ci se manifeste aussi à travers son interruption fréquente du discours de Télémaque et son impatience exagérée à connaître la suite de l'histoire, comme au livre II, p. 67.

<sup>936</sup> C'est ce plaisir de raconter qui est reproché par Minerve-Mentor à son élève au livre IV, p. 145. De fait, la parole a pour vertu de charmer, voire d'enflammer la passion de celui qui écoute. La parole, étroitement liée au désir, est érotique. C'est ce dont témoigne, par ailleurs, le récit-cadre des *Mille et Une Nuits*.

<sup>937</sup> Calypso est à la fois l'auditrice, très curieuse, du récit de Télémaque, et la déesse omnisciente qui connaît l'avenir : « tu verras ton père, qui n'est pas mort ; mais tu le verras sans le connaître<sup>937</sup> ».

<sup>938</sup> VI, p. 262.

<sup>939</sup> Ironiquement, Calypso ne fustige la volupté qui fait partie intégrante de son essence même que parce que Télémaque lui préfère Eucharis.



Télémaque semble avoir hérité l'affabulation de son père. Le désir étant intimement lié à la métamorphose, Calypso change de discours et d'attitude à l'égard de son objet de désir, dès qu'elle se rend compte de la non-réciprocité de son amour. Le désir a cette capacité de transformer brutalement l'amour en haine et les vertus de l'être aimé en vices. Calypso fulmine ainsi des imprécations contre Télémaque. C'est dans cette mesure qu'elle s'oppose fondamentalement à la Calypso homérique. Le Styx est évoqué non pas comme gage de sa bonne foi envers Ulysse mais pour maudire Télémaque<sup>940</sup>. Le désir est essentiellement ici excès de plénitude, métamorphosant la charmante déesse en monstre redoutable<sup>941</sup>.

## 2. Vénus et Amour : complices ou bourreaux de Calypso ?

Chez Fénelon comme chez Homère, Calypso est menée par les dieux, sans paraître avoir une volonté propre de son acte. La relation qu'elle entretient avec l'amour est ambivalente. Car Vénus et Cupidon figurent la duplicité et l'artifice inhérents à l'amour. Le désir qu'ils incarnent est invincible, obsédant et insaisissable, comme le montre le lexique de la passion employé dans le texte.

C'est l'intervention de ces deux personnages au livre VI qui va pourtant redonner espoir à Calypso. Les deux déesses, désireuses de se venger d'un mortel excessivement vertueux, sont complices et décident de réhabiliter la passion. Néanmoins, les événements prouvent que Calypso est plus la victime d'Amour que sa complice :

L'Amour demeura entre les bras de Calypso. Quoique déesse, elle sentit la flamme qui coulait déjà dans son sein. Pour se soulager, elle le donna aussitôt à la nymphe qui était auprès d'elle, nommée Eucharis<sup>942</sup>.

Ainsi, l'Amour, ce tyran tout-puissant, touche fatalement Calypso et Eucharis qui, désarmées et envoûtées, ne lui opposent pas la moindre résistance. Ce contact fatal déclenche le conflit, ainsi que le feu de la passion. Calypso cause, sans le savoir, la rivalité avec la nymphe. Seule Minerve-Mentor est immunisée contre les attaques infâmes de cette passion impérieuse. Car qui d'autre se méfierait d'un ange<sup>943</sup> ? L'Amour est un bourreau masqué, doux et cruel, figure du faux-semblant par excellence. Le personnage que Calypso croyait son double la trompe

---

<sup>940</sup> VI, p. 263.

<sup>941</sup> « Calypso avait les yeux rouges et enflammés [...] Ses joues tremblantes étaient couvertes de taches noires et livides ; elle changeait à chaque moment de couleur [...] Sa voix était rauque, tremblante et entrecoupée », VI, p. 264-265.

<sup>942</sup> VI, p. 254-255.

<sup>943</sup> « D'abord rien ne paraissait plus innocent, plus doux, plus aimable, plus ingénu et plus gracieux que cet enfant [...] mais à peine s'était-on fié à ses caresses, qu'on y sentait je ne sais quoi d'empoisonné », VI, p. 255.

cyniquement. Sa blessure troublante est un venin plus redoutable que la mort. Nous pouvons en déduire que le désir, lié à la chair, est loin d'être serein. L'être empoisonné est métamorphosé, constamment angoissé, sans pouvoir en connaître la raison.

L'Amour vaincu, se rendant compte de son échec cuisant, tente de manipuler Calypso<sup>944</sup> : aussi persuasif que provocateur, il ne fait semblant d'être malheureux, face à la déesse qui tente de le repousser, que pour mieux exercer son emprise sur elle. Le malheur de Calypso n'est apaisé qu'en apparence<sup>945</sup>. Les nymphes, inspirées par Amour, comparées à un « troupeau de moutons<sup>946</sup> », à des bacchantes, brûlent le vaisseau emblématique du salut. Cette action mime celle de l'Amour qui ronge les cœurs et possède les corps. Le feu, aux sens propre et figuré, dévore tout sur son passage.

Même si Vénus et Amour sont plus les bourreaux que les complices de Calypso, l'île de Chypre, décrite au livre IV, représente, à bien des égards, le pendant d'Ogygie, dans la mesure où les deux espaces représentent à la fois la séduction dangereuse, « la volupté lâche et infâme, qui est la plus horrible des maux sortis de la boîte de Pandore<sup>947</sup> », l'empoisonnement et la mort. Le personnage de Télémaque y est constamment tiraillé entre délectation et remords, en proie à des émotions contradictoires<sup>948</sup>. Dans le monde manichéen de Fénelon, Chypre et Ogygie sont des espaces damnés qu'il faut absolument fuir, car la jeunesse y est imposée à des périls qu'il vaut mieux éviter afin de garantir le salut de l'âme. La vision fénelonienne a, certes, le mérite de rendre compte d'une époque mais elle semble, tout de même, occulter le multiple et l'ambivalent inhérents à l'humain.

---

<sup>944</sup> Sa visite fait écho à celle du dieu Hermès dans *L'Odyssee*. Les enjeux de la visite sont toutefois foncièrement différents. Car tandis qu'Hermès s'oppose au dessein de Calypso de garder éternellement Ulysse chez elle, Cupidon, lui, la blâme de vouloir expédier Télémaque sans répondre à son offense à son égard.

<sup>945</sup> « [...] elle s'arrêta, elle sourit, elle flatta le folâtre Amour : et, en le flattant, elle se prépara de nouvelles douleurs », VI, p. 285.

<sup>946</sup> *Ibid.*

<sup>947</sup> IV, p. 164.

<sup>948</sup> Ce tiraillement est visible à travers le songe prémonitoire que fait Télémaque au livre IV. En effet, Télémaque qui se laisse aller au sommeil, à l'image de son père dans *L'Odyssee*, est en présence de Vénus et de Cupidon qui fascinent, attirent autant qu'ils inquiètent (« Il riait en me regardant ; son ris était malin, moqueur et cruel », IV, p. 151.) Télémaque pressent le danger mais ne peut pas s'empêcher de se laisser séduire. Avant que Cupidon commette l'action fatale, Minerve apparaît et sauve son protégé du péril. Ce songe peut être interprété comme une préfiguration de ce qui se passe au livre VI qui clôt le « cycle de Calypso ». L'opposition entre Minerve et Vénus, que Fénelon n'a pas inventée car il s'agit de deux figures antithétiques dans la tradition narrative également, révèle celle qui oppose Mentor et Calypso, celle-ci étant considérée comme le double de Vénus et l'une des manifestations du pouvoir de la déesse de l'amour. Autrement dit, fuir Calypso revient à fuir Vénus. Il s'agit, dans les deux cas de figure, selon la conception fénelonienne, de se fuir soi-même.

### 3. Télémaque, double du père ?

Le texte fénelonien nous invite à interroger la notion du double. En effet, Télémaque est le double, rajeuni, plus vigoureux et peut-être plus séduisant, d'Ulysse. Il symbolise, à bien des égards, la mort fictive d'Ulysse. Cependant, l'ombre imposante du père est omniprésente pendant le voyage du fils, et détermine ce que les autres personnages pensent de lui : Télémaque est avant tout « le fils d'Ulysse ». C'est cette périphrase qui le définit, en l'inscrivant dans une continuité. Parfois, c'est la réputation du père qui sauve le fils. Mais elle peut également lui valoir la haine de l'autre. Ainsi, Ulysse est la figure cachée qui se voile et se dévoile tour à tour dans le texte et qui survit par l'intermédiaire de Télémaque. Celui-ci représente la vertu exacerbée, voire exagérée, surtout quand il refuse de mentir alors que ce mensonge est le seul moyen de sauver sa vie et celle de son ami Narbal<sup>949</sup>.

Mais le père et le fils se ressemblent-ils<sup>950</sup> vraiment ? La relation entre Athéna et Ulysse chez Homère est-elle similaire à celle qui unit Minerve et Télémaque ? En effet, l'apparition d'Athéna est occasionnelle dans *L'Odyssée*, car Ulysse est le héros de l'intelligence rusée, *métis*. C'est pourquoi la déesse n'intervient qu'en cas de nécessité absolue. En revanche, le jeune Télémaque n'est pas aussi expérimenté que le sage Ulysse. Il n'a pas non plus la force d'âme de son père, car il se lamente et souhaite la mort à plusieurs reprises. C'est pour cette raison que Minerve, déguisée en Mentor, l'accompagne dans la plupart de ses épreuves.

Télémaque apparaît dans le récit qu'il raconte à Calypso comme une ombre de son père dans les contrées qu'il aborde, subissant les conséquences, souvent fâcheuses, des actions de son père disparu. Ce récit est l'occasion pour Fénelon, à travers les préceptes rapportés de Minerve-Mentor, d'instruire le duc de Bourgogne. S'agit-il d'une apologie ou d'une satire du règne de Louis XIV et de la monarchie française ? Les interprétations divergent. En tout état de cause, Fénelon promeut l'image d'un roi sage, instruit, vertueux, courageux tel un lion,

---

<sup>949</sup> Narbal souligne ainsi cet excès de vertu et cet amour immodéré de la vérité qui sembleraient peu vraisemblables pour un lecteur moderne : « Vous poussez trop loin l'amour de la vertu et la crainte de blesser la religion », III, p. 131.

<sup>950</sup> Dès le début du roman, la ressemblance entre le fils et le père est mise en évidence : « l'autre, quoique jeune, ressemblait à Ulysse. Il avait sa douceur et sa fierté, avec sa taille et sa démarche majestueuse. La déesse comprit que c'était Télémaque, fils de ce héros », I, p. 7. Ainsi, la ressemblance est un signe de reconnaissance par l'autre, comme en témoigne l'épisode de reconnaissance de Télémaque par Hélène et Ménélas dans le livre IV de *L'Odyssée*. Mais s'agit-il seulement d'une ressemblance physique entre le père et son fils ? Pourquoi le fils doit-il ressembler à tout prix à son père absent ? L'identique est-il à même de compenser l'absence, le vide ? Le Même satisfait-il le désir, tandis que l'autre différent accentue le manque ?

vivant près de la nature et ressuscitant ainsi l'âge d'or, détestant le faste et la mollesse et aimé de son peuple, figure de la puissance paternelle directement inspirée de la religion chrétienne.

Télémaque apparaît également comme celui qui apprivoise la sauvagerie et apporte la civilisation grâce à la poésie et aux arts, comme le montre l'épisode où il se sépare de Mentor et devient berger, double d'Apollon<sup>951</sup>. Fénelon prône, par le biais de ce récit, la tempérance, la modération et la « douce force<sup>952</sup> » qu'il oppose à la passion et à l'excès. Par ailleurs, Télémaque figure le séducteur malgré lui, le *pharmakeus* qui charme la plupart de ceux qu'il rencontre grâce à sa vertu contrastant avec son âge<sup>953</sup>. Par ailleurs, dans le récit-cadre, il séduit Calypso<sup>954</sup> ainsi que ses nymphes par la forme et le contenu de son récit. C'est, par ailleurs, pour cette raison que Minerve-Mentor le blâme pour s'être ouvert à propos de lui-même à un être aussi dangereux que Calypso. La dissimulation serait une qualité dans ce cas précis, ne devant être qu'au service du Bien. Par ailleurs, Télémaque refuse l'offre des Crétois qui lui demandent de devenir roi. Ce refus fait écho à celui de son père dans *L'Odyssée*, face aux Phéaciens qui lui suggèrent de renoncer au *nostos*. En outre, dans le *Télémaque*, la haine de Poséidon-Neptune n'est pas principalement due à l'aveuglement de Polyphème mais à l'irritation de Vénus. Autrement dit, c'est principalement à cause du désir que Minerve-Mentor et Télémaque échouent sur l'île de Calypso. Cela corrobore l'idée du lien étroit entre Calypso et Amour.

Il serait intéressant de souligner que ces histoires de Télémaque se racontent pendant la journée et que la tombée de la nuit sépare Calypso de son hôte, reflet du Même. Au contraire de la nuit dans *L'Odyssée*, synonyme d'harmonie et d'union charnelle entre Calypso

---

<sup>951</sup> Fénelon rattache les satyres, habituellement associés à Dionysos et formant son cortège, à Apollon. Cela semble suggérer que c'est Calypso, entre autres figures dévalorisées du point de vue moral, qui est associée à Dionysos, figure de la démesure. Par conséquent, Calypso et Télémaque seraient des figures antithétiques. Ainsi, Fénelon ne se contente pas d'imiter Homère. Les modifications qu'il apporte au mythe sont primordiales.

<sup>952</sup> II, p. 71.

<sup>953</sup> Il serait intéressant de comparer le berger Télémaque, tel qu'il est décrit chez Fénelon, et le berger Pâris qui, au contraire du premier, n'est pas lié à la vertu mais au désir fougueux et aveuglant et à la passion folle qui égare l'esprit et cause les plus atroces des conflits. Par ailleurs, la vie heureuse et tranquille de l'un est opposée à celle, malheureuse par les effets de la passion, de l'autre. Le désir violent, comme celui qu'éprouve Calypso pour Télémaque, est le bourreau de l'homme. En outre, si Pâris cède au désir en choisissant Vénus qui lui offre l'amour dévastateur d'Hélène, Télémaque, lui, malgré quelques incartades, suit Minerve, du début à la fin de son voyage initiatique. C'est ce qui oppose fondamentalement les deux personnages masculins.

<sup>954</sup> « Calypso écoutait avec étonnement des paroles si sages. Ce qui la charmait le plus était de voir que le jeune Télémaque racontait ingénument les fautes qu'il avait faites par précipitation et en manquant de docilité pour le sage Mentor : elle trouvait une noblesse et une grandeur étonnante dans ce prince [...] », III, p. 95. Autrement dit, c'est la capacité de Télémaque à se remettre en question qui surprend Calypso. En outre, cela lui fait prendre conscience de l'emprise de Mentor sur son élève. Ainsi, contrôler le jeune fils d'Ulysse ou le manipuler ne serait pas chose aisée. Par ailleurs, il est dit au livre IV que le récit de Télémaque a le pouvoir de subjuguier, voire d'obnubiler Calypso : « Calypso, qui avait été jusqu'à ce moment immobile et transportée de plaisir en écoutant les aventures de Télémaque [...] », IV, p. 143.

et son amant, la nuit est, dans le *Télémaque*, signe de séparation et de frustration causée par l'inachèvement du récit<sup>955</sup> et l'omniprésence de Minerve-Mentor<sup>956</sup>. Mais les deux œuvres ont en commun de faire d'Athéna-Minerve la figure principale qui s'oppose aux amours de Calypso.

L'errance du père se double de celle du fils. Les deux errances sont même simultanées, car c'est Calypso qui cache au fils le séjour du père en Phéacie. Les épreuves et la souffrance<sup>957</sup> éprouvée par Télémaque sont à même de le faire ressembler à son père par ce choix décisif qu'il se doit de faire. La douleur doit être chérie, car c'est elle qui permet d'accéder à la Vérité<sup>958</sup>. Ainsi, le voyage de Télémaque a pour aboutissement l'accomplissement de son identification à Ulysse, cette figure évanescence et inconnue qui obsède le fils. Le fils envie le père. Ce sont le manque, la distance et la frustration qui définissent la relation entre les deux personnages. Ulysse figure l'insaisissable, aux yeux de Télémaque et de Calypso. Les retrouvailles semblent impossibles pour l'un et pour l'autre. Pierre Sauzeau écrit, à juste titre, que Télémaque « est à la fois en quête du *kléos* paternel et de sa propre identité [...]. Il s'agit donc d'être reconnu dans l'ensemble des sens du mot, reconnu comme l'image présente du père absent<sup>959</sup> ». C'est Minerve-Mentor qui remplace ce père absent. En ce sens, il s'agit du simulacre d'Ulysse, compensant le manque. Car le jeune Télémaque, livré à lui-même, serait une proie facile pour les personnages qui figurent la passion dangereuse, dont Calypso.

Nous pouvons supposer que la présence de Calypso dans les deux mythes suggère une rivalité de nature érotique entre le père et son fils. Qui s'y connaît le mieux en matière de

---

<sup>955</sup> « Je souhaite qu'un profond sommeil rende cette nuit courte pour vous. Mais, hélas ! Qu'elle sera longue pour moi ! Qu'il me tardera de vous revoir, de vous entendre, de vous faire redire ce que je sais déjà et de vous demander ce que je ne sais pas encore ! », IV, p. 144.

<sup>956</sup> « Elle sourit en les voyant et cacha sous une apparence de joie la crainte et l'inquiétude qui troublaient son cœur : car elle prévoyait que Télémaque, conduit par Mentor, lui échapperait de même qu'Ulysse », IV, p. 148. Calypso est ainsi partagée entre l'amour de Télémaque et la haine de Mentor.

<sup>957</sup> La souffrance est constitutive de la condition humaine chez Fénelon qui écrit, par ailleurs, que « notre situation est triste. Mais la vie entière n'est que tristesse et il n'y a de joie qu'à vouloir les choses tristes que Dieu nous donne », Fénelon, Lettre du 4 août 1710 à François Lamy, *Correspondance de Fénelon*, éd. J. Orcibal, t. XIV, Genève, Droz, 1992, p. 266. Ainsi, l'homme fénelonien semble condamné à l'errance, à l'inquiétude et au déchirement. En dépit de ses efforts, sa séparation d'avec le Dieu tant désiré est, semble-t-il, certaine. Nous pouvons en conclure que Fénelon s'inspire du manque caractéristique du désir chez Platon. La rencontre de Dieu est une entreprise impossible, comme paraît l'indiquer la séparation finale entre Minerve et Télémaque. Cependant, l'absence de Dieu n'empêche pas la recherche de la sagesse. Le caractère inachevé de la conversion serait même la condition de l'élan vers la Vérité.

<sup>958</sup> Sur la tentation comme épreuve spirituelle, voir P. Chaduc, « *Les Aventures de Télémaque* : de la pédagogie à la direction spirituelle ».

<sup>959</sup> P. Sauzeau, « La géographie symbolique du voyage de Télémaque », *Télémaque et l'Odyssée*, dir. P. Sauzeau et J-P. Turpin, Montpellier, Université Paul Valéry, 1998, p. 94.

séduction amoureuse ? À ce propos, René Girard<sup>960</sup> réfléchit sur le désir mimétique dans son livre *La Violence et le Sacré*<sup>961</sup>. Nous désirons ce que l'autre désire, car c'est cela même qui rend cet objet de désir désirable ou digne de l'être. Autrement dit, c'est l'autre qui définit notre désir, le valide ou, au contraire, l'annule<sup>962</sup>. Dans sa volonté de retrouver son père et de ressembler à lui, Télémaque désire ce qu'il suppose avoir été désiré auparavant par cette figure idéalisée de l'absent. Parallèlement, par la même *mimesis*, à défaut du père, Calypso désire le fils et voit en lui non seulement le souvenir mais aussi la possibilité de poursuivre l'aventure inachevée. L'identité du fils et du père est, par conséquent, problématique.

Il serait peut-être intéressant de comparer Calypso au Narcisse de Pausanias<sup>963</sup> : la sœur jumelle disparaît, à l'image d'Ulysse. Les deux absents ne reviennent pas. Cependant, chacun compense le manque que provoque l'absence douloureuse par un simulacre, qu'il s'agisse d'un reflet dans une source ou d'un fils ressemblant. Même s'il ne s'agit pas de l'absent, le mirage du Même semble être à même de combler le vide. Cette relation mimétique est propre au désir. Comme le souligne Baudrillard, « séduire, c'est mourir comme réalité et

---

<sup>960</sup> « Girard pense que l'homme est défini par son désir, mais que ce désir est toujours une imitation – *mimesis* en grec – du désir de l'autre. Puisqu'il imite, le désir n'a pas de contenu propre, son objet est défini par la convergence des désirs. Cette convergence, ou indifférenciation, crée une rivalité, et donc de la violence. Pour qu'elle ne détruise pas le corps social, il faut qu'une victime, un bouc-émissaire, catalyse cette violence. Toute sacralité naît dans le sang du sacrifice », L. Claret-Trentelivres, « Un miroir spirituel, psychique, social ... et universel », *Le Monde des religions*, Hors-série n° 32, juin 2019, p. 35. Nous pouvons remarquer que cette analyse de Girard se situe aux antipodes de celle de Claude Lévi-Strauss. En effet, le rite, occulté chez les structuralistes, revêt une importance capitale dans la théorie girardienne, jusqu'à prendre le pas sur le mythe. Les institutions ont une origine rituelle. Girard explique rationnellement la pratique du sacrifice.

<sup>961</sup> « Une fois que ses besoins primordiaux sont satisfaits, et parfois même avant, l'homme désire intensément, mais il ne sait pas exactement quoi, car c'est l'être qu'il désire, un être dont il se sent privé et dont quelqu'un d'autre lui paraît pourvu. Le sujet attend de cet *autre* qu'il lui dise ce qu'il faut désirer, pour acquérir cet être. Si le modèle, déjà doté, semble-t-il, d'un être supérieur désire quelque chose, il ne peut s'agir que d'un objet capable de conférer une plénitude d'être encore plus totale. [...] le désir est essentiellement *mimétique*, il se calque sur un désir modèle ; il élit le même objet que ce modèle. Le mimétisme du désir enfantin est universellement reconnu. [...] Toute *mimesis* portant sur le désir débouche automatiquement sur le conflit », R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Grasset, 1972, p. 217-218. Ainsi, ce n'est plus l'Autre mais le Même qui provoque le conflit, sauf si l'autre sujet désirant, à savoir Ulysse, est absent. C'est à la lumière de cette réflexion de Girard que l'on se propose de comprendre le désir de Télémaque qui se porte, dans un premier temps du « cycle de Calypso » sur Calypso, avant de se métamorphoser, dans un deuxième temps, en passion violente pour la nymphe Eucharis. Dans le même cadre, Gilles Deleuze souligne que « c'est toujours par autrui que passe mon désir, et que mon désir reçoit un objet. Je ne désire rien qui ne soit vu, pensé, possédé par un autrui possible. C'est là le fondement de mon désir », *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 355.

<sup>962</sup> La Rochefoucauld disait qu'« il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour », *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, 1664, 136.

<sup>963</sup> « Narcisse avait une sœur jumelle, à laquelle il ressemblait extrêmement. Les deux jeunes gens étaient très beaux. La jeune fille mourut. Narcisse, qui l'aimait beaucoup, en ressentit une grande douleur, et un jour qu'il se vit dans une source, il crut d'abord voir sa sœur, et cela consola son chagrin. Bien qu'il sût que ce n'était pas sa sœur qu'il voyait, il prit l'habitude de se regarder dans les sources, pour se consoler de la perte », cité par J. Baudrillard, « I'll be your mirror », *Philosophie Magazine*, hors-série n° 19, p. 61.

se produire comme leurre. C'est se perdre à son propre leurre et se mouvoir dans un monde enchanté<sup>964</sup> ».

Ainsi, Calypso s'attache à la survivance de son amour avec Ulysse, représentée par Télémaque. Pourquoi ne pas répéter la même histoire ? La reproduction du Même peut être tentante. Ainsi, c'est peut-être l'amour, une forme d'absolu, qu'elle aime véritablement : « Aimant l'amour, je cherchais un objet à mon amour<sup>965</sup> ». Même s'il ne s'agit nullement dans ce contexte précis d'une quête augustinienne de Dieu, il semble indéniable que Calypso a une soif dévorante d'idéal. C'est pourquoi elle ne peut échapper à la passion, voile d'une profonde aspiration à la béatitude. La Calypso fénelonienne, en proie aux plus folles passions, pourrait s'exprimer en ces termes : « Je parvins en secret aux liens de la jouissance, je m'emmêlais avec joie dans un réseau d'angoisses pour être bientôt fouetté des verges brûlantes de la jalousie, des soupçons, des craintes, des colères et des querelles<sup>966</sup> ».

Nous pouvons considérer que la sagesse chez Fénelon est tyrannique dans la mesure où son emprise sur Télémaque fait qu'il désire désespérément la sénescence, en dépit de son jeune âge. Toutefois, ce désir semble en parfaite disproportion avec la normalité<sup>967</sup>, aussi bien qu'avec le personnage d'Ulysse, héros de la survie par excellence, de la vie et du désir, personnage plus humain que Télémaque, et que l'on ne voit pas souhaiter vieillir ou s'attacher frénétiquement à la vertu. Ainsi, le fils qui prétend vouloir ressembler à son père emprunte une démarche qui n'est pas identique à la sienne. Car le monde d'Ulysse est peuplé de femmes dont le rôle est décisif. En voulant se libérer du désir, il se forge une personnalité indépendante de celle du père tel qu'il est conçu par Homère. L'on peut supposer qu'une fois l'âge de la vieillesse atteint, l'envie prendrait peut-être Télémaque de s'adonner aux plaisirs dont il s'est privé pendant sa jeunesse et de donner libre cours aux désirs qu'il a longtemps réprimés<sup>968</sup>. N'est-ce pas le résultat logique d'une longue frustration ?

---

<sup>964</sup> *Ibid.*

<sup>965</sup> Saint Augustin, *Les Confessions*, trad. De F. Khodoss, L. III, chap. 1.

<sup>966</sup> *Ibid.*

<sup>967</sup> C'est, par ailleurs, la raison de l'étonnement de Calypso au livre I : « Calypso, étonnée et attendrie de voir dans une si vive jeunesse tant de sagesse et d'éloquence, ne pouvait rassasier ses yeux en le regardant », I, p. 9-10. Le désir de Calypso vient par les yeux.

<sup>968</sup> Ce Télémaque imaginé ne différerait pas, en ce sens, du Mentor de Louis Aragon qui partage la couche de Calypso et retrouve avec bonheur sa virilité d'antan. Voir le chapitre suivant « Calypso, héroïne moderne d'Aragon ».

L'écrivain américain Daniel Mendelsohn explore le thème des relations entre un père et son fils, à travers sa lecture de *L'Odyssée*<sup>969</sup>. De fait, ses relations avec son père sont difficiles. Leur rapprochement est tardif, car ils sont foncièrement différents<sup>970</sup>. Dans cette odyssée contemporaine, « les rapports filiaux sont renversés<sup>971</sup> », car c'est le père qui part en quête d'un fils qui semble avoir passé sa vie à le fuir. Chacun des deux protagonistes a de multiples facettes. Ce sont des êtres fondamentalement ambivalents, comme Ulysse et Télémaque. Chez Mendelsohn, le père s'inscrit au séminaire de son fils afin de se faire reconnaître. Chez Fénelon, le fils s'évertue à devenir son père, quitte à forcer sa nature, afin de se faire reconnaître par un père qu'il ne connaît qu'à travers ce que l'on dit de lui. Néanmoins, le père et le fils finissent par en venir à l'évidence de la profonde altérité de chacun pour l'autre. La recherche spontanée de Télémaque d'un père de substitution, en l'occurrence Mentor, témoigne peut-être de ce profond malaise qui définit les relations de filiation.

En effet, le personnage de Télémaque est constamment maintenu dans cette filiation qui l'installe dans la continuité de *L'Odyssée*<sup>972</sup>, comme si ses aventures n'avaient pas d'existence propre. C'est, par ailleurs, ce qui « semble l'installer dans une durable enfance, dans une immaturité qui ne cesse de se redire. Le poids de ce père est d'autant plus lourd que sa figure est érigée en modèle dont l'imitation paraît bien problématique<sup>973</sup> ». De fait, la honte que Mentor fait ressentir à Télémaque, « indigne fils de son père » quand il s'écarte du droit chemin, est similaire, à bien des égards, au même sentiment du jeune Daniel Mendelsohn quand il est confronté à la difficulté de résoudre un problème mathématique et que son père le fustige du regard, scandalisé par l'échec de son fils, autrement dit par son altérité<sup>974</sup>. Ce

<sup>969</sup> D. Mendelsohn, *Une Odyssée. Un père, un fils, une épopée*, traduction d'I. Taudière et C. Meyer, Flammarion, 2017.

<sup>970</sup> « Deux nef s se croisent et, en un sens, s'affrontent au large de la Méditerranée, changée en labyrinthe filial par Homère ; deux manières, aussi, de raconter une histoire et une vie : celle, factuelle, un peu plate, du fils inquisiteur, peu sûr de lui et plein de ressentiment [...] et celle, hasardeuse, enchanteresse, de "l'homme aux mille détours", Ulysse aux angoisses merveilleuses, dont le premier talent est de mentir pour survivre [...] Ulysse est [...] probablement le pire des pères possibles pour un garçon comme Télémaque en quête de certitudes », M. Weitzmann, « Le syndrome de Télémaque », *Le Magazine Littéraire*, n° 584, octobre 2017, p. 73. Ainsi, Ulysse et Télémaque sont des personnages antithétiques dès Homère. Cette opposition s'accroît au fil des réécritures.

<sup>971</sup> *Ibid.*

<sup>972</sup> Selon Pierre Grimal, « en dehors de ses constructions tardives, Télémaque demeure une figure surtout littéraire : sa piété, sa valeur, un peu naïves, étaient légendaires, et cela permit à Fénelon de développer longuement la *Télémaque* dans son célèbre roman, sans trop s'écarter de la psychologie traditionnelle de son héros depuis *L'Odyssée* », P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, *op. cit.*, p. 441.

<sup>973</sup> J. Garapon et I. Trivisani-Moreau, « Qui est Télémaque ? », *Lectures de Fénelon*, Presses Universitaires de Rennes, p. 9-10.

<sup>974</sup> « [...] Longtemps j'ai eu peur de mon père. Quand j'étais en primaire et au collège et que je peinais sur un devoir de maths [...] ; son agacement face à mon incapacité à comprendre quelque chose d'aussi limpide pour



conflit entre le père et le fils pose, plus fondamentalement, le problème du conflit entre l'imitateur et le modèle. Le fils n'a pas forcément envie d'égaliser le père. Chez Fénelon, Télémaque ne doit pas se contenter de forger son identité en ayant comme objectif d'égaliser un père invisible mais de dépasser cette figure de l'absent en vertu et de métamorphoser l'idéal héroïque païen en idéal héroïque chrétien, fait de charité et de piété plus que de *furor* et de *mētis*. Autrement dit, il s'agit de remplacer l'ancien par le nouveau, l'hypotexte antique par la morale chrétienne. Paradoxalement, le fils qui part à la recherche du père finit par devenir quelqu'un d'autre<sup>975</sup>. En tout état de cause, Télémaque a du mal à se définir par rapport aux figures paternelles, qu'elles soient présentes ou absentes. C'est à la fin de son parcours spirituel<sup>976</sup> qu'il parvient à s'affranchir de cette identité problématique, incertaine, tiraillée entre le passé et le présent.

## C. La passion fénelonienne : un supplice de Tantale ?

### 1. Qu'est-ce que la passion ?

L'état de passion<sup>977</sup> semble, de prime abord, équivoque, car il revêt plusieurs significations au fil de l'histoire. Il est question initialement de multiples phénomènes passifs subis par l'âme, du fait de son union avec le corps, et fondamentalement opposés à la raison qui est capable de les gouverner<sup>978</sup>, voire de les réprimer. Chez les stoïciens en l'occurrence, il s'agit d'un état dont il faut se garder si l'on veut atteindre l'ataraxie. C'est Descartes qui commence à réhabiliter les passions en les considérant comme « toujours bonnes de leur nature<sup>979</sup> ». Les romantiques, quant à eux, les exaltent et considèrent que personne, y compris le plus sage des hommes, n'est à l'abri de leur emprise.

En premier lieu, la passion s'apparente au désir dans la mesure où les deux sont synonymes de dépendance. En second lieu, elle se distingue de lui parce qu'elle le spécifie, étant plus constante et plus ardente. C'est dans cette mesure qu'il est possible d'opposer le

---

lui m'emplissait de honte. [...] J'avais l'impression que tout en moi était irréversiblement nébuleux et imprécis, l'impression que jamais je ne saurais résoudre l'équation  $x \text{ est } x$  », D. Mendelsohn cité par M. Weitzmann, « Le syndrome de Télémaque », *Le Magazine Littéraire*, n° 584, octobre 2017, p. 74.

<sup>975</sup> « Télémaque en réalité apparaît bien davantage comme un prince moderne, un prince philosophe et pacifiste, étranger à l'esprit de l'épopée antique du fait de la double conscience qui est la sienne, profondément chrétienne, de la nécessité de faire le bonheur de tous ici-bas, mais au sein d'un monde évanescant et transitoire, d'un monde qui en profondeur demeure *vanité* », J. Garapon et I. Trivisani-Moreau, « Qui est Télémaque ? », *op. cit.*, p. 11.

<sup>976</sup> L'île de Calypso serait le théâtre du conflit intérieur de Télémaque.

<sup>977</sup> Le mot « passion » est dérivé du latin *patior, pati* : supporter, souffrir.

<sup>978</sup> Voir Platon, *Phèdre*, 246 b.

<sup>979</sup> R. Descartes, *Traité des passions*, Article 52. De fait, la fonction naturelle des passions est de « disposer l'âme à vouloir les choses que la nature nous dicte utiles et à persister en cette volonté ».

désir tempéré de la Calypso homérique à la passion brûlante et déréglée de la Calypso fénelonienne. L'émotion passagère se distingue foncièrement de la passion prolongée, aussi rusée qu'imaginative, car cherchant par tous les moyens à accaparer l'objet de sa passion.

Ce texte de Fénelon nous invite à réfléchir sur ce sentiment complexe et ambigu qu'est l'amour. En effet, l'amour que représente Calypso est semblable à une malédiction. Il naît du chaos et se nourrit du désordre. C'est dans cette mesure qu'il est éminemment redoutable. L'amour, si ce n'est celui de la sagesse, n'est que dévergondage et débauche chez Fénelon. En ce sens, il est condamnable du point de vue moral et religieux. Par ailleurs, il n'est que trouble et souffrance. Le plaisir, voire la jouissance qui lui sont intrinsèques au même titre que la douleur et la peine, semblent complètement occultés. Car ce qui est contraire à la sagesse ne peut procurer aucune forme de plaisir.

Même si la Calypso homérique est un personnage aussi ambivalent que dangereux, Homère n'impose aucune leçon de morale. En revanche, la Calypso fénelonienne figure le Mal, dans son acception chrétienne. Calypso devient, sous la plume de Fénelon, un personnage littéraire emblématique du désir destructeur. Cela n'empêche pas que Fénelon décrit subtilement les aspects variés de son égarement<sup>980</sup> et, ce faisant, l'érige en personnage littéraire plus humain que divin, représentatif du féminin impulsif<sup>981</sup>, jaloux<sup>982</sup> et possessif. Cette passion se définit essentiellement par ses métamorphoses incessantes et ses effets dévastateurs.

---

<sup>980</sup> « Toutes ces immortelles dessinent un paysage polythéiste nuancé où la beauté, l'intelligence, la ruse, le savoir-faire, mais aussi la vengeance, la violence, le désespoir, ont leur place », P. Schmitt-Pantel, « Pénélope, Nausicaa, Hélène ... Des femmes au rang des héros », *op. cit.*, p. 60. De fait, la Calypso de Fénelon conjugue toutes ces contradictions, plus que le personnage homérique qui est certes ambigu mais placide face à la nécessité de la séparation.

<sup>981</sup> « Calypso, plus furieuse qu'une lionne à qui on a enlevé ses petits, courait au travers de la forêt, sans suivre aucun chemin, et ne sachant où elle allait », VI, p. 273. Cette comparaison met l'accent sur l'excès que figure le personnage de Calypso chez Fénelon.

<sup>982</sup> Calypso se métamorphose en moraliste perspicace, à cause de sa jalousie.

## 2. Les effets de la passion

### 2.1. L'ambivalence des sentiments

Je vis, je meurs ; je me brûle et me noie.  
J'ai chaud extrême en endurant froidure :  
La vie m'est et trop molle et trop dure.  
J'ai grands ennuis entremêlés de joie.

Louise Labé, *Sonnets*, VIII.

La Calypso fénelonienne souffle le chaud et le froid plus que la Calypso homérique dont la douleur est modérée. Fénelon semble se méfier des sentiments amoureux<sup>983</sup> qui se caractérisent par leur confusion et qui sont capables de faire perdre toute mesure.

La beauté de Calypso est décrite d'une manière plus détaillée chez Fénelon qui la compare à un « grand chêne<sup>984</sup> », surpassant toutes les autres nymphes en hauteur et en majesté. Le narrateur rend compte de la sensualité du personnage à travers une énumération de ses attributs féminins, en l'occurrence « la riche pourpre de sa robe longue et flottante, ses cheveux noués par derrière négligemment mais avec grâce<sup>985</sup> ». Par ailleurs, les contradictions inhérentes au personnage ambivalent de Calypso se manifestent à travers l'association entre « le feu qui sortait de ses yeux » et « la douceur qui tempérerait cette vivacité<sup>986</sup> ». Ainsi, Calypso figure l'entrelacement des antagonismes au sein d'un seul et même être. C'est peut-être cette complexité qui rend le personnage étrangement familier aux yeux d'un lecteur moderne.

De fait, Calypso figure l'union des contraires dans la mesure où elle a à la fois des attributs de Minerve et d'Aphrodite : l'intelligence et le désir. Tandis que Télémaque résiste farouchement à son envie pressante de connaître la véritable identité de Mentor, celui-ci oppose la même méfiance à la déesse curieuse<sup>987</sup>. En effet, le désir est intimement lié à la

---

<sup>983</sup> C'est Aragon qui montre dans sa réécriture du roman fénelonien qu'il ne faut pas avoir peur de l'amour, à travers son exaltation des amours plurielles.

<sup>984</sup> I, p. 10.

<sup>985</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>987</sup> La dissimulation est de coutume chez les dieux. En effet, Jupiter ne révèle pas l'identité de Minerve-Mentor à Vénus qui se plaint de se savoir ignorée et méprisée par des mortels. Jupiter, contrairement à Zeus chez Homère, garde une neutralité qui n'est pas sans rappeler son attitude dans *L'Iliade*. Il se contente d'observer les événements, sans prendre parti pour l'une des deux parties : la sagesse ou la passion. Cette neutralité peut être

curiosité insatiable, comme si Calypso cherchait à dévêtir Télémaque de son masque de pudeur. Mais la vérité est insaisissable par la figure de la passion et du vice. Minerve se joue ainsi de Calypso en la manipulant à son gré et en la laissant dans une incertitude troublante.

Les yeux de Calypso trahissent sa passion. Elle est incapable de contrôler ses émotions contradictoires. Loin d'être un personnage figé ou univoque, elle est en proie à l'indécision, à l'hésitation et à l'incertitude les plus atroces. Elle est complètement submergée par son désir, dévorée par le feu de la passion. Ainsi, le départ de Télémaque ne peut être qu'un soulagement pour tous les protagonistes, annonçant un retour au calme après la tempête provoquée par Cupidon. La déesse Calypso est finalement délivrée du supplice qui lui impose une frustration permanente tant que l'objet de son désir, inaccessible dans sa proximité, se dérobe irrévocablement. Ainsi, le lecteur découvre une nouvelle Calypso qui oscille constamment entre joie mensongère et malheur véritable, entre euphorie et douleur. Comme le montre la thématique du miroir, elle est dans l'impossibilité d'échapper à elle-même, à l'emprise de son désir violent. Cela implique l'autodestruction et le désir insistant de mort. Fénelon met en évidence la dimension chaotique de l'être ambivalent, déchiré entre création et destruction. Impuissante et désespérée, elle est enchaînée dans le tourbillon de ses affects destructeurs. Ce cercle vicieux devient la prison de la déesse qui s'abandonne à son trouble morbide. L'amour dépasse ainsi le cadre du simple manque : il est souffrance et désastre.

Le désir et la mort sont le feu ambivalent que représente le personnage fénelonien de Calypso. La mort vient par les yeux de cette Méduse fénelonienne. En défigurant Calypso, c'est le désir qui est défiguré par Fénelon. Force est de souligner l'opposition saisissante entre les pensées et les actions de cette passionnée : ce qu'elle entreprend est aussitôt regretté. Ses parts d'ombre sont mises en exergue par le narrateur qui peint un personnage faible et cédant facilement à l'influence grandissante de son désir, en ne lui opposant qu'une résistance aussi affectée que passagère. Séduction et cruauté se confondent. L'amour est un facteur de désunion : les nymphes qui semblent au début faire corps avec Calypso finissent par se disputer. Le groupe harmonieux se désagrège et se disloque, car un mal invincible les métamorphose irrémédiablement.

L'effusion des sentiments fait place à l'amertume et au regret. Paradoxalement, Calypso aspire à assister au malheur de l'être aimé et injuste, exigeant simultanément qu'il

---

interprétée également comme une duplicité, étant donné qu'il soutient deux déesses antithétiques en même temps.

demeure auprès d'elle et qu'il parte. Au comble du désespoir, elle ment à Télémaque en lui faisant croire que son maître l'abandonne. Ainsi, elle n'est plus la déesse hospitalière et bienveillante qui aide considérablement Ulysse avant son départ de son île. Elle est plutôt aussi aimante que sadique.

Nous pouvons imaginer la Calypso fénelonienne, en proie à l'ambivalence de ses sentiments, s'adresser le discours suivant : « Suis-je amoureux ? – Oui, puisque j'attends. L'autre, lui, n'attend jamais. Parfois, je veux jouer à celui qui n'attend pas ; [...] mais à ce jeu, je perds toujours [...] L'identité fatale de l'amoureux n'est rien d'autre que : je suis celui qui attend [...] »<sup>988</sup> » De fait, Calypso est celle qui attend, étant donné qu'elle se berce d'illusions. De fait, l'aveuglement est ce qui caractérise le mieux sa passion tyrannique.

## 2.2. L'aveuglement et l'illusion

Qu'il s'agisse de la passion de Calypso ou de celle de Télémaque, il est fondamentalement question d'illusion, de « mirage voluptueux »<sup>989</sup>, autrement dit d'un « faux jugement »<sup>990</sup>. En effet, Calypso croit que l'amour de Télémaque est à même de lui faire définitivement oublier celui d'Ulysse, tandis qu'Eucharis serait la figure d'un bonheur sans bornes aux yeux de Télémaque amoureux : le pouvoir de Cupidon est indubitable. Comment rompre l'enchantement ? Seul le départ d'Ogygie, synonyme d'un aveu d'échec face à la puissance de l'amour, rend la vue aux amants longtemps aveuglés. Ainsi, l'on ne peut vaincre l'amour qu'en lui opposant une passion plus forte que lui<sup>991</sup>. De fait, la passion est perçue comme une « maladie de l'âme »<sup>992</sup>. Si elle est aveuglement aussi bien qu'attachement maladif<sup>993</sup>, cela n'implique-t-il pas nécessairement

---

<sup>988</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977.

<sup>989</sup> « [...] Aussi, comme pour tout instinct, la vérité prend ici la forme de l'illusion, afin d'agir sur la volonté. C'est un mirage voluptueux qui leurre l'homme, en lui faisant croire qu'il trouvera dans les bras d'une femme dont la beauté lui agré, une jouissance plus grande que dans ceux d'une autre ; ou le convainc fermement que la possession d'un individu unique, auquel il aspire exclusivement, lui apportera le bonheur suprême [...] », A. Schopenhauer, *Métaphysique de l'Amour*, 1818, trad. De M. Simon, coll. 10-18, éd. U.G.E., 1964, p. 52-53.

<sup>990</sup> « Une passion doit s'accompagner de quelque faux jugement pour être déraisonnable ; même alors ce n'est pas la passion qui est déraisonnable, c'est le jugement », D. Hume, *Traité de la Nature humaine*, 1737, trad. De A. Leroy, Garnier, tome II, 1963, p. 525-526. Ainsi, selon l'analyse de Hume, contrairement à une idée reçue, la passion n'est pas nécessairement contraire à la raison. De fait, la raison est une faculté de connaissance qui ne fonde pas des jugements de valeur.

<sup>991</sup> Comme l'écrit Jean-Jacques Rousseau, « l'on ne triomphe des passions qu'en les opposant l'une à l'autre. Quand celle de la vertu vient à s'élever, elle domine seule et tient tout en équilibre. Voilà comment se forme le vrai sage, qui n'est pas plus qu'un autre à l'abri des passions, mais qui seul sait les vaincre par elles-mêmes, comme un pilote fait route par les mauvais vents », J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 1761, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964, p. 493. L'on peut se demander s'il est vraiment possible d'éprouver comme Julie, l'héroïne de Rousseau, une passion pour la vertu. Est-ce que passion et vertu ne sont pas plutôt des antonymes ?

<sup>992</sup> E. Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, 1797, trad. De M. Foucault, Vrin, 1979, § 81.

<sup>993</sup> Cet attachement maladif se manifeste à travers la soif de vengeance. Celle-ci est préméditée, imaginée, avant d'être exécutée. Ainsi, Calypso est essentiellement la figure du stratagème, de la ruse, *métis*, et de l'imagination.

le fait de magnifier l'objet de passion<sup>994</sup> jusqu'à remplacer le vrai par l'imaginaire ? En ce sens, elle serait plus le fruit de l'idéalisation que d'un penchant réel. Mais y a-t-il une vérité de la passion ou des apparences ?

Quoi qu'il en soit, l'ivresse de la passion fait vaciller les âmes les plus fortes. Télémaque, en l'occurrence, succombe à la tentation dès la fin de son récit qui met pourtant en valeur sa sagesse et sa vertu exemplaires. La source de la passion amoureuse étant charnelle, elle trouble surtout ceux qui ignorent les mystères de la chair, en leur causant un malheur extrême.

### 2.3. Le malheur extrême : Calypso, un personnage tragique

« Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse<sup>995</sup> ». Cette attitude de la déesse s'oppose, de prime abord, à celle de la Calypso homérique dont la description porte à croire qu'Ulysse n'occupe plus ses pensées dès le moment où son radeau disparaît. Cette entrée *in medias res* montre un personnage inconsolable et malheureux dès les premières lignes du roman. Le lecteur est entraîné en pleine action. La douleur de Calypso se manifeste avant même l'arrivée de Télémaque. En effet, elle est silencieuse. « Sa grotte ne résonnait plus de son chant<sup>996</sup> ». Le chant est ainsi synonyme d'amour, tandis que le silence serait le signe de la mort symbolique de la déesse qui semble ne plus supporter de vivre dans le monde éternel et figé qu'est son île. De fait, Calypso en vient à regretter son immortalité<sup>997</sup>. Elle devient infréquentable, irritable. Ses nymphes n'osent plus lui adresser la parole. Ainsi, sa solitude et son malheur semblent s'accroître dans la version fénelonienne du mythe.

L'espace, c'est-à-dire l'île d'Ogygie, se métamorphose en lieu évocateur des souvenirs partagés avec Ulysse. En ce sens, il est synonyme de souffrance, en dépit de sa beauté qui suggère l'âge d'or<sup>998</sup>. Dans un renversement remarquable, Ogygie, espace de l'oubli chez Homère, en vient à symboliser la mémoire qui n'est pas l'apanage de l'humain. La déesse de l'oubli est prise à son propre piège. Semblable à un serpent qui se mord la queue, elle qui

---

<sup>994</sup> Voir, au sujet de la cristallisation, c'est-à-dire de la substitution d'un objet idéalisé à un objet réel, Stendhal, *De l'amour* (1822), Garnier Frères, 1959, Livre I, ch. II, p. 8.

<sup>995</sup> *Télémaque*, I, p. 3.

<sup>996</sup> *Ibid.*, I, p. 4.

<sup>997</sup> Elle rappelle cette réplique de l'Alcmène de Jean Giraudoux : « Immortelle ? A quoi bon ? A quoi cela sert-il ? [...] Que ferai-je si je ne meurs pas ? », *Amphitryon*, 38, II, 2. La passion engendre un changement de perception à l'égard de l'immortalité que Calypso ne considère plus comme un privilège à la valeur inestimable mais comme un malheur éternel et un manque. Fénelon décrit le dépit amoureux de la déesse qui se confronte, une deuxième fois, à l'impossibilité de satisfaire son désir. Privée de la délivrance qu'est la mort, elle est condamnée à aimer sans retour, autrement dit à une éternité de malheur.

<sup>998</sup> « [...] mais ces beaux lieux, loin de modérer sa douleur, ne faisaient que lui rappeler le triste souvenir d'Ulysse, qu'elle y avait vu tant de fois auprès d'elle », *Télémaque*, I, p. 6.

croyait pouvoir faire oublier le *nostos* à son prisonnier est désormais prisonnière de la mémoire, tourmentée, voire persécutée par le cruel souvenir-Érinye. Cependant, la déesse est condamnée à une éternité dans un même lieu, sans aucune possibilité de changement. C'est dans cette mesure que la Calypso fénelonienne est un personnage tragique. Paradoxalement, Calypso, figure de l'immuable, souhaiterait changer de condition. Nous pouvons en déduire que Fénelon réinvente le personnage. Car contrairement à la Calypso homérique qui ne pleure jamais, celle de Fénelon « arrosait de ses larmes<sup>999</sup> » le rivage. La passion violente s'oppose au sentiment habilement dissimulé et l'ostentation à la cachette.

Le malheur de Calypso l'assimile à maints personnages littéraires : souhaitant la mort, elle est semblable au Tristan wagnérien : « Pour quel destin suis-je né ? La vieille mélodie me répète : pour désirer et pour mourir ! Pour mourir de désirer<sup>1000</sup> ! » Par ailleurs, Calypso qui regarde Télémaque et ne peut le saisir est semblable à Ulysse qui écoute le chant des Sirènes sans pouvoir les rejoindre : la frustration conditionne le désir. Le déchirement de Calypso n'est pas sans rappeler Elvire qui rêve de se venger de Don Juan, le séducteur invétéré, mais ses sentiments l'enchaînent.

Ainsi, la passion est marquée à la fois par un excès de plénitude et un manque<sup>1001</sup>, car elle semble essentiellement vouée à l'échec. Perte et plénitude se répondent. La passion serait aussi inconsistante qu'un songe. La Calypso fénelonienne ne parvient jamais à étreindre l'être qu'elle désire. Ce qui est possible pour la Calypso d'Homère qui possède le corps d'Ulysse toutes les nuits est résolument impossible chez Fénelon, non seulement à cause de l'omniprésence de Minerve-Mentor mais aussi et surtout du désintéressement de Télémaque qui semble n'avoir d'yeux que pour Eucharis. Par voie de conséquence, Calypso figure les tourments de l'âme. C'est dans cette mesure que nous pouvons la rapprocher du personnage de Tantale, l'éternel insatisfait.

Au moment de son départ inattendu, Télémaque, lui, attache ses regards sur Eucharis qui disparaît progressivement, à l'instar de la Calypso homérique que nous pouvons imaginer dans la même situation au départ d'Ulysse de son île. C'est en évanescence que s'achève l'apparition, nécessairement furtive, de l'être désiré. Toutefois, la lucidité émerge afin de succéder au long

---

<sup>999</sup> *Ibid.*

<sup>1000</sup> R. Wagner, *Tristan et Isolde*, cité par D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>1001</sup> « [...] l'imaginaire fénelonien semble animé d'une force opposée qui équilibre la perte par la plénitude, la distance par l'effusion, voire la fusion. Les deux mouvements sont profondément ambivalents et en étroite solidarité », F. Berlan, « Lexique et affects dans le *Télémaque* : la distance et l'effusion », *op. cit.*, p. 15.

aveuglement lié à la passion amoureuse. La Calypso fénelonienne, en Phèdre racinienne, brûle d'amour pour Télémaque<sup>1002</sup>, double d'un Hippolyte pudique et inaccessible.

Tandis que la beauté est liée au malheur pour cet Hippolyte fénelonien<sup>1003</sup>, le malheur de Calypso l'enlaidit et la défigure. Calypso, figure de l'amour jaloux, grossier et possessif, terrifie<sup>1004</sup> Télémaque. De fait, le désir enlaidit, défigure les êtres désirants, jusqu'à ce qu'ils ne soient plus reconnaissables. Ainsi, Fénelon décrit les effets de la passion dévorante sur Télémaque que le feu fait dépérir<sup>1005</sup> : le désir est intimement lié à la métamorphose.

Calypso et Télémaque figurent le passionné qui recherche éperdument l'égarement emblématique de son état morbide. Confus et hagard, il poursuit de toute son âme un objectif qu'il s'impose lui-même, tout en ayant conscience de sa faiblesse, de sa fragilité et de l'échec qui le guette, malgré tous ses efforts. C'est pourquoi le passionné présente des similitudes avec les personnages tragiques. En effet, le désir est tragique : il n'est jamais symétrique ou réciproque. Calypso figure l'échec cuisant du désir et l'impossibilité de faire durer la rencontre de l'autre. La haine et la crainte de perdre l'être follement désiré alimentent sa passion violente et triste. Elle s'abîme et semble tirer jouissance du spectacle douloureux de sa chute. « Si l'amant ne peut posséder l'être aimé, il pense parfois à le tuer [...] La passion nous engage ainsi dans la souffrance, puisqu'elle est, au fond, la recherche d'un impossible [...]»<sup>1006</sup>.

---

<sup>1002</sup> « Objet infortuné des vengeances célestes, / Je m'abhorre encore plus que tu ne me détestes. / Les dieux m'en sont témoins, ces dieux qui dans mon flanc / Ont allumé le feu fatal à tout mon sang ; / Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle / De séduire le cœur d'une faible mortelle/ [...] Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine. / [...] Tes malheurs te prêtaient encore de nouveaux charmes. / J'ai languï, j'ai séché dans les feux, dans les larmes [...] Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime ! [...] Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite. / La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte ! / Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper ; / », J. Racine, *Phèdre*, acte II, scène 5, cité dans *Le Point Références*, septembre-novembre 2019, p. 63. Ce supplice intérieur ainsi que la fureur amoureuse sont ce qui caractérise ces deux figures complexes, tragiques, monstrueuses parce qu'amoureuses, emblématiques de l'excès de plénitude qu'est l'amour et de l'hypertrophie du désespoir. Par ailleurs, il serait possible de comparer la Calypso fénelonienne et la Médée cornélienne. L'amour de ces deux personnages féminins, abandonnés, se métamorphose en rage meurtrière.

<sup>1003</sup> « Quand Télémaque entendit le nom de son père, les larmes qui coulèrent le long de ses joues donnèrent un nouveau lustre à sa beauté », I, p. 21.

<sup>1004</sup> « [...] on voyait sur son visage les Furies peintes, et tout le venin empesté du noir Cocyte semblait s'exhaler de son cœur », VI, p. 275 ; « La déesse troublée ressemble à une Furie infernale », *ibid.*, p. 278. Cette vision d'horreur terrifie le doux et innocent Télémaque. Calypso est la figure de la mort. La symbolique funéraire est évidente.

<sup>1005</sup> L'auteur compare Télémaque à une « fleur qui, étant épanouie le matin, répandait ses doux parfums dans la campagne et se flétrit peu à peu vers le soir : ses vives couleurs s'effacent ; elle languit, elle se dessèche [...] », VI, p. 261. Cela accentue l'aspect pathétique de la situation, en renforçant le rapprochement entre désir et mort.

<sup>1006</sup> G. Bataille, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 25.



Il serait intéressant de se pencher sur le monologue<sup>1007</sup> de Calypso qui, après avoir regardé Eucharis la surpassant en beauté et en pouvoir de séduction, se contemple elle-même et se rend compte d'une infériorité indéniable : « elle eut honte de se voir<sup>1008</sup> ». Elle est ainsi la figure opposée à Narcisse qui divinise son reflet. Ce sentiment de honte fait qu'elle se cache dans sa caverne et prend conscience de la supercherie d'Amour<sup>1009</sup>. La déesse de la ruse est aveuglée par Amour. Son immortalité est un pesant fardeau dont elle semble vouloir se débarrasser. Elle se rend compte du caractère vain de ses efforts pour séparer les deux amants. C'est pour cela qu'elle s'écarte d'eux. Calypso semble avoir tout perdu à cause de Télémaque : sa beauté ainsi que son autorité sur son île.

« O si j'étais libre de me donner la mort pour finir mes douleurs<sup>1010</sup> ! Télémaque, il faut que tu meures, puisque je ne puis mourir<sup>1011</sup> ! » : Calypso est prisonnière de son immortalité, tentée par le suicide impossible. L'insatisfaction du désir métamorphose l'amour en haine. La passion est, en effet, un mélange d'amour et de haine. Calypso préfère la mort à la rivalité humiliante. De fait, le désir prend la figure d'un vice quand il se rapporte à Eucharis. Ironiquement, Calypso tient le même discours que Minerve-Mentor dans le but de séparer les deux amants<sup>1012</sup> et de « guérir son cœur<sup>1013</sup> », en incitant la déesse de la sagesse à construire un radeau afin de reconduire Télémaque, source de conflit, loin de l'île : la Calypso fénelonienne est un personnage fondamentalement tragique<sup>1014</sup>.

## 2.4. La jalousie et la rivalité

Le rapport entre Calypso et Télémaque figure l'humiliation de la déesse, car un mortel lui préfère l'une de ses nymphes qui lui est inférieure en statut et en beauté. En admettant que Calypso, malgré sa douleur, se plaît dans cette humiliation, nous sommes tentés d'interpréter son

---

<sup>1007</sup> Fénelon donne la parole à Calypso. Ses pensées les plus intimes nous sont connues, contrairement au personnage homérique qu'on ne connaît qu'à travers ses actions.

<sup>1008</sup> VI, p. 267.

<sup>1009</sup> « O cruelle Vénus, vous m'avez trompée ! O perfide présent que vous m'avez fait ! », *Ibid.*

<sup>1010</sup> Ce thème de l'immortalité regrettée est exploité dans un poème de Tabucchi, intitulé « Lettera di Calipso, ninfa, a odiseo, re di Itaca » et décrivant la déesse qui se plaint du vide de son éternité et exprime son désir de vieillir, dans une lettre qu'elle envoie à Ulysse. C'est la différence ontologique entre le périssable et l'immuable qui serait, selon elle, la cause principale de leur séparation. Ainsi, c'est une aspiration à une impossible ressemblance avec l'être aimé qui l'anime. La vieillesse est ardemment désirée par la déesse. Il s'agit ainsi d'une valorisation évidente de la condition humaine.

<sup>1011</sup> VI, p. 268.

<sup>1012</sup> « Verrez-vous toujours tranquillement le fils d'Ulysse déshonorer son père et négliger sa haute destinée ? », *ibid.*

<sup>1013</sup> *Ibid.*

<sup>1014</sup> « Pars, Télémaque, va-t'en au-delà des mers ; laisse Calypso sans consolation, ne pouvant supporter la vie, ni trouver la mort : laisse-la inconsolable, couverte de honte, désespérée avec ton orgueilleuse Eucharis », *ibid.*

attitude, d'un point de vue anachronique et psychanalytique, comme étant masochiste. Cela est comparable, à bien des égards, à la réflexion rousseauiste qui suit, lorsque le narrateur est fessé par Mlle Lamercier pour une peccadille : « J'avais trouvé dans la douleur, dans la honte même, un mélange de sensualité qui m'avait laissé plus de désir que de crainte [...] <sup>1015</sup> ». La première expérience érotique de Rousseau semble aussi ambivalente que la passion démesurée de Calypso.

Eucharis, quant à elle, représente le double de Calypso, figure de la perfidie, de l'artifice et de la séduction vile. C'est l'Amour, voile de la sagesse, qui parle par sa bouche. Elle trouble Télémaque en l'exhortant à se libérer du joug de Minerve-Mentor, ce maître excessivement austère.

Ironiquement, Calypso est la rivale malchanceuse de Pénélope dans *L'Odyssée* et de la nymphe Eucharis dans *Les Aventures de Télémaque*. Qu'il s'agisse d'Ulysse ou de Télémaque, du père ou du fils, elle est celle que l'on abandonne et que l'on fuit sans aucun remords. Ainsi, en dépit de son caractère éternel, elle ne figure que le transitoire pour les héros masculins qui la rencontrent. Calypso est la figure du mauvais exemple du désir et de la tentation qu'il faut surmonter. Le père et le fils finissent par vaincre cet ennemi redoutable et apprendre à maîtriser leurs passions vaines. Le dépassement de cette épreuve permet à Ulysse de poursuivre son *nostos* et à Télémaque de faire évoluer son caractère et de parfaire son éducation.

La jalousie est un poison, *pharmakon*, qui augmente le désir de la déesse. En effet, Calypso, comme chez Homère, est adepte des amours impossibles. Calypso enragée rappelle, à bien des égards, Héra, l'épouse jalouse telle que la décrivent les poètes. Même si le Télémaque fénelonien semble ne ressembler en rien à Zeus, le dieu séducteur par excellence, les deux figures féminines sont similaires. En effet, comme Héra qui passe le plus clair de son temps à poursuivre de sa hargne les maîtresses de son époux volage, Calypso ne ménage pas son animosité et sa cruauté à l'égard d'Eucharis. Pindare décrit la vengeance et la monstruosité d'Héra à l'égard d'Héraclès, emblématique de l'infidélité conjugale de son époux, en ces termes qui rappellent étrangement le courroux ainsi que la soif de vengeance de Calypso :

---

<sup>1015</sup> J.J.- Rousseau, *Les Confessions*, I

Transportée d'une jalouse fureur, la reine des dieux envoie deux serpents qui pénètrent par la porte entrouverte dans l'intérieur du palais et se glissent dans le berceau, avides de broyer dans leurs gueules béantes les membres délicats des deux jumeaux<sup>1016</sup>.

Calypso, elle, n'envoie pas des serpents afin de satisfaire sa soif de vengeance mais un enfant à l'apparence angélique, cependant tout aussi redoutable que les reptiles envoyés par Héra. N'est-elle pas la figure de la cachette et du faux-semblant ? Néanmoins, ce qu'elle prenait pour un remède s'avère le plus dangereux des poisons : c'est le désir-*pharmakon*.

Eucharis se déguise en chasseresse au livre VI<sup>1017</sup>. Ainsi, le faux-semblant surpasse l'original. Le nouveau efface l'ancien. La folle passion de Télémaque et d'Eucharis remplace l'idylle homérique entre Ulysse et Calypso. C'est ce qui provoque la colère de Calypso.

## 2.5. La colère et l'excès de plénitude

Le désir se métamorphose en passion violente chez Fénelon. Selon Platon, la passion est une forme terrifiante, sauvage et indisciplinée, *anomon*, de désirs<sup>1018</sup> qui, en dépit du fait qu'elle soit susceptible d'*hubris*, est un élément essentiel à la vie de l'esprit, pouvant conduire à une activité sensuelle ou intellectuelle. De fait, si Minerve-Mentor exhorte, à maintes reprises, Télémaque à se défier de lui-même, c'est-à-dire de son intériorité, c'est parce que la passion n'est pas étrangère à l'âme humaine. Elle en fait partie intégrante. Il s'agit, en ce sens, d'un conflit intérieur entre deux parties de l'âme<sup>1019</sup>.

La différence fondamentale entre le mythe et sa réécriture est la suivante : si la Calypso d'Homère rend la liberté à Ulysse sans exprimer la moindre peine, celle de Fénelon est la figure des effets dévastateurs d'une passion folle qui détruit tout sur son passage. Nous passons ainsi de la résignation à la lutte effrénée, du silence à la colère, de l'impassibilité à la folie et du manque à l'excès de plénitude rappelant l'excès de désir d'un Ouranos. Face à une Calypso homérique qui contrôle parfaitement ses sentiments sans laisser transparaître la moindre faille, la Calypso remodelée par Fénelon se laisse emporter par le torrent de ses

---

<sup>1016</sup> Pindare, *Néméenne, Petits Poèmes grecs*, traduction Ernest Falconnet, citée par F. G., « Héra. Les fureurs d'une épouse jalouse », *Le Point Références*, juillet-août 2016, p. 37.

<sup>1017</sup> « Déjà elle allait partir avec lui pour la seconde chasse, et elle était vêtue comme Diane. Vénus et Cupidon avaient répandu sur elle de nouveaux charmes, en sorte que ce jour-là sa beauté effaçait celle de la déesse Calypso même ». VI, p. 266-267.

<sup>1018</sup> Platon, *La République*, IX, 572 b.

<sup>1019</sup> Cette théorie est formulée dans *Le Sophiste* de Platon, 227 d-228 e.

ressentiments, jusqu'à ce qu'elle se transforme en Furie furieuse inspirant la terreur plutôt que le désir<sup>1020</sup> : Apollon est remplacé par Dionysos, figure des mœurs voluptueuses.

## Conclusion

Pascal écrit dans ses *Pensées* que « la raison demeure toujours, qui accuse la bassesse et l'injustice des passions, et qui trouble le repos de ceux qui s'y abandonnent ; et les passions sont toujours vivantes dans ceux qui y veulent renoncer<sup>1021</sup> ». Ainsi, il semble plus judicieux de maintenir l'équilibre entre raison et passion sans chercher à occulter l'une aux dépens de l'autre, car la raison peut s'avérer aussi tyrannique que la passion. Alors pourquoi doit-on toujours raison garder ? Ne peut-on pas être à la fois passionné et maître de soi ? Il semble qu'à trop vouloir dompter la démesure, elle finit par prendre le dessus, comme en témoigne le roman de Louis Aragon, *Les Aventures de Télémaque*. À trop vouloir exclure toute pensée « peccamineuse », on s'achemine sur la voie de la disparition.

La Calypso de Fénelon a la même fonction d'accueil que chez Homère. Mais elle est plus dangereuse que la Calypso homérique. Le désir qu'elle représente se métamorphose en force destructrice, incontrôlable et démesurée qui s'affirme dans la négation. Elle est tour à tour manipulée par la sagesse et le désir : l'un ravive la flamme de sa passion, tandis que l'autre attise sa jalousie et sa soif de vengeance. C'est cette ressemblance entre des personnages antithétiques qui sera exploitée par Aragon dans sa réécriture du roman fénelonien. Par ailleurs, Télémaque imite son père, comme Fénelon Homère. Cette imitation pose le problème de la relation entre le Même et l'Autre, l'écrivain et le modèle. Aragon, lui, montrera qu'il est inutile de s'absorber dans une passion, quelle qu'elle soit.

---

<sup>1020</sup> De fait, elle est comparée à une bacchante « qui remplit l'air de ses hurlements et qui en fait retentir les hautes montagnes de Thrace, elle court au travers des bois avec un dard en main, appelant toutes ses nymphes et menaçant de percer toutes celles qui ne la suivront pas », VI, p. 276. Ce dard représente symboliquement la blessure de l'amour.

<sup>1021</sup> B. Pascal, *Pensées*, 1670, 412-413 (éd. Brunschvicg), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954, p. 1168.

## Conclusion

Nous avons exploré dans les premier et deuxième chapitres de cette deuxième partie des voies différentes de celles que nous avons pu étudier dans le cadre de la première. Il s'agit de l'exégèse allégorique. Cependant, les perspectives sont différentes pour chaque chapitre. En effet, dans un premier temps, nous avons tracé un parallèle entre Calypso et Socrate, figure de l'*éros*, à partir d'une lecture du *Banquet* de Platon. Nous en avons déduit que l'ambivalence est le principal point de jonction entre ces figures. Dans un deuxième temps, nous avons analysé les interprétations allégoriques historiques et attestées de Calypso, en développant les limites de l'usage, parfois excessif, de l'allégorie. Pour ce faire, nous avons essayé de montrer que l'allégorie, en tant que figure de style qui rend compte de l'ensemble du faire poétique, peut être une illusion de plénitude. Nous avons souligné, à travers des exemples précis, le fait que quelques interprètes modernes, dans des circonstances bien particulières, ont quelque peu exagéré dans l'allégorisation du texte homérique, en croyant y déceler des significations profondes et des vérités cachées, qu'il s'agisse de vérités physiques, théologiques ou éthiques, en occultant, par là-même l'ambivalence inhérente à l'univers de *L'Odyssée*. Autrement dit, l'interprétation allégorique est assez souvent le reflet de l'idéologie de son auteur. Qu'il s'agisse de Platon ou des allégoristes, l'ambiguïté et le silence d'Homère semblent particulièrement dérangeants.

En ce qui concerne l'image de Calypso qui se dégage à partir de ces deux chapitres, nous avons constaté que le désir peut réaliser l'impossibilité initiale et permettre la rencontre entre les personnages antithétiques. Calypso est alternativement comparée à l'*éros* multiple et fondamentalement ambivalent que décrit Diotime dans son discours du *Banquet*. En effet, elle n'est ni femme ni déesse, ni bonne ni méchante, ni belle ni laide, ni savante ni ignorante. Nous avons développé l'ambivalence du désir comme manque et la possibilité de dépasser le manque et d'immortaliser l'humain grâce au désir, à l'enfantement et à la création. Par ailleurs, la séduction et le faux-semblant sont l'un des principaux points de jonction entre Calypso et Socrate qui se définissent plus par leurs voiles que par leurs figures. Le désir multiple peut ensorceler ou faire accéder l'âme à la sagesse. D'aucuns ont cru pouvoir se réconcilier avec ce désir polymorphe grâce à des illusions de plénitude dont la plus tenace est peut-être l'allégorie. Homère n'est admis chez les philosophes et les allégoristes qu'au prix

d'une appropriation philosophique et allégorique, c'est-à-dire d'une familiarisation a priori impossible. Cela passe nécessairement par le rejet de l'une des figures du Mal : Calypso.

La Calypso plotinienne est la déesse de l'imagination, du corps qui emprisonne l'âme, du multiple qu'il faut fuir afin de s'unir avec l'Un. Elle figure le monde visible, opaque et troublant, la nature magique dont il faut se détacher avant d'entamer le long voyage intérieur, en quête de l'Un-Bien. Les moralistes associent Calypso à la débauche et à la bestialité, en faisant du plaisir qu'elle incarne l'ennemi principal de la sagesse et de la morale, incarnées par un Ulysse dont l'ambivalence et la complexité, essentielles chez Homère, semblent un lointain souvenir. C'est ainsi que la recherche du vrai finit par vaincre la puissance suggestive de l'étrange et du contradictoire.

Fénelon ne s'écarte pas de cette dévalorisation du personnage de Calypso qui incarne le feu destructeur de la passion et la laideur morale voilée par la beauté extérieure. La prolongation fénelonienne de *L'Odyssée* a cependant le mérite d'écrire dans le silence d'Homère, tout en inventant des possibles qui enrichissent considérablement les significations du mythe littéraire de Calypso. Nous avons analysé dans le cadre du troisième chapitre, consacré à cette réécriture, les effets de la passion amoureuse sur le personnage et sur le cours des événements. Calypso est associée par Fénelon à la volupté troublante, voire monstrueuse, fortement opposée à la sagesse, et pourtant suffisamment impérieuse pour effrayer une Minerve qui considère la fuite comme le seul moyen de vaincre la passion. En définitive, cette interprétation fénelonienne du mythe littéraire de Calypso annonce d'autres réécritures qui défigureront, à leur tour, ce personnage féminin. La défiguration atteindra peut-être son paroxysme chez Marivaux, comme nous essayerons de le montrer dans le cadre de la troisième partie.



## **Troisième partie**

### **Calypso multiple et altérité ambiguë**



# Introduction

D'après Pietro Pucci, « tout texte, et pas seulement Homère, doit être perpétuellement ré-écrit, car il contient en lui-même une part d'obscurité ou renvoie un excès de lumière. Même pour une composition orale, l'écriture émerge toujours du vertige que provoque cette instabilité<sup>1022</sup> ». C'est dans ce cadre que nous poursuivrons, dans le cadre de cette troisième partie, l'étude des réécritures dans le silence d'Homère, tout en soulignant, pour chaque exemple étudié, l'ambiguïté inhérente au personnage de Calypso, ainsi que la dichotomie entre l'ancien et le nouveau.

Nous consacrerons le premier chapitre aux *Aventures de Télémaque* de Louis Aragon, qui est un hommage au roman du même titre de Fénelon. Nous essayerons de développer les manifestations de l'imitation et de l'originalité dans ce texte subversif qui présente une Calypso dadaïste aux traits humains, une sorte d'héroïne impossible exprimant l'échec constitutif du langage et de l'amour, celui-ci étant constamment hanté par le fantôme de l'ennui. Nous constaterons l'écart remarquable entre les personnages féneloniens monolithiques, étudiés dans la précédente partie, et ceux d'Aragon, complexes et humanisés. Nous en déduirons l'image d'un désir libre, affranchi de toutes les contraintes.

C'est le rire libre que nous examinerons dans le deuxième chapitre qui sera consacré au *Télémaque travesti* de Marivaux. En effet, cette parodie du roman fénelonien se caractérise essentiellement par son réalisme et sa déconstruction du modèle héroïque. Calypso est une anti-héroïne ridicule qui n'est que le voile, la caricature de la Calypso homérique. Par ailleurs, nous analyserons les manifestations de la défiguration de ce personnage et, à travers lui, d'Homère et de l'Antiquité. Car ce roman de jeunesse de Marivaux est en continuité avec sa prise de position pendant la Querelle des Anciens et des Modernes. Cependant, même si cette nouvelle facette de Calypso ne semble avoir été inventée que pour faire rire, dans un premier temps, et marquer une prise de distance par rapport à l'Antiquité, dans un deuxième temps, son amour des histoires n'est pas sans nous rappeler d'autres personnages féminins férus de littérature, tels que Shéhérazade.

C'est dans le troisième chapitre que nous nous pencherons sur ce personnage en l'assimilant principalement à Ulysse, étant donné qu'ils parviennent à survivre grâce à la

---

<sup>1022</sup> P. Pucci, *Ulysse Polutropos*, op. cit., p. 82.

parole. Nous y étudierons également les similitudes entre Ulysse et deux autres héros voyageurs, Sindbad et Robinson Crusoé. Notre point de départ dans cette approche comparatiste sera le texte de l'écrivain tunisien Tahar Guiga, intitulé *Neuf nuits en compagnie de Calypso*. Nous estimons que ce texte contribue à la réhabilitation d'Homère dans le monde arabe, après un silence millénaire dont nous analyserons, d'ailleurs, les raisons.

René Magritte, *Les amants*, 1928

Museum of Modern Art, New York

# Premier chapitre

## Calypso, héroïne moderne d'Aragon

### Introduction

Alberto Manguel écrit, dans l'introduction de son livre *L'Iliade et l'Odyssée*, que « les lectures s'influencent les unes les autres sans tenir compte du temps<sup>1023</sup> ». De fait, l'histoire de Calypso est sans cesse réinventée, car l'ambiguïté du personnage dans *L'Odyssée* d'Homère est favorable à la réécriture. Ce personnage féminin complexe qui peut sembler mineur chez Homère devient omniprésent chez d'autres écrivains, à l'instar de Louis Aragon qui réécrit *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon, celui-ci s'étant essentiellement inspiré d'Homère, entre autres auteurs antiques. Ainsi, un système d'enchaînement est institué entre les trois œuvres. La connaissance de l'une suppose celle des deux autres.

« Tout le monde imite, tout le monde ne le dit pas<sup>1024</sup> ». L'imitation aragonienne de Fénelon n'est pas cachée. Au contraire, elle est voulue et pleinement assumée. En règle générale, l'imitation est le principe d'évolution de la littérature, car elle peut s'accompagner, en l'occurrence dans le roman aragonien, d'une originalité novatrice. La lecture proposée par Aragon, à la charnière du dadaïsme et du surréalisme<sup>1025</sup>, modernisant à la fois le contexte de la narration et l'écriture, peut déstabiliser un lecteur d'Homère ou de Fénelon. Calypso prend la figure d'une héroïne dadaïste aux traits humains. Nous pouvons nous demander ce qui incite Aragon à choisir de reprendre l'épisode de Calypso parmi tant d'autres dans *L'Odyssée* et le roman fénelonien. Serait-ce la symbolique du nom de Calypso ou le thème de l'insularité ? Pourquoi le jeune Aragon fortement influencé par le dadaïsme reprend-il une

---

<sup>1023</sup> A. Manguel, *L'Iliade et l'Odyssée*, tr. De Ch. Le Bœuf, Paris, Bayard, 2008, p. 11.

<sup>1024</sup> L. Aragon, *Les yeux d'Elsa*, préface, 1942, p. 13. Par ailleurs, il écrit dans *Les poètes* : « La poésie est tout autant qu'invention plagiat depuis qu'il y a des hommes et qui font des vers », p. 96. Comme le souligne Barbara Cassin, « il va sans dire que la convention ne s'oppose nullement à l'invention [...] la convention est même la condition de l'invention [...] », *Quand dire, c'est vraiment faire*, op. cit., p. 57.

<sup>1025</sup> Selon Philippe Soupault, le surréalisme prolonge Dada en transformant son côté destructif en côté constructif. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=FXv68H0O4g&t=2s>, consulté le 12 septembre 2019.

histoire classique alors que l'un des plus importants principes de ce mouvement est la remise en cause de toutes sortes de conventions et d'héritages ?

## **A. *Les Aventures de Télémaque*<sup>1026</sup> de Louis Aragon entre pastiche et Dada**

Aragon commence son ouvrage par une « amende honorable ». Quels sont les torts dont il veut s'excuser<sup>1027</sup> ? Dès les premières lignes, il pose « le problème de l'écriture, celui de l'originalité<sup>1028</sup> ». Une réflexion sur le langage qui voile plus qu'il ne dévoile, montre, de prime abord, que ce n'est pas le sens propre des mots qui compte<sup>1029</sup>. Outre cette réflexion sur le langage, Aragon dévoile l'un des thèmes essentiels de son roman, à savoir l'amour qu'il ne définit pas suivant ses significations habituelles<sup>1030</sup>. Cet amour est salutaire<sup>1031</sup> aux yeux d'Aragon qui ne critique la vie qu'en l'absence de cet « ouragan sentimental<sup>1032</sup> ». C'est une manière de se révolter contre les définitions ainsi qu'une réinvention au niveau du langage et des concepts. De fait, le langage est un jeu, un détournement perpétuel, défini par la dérive sémantique et la distorsion qui détruit symboliquement l'ancien pour créer le nouveau. Aragon, manifestement embarrassé<sup>1033</sup>, s'excuse de l'incompréhension que peut susciter son texte, aussi déconcertant que subversif. Il déclare, par ailleurs, la « puérité » de son ouvrage,

---

<sup>1026</sup> L'édition utilisée dans le cadre de ce chapitre est celle de la NRF, Paris, 1922. Toutes les citations s'y référeront. Car malheureusement, nous n'avons pas pu nous procurer l'édition de référence, La Pléiade.

<sup>1027</sup> « Je confesse ici ce tourment, que, par la faute des mots, je cherche encore aujourd'hui à m'expliquer au moyen de mes souvenirs de plaisir les véritables mouvements de mon cœur. De là ces erreurs, ces équivoques, ces confusions », *Télémaque*, p. 9.

<sup>1028</sup> *Ibid.*, p. 9-10. De fait, comment Aragon va-t-il faire preuve d'originalité sur un sujet amplement traité avant lui ? Comment parvenir à dépasser les modèles que sont *L'Odyssée* d'Homère et *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon ? La tâche n'est pas aisée. Mais c'est Dada au pouvoir subversif qui parle au nom d'Aragon et bouleverse le mythe tel que nous le connaissons, ainsi que sa prolongation par Fénelon.

<sup>1029</sup> « Le sens propre des mots ne saurait pour personne constituer ce que l'on est convenu d'appeler un idéal », p. 9.

<sup>1030</sup> « [...] et l'on reconnaîtra que tout le long d'un livre j'ai réuni sous les espèces du mot amour mille éléments qui ne sont point essentiels à l'amour même », *ibid.* Ainsi, un glissement sémantique, une explosion de nouvelles significations et de possibilités semblent définir cet ouvrage qui s'inscrit dans le sillage des créations dadaïstes.

<sup>1031</sup> « Il n'y a rien pour moi, pas une idée que l'amour n'éclipse. Tout ce qui s'oppose à l'amour sera anéanti s'il ne tient qu'à moi. C'est ce que j'exprime grossièrement quand je me prétends anarchiste. C'est ce qui me portera aux pires exaltations, chaque fois que je sentirai l'idée de liberté un seul instant en jeu », L. Aragon, *Le Libertinage*, coll. L'Imaginaire, 1977, p. 265.

<sup>1032</sup> *Télémaque*, p. 10.

<sup>1033</sup> Ce n'est pas anodin qu'il ait choisi, par ailleurs, un extrait de la *Critique de la Raison pure* de Kant en exergue du premier livre de son roman, où il est clairement question de l'embarras que provoque le langage : « Malgré la grande richesse de nos langues, le penseur se voit souvent embarrassé pour trouver une expression qui convienne exactement à sa pensée », 2<sup>e</sup> partie, 2<sup>e</sup> div., Liv. I, Prem. Sect.

mais aussi le mystère qui le caractérise, car l'homme et la femme sont de parfaits « inconnus », l'un pour l'autre, comme le dira Télémaque dans le roman. C'est la question de la profonde altérité, de l'insondable énigme que représente l'autre pour soi. En tout état de cause, la tyrannie de l'amour semble préférable à celle du langage et des conventions, même si elle peut être, elle aussi, « révoltante », étant donné qu'elle « éclipse » le moi. Aragon termine cette amende honorable en s'adressant explicitement au lecteur, probablement découragé ou intrigué<sup>1034</sup>, comme suit : « Si vous savez ce que c'est que l'amour, ne tenez pas compte de ce qui va suivre ». Autrement dit, Aragon incite son lecteur à se libérer de tout poncif, stéréotype ou prisme, car *Les Aventures de Télémaque* est le roman du bouleversement, dans tous les sens du terme. Par conséquent, c'est à un lecteur libre qu'Aragon s'adresse.

Aragon déclare en 1969, c'est-à-dire près de cinquante ans après la publication du *Télémaque* : « Quand j'avais ainsi entrepris de réécrire Fénelon, de le corriger (plus précisément), il y avait de ma part un retour à mes commencements, et l'effet de l'influence dominante que je subissais en ce temps-là, celle d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, dont je venais de découvrir que les *Poésies* étaient dans leur ensemble une *correction* de plusieurs auteurs, particulièrement de ce Vauvenargues pour lequel j'avais une sorte de passion<sup>1035</sup> ». Ainsi, c'est au lecteur enfantin qu'Aragon semble s'adresser<sup>1036</sup>. L'association entre pastiche et Dada prouve qu'un écrivain est d'abord et avant tout un lecteur.

---

<sup>1034</sup> Cette résistance à l'interprétation, de même que le silence d'Homère, invitent à l'interprétation. L'impossibilité suscite le désir. L'incommunicabilité attise la curiosité.

<sup>1035</sup> L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Skira, p. 20. « La personne qui m'apprit à lire avait, comme si j'étais le duc de Bourgogne, choisi de me faire déchiffrer jour par jour le *Télémaque* de Fénelon », *ibid.*, p. 19.

<sup>1036</sup> C'est ce que souligne Gérard Genette : « [...] de même que, de *Robinson Crusoé*, nous ne retenons (ne nous retient) que l'aventure insulaire, de *Télémaque* ne nous séduit plus que le séjour à Ogygie, parmi les nymphes de Calypso – et déjà, je suppose, le duc de Bourgogne lui-même n'en jugeait pas autrement. La “correction” aragonienne commence donc par cette réduction : ses sept livres se passent à Ogygie, et le récit par Télémaque de ses aventures antérieures s'y réduit à quatre pages », *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 404. Selon Genette, il s'agit d'une « dévalorisation » de l'hypotexte fénelonien, étant donné que l'action est fortement modifiée et retournée ironiquement. Même si Aragon s'inspire explicitement de Fénelon, principalement au livre I, notamment dans la description de l'arrivée des naufragés et de l'île de Calypso, il s'en écarte progressivement par le biais d'une métamorphose du style et des événements qui rythment le roman. Ainsi, il est question d'un « régime ambigu » pour reprendre l'expression de Genette, dans la mesure où il y a, à la fois, « moquerie » et « référence admirative » ou « hommage ». *Ibid.*, p. 110.

## 1. *Les Aventures de Télémaque* : pastiche de Fénelon

En dépit du mépris de ses amis surréalistes, Aragon, amoureux du scandale<sup>1037</sup>, choisit le genre romanesque pour réécrire le *Télémaque* fénelonien<sup>1038</sup>. Le *Télémaque* aragonien est une moquerie en forme d'hommage.

Aragon garde la même thématique de l'île de l'éros et des « égarements de la raison<sup>1039</sup> », comme en témoignent les métaphores suivantes : « robes de sensualité, ceintures captieuses<sup>1040</sup> ». L'hospitalité de Calypso est essentiellement une hospitalité érotique. Comme chez Fénelon, la scène de la réunion entre les différents personnages, Calypso et ses nymphes, Télémaque et Minerve déguisée en Mentor, afin de s'adonner aux plaisirs de la parole, est exposée dans le roman aragonien. Cependant, les mets servis par les nymphes sont remplacés par des « raisonnements » et des « vocables » issus de différentes contrées. La sagesse, mise en dérision<sup>1041</sup>, est ironiquement assimilée à un plat fade que l'on consomme sans grand appétit. En contrepartie, tout dans l'île de Calypso interpelle les sens et s'oppose au souvenir. Ainsi, Aragon ne s'écarte pas du lieu commun de l'île fatale. Les nymphes, doubles des Sirènes ou des aèdes, chantent « les combats des morts et des éléments<sup>1042</sup> ». Par ailleurs, l'idée que la tristesse augmente la beauté, existante déjà chez Fénelon, est également présente chez Aragon, quoique avec une tonalité différente<sup>1043</sup>.

Télémaque raconte à Calypso le récit de ses aventures dans les deux romans. Néanmoins, ce récit est subtilement critiqué chez Aragon. En effet, les ruses salvatrices de

---

<sup>1037</sup> « Le trauma, la destruction de soi, la déflagration toujours imminente : telle est, je crois, la scène initiale, le point de départ, et tout ce qui sera tenté aux différentes phases de l'œuvre relève d'un gigantesque effort pour en rendre compte [...] », F. Taillandier, « Aragon, ou l'impérieuse nécessité de s'exposer », *Le Magazine Littéraire*, n° 526, décembre 2012, p. 94. Aragon, amoureux du scandale et « amateur d'ombres » (*Le Libertinage*, p. 281), s'exprime en ces termes : « La littérature, la poésie, l'art si je les défends un peu contre Dada, vieux monstre légendaire, ce n'est pas par culte de ces saint-sulpicerics délirantes - mais je ne vois pas de raison d'abandonner un moyen commode de provoquer le scandale, ma pâture », *ibid.*, p. 274.

<sup>1038</sup> F. Taillandier, « Aragon, ou l'impérieuse nécessité de s'exposer », *op. cit.*, p. 95.

<sup>1039</sup> II, p. 27.

<sup>1040</sup> I, p. 16. Cela fait écho à la ceinture d'or d'Aphrodite, emblème de la séduction. Le vêtement est lié à l'éros qui enveloppe et ensevelit. Télémaque semble avoir pressenti ce danger caché au moment où il s'attarde à « toucher les tissus ».

<sup>1041</sup> Comme le montre l'épisode des bouteilles au livre IV, Minerve-Mentor serait ironiquement assimilé par Aragon au dieu Hermès qui, seul, parvient à arracher la plante du salut, le *molu*, chez Circé. Ainsi, les érudits et les dits initiés, prétendant détenir une connaissance divine, sont raillés par Aragon qui fait se croiser les codes et les genres dans son roman.

<sup>1042</sup> I, p. 18.

<sup>1043</sup> « Télémaque s'égara dans une rêverie qui revêtit ses traits d'une beauté singulière », I, p. 18. Cette « rêverie » que suscite le souvenir d'Ulysse, par l'évocation de la guerre de Troie, fait écho aux larmes d'Ulysse quand il écoute l'aède Démodocos raconter ses propres aventures, ou encore aux pleurs de Ménélas au souvenir du divin absent. Nous pouvons tout de même estimer que la douleur du Télémaque d'Aragon est modérée, comparée aux deux autres situations que nous venons d'évoquer.

Minerve-Mentor, faisant écho à celles d'Ulysse dans *L'Odyssee*, sont raillées car jugées improbables et invraisemblables. C'est pourquoi Aragon ne détaille pas les ruses et artifices de la déesse, en les assimilant, par là-même, aux miracles<sup>1044</sup>. Comme chez Fénelon, Télémaque se décrit comme le personnage qui réfléchit après coup et regrette ses décisions hâtives. Cet Epiméthée s'oppose clairement à Minerve-Mentor.

Cette réplique de Télémaque « Roi Aceste, vois en moi le fils d'Ulysse qui "préfère la mort à la servitude !" »<sup>1045</sup> » est à la fois un hommage au personnage fénelonien et une distanciation, comme en témoignent les guillemets. Ainsi, une distance critique est établie entre le *Télémaque* d'Aragon et celui de Fénelon. Même si les personnages de ce récit de Télémaque, réduit en quelques pages alors qu'il occupe quasiment quatre livres chez Fénelon, sont les mêmes et que les événements sont en partie retracés à partir du canevas fénelonien, ce sont surtout les écarts entre les deux versions qui sont remarquables. Fénelon est certes imité. Mais il est essentiellement parodié et ses personnages travestis, méconnaissables pour le lecteur d'Homère et de Fénelon. Par conséquent, c'est d'une modification du texte fénelonien qu'il s'agit fondamentalement dans ce roman avant-gardiste.

Avant d'écrire, Aragon lit Fénelon. Et « du texte de Fénelon, Louis Aragon a investi l'organisation de la description, l'étagement des plans, l'art de l'*ekphrasis* ou image, la fluidité du style de Fénelon. [...] Aragon est tout imprégné de la prose poétique de Fénelon<sup>1046</sup> ». Ainsi, à travers sa réécriture du roman fénelonien, Aragon entre dans une altérité qui le confronte aux modèles littéraires et culturels. C'est à ces codes qu'Aragon oppose une écriture du désordre et de la transgression ainsi que des associations lexicales et sémantiques insolites et surprenantes : il s'agit d'un bric-à-brac d'objets, d'êtres et d'impressions subjectives, comme en témoigne l'emploi récurrent de l'accumulation. Les mots, voile trompeur, s'entrelacent par hasard chez Aragon. C'est ainsi qu'il recrée le

---

<sup>1044</sup> « Mentor à ce moment usa d'un stratagème et la face des choses tourna », I, p. 23. Soit Télémaque n'a rien compris de ce stratagème, soit c'est dû à son ignorance de la véritable identité de son compagnon. En tout état de cause, l'exagération des effets de ce stratagème dont la force éblouit tout le monde témoigne d'une ironie certaine du narrateur à son égard. Toute la face du monde change grâce à la lumière fascinante de la raison. C'est un retournement de situation, aussi inattendu que surnaturel, renforçant le merveilleux qui caractérise le roman d'une manière générale. Aragon rétorque que ce n'est pas possible et se moque subtilement des événements qu'il raconte. Mentor, quant à lui, ne prend pas ces prouesses au sérieux et semble se moquer de sa prétendue sagesse qui n'est exemplaire qu'en apparence. De fait, il ricane, chaque fois que Télémaque lui montre son admiration. Selon lui, personne ne mérite d'être érigé en modèle ou en dieu. Ce rire, sarcastique et malicieux, semble faire écho à celui de Cupidon dans le *Télémaque* fénelonien. Serait-ce une manière de suggérer le renversement opéré sur le personnage de Minerve-Mentor, désormais emblématique de la volupté ?

<sup>1045</sup> I, p. 22 ; I, p. 34.

<sup>1046</sup> F. Mouttapa, « Altérité, écriture, école : le programme Aragon », URL : [https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/medias/fichier/alterite\\_aragon\\_mouttapa\\_1377235091290.pdf](https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/medias/fichier/alterite_aragon_mouttapa_1377235091290.pdf), consulté le 12 septembre 2019.



*Télémaque* fénelonien en en proposant une version libre, affranchie des modèles. Aux désordres des mots répondent les égarements du cœur. L'imagination écrase la raison. Aragon, héritier des jeunes poètes révoltés, à l'instar de Rimbaud, Jarry, ou Lautréamont, désacralise admirablement le roman de l'archevêque de Cambrai. L'auteur prend ses distances par rapport à cet héritage, conjointement homérique et fénelonien, tout en lui rendant un hommage à travers la réécriture. Ainsi, il s'agit d'une oscillation entre ancien et moderne, entre pastiche et Dada.

## 2. *Les Aventures de Télémaque* : un « texte de jouissance » ? L'esprit Dada<sup>1047</sup>

Certes, le roman d'Aragon est un pastiche de Fénelon mais il est aussi et surtout un manifeste Dada<sup>1048</sup>. En effet, nous remarquons la fréquence d'utilisation de la technique du collage<sup>1049</sup>. Par ailleurs, le langage, déconstruit, retrouve sa liberté et sa créativité, à l'instar des désirs secrets et inconscients.

Il est possible de considérer le *Télémaque* de Louis Aragon comme un « texte de jouissance », selon la définition de Roland Barthes<sup>1050</sup>, dans la mesure où il déconforte son lecteur par le renversement et la subversion qui développent un sentiment de malaise. Force est de constater la ressemblance saisissante entre les effets que produit le « texte de jouissance » sur son lecteur et la catharsis des tragédies antiques. Le lecteur est constamment « courtisé », sollicité et provoqué<sup>1051</sup>, face à ce texte qui semble se refuser, de prime abord, à la compréhension et à l'interprétation. Le jeune poète dadaïste désire défamiliariser l'épopée

---

<sup>1047</sup> Nous avons été guidés, lors de notre réflexion sur le mouvement Dada, par le documentaire, en cinq épisodes présentant la pensée dadaïste, diffusé pour la première fois sur la RTF le 28 mars 1971. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=FXv68H0O4g>, consulté le 02 septembre 2019, ainsi que par le site Dadart. URL : <https://www.dadart.com/dadaisme/dada/index.html> et l'article de R. J. Scaldini, « *Les Aventures de Télémaque*, or Alienated in Ogygia », *Yale French Studies*, No. 57, Locus: Space, Landscape, Decor in Modern French Fiction (1979), p. 164-179.

<sup>1048</sup> Louis Aragon le souligne lui-même lors d'un entretien donné en 1967 : « Dans *Télémaque*, les discours de Télémaque à Ithaque, devant Calypso ou Eucharis, ce sont les manifestes du mouvement Dada que nous prononçons en 1920 », « Mon siècle, par Aragon », propos recueillis par J-J. Brochier, *Le Magazine littéraire*, n° 322, juin 1994.

<sup>1049</sup> En ce qui concerne la technique du collage, Aragon « joue sur la “métaphore” entre l'imaginaire et le réel, puisque le procédé consiste à inclure dans le cours d'un récit la reproduction d'un réel », J. Chenieux-Gendron, *Le surréalisme et le Roman (1920-1950)*, Lausanne, *L'Age d'homme*, 1983, p. 97. Il nous semble que cette technique assimile, paradoxalement, Aragon à Homère, l'assembleur de traditions narratives diverses.

<sup>1050</sup> Selon Roland Barthes, un « texte de plaisir » ne rompt pas avec la culture. Il s'agit d'une pratique confortable de la lecture qui met en évidence la consistance du moi. En revanche, un « texte de jouissance » met en crise le rapport au langage. Le moi se perd et s'évanouit. Un « texte de jouissance » cultive le scandale. C'est le renversement des codes qui crée la jouissance. Voir R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

<sup>1051</sup> *Ibid.*, p. 10.

en la distinguant de la littérature et en insistant sur son altérité fondamentale pour un lecteur moderne.

Dada est la vie, le refuge face à la monstruosité de la guerre, l'enlacement des inconséquences et des contradictions. Aragon, porte-parole de la jeunesse désenchantée de son temps, jongle avec les mots<sup>1052</sup>. La fiction est une vision du monde qui réorganise le réel, jusqu'à ce que l'onirique prenne le pas sur le réel. La vérité apparaît au bout du mensonge. Télémaque qui était à la quête de la mémoire, de l'histoire et du passé<sup>1053</sup> de son père finit par se résoudre à ne plus rien chercher<sup>1054</sup>. C'est l'impasse, le « cul-de-sac temporel »<sup>1055</sup>.

Comment se caractérise l'esprit Dada ? En effet, il s'agit d'une révolte sans programme. L'un des représentants du mouvement, Raoul Hausmann, montre que la véritable beauté n'existe que dans la fantaisie<sup>1056</sup>. C'est le règne du hasard<sup>1057</sup>, de l'aléatoire, de l'improvisation et du non-sens. Une scène du *Télémaque* rappellerait peut-être une soirée Dada dans le cabaret Voltaire. Une conversation entre deux personnages reprendrait un dialogue entre une machine à écrire et une machine à coudre. Mentor gesticulant parmi les pingouins serait comparable à Hugo Ball dansant avec un masque en papier. Aragon semble jouir, à travers ce livre, du déguisement et du miroitement. Tel un errant, il multiplie les métamorphoses<sup>1058</sup>. Ainsi, son texte est fantasmagorique, onirique<sup>1059</sup>, délirant. C'est « la défaite de toutes les morales, dans une sorte d'immense orgie<sup>1060</sup> ».

---

<sup>1052</sup> Les messages trouvés dans les bouteilles au livre IV du roman exposent les théories du dadaïsme, en insistant sur les incertitudes d'une jeunesse déboussolée, ébranlée dans ses certitudes, ayant perdu les notions de l'espace et du temps à cause des désastres de la guerre. Ces récits enchâssés sont également l'occasion pour Aragon de réfléchir sur l'écriture et le langage, l'identité problématique et l'absurdité étouffante de la vie : « la terre court on ne sait où », IV, p. 58.

<sup>1053</sup> « Enfin, dit Eucharis, que lui veux-tu à ton père ? – La connaissance du passé, nuit dorsale, est le commencement de toute connaissance. Du moins, on l'assure », V, p. 67. Ainsi, la volonté de découvrir l'inconnu s'accompagne d'une note de scepticisme, rappelant au lecteur d'Homère le doute de Télémaque sur l'identité de son père, les paroles de sa mère Pénélope sur le sujet lui semblant peu fiables.

<sup>1054</sup> « Si nous savions, nous ne mourrions jamais », V, p. 67. Autrement dit, la connaissance est nécessairement incomplète parce que nous ne sommes pas immortels. Le manque et la perte sont ainsi constitutifs de la vie humaine. Il faudrait peut-être renoncer à vouloir tout connaître. Car c'est une entreprise impossible face à laquelle il est préférable de privilégier le mystère et l'inconnu.

<sup>1055</sup> IV, p. 57.

<sup>1056</sup> Voir à ce sujet la série de documentaires consacrés au mouvement Dada. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=FXv68H0O4g>.

<sup>1057</sup> C'est le hasard qui fait que Télémaque découvre le monde de l'*éros* pour la première fois en compagnie d'Eucharis : « Il m'a caressé par hasard et nous avons dormi ensemble », II, p. 31. Par ailleurs, le mot « Dada » a été choisi au hasard dans le dictionnaire.

<sup>1058</sup> Aragon définit le roman comme « la clé des chambres interdites dans notre maison », une « science de l'anomalie ». Selon Jean Ristat, « la transgression des genres est une caractéristique révolutionnaire de son œuvre ». Ainsi, c'est le « mouvement perpétuel » qui la définit. Voir Entretien avec Jean Ristat, « Aragon l'arachnéen », propos recueillis par Juliette Einhorn, *Le Magazine Littéraire*, n° 526, décembre 2012, p. 17. « Il faut voir l'extraordinaire modernité, l'avant-gardisme, la puissance d'invention de ses romans. Ils posent la

Le langage Dada ne sert pas à communiquer. Il ne s'agit pas là de sa fonction principale. Le sens est ailleurs. L'ambiguïté persiste. Les jeux de mots abondent et ne se laissent pas entendre facilement. Le chemin est sinueux. Aragon s'amuse à créer des liens impossibles entre les mots, tout en créant des héros impossibles qui surprennent et déconcertent par leur écart d'avec leurs images traditionnelles. Cette création chaotique serait peut-être l'une des définitions de la modernité qui se soucie peu de la signification. Ainsi, ce roman est le témoignage d'une époque, le porte-voix du mouvement Dada, figure de l'excès. Dada subvertit l'héritage antique grâce à des inventions verbales suggestives et à une gouaille exemplaire. Comment faire coïncider la pensée et la parole ? Comment trouver le mot qui exprime exactement l'idée ? C'est ce problème qui semble se poser, à travers ce roman d'Aragon. Le risque du malentendu, du quiproquo, est toujours présent. L'échec semble constitutif du langage comme de l'expérience amoureuse.

La description de l'île de Calypso est peut-être la preuve la plus saisissante que c'est un texte dadaïste. Car il ne s'agit pas uniquement d'un beau paysage mais d'un merveilleux, d'un fantastique<sup>1061</sup> témoignant de la puissance de l'imagination de l'auteur, comme le montrent les expressions suivantes, en l'occurrence : « une rivière descendait du ciel, des constructions inconnues, tours de brique, palais de carton, des lacs de miel, des villes impossibles ». C'est un amas hétéroclite<sup>1062</sup> de divers éléments dans un *cosmos* incompréhensible, faisant s'entrelacer le passé et le présent, l'ancien et le moderne<sup>1063</sup>, le réel et le féérique, l'intériorité et l'extériorité du contemplateur. L'association de tous ces éléments au sein de la même description bouscule la logique, trouble et surprend le confort d'un lecteur qui ne comprend pas que la coexistence d'une « chambre Louis-Philippe » et d'« animaux plus étranges que le rêve<sup>1064</sup> » puisse exister. C'est un espace impossible, possible seulement dans le cadre de ce roman dadaïste qui confond réel et imaginaire : l'onirique fait partie intégrante de la vie. Par ailleurs, l'île de Calypso est également la fête des éléments, du feu

---

question de la politique, du sujet, de l'identité, de l'altérité. La dimension tragique est partout, et en même temps il y a un humour, une distance folle, c'est une tragi-comédie. Comme était Aragon : douloureux mais très joueur », *ibid.*

<sup>1059</sup> Françoise Berlan écrit, à ce sujet, que « Aragon pastichant le *Télémaque* en a bien senti la charge onirique », « Lexique et affects dans le *Télémaque* : la distance et l'effusion », *op. cit.*, p. 9.

<sup>1060</sup> L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*.

<sup>1061</sup> « Des dauphins volants déroulaient des peaux changeantes comme le sable des bas-fonds [...] », IV, p. 53.

<sup>1062</sup> « Il faut comprendre qu'ainsi jamais un mot pour moi ne fait tableau à lui tout seul, mais lié à une multitude de pensées, de sons informes, de calembours, de cris, d'images, d'animaux, de caresses, de magasins, de journaux illustrés, tout un capharnaüm sensible, duquel je refuse de faire une seule fois abstraction », L. Aragon, *Le Libertinage*, p. 280.

<sup>1063</sup> Le zeugma et la catachrèse sont des figures de style fréquemment utilisées dans le *Télémaque* aragonien, témoignant de la complexité du langage et de la modernité du texte.

<sup>1064</sup> C'est peut-être une allusion à l'île de la magicienne Circé.

qui danse et de l'air qui disloque les montagnes<sup>1065</sup>. Ce sont plus des puissances primordiales comme on peut les lire chez Hésiode. La *phusis* est aussi vivante qu'extravagante. L'ironie est à son comble, comme le prouve l'expression « toutes ces beautés naturelles », supposée englober ce qui précède.

Par ailleurs, la représentation donnée par un « groupe d'ondins<sup>1066</sup> amateurs » « aux Fausses-Roches », qui a lieu au livre III, illustre le système Dada<sup>1067</sup>. L'île de Calypso n'est plus une île lointaine et déserte, infréquentée, peuplée uniquement par la déesse et ses nymphes. En effet, « les gradins croulaient sous un peuple de divinités à escalader le ciel<sup>1068</sup> ». Les jeunes ondins, « épris de la vérité », par conséquent comparés aux philosophes<sup>1069</sup>, sont en présence de vieillards qui se moquent d'eux. S'agit-il d'une illustration du conflit entre les jeunes dadaïstes et leurs détracteurs ? En tout état de cause, cette représentation burlesque est l'occasion pour Aragon de poser le problème du rapport entre mensonge et vérité, comme le montre l'évocation du « syllogisme d'Épiménide<sup>1070</sup> ». L'île de Calypso est l'île des renversements de la norme<sup>1071</sup>, car les jeunes sont aussi sages que des vieillards, tandis que ceux-ci agissent comme des enfants. Ce renversement lié à la symbolique insulaire n'est pas sans rappeler au lecteur l'île marivaudienne des esclaves qui transforme les esclaves en maîtres, et inversement : l'île est le lieu de tous les possibles, de la réversibilité.

---

<sup>1065</sup> I, p. 16.

<sup>1066</sup> Les ondins sont les génies des eaux dans la mythologie germanique. Il n'y a plus de frontières entre les différentes mythologies chez Aragon. Le théâtre antique est présent également, comme en témoignent les termes « coryphées » et « proscenium ».

<sup>1067</sup> III, p. 47 et s.

<sup>1068</sup> III, p. 48. L'illustre ennemi d'Ulysse dans *L'Odyssee*, à savoir le dieu Neptune, est également parmi les invités.

<sup>1069</sup> Cette comparaison est renforcée par l'allusion à l'allégorie platonicienne de la caverne au livre VII de la *République* : « Alors les vieillards riaient, tiraient la langue et leur demandaient si par hasard ils avaient dormi cinquante-sept ans dans une caverne », III, p. 48.

<sup>1070</sup> C'est le paradoxe du menteur : « Un homme déclare “je mens”. Si c'est vrai, c'est faux. Si c'est faux, c'est vrai ». Cette contradiction performative invite à réfléchir sur la confusion entre le langage et le métalangage. Par ailleurs, la vérité n'est pas absolue. La réflexion sur le mensonge revêt une importance particulière chez Aragon, d'autant que sa propre vie ressemble à un roman. En effet, c'est un enfant illégitime qui prend sa mère pour sa sœur pendant vingt ans de sa vie. Son père, quant à lui, prétend être son parrain. Cette comédie familiale semble avoir rendu Aragon sensible à l'ambivalence qui caractérise l'humain. C'est probablement la raison pour laquelle son œuvre est traversée par les thèmes du mensonge, du silence, du non-dit. Sa revanche réside dans la création littéraire et poétique, sans oublier ses différents engagements, qu'il s'agisse de Dada ou, plus tard, du communisme. Comme l'écrit Laurent Pernot, « Aragon avait depuis toujours l'habitude du secret et des masques, tant dans son histoire personnelle que dans sa pratique littéraire [...] Du “mentir-vrai”, il fit un programme romanesque, en tant que combinaison de fiction et de réalité », *L'art du sous-entendu*, op. cit., p. 152.

<sup>1071</sup> La déesse de la sagesse devient déesse de l'amour. L'apprentissage de la vertu se mue en initiation à la volupté.

Le discours de l'ondin montre que le moi est inconnaissable<sup>1072</sup>. Il reprend en cela les discours de Télémaque et de Minerve-Mentor qui semblent s'accorder sur le caractère énigmatique de l'humain. La fin du livre III corrobore ce rapprochement entre l'ondin et Télémaque, comme si les paroles de l'un préfiguraient le destin de l'autre :

« Comment s'appelle donc cette pièce ? demanda Télémaque en bâillant.

Eucharis répondit : « Les Aventures de Télémaque, mon chéri<sup>1073</sup> ».

Ironiquement, la représentation théâtrale de la vie de Télémaque le lasse, au contraire d'un père que le récit de l'aède émeut jusqu'aux larmes. Toutefois, le fils et le père se ressembleraient en cela qu'ils n'aiment pas la répétition, comme en témoigne le refus d'Ulysse de réitérer le récit de son séjour chez Calypso aux Phéaciens. Le fantôme de l'ennui hante indifféremment les anciens et les modernes.

La révolte, intrinsèque au mouvement Dada, est omniprésente dans le roman. « Dès qu'on obéit, s'obéit-on ?<sup>1074</sup> » De fait, la relation avec l'autorité est problématique, conflictuelle. Car l'obéissance aux instances du pouvoir signifierait un effacement du moi, de la volonté.

« Le système Dd vous fait libre : brisez tout, vissages camards. Vous êtes les maîtres de tout ce que vous casserez. On a fait des lois, des morales, des esthétiques pour vous donner le respect des choses fragiles. Ce qui est fragile est à casser. [...] Ce que vous ne pourrez pas casser vous cassera, sera votre maître. [...]<sup>1075</sup> »

Ainsi, Dada est l'anéantissement des prismes, la destruction des poncifs. Minerve-Mentor incite à « casser » et à « douter<sup>1076</sup> », loin d'une passivité écrasante. Voilà qui surprendrait un lecteur d'Homère et de Fénelon. Les pingouins, seuls interlocuteurs de Minerve-Mentor ayant la patience d'écouter ses discours jusqu'au bout, s'enfuient effarés face à ce système qui bouscule les certitudes. Aragon mimerait ainsi les réactions des détracteurs du mouvement.

---

<sup>1072</sup> « [...] s'il existe au monde un homme dont je ne puis psychologiquement pas être sûr, c'est moi. [...] A tout instant je me trahis, je me démens, je me contredis. Je ne suis pas celui en qui je placerai ma confiance », III, p.49. Cette suspicion à l'égard de soi-même touche également le rapport avec l'autre : « Je ne crois pas en mes amis comme je ne crois pas en moi », III, p. 50.

<sup>1073</sup> III, p. 50.

<sup>1074</sup> I, p. 17.

<sup>1075</sup> II, p. 36.

<sup>1076</sup> « Je. Je crois au doute, je doute de ma foi. Je doute de croire à mon doute », II, p. 37.

Le livre V du roman illustre également l'esprit Dada. En effet, nous remarquons la répétition du nom « Eucharis » sur quasiment quatre pages<sup>1077</sup>, à savoir la totalité du livre, avec deux interruptions, la première introduisant le syntagme nominal « ma petite locomotive en or » et la deuxième insérant un quatrain. Cela fait écho indéniablement au poème d'Aragon, « Persiennes<sup>1078</sup> ». Les deux exemples s'inscrivent dans la remise en cause du lyrisme. En effet, les poètes dadaïstes revendiquent « l'abolition du sujet de la parole dans les matériaux bruts de la langue, et peut-être aussi la mort du poème<sup>1079</sup> ». Il s'agit ainsi d'une réinvention du poème, affranchi des exigences de la versification. La réitération lancinante de ce nom propre semble mimer la perte progressive du sens, cette menace qui pèse perpétuellement sur l'amour. Le nom de l'être aimé, prononcé pour la première fois, trouble et agite l'âme du sujet. Cependant, l'habitude et la répétition sans fin font que les sentiments s'émoussent et que le nom se dépouille progressivement de sa signification originale.

L'agencement inédit des mots produit un effet d'humour. Mais cet humour n'est pas exempt d'amertume. Par ailleurs, l'érotisme aragonien se manifeste à travers le lien établi entre sexualité et langage. Les deux sont magiques, déroutants. Les sens errent à l'image des personnages et des mots. Les récits de la mythologie classique sont constamment mis en dérision dans le roman aragonien. En effet, quand Télémaque se débarrasse de son enfant nouveau-né, « on dit que Jupiter changea la victime en nuage, mais ce n'est pas certain<sup>1080</sup> ». L'humour et la caricature coïncident avec l'hommage rendu à l'héritage.

L'érotisme torride et libre est ce qui définit le mieux les personnages d'Aragon. En outre, la définition de la beauté est modifiée dans le *Télémaque* d'Aragon. Elle diffère de la beauté dans le discours romantique. Il s'agit, en effet, d'une beauté « bizarre », comme l'affirme Baudelaire, ou « terrible », comme pour Rilke<sup>1081</sup>.

---

<sup>1077</sup> V, p. 67-70.

<sup>1078</sup> L. Aragon, *Le Mouvement perpétuel*, 1926, p. 82. C'est comme si Télémaque se substituait à la nymphe Echo qui appelle sans cesse Narcisse. Cette redondance aussi obsédante que torturante suggère le désespoir amoureux et l'impossibilité de la rencontre. Cette référence est donnée par Aragon lui-même dans les « Notes pour un collectionneur », p. 246-248 des *Œuvres romanesques complètes*, Pléiade, vol. 1.

<sup>1079</sup> M-P. Berranger, *Le surréalisme*, Paris, Hachette, 1997, p. 141-142.

<sup>1080</sup> VI, p. 83.

<sup>1081</sup> Voir M. Alizart, « Beauté fatale », *Magazine Littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 25.

## B. Les personnages aragoniens et leurs interactions

### 1. Calypso : figure de l'érotisme surréaliste

La Calypso aragonienne est une figure moderne aux traits humains. Elle semble parfois aussi superficielle que la Calypso fénelonienne<sup>1082</sup>. Mais cela n'empêche pas que l'auteur lui invente des réflexions d'une profondeur philosophique.

L'incipit du roman présente Calypso comme « un coquillage au bord de la mer<sup>1083</sup> ». L'être féminin se définit par sa fusion avec la nature. Le ton du roman, fort différent de celui du texte fénelonien, est d'emblée annoncé. Ce coquillage est inconsolable après le départ d'Ulysse, le thème de l'immortalité malheureuse étant un souvenir de Fénelon. Cependant, le texte d'Aragon se caractérise par son lyrisme ainsi que par l'abondance des métaphores<sup>1084</sup> et comparaisons qui assimilent le roman, par moments, à un poème en prose. Par exemple, les nymphes qui servent Calypso sont remplacées chez Aragon par des mouettes que la douleur de leur souveraine terrifie et les tient à l'écart. Ulysse manque. Tout est dépeuplé. Le coquillage erre, dans la solitude la plus écrasante, en espérant un miracle qui ne se fait pas attendre longtemps, car le double de l'absent est là. Et « ce fut comme une apparition ».

Calypso est immédiatement ensorcelée par le vertige du semblable. Toutefois, elle se défie de sa passion<sup>1085</sup> dont l'expérience lui a déjà prouvé le danger. Comme le montre l'aposiopèse<sup>1086</sup> ou réticence indiquant un silence révélateur, elle cherche à effacer tout souvenir d'Ulysse en présence de son double<sup>1087</sup>.

Le délire bachique de Calypso évoque la transgression sexuelle dionysiaque. Calypso, violente prédatrice, est essentiellement un corps désirant qui se confronte à l'impossibilité d'atteindre l'idéal de possession. Le désir se travestit chez Aragon. La connaissance de l'autre désiré est irrévocablement incertaine et inachevée, car l'identité est sans cesse à construire, en constante évolution. En tout état de cause, qu'il soit désiré ou repoussé, l'autre figure

---

<sup>1082</sup> Après la lecture du message contenu dans la première bouteille, Calypso intervient en disant : « Une minute, j'ai cru qu'on allait parler de l'amour. Ah ! bien, je me trompais joliment », IV, p. 59. Ainsi, Calypso est la figure de l'amour par excellence. Et l'amour n'est-il pas tout ce qui compte vraiment pour Aragon ?

<sup>1083</sup> I, p. 13.

<sup>1084</sup> « Le feu de ses lamentations », « les caresses du paysage », « les plaines amères du désespoir », I, p. 13.

<sup>1085</sup> « Le vertige qui brouilla ses yeux l'engagea par la crainte de soi-même à casser tout à coup le silence », I, p.15.

<sup>1086</sup> Cette figure de style est reprise au livre I, p. 18 : « Le naufrage même, trop commun dans ces parages, ne vous garantirait pas de mon courroux, si l'amour ... mais, hélas ! [...] ». L'interruption brusque du discours témoigne, là encore, de la faillite du langage. La menace de l'inachèvement pèse sur le langage. C'est pour cela que le silence lui est préféré. Il serait même plus utile et plus expressif que des mots creux.

<sup>1087</sup> « Télémaque, votre père ... Mais je vous dirai son histoire dans ma demeure [...] », I, p. 15.

l'inatteignable par excellence. À l'idéalisation outrée de l'être aimé succède fatalement la plus douloureuse des désillusions.

Calypso évolue dans le roman jusqu'à devenir un sujet de dispute entre Minerve-Mentor et Télémaque. En effet, celui-ci défie son maître<sup>1088</sup>, non par amour pour Calypso, mais pour s'affranchir de l'autorité de Minerve-Mentor et lui montrer qu'il lui est supérieur, qu'il a plus de pouvoir et qu'il est plus séduisant, car plus jeune, que lui. Le désir est mimétique : si le maître désire Calypso, cela signifie qu'elle est désirable. C'est en provocateur et non pas en être désirant que Télémaque se comporte avec Calypso. Ainsi, son désir est forcé : « Télémaque cependant songeait par avance à la déesse et s'efforçait à trouver en son image la justification d'un transport à venir<sup>1089</sup> » : le désir est imagination, fantasme plus que réalité. Nous remarquons ainsi que les deux Télémaques de Fénelon et d'Aragon éprouvent le même désintéressement à l'égard de Calypso, même si c'est pour des raisons bien différentes.

Calypso, elle, contrairement à l'image que nous avons d'elle d'après Homère et Fénelon, est une femme moderne qui ne s'attache pas aux êtres. Celui dont la présence évoquait l'amour d'antan semble ne plus lui importer désormais<sup>1090</sup>. Les personnages d'Aragon se définissent essentiellement par leur lyrisme moderne, c'est-à-dire par l'ennui et la lucidité qui modèrent les passions. En outre, l'opposition entre divin et humain n'est pas aussi marquée que chez Homère ou Fénelon. Certes, la mortalité de Télémaque est évoquée. Mais Calypso ne revendique pas son immortalité. Bien au contraire, elle est étrangement humaine. Ainsi, rien de ce que représente habituellement le divin ne s'attache à cette figure féminine complexe et ambivalente.

---

<sup>1088</sup> « Je vais trouver Calypso et l'inviter à dormir », VI, p. 75.

<sup>1089</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>1090</sup> « Elle lui dit : “Asseyez-vous, mon ami,” et ne fit plus attention à lui. Après quoi elle reçut sa modiste et fit des projets de coiffure. Puis elle congédia Télémaque en souriant », *ibid.* Ainsi, Calypso est une femme mondaine et lunatique, comme en témoigne son changement d'attitude à l'égard de Télémaque. D'autres préoccupations, plus triviales et prosaïques, semblent plus importantes que l'amour, condamné à ne pas durer. Le prosaïque l'emporte sur le poétique. Nous constatons ainsi l'écart considérable entre la Calypso d'Aragon et celles d'Homère et de Fénelon. Cela n'empêche pas que la Calypso aragonienne, après avoir ignoré Télémaque, se montre, par la suite, incapable de se contrôler : « Calypso se mit à rire, s'excusa de le faire, et inventa des raisons à une défaillance si surprenante. Mais elle ne put rester maîtresse d'elle-même et partit comme une folle en oubliant ses voiles et de moins chastes accessoires ». Que veut vraiment Calypso ? Peut-être tout et rien. Aragon dresse un portrait nuancé d'un personnage fondamentalement ambivalent, à la fois faible et fort, froid et fou, séducteur et réticent, désinvolte et amoureux. Cette oscillation entre voilement et dévoilement, bien qu'elle soit une constante dans les représentations classiques de ce personnage mythologique, semble beaucoup plus mise en évidence, voire amplifiée, dans le roman aragonien.



Chez Calypso, il n'y a pas d'interdits. Les lois sont subverties. Autrement dit, Ogygie symbolise le système Dada. Certes, la présence des dieux représente un souvenir des codes épiques. Cependant, les dieux chez Aragon ne sont pas ordinaires mais extravagants et cyniques.

## 2. Calypso et les autres personnages

### 2.1. Télémaque : parricide et infanticide

Télémaque est une « abstraction ». Il représente le même, le simulacre de l'autre absent, le fantôme de l'identique. Hormis la ressemblance frappante entre Télémaque et son père, reconnue même par « les branches des arbustes », Télémaque, au contraire d'Ulysse, « n'avait encore courbé aucune femme dans ses bras<sup>1091</sup> ». Le mélange d'innocence et d'érotisme de ce corps dénudé et inexploré séduit Calypso : Télémaque est un *pharmakeus*<sup>1092</sup>.

Dans un premier temps, Télémaque montre qu'il est le double de son père en reproduisant la scène de la rencontre entre Ulysse et Nausicaa dans *L'Odyssee* : « Madame, dit-il, vous que j'hésite à prendre pour une divinité tant vous me paraissez belle [...]»<sup>1093</sup>. Néanmoins, le sens de la quête de Télémaque est détourné chez Aragon, car ce n'est plus Ulysse qu'il cherche, mais lui-même<sup>1094</sup>. Dans un deuxième temps, Télémaque installe une distance entre ce père inconnu et lui, en détrônant la sagesse qu'il représente, selon lui responsable de ses malheurs, et en lui préférant « le bizarre jeu des passions<sup>1095</sup> ».

Calypso se présente comme le double de Pénélope, comme le montre l'expression « jouir de mes soins maternels », alors qu'elle désire Télémaque. La déesse de la cachette dit le contraire de ce qu'elle pense et réinvente la proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle, à la lumière de l'esprit Dada : « [...] ce bonheur, apanage d'une minute, que je puis prolonger sans fin dans le labyrinthe fermé de mes bras immortels<sup>1096</sup> ». Cependant, si l'immortalité est un bonheur prolongé, pourquoi est-elle le malheur et la désolation incarnés au début du roman ? En outre, Aragon s'amuse à faire coexister les contraires, en mettant en évidence l'ambivalence du personnage et de sa proposition, car l'immortalité est un

---

<sup>1091</sup> I, p. 13.

<sup>1092</sup> Calypso « n'osait rompre par la parole ou le mouvement le charme qui retenait ses regards sur cette forme trop humaine », *ibid.*, p. 15.

<sup>1093</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>1094</sup> « [...] un jeune homme qui se cherche à travers le monde, puisqu'il poursuit sa propre image [...] », *ibid.*

<sup>1095</sup> *Ibid.*

<sup>1096</sup> I, p. 15.

« labyrinthe fermé », une prison qui a fait couler les larmes de tant de prisonniers illustres. Autrement dit, l'amour est une prison.

Très vite, Télémaque et Calypso cessent de poursuivre le spectre de l'absent et se trouvent d'autres occupations. L'oubli est valorisé aux dépens d'une mémoire trop oppressante : « le nom du sage Ulysse mourut comme un sanglot dans le délire véhément des lyres<sup>1097</sup> ». Par ailleurs, l'hésitation de Télémaque avant de se mettre en contact avec le monde de l'*éros* n'est pas très longue, face aux diverses tentations. Télémaque est perdu, tiraillé entre des pôles opposés<sup>1098</sup>.

La relation entre Calypso et Télémaque évolue au fil du roman. En effet, cette « aimable dame » qui ne semble avoir que des « bontés » envers ses hôtes révèle progressivement son vrai visage. Pour corroborer cette image d'hôtesse généreuse, Calypso dévoile à Télémaque qu'il est privilégié parce qu'elle le laisse sur son île, en l'invitant, par là-même, à accepter ce que son père a rejeté, à savoir son amour. Le *nostos* qui anime la quête du héros de *L'Odyssée* est fortement dévalorisé dans le discours de Calypso. Car c'est ce qu'elle appelle « passion immodérée de la patrie<sup>1099</sup> ». Ithaque est, elle aussi, qualifiée de « misérable ». Ainsi, il s'agit d'un renversement remarquable des valeurs et principes que nous trouvons chez Homère et Fénelon. Ce renversement touche également le personnage d'Ulysse qui n'est plus perçu comme un modèle et se métamorphose en « triste exemple ». La perte et la mort du père sont perçues comme un soulagement. Ulysse est mort. Autrement dit, le dieu de Télémaque est mort. Le mythe est désacralisé. Ulysse n'est pas irremplaçable<sup>1100</sup>. Cette mort est-elle un mensonge ou une vérité ? Il nous importe peu de le savoir, du moment où Télémaque ne se positionne pas dans une logique d'imitation. En tout état de cause, ce discours représente la revanche de Calypso qui s'exprime sans limites et sans craintes, contrairement à la Calypso d'Homère qui n'ose exprimer son mécontentement qu'à demi-mots. Cette opposition entre amour et *nostos* homérique témoigne, plus fondamentalement, de l'opposition, voire de la rupture entre *L'Odyssée* et *Les Aventures de Télémaque* d'Aragon.

---

<sup>1097</sup> I, p. 18.

<sup>1098</sup> « Le mécanisme ou la maîtrise de soi, je me perds entre ces deux pôles », I, 17. Ce flux de pensée, le cours libre des mots, ce jeu de mots propre à l'écriture automatique, qui se libère du contrôle exercé par la raison, ne sont pas sans rappeler le Surréalisme, dont l'influence se fait grandissante au moment où Aragon écrit ce roman.

<sup>1099</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1100</sup> « [...] et si les dieux ne vous rendent pas Ulysse, régné : un homme en vaut un autre », *ibid.*, p. 20. C'est ce que Calypso aurait pu se dire également. Ulysse est remplaçable à Ithaque et à Ogygie, sur le trône et dans les cœurs des femmes. L'amour exclusif serait-il un mythe ?

« Acceptez, Télémaque, ma couche, mon royaume et la divinité<sup>1101</sup> ». Contrairement au père réticent chez Homère, Télémaque est tenté, séduit par cette proposition. Il en vient à oublier sa quête spirituelle pour s'atteler à des préoccupations plus immédiates et concrètes, à savoir la contemplation du corps de la déesse. Cette contemplation est tellement plaisante qu'elle accapare toute l'attention du novice : « [...] il n'entendit que distraitemment le récit des aventures d'Ulysse<sup>1102</sup> ». Ironiquement, cette proposition trouble Télémaque plus que ne le fait le souvenir de son père.

Télémaque est assimilé, à maintes reprises dans le texte, à un candide, facilement manipulable par un Pangloss aux traits dadaïstes. En effet, il est dupé par Minerve, comme par Calypso. Ce n'est qu'à la fin de son initiation amoureuse, peu avant son suicide<sup>1103</sup> salutaire, que le personnage évolue considérablement. Paradoxalement, cet homme naïf qui ne ressemble en rien, a priori, à l'amant follement désiré qu'était son père, « charma la déesse et ses compagnes de la voix du seul homme qui vécut alors dans leur île ». Autrement dit, ce n'est pas un mérite quelconque qui fait de Télémaque un être désirable. Les nymphes et leur souveraine n'ont simplement pas l'embarras du choix, Mentor n'étant apparemment pas désirable. Nous pouvons supposer que c'était le cas pour Ulysse aussi.

La première expérience érotique avec Eucharis ne manque pas de métamorphoser Télémaque, presque immédiatement, mais également Eucharis qui paraît « dorée comme le désir<sup>1104</sup> ». Ce n'est pas la beauté d'Eucharis qui semble intéresser Télémaque<sup>1105</sup>, car seule la découverte de l'amour lui importe. Celle-ci, cependant, le plonge dans une profonde réflexion et explique en partie son évolution vers une pensée dadaïste. « Tout ce qui n'est pas moi est incompréhensible<sup>1106</sup> ». À l'orgasme succèdent l'amertume et la confusion. Et si tout cela n'était qu'illusion ? Télémaque se demande s'il peut trouver sa véritable identité à travers le langage et l'amour. La désillusion ne se fait pas attendre : Télémaque, désenchanté, ne reconnaît pas l'existence d'Eucharis et encore moins celle du sentiment amoureux : « Les

---

<sup>1101</sup> I, p. 18.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p. 19. Le narrateur ne juge pas nécessaire de détailler le récit de ses aventures, car ce n'est pas cela qui compte. Le passé ainsi que ses figures semblent totalement occultés.

<sup>1103</sup> Le suicide symbolique pourrait évoquer également la réticence du sujet vis-à-vis du monde et de tout ce qui le constitue, principalement la poésie et le langage. La mort est une gloire et la vie une perte irrémédiable, comme le montre l'épilogue du livre VI, en préfiguration de la fin des deux personnages: « Il n'y a plus qu'à jouer la vie à pile ou face. Pile, on se tue, Face, on vit. Hop ! Face, j'ai perdu », La vie semble tellement insignifiante que la risquer est un jeu, évoquant l'aspect ludique de la mort : on se donne la mort par défi. Le suicide est une gageure.

<sup>1104</sup> II, p. 28.

<sup>1105</sup> « [...] et son amant reconnut avec hâte la puissance de sa beauté », *ibid.*

<sup>1106</sup> *Ibid.* Ce solipsisme renforce l'idée d'une volonté de s'affranchir de toute autorité, à commencer par celle du père.

sentiments ne sont que des langages pour faciliter l'exercice de quelques fonctions ». Le jeune homme, pragmatique, narquois et totalement différent du Télémaque fénelonien passionnément amoureux d'Eucharis, est confronté à l'altérité de la femme qu'il découvre pour la première fois. Ainsi, il se métamorphose en Narcisse qui peine à se comprendre lui-même : « Tout ce qui est moi est incompréhensible<sup>1107</sup> ». C'est l'impasse : Télémaque figure la liberté et le détachement de toute emprise, qu'il s'agisse de l'*éros* ou de la raison<sup>1108</sup>. Il est conscient de l'impossibilité de rencontrer l'autre ou soi-même et, par là-même, de la dimension tragique de l'existence définie par l'entre-deux et l'ambigu. Sensualité et déception sont intimement liées. « Vous m'avez tout appris, mais croyez bien que je vous saurais meilleur gré de me laisser dormir que d'achever une éducation fatigante<sup>1109</sup> » : on est loin de la fusion des êtres amoureux, telle que la décrit Aristophane dans *Le Banquet* de Platon. Le roman d'Aragon déconstruit un à un les mythes.

Télémaque est à la fois le Même et l'Autre<sup>1110</sup>. La ressemblance fait de lui un être érotique, car c'est son corps, double de celui de son père, qui attire Calypso et ressuscite sa féminité<sup>1111</sup>. Télémaque est un souvenir de quelqu'un d'autre. Mais où est le vrai Télémaque ? En effet, il se fait le porte-parole de Dada. Semblable à son père dans *L'Odyssée*, il est souvent mélancolique<sup>1112</sup>. C'est la mélancolie qui succède à l'amour, à l'habitude et à la répétition. Assoiffé de nouveauté, il erre dans l'île et contemple « la tremblante image d'un corps duquel il avait mesuré désormais tout le pouvoir<sup>1113</sup> ». En se démarquant considérablement du Télémaque fénelonien, follement épris d'Eucharis, Aragon brosse le portrait d'un personnage qui prend conscience non pas de sa vertu, contrastant avec sa jeunesse, mais de son corps et de la puissance d'*éros*. Le nouveau Narcisse semble ne pas se reconnaître. Mais c'est le fait d'assister, par hasard, à une scène insolite qui arrête son flot de pensées. Il s'agit de l'union sexuelle entre Calypso et Minerve-Mentor<sup>1114</sup>. C'est ce

<sup>1107</sup> II, p. 29. Il est difficile de ne pas penser à la phrase rimboldienne : « Je est un autre ». Par ailleurs, cela fait écho à cette phrase du *Télémaque* fénelonien : « Télémaque ne se comprenait plus lui-même » (VI, p. 273), par l'effet de la passion dévastatrice et aveuglante.

<sup>1108</sup> Le fils d'Ulysse semble pleinement conscient du caractère trompeur de cette sagesse qu'il qualifie, d'ailleurs, de « fausse » (I, p. 22). Autrement dit, pareillement à celui qui feint la sagesse, Télémaque feint la volonté d'apprendre. Par conséquent, le maître et le disciple sont des faux-semblants, à l'instar de Calypso.

<sup>1109</sup> II, p. 30.

<sup>1110</sup> Cette dualité est exprimée dans la lettre du texte par l'antithèse suivante : « Connaître déjà ce corps qu'elle apercevait pour la première fois la troubla [...] », I, 14.

<sup>1111</sup> « Elle se sentit femme et feignit la colère », *ibid.* Ainsi, elle est fidèle à sa nature, depuis Homère et Fénelon, en tant que déesse du faux-semblant, de la dissimulation et de l'opposition entre être et paraître.

<sup>1112</sup> III, p. 41.

<sup>1113</sup> *Ibid.*

<sup>1114</sup> « Au fond d'une retraite bocagère, Calypso est couchée sur le gazon, et Mentor ! Mentor est couché dans ses bras », *ibid.*

dévoilement<sup>1115</sup> de Calypso, mais aussi du maître<sup>1116</sup>, qui achève la désillusion du jeune Télémaque. Calypso est, elle aussi, métamorphosée, transfigurée, par la puissance du désir.

Aragon décrit cette scène érotique improbable, poétique et suggestive, faisant écho à celle qui unit Télémaque et Eucharis. Le feu de la passion dévore les deux amants ardents, comparés au phénix, qui se découvrent simultanément. Il y a dans cette scène à la fois un lyrisme amoureux qui se déploie par le biais de métaphores telles que « les grands frissons alternatifs des marées, guirlande des sens monstrueusement tordue à travers le paysage<sup>1117</sup> » et l'influence de Dada, comme en témoignent des rapprochements inattendus entre l'extase des personnages et la fête de la nature. Le désir règne en maître sur les êtres et le *cosmos*. Après la jouissance vient le répit des amants. La douceur de la satisfaction remplace la violence de l'élan amoureux : « Arrêt. L'amour est une journée de tous côtés bornée par l'ombre [...]»<sup>1118</sup> ». Télémaque, en voyeur, spectateur de l'amour, revit son désenchantement à travers celui de son maître, son double, succédant à l'union charnelle et frénétique des corps. Caché, il contemple la scène. Il figure la cachette, au même titre que Calypso. Celle-ci et Minerve, deux figures de la cachette par excellence, se dévoilent en faisant l'amour. La complexité de l'âme humaine fait coïncider sagesse et volupté.

L'ombre de l'amour est l'ennui. Après la folie surgissent les questions lassantes : « O mon ami, me serez-vous fidèle ? Penserez-vous longtemps à moi ?<sup>1119</sup> » Mais la persistance de l'amour est un mythe plus qu'une réalité, comme le montre la réponse de Minerve-Mentor : « La pesante main du temps émousse mes sens<sup>1120</sup> ». L'usure de l'amour entraîne l'usure de l'individu. La raillerie de Minerve-Mentor met fin à la sentimentalité et au lyrisme de Calypso dont les rêveries sur l'amour lui semblent désuètes. Le bavardage tue l'amour qui relève plus de l'ineffable. La mémoire est défaillante et la durée de l'amour limitée. L'immortalité et l'amour lassent le vieillard aussi expérimenté que versatile. Aussitôt satisfait, le désir se transforme. Minerve-Mentor retrouve son autre visage<sup>1121</sup>.

---

<sup>1115</sup> « [...] le voile ne couvre plus la pierre à plâtre de son sein ; languissante, voluptueuse, enflammée, Calypso brille comme une pièce de monnaie dans l'herbe [...] de sa bouche sort un feu rouge, agile, rampant », *ibid.*

<sup>1116</sup> « Le manteau du dévouement, un jour ou l'autre le vent le relève », VI, p. 75.

<sup>1117</sup> III, p. 42.

<sup>1118</sup> *Ibid.*

<sup>1119</sup> *Ibid.* Il semble que le désir éprouvé pour Télémaque n'est qu'un lointain souvenir aux yeux de Calypso, figure du changement, figure humaine labile, c'est-à-dire plus femme que déesse.

<sup>1120</sup> III, p. 43.

<sup>1121</sup> À la question de Calypso, surprise par le changement brusque de l'attitude de son amant, « Que cherchez-vous ? », Minerve-Mentor répond : « Un caillou rond, pas trop gros ». *Ibid.*

Le divin fils d'Ulysse, ennuyé par les amours incessantes et renouvelées de Calypso et de Mentor qu'il assimile à des « kanguroos<sup>1122</sup> », se lasse de regarder une scène qu'il juge répétitive et s'en va. Par ailleurs, ce Télémaque d'Aragon résiste farouchement à Minerve-Mentor et se remet perpétuellement en question<sup>1123</sup>. Car il sait que la maîtrise de soi n'est qu'un leurre, contrairement au Télémaque fénelonien.

Ironiquement, le Télémaque d'Aragon est le double de la Calypso fénelonienne : « il entra dans une rage noire et s'en alla dans la campagne casser toutes les têtes de chanterelles qu'il put rencontrer<sup>1124</sup> ». Face à une Calypso indifférente qui n'est plus uniquement tournée vers le désir, ce sont les autres personnages, dont Télémaque, qui s'emportent. C'est une image novatrice de la déesse, se démarquant de l'imagerie traditionnelle qui lui est liée. Ce qui semble le mettre en colère est plus le refus de Calypso qu'un désir frustré. Lui, jeune, beau et vigoureux, est repoussé, tandis que le vieux Mentor est confirmé dans sa virilité. Le fils d'Ulysse se sent humilié. C'est la revanche de Calypso.

Heureusement pour lui, Neptune-Poséidon, illustre ennemi d'Ulysse dans *L'Odyssée*, lui propose une initiation à d'autres formes et possibilités de l'amour. C'est l'excès de plénitude et la discontinuité, hors de l'espace et du temps. Neptune l'invite dans son royaume sous-marin mystérieux<sup>1125</sup>. Cela fait écho, dérisoirement, à la descente aux Enfers d'Ulysse et de Télémaque, respectivement chez Homère et Fénelon. Télémaque, désireux d'expérimenter de nouvelles possibilités en matière d'initiation amoureuse, ne se fait pas prier et s'embarque dans cette aventure érotique, orgie des sens et désordre, joyeusement guidé par l'adversaire de son père. C'est le règne de l'imagination et du fantasme. Télémaque est initié à la « connaissance de la volupté perpétuelle<sup>1126</sup> », car celle qu'il a trouvée chez Calypso est nécessairement éphémère, condamnée par la répétition. Télémaque rencontre son corps et explore ses potentialités infinies, ainsi que la femme qui est devenue son obsession<sup>1127</sup>. Ainsi, le stéréotype littéraire de la descente aux Enfers est réinventé par Aragon qui dépasse la trame narrative du roman fénelonien, en considérant que la recherche du père n'est pas l'essentiel qu'il s'agit de retenir<sup>1128</sup>.

---

<sup>1122</sup> III, p. 47.

<sup>1123</sup> Le Télémaque fénelonien le fait aussi, à sa manière.

<sup>1124</sup> VI, p. 76.

<sup>1125</sup> « Voulez-vous goûter aux plaisirs dont les dieux ne parlent qu'à voix basse ? », VI, p. 77.

<sup>1126</sup> VI, p. 78.

<sup>1127</sup> L'obsession du Télémaque fénelonien étant l'acquisition de la sagesse.

<sup>1128</sup> À la question de Minerve-Mentor : « Et Ulysse ? », Télémaque répond nonchalamment : « Mon pauvre ami, vous en êtes encore là ? [...] », VI, p. 83. Le *nostos* ainsi que la recherche du Même, assimilées à des « péripéties

Ce voyage fantastique du personnage dure suffisamment longtemps pour qu'Eucharis mette au monde un enfant, Misochronopoulos, fils de Télémaque. Calypso, quant à elle, se reproche d'avoir causé le départ de Télémaque<sup>1129</sup> et constate tristement la ressemblance entre le fils et le père, pour la deuxième fois : l'existence de Calypso est faite de répétitions, presque à l'identique. Ironiquement, ce sont trois générations qui se succèdent en présence de l'immortelle qui assiste mélancoliquement à la reproduction intrigante du Même. Mais cela ne dure pas longtemps. De fait, Télémaque, homme mature, est désormais un être libre et indépendant, détaché de toute emprise, en l'occurrence celle du père. Mentor, lui, décide de construire un radeau, pendant la longue absence de Télémaque. Aussitôt arrivé, Télémaque se débarrasse de tout engagement, vécu comme un enchaînement, à l'égard de son fils<sup>1130</sup>. La relation entre fils et père, le même et l'autre, est constamment mise en dérision. Le comble du sarcasme réside dans l'action de Télémaque d'abandonner un nourrisson jugé encombrant<sup>1131</sup>. La famille n'est qu'un mythe<sup>1132</sup>, une « caricature ». Tandis que les Télémaques homérique et fénelonien s'attachent extrêmement à la mémoire et au passé, l'écart avec le Télémaque aragonien est considérable<sup>1133</sup>.

Dès qu'il retrouve Calypso et Eucharis, fort de ses expériences érotiques dans le royaume de Neptune, Télémaque s'adonne en leur compagnie aux plaisirs de la volupté et de l'excès, aux défoulements orgiaques<sup>1134</sup> et au merveilleux que révèle la sensualité. Il semble que son séjour chez Neptune lui ait fait comprendre le caractère polymorphe de l'amour, s'opposant, par là-même, à la conception traditionnelle d'un amour exclusif impliquant un engagement sérieux et durable. Satisfaites grâce à cet homme nouveau et expérimenté, les deux femmes oublient leur rivalité, ainsi que leurs anciens ressentiments et explorent d'autres possibilités en pratiquant la sexualité à trois. Le désir est partagé entre les trois personnages

---

ridicules » (*ibid.*) sont des idées désuètes. C'est son être même que l'homme moderne tente désespérément de comprendre. Ainsi, l'évolution des personnages de la fable est évidente.

<sup>1129</sup> La Calypso homérique, en revanche, ne se croit pas la cause du départ d'Ulysse. Car dans un monde gouverné par les dieux, ce sont eux qui décident de tout. C'est dans le roman d'Aragon, figure de la modernité en littérature, que les personnages sont responsables de leurs actes, culpabilisent et s'autocritiquent.

<sup>1130</sup> Télémaque est, en quelque sorte, le double du père de Louis Aragon qui n'assume pas ses responsabilités.

<sup>1131</sup> Cette action brève et brutale contraste avec celle du père d'Aragon, prolongée sur plusieurs années. Cependant, la violence du refus est toujours la même. Les deux personnages, l'un mythologique et l'autre historique, figurent le déni des « absurdes obligations illusoires » (VI, p. 82).

<sup>1132</sup> « Frappant, frappant. Le même geste ! Se retrouver, quel délice ! », *Ibid.* Le fantasme du Même est clairement raillé par l'auteur, non sans une veine comique indéniable.

<sup>1133</sup> « Vous détestez surtout les souvenirs, Télémaque, et les enfants des autres vous seraient moins odieux », *ibid.*

<sup>1134</sup> Comme l'écrit Aragon dans *Le paysan de Paris*, « Il y a pourtant dans l'amour un principe hors la loi, un sens irrépressif du délit, le mépris de l'interdiction et le goût du saccage », Gallimard, p. 64.

et, progressivement, entre Calypso et Eucharis qui apprennent à se passer de Télémaque<sup>1135</sup>. Celui-ci aurait eu tout de même le mérite de leur faire découvrir d'autres alternatives. Involontairement, il leur aurait appris à mieux accepter leur solitude. Ainsi, nous pouvons aisément les imaginer poursuivre tranquillement leur vie sur l'île après la mort des deux mâles qui ont causé tant de conflits. Calypso ne figure plus la déesse inconsolable et abandonnée. De fait, elle représente désormais la liberté et le refus des attaches, l'hybride, un kaléidoscope de possibilités, comme en témoigne ce discours de Télémaque : « Je n'en attendais pas moins de ta part<sup>1136</sup> ». De fait, Calypso est bien connue pour sa dépravation.

Télémaque, figure résolument moderne de l'érotisme violent, libre et débridé, déclare à Minerve-Mentor sa volonté de se libérer de toutes les contraintes spatio-temporelles et de toutes les appartenances<sup>1137</sup>. Tous les lieux se ressemblent et s'équivalent. Toutes les amours sont éphémères. Rien n'est sacré : « Je suis Télémaque, un homme : libre mouvement lâché sur la terre, pouvoir d'aller et venir<sup>1138</sup> ». Télémaque s'oppose à la volonté du destin, des autorités d'Homère et de Fénelon en abandonnant la quête de son père.

## 2.2. Calypso et Minerve-Mentor : ennemis ou amants ?

Minerve-Mentor est la figure de l'ambiguïté par excellence. Comme chez Fénelon, cette « seconde entité<sup>1139</sup> » intrigue Calypso et tout son univers, dès son arrivée sur l'île.

---

<sup>1135</sup> « [...] elles ne dédaignaient point de se rendre des services mutuels, auxquels elles prirent si bien goût que progressivement elles arrivèrent à se passer du fils d'Ulysse et qu'elles lui intimèrent un beau jour l'ordre de ne plus les importuner », VI, p. 81. Ainsi, c'est le règne des femmes qui instaurent symboliquement un matriarcat, l'espace insulaire étant propice à toute sorte de changement, de renversement de l'ordre établi et de bouleversement de la norme. Une telle scène est, par ailleurs, inimaginable dans les versions homérique et fénelonienne du mythe. C'est ce qui, parmi d'autres raisons, rend l'étude de ce roman d'Aragon intéressante, eu égard à ce qui le précède. Comme l'écrit Jean-Pierre Vernant à propos de cet érotisme, en se référant au mythe rapporté par Aristophane dans *Le Banquet* de Platon, « Aussi l'amour est-il d'autant meilleur qu'il parvient à réunir deux moitiés parfaitement homologues, complètement semblables, aussi symétriques l'une de l'autre que peut l'être d'un personnage le reflet qui le dédouble au creux d'un miroir. L'autoérotisme, sous-jacent au thème du miroir dans le récit mythique d'Aristophane, s'accomplit en homosexualité », « Un, deux, trois : Éros » ; *op. cit.*, p. 298.

<sup>1136</sup> VI, p. 81.

<sup>1137</sup> « Quel charme secret a donc Ogygie pour qu'elle soit préférée à Ithaque ? – Celui de n'être pas ma patrie : rien ne me lie ici, c'est pourquoi j'y demeure », VII, p. 91. Le mythe du *nostos* est brillamment déconstruit par Aragon. Cette réplique de Télémaque scelle définitivement l'opposition entre le fils et le père. La patrie est tour à tour désirée et rejetée. Ne souhaitant plus avoir un point d'ancrage, Télémaque est le héros de l'absolu, quitte à se dissoudre dans le néant et la non-existence, contrairement au héros homérique, se sentant exilé quand il n'est pas dans sa patrie et dont l'essence même ne peut pas se comprendre sans prendre en considération ses différentes attaches. Autrement dit, il s'agit d'un contraste entre le héros de la vie et le héros de la mort, la figure du *nostos* et la figure de l'inconnu.

<sup>1138</sup> VII, p. 91. Même si c'est dans une perspective totalement différente, voire même opposée à celle-ci, cette idée fait écho à celle de Jean-Paul Sartre : Nous sommes jetés dans le monde et, de fait, condamnés à être libres.

<sup>1139</sup> I, p. 13. « La seconde entité n'était compréhensible ni pour le sable des allées, ni pour la déesse désolée, ni pour le printemps éternel qui régnait sur ces contrées fabuleuses », I, p. 13.



Minerve paraît infiniment puissante, car elle cache sa véritable identité, plus soigneusement que la déesse de la cachette elle-même.

Ce personnage est, de prime abord, antipathique, agaçant<sup>1140</sup>, voire hostile, aussi sarcastique qu'ambigu. Il ne s'agit plus du maître aimable qui initie son élève à la sagesse. L'on dirait même que son caractère fait haïr la sagesse à Télémaque qui lui préfère d'autres idoles, à savoir l'amour. Minerve-Mentor fait coexister le sublime et le grotesque, le spirituel et le trivial dans son discours faisant constamment écho aux préceptes surréalistes<sup>1141</sup>. La lucidité amère, voire tragique, de ce personnage se fait sentir avec insistance au fil du roman. Ce discours ressemble, par ailleurs, à un galimatias qui accentue la distance et l'éloignement progressif entre lui et Télémaque. Cela pose, par ailleurs, le problème de la transmission du savoir, conjointement à une réflexion sur le langage qui peine, très souvent, à transposer fidèlement toutes les subtilités qui peuvent traverser l'esprit humain. La sagesse de Minerve-Mentor est mal vue dans le roman. Elle est constamment mise en dérision, car elle réprime l'élan et l'emportement de la jeunesse. Elle la mène à sa perte en croyant la sauver.

« S'attacher ou se fuir, je n'en vois pas la différence ». Le lecteur s'attend au verbe « fuir » comme suite logique de la phrase. Cependant, Minerve-Mentor surprend par ses maximes inattendues, forçant à la réflexion et témoignant de la complexité troublante de la vie. L'attachement à Calypso serait ainsi, selon le personnage, l'une des manières de se voiler la face sur son danger. Ainsi, ce n'est une injonction à la prudence vis-à-vis de Calypso qu'en apparence. Car les événements vont démentir cette réflexion. L'amour est synonyme d'ignorance et d'inexpérience<sup>1142</sup>, le désir est un péril : ces paroles du maître ne parviennent pas à dissuader le jeune Télémaque. Paradoxalement, Minerve-Mentor, soi-disant emblème de la connaissance, faisant semblant de se méfier du désir, finit par y succomber : le roman fait chavirer les certitudes.

Minerve-Mentor n'est plus la divinité infallible et infiniment puissante chez Aragon. En effet, il lui arrive de cesser de se surveiller et d'attiser ainsi la méfiance de Calypso<sup>1143</sup>. Cette figure de la sagesse assume pleinement son manque de clairvoyance et de discernement

---

<sup>1140</sup> « Mentor se mit à rire avec un bruit de crécelle », c'est-à-dire d'une voix désagréable.

<sup>1141</sup> « Une laine n'est pas plus laine qu'une autre », I, p. 16.

<sup>1142</sup> « Nous admirons à proportion de notre stupidité, nous chérissons dans la mesure de notre ignorance », I, p. 17.

<sup>1143</sup> « [...] des rayons lumineux s'échappaient de son front. Calypso le regardait avec un étonnement mêlé de méfiance : le vieillard s'en aperçut, éteignit aussitôt la clarté de son crâne, et prit un air modeste », I, p. 20. La figure emblématique de la sagesse est ainsi mise en dérision. La lumière de l'intelligence rusée serait une illusion. Par ailleurs, tout être est nécessairement ambivalent. Alternier entre intelligence et stupidité est chose aisée, car l'être n'est jamais ce qu'il paraît être.

et s'autocritique : « Le respect que vous prétendez porter à mon expérience, gardez-le pour les coureurs de chars<sup>1144</sup> ». Il s'agit d'un éloge de la jeunesse, du rire, de l'humour noir qui oppose le pessimisme, synonyme de connaissance et de lucidité, à un optimisme naïf. La sagesse devient ainsi une figure humanisée par sa complexité, car ce n'est plus un personnage monolithique et univoque, très sûr de lui-même, comme chez Fénelon. Le divin, c'est-à-dire la toute-puissance et l'omnipotence, disparaît au profit du grotesque. La faiblesse et la défaillance touchent tous les êtres sans exception. La sagesse est un produit mercantile, consommable et périssable. En revanche, le non-dit, le déguisement et l'apparence représentent la vérité. Par le biais d'un glissement sémantique, l'éloquence se banalise et se comprend dans un sens concret. En effet, à l'instar de la sagesse qui est quantifiable, l'éloquence s'acquiert grâce à un exercice simple : rouler dans la bouche un caillou « pour se délier la langue<sup>1145</sup> ». Voilà le secret de Minerve-Mentor dont l'humanisation et la désacralisation sont évidentes dans le texte.

Ainsi, la sagesse est aussi artificieuse que Calypso. Les deux divinités se ressemblent plus qu'elles ne s'opposent. La scène de leurs ébats sexuels illustre cette fusion des contraires. Minerve-Mentor, similaire, à bien des égards, à un sophiste, critique le langage, tout en continuant de l'utiliser : « un mot en vaut un autre : tous les mots sont zéros ». La confrontation à l'absurdité et au non-sens de l'après-guerre fait qu'Aragon ne fait plus confiance au langage qui est fortement dévalorisé dans le texte.

---

<sup>1144</sup> I, p. 21.

<sup>1145</sup> II, p. 31. « Mentor le long de la mer s'exerçait inlassablement à l'éloquence. Il criait tout d'une haleine des phrases difficiles à prononcer », *ibid.*, p. 32. Cela témoigne de la distance entre Dada et les discours officiels de toute sorte. Le discours de Minerve-Mentor est tellement incompréhensible qu'il n'est écouté que par des pingouins et des goélands. Cf. *ibid.*, p. 32. Par ailleurs, les idées communes, les prédictions astrologiques profitant de la crédulité humaine (livre VII), ainsi que le discours scientifique, sur les communications interplanétaires en l'occurrence, sont parodiés à travers le message contenu dans la deuxième bouteille, au livre IV, et intitulé « Les essais pour entrer en relations avec Mars ». Contrairement au premier récit, il y a ici une abondance d'indications spatio-temporelles, indiquant une ironie de l'auteur vis-à-vis des progrès de la science et de la notion de « progrès » en elle-même. Nous nous risquons, par ailleurs, à une interprétation possible de ce texte qui assimilerait la planète Mars à l'île d'Ogygie : ces deux espaces représenteraient des mondes de nulle part, sans aucune communication possible avec le monde connu. Ils sont inaccessibles à la connaissance aédique, d'un côté, et scientifique, de l'autre. En ce qui se rapporte à la notion de progrès, il est difficile de ne pas se souvenir de ce texte rédigé par Hugo Ball et Richard Huelsenbeck : « Nous ne sommes pas assez naïfs pour croire dans le progrès. Nous ne nous occupons, avec amusement, que de l'aujourd'hui. Nous voulons être des mystiques du détail, des taraudeurs et des clairvoyants, des anti-conceptionnistes et des râleurs littéraires. Nous voulons supprimer le désir pour toute forme de beauté, de culture, de poésie, pour tout raffinement intellectuel, toute forme de goût, socialisme, altruisme et synonymisme ».

Mentor est perçu par les personnages dans l'île comme un « étranger<sup>1146</sup> ». Néanmoins, contrairement à toute attente, il ne s'oppose pas à l'initiation amoureuse de son élève mais témoigne de sa préférence pour Calypso :

« Je préférerais qu'il fût avec vous des débuts escomptés par votre Calypso, un peu défraîchie et trop débauchée<sup>1147</sup> ».

Calypso n'est plus une divinité immortelle mais un être qui n'a plus l'aspect du neuf<sup>1148</sup>. Sa douleur après le départ d'Ulysse semble lui avoir fait perdre son ancienne fraîcheur. Néanmoins, l'idée de la débauche du personnage semble être une constante dans les variantes du mythe homérique, qu'il s'agisse de Fénelon ou d'Aragon. Ainsi, celle qui s'oppose fermement à Calypso dans *L'Odyssée* semble la désirer chez Aragon. Cela témoigne de la complexité des personnages, très modernes, chez Aragon.

En effet, après avoir prononcé le discours Dada, Minerve-Mentor se pose la question suivante : « Suis-je l'enfant casquée de Jupiter ou ce Grec bavard qui porte avec respect les attributs du sexe mâle ?<sup>1149</sup> » Le statut et le sexe du personnage, figure de l'ambivalence, sont incertains. Homme, femme ou déesse ? « Il ou elle<sup>1150</sup> » ? Ainsi, Télémaque n'est pas le seul à considérer qu'il ne se comprend pas lui-même. Aucun des personnages ne semble sûr de rien, comme le préconise Dada. Le dédoublement de la personnalité de Mentor et sa confusion se renforcent quand Calypso apparaît « dans un vêtement matinal, les cheveux au vent, le teint frais<sup>1151</sup> ». L'hésitation apporte tout de même une réponse, car « Minerve ne douta plus d'être un homme<sup>1152</sup> ». Les ennemis d'Homère sont les amants d'Aragon. Minerve-Mentor se sépare de son enveloppe accablante, du masque de sagesse, et redevient un être de chair et de désir. L'oxymore employé dans le texte d'Aragon, « vigoureux vieillard », renvoyant à la déesse amante de Calypso, fait de ce personnage l'emblème de la dualité.

Minerve-Mentor déclare à Calypso son admiration face à sa beauté<sup>1153</sup>. Calypso, qui ne fait pas confiance à la parole, étant elle-même la figure du mensonge et de la dissimulation, remet en question les paroles du « vieillard ». Celui-ci demande à la déesse méfiante de

---

<sup>1146</sup> C'est ainsi qu'Eucharis s'adresse à lui dans le livre II, p. 31.

<sup>1147</sup> II, p. 32.

<sup>1148</sup> On retrouve la même idée dans *Le Télémaque travesti* de Marivaux dont il sera question dans le prochain chapitre.

<sup>1149</sup> II, p. 38.

<sup>1150</sup> *Ibid.*

<sup>1151</sup> *Ibid.*

<sup>1152</sup> *Ibid.*

<sup>1153</sup> « Déesse, vous êtes plus belle que le sable », *ibid.* C'est en dadaïste que Minerve exprime cette admiration.

s'approcher de lui en provoquant un contact charnel qui la persuaderait de la véracité de ses propos<sup>1154</sup>. Le désir de Calypso métamorphose la déesse en homme et abolit l'ambiguïté constitutive du personnage : le désir est le dieu des personnages d'Aragon. Calypso assiste, émerveillée, à l'épiphanie revisitée par Dada : les cheveux de Minerve-Mentor noircissent. Le désir est à son comble. Le vieux Mentor retrouve miraculeusement, auprès de Calypso, sa virilité et sa vigueur perdues<sup>1155</sup>. Calypso, hésitante et incroyante, se laisse pourtant abandonner aux plaisirs de l'amour avec le jeune homme qu'est devenue Minerve-Mentor<sup>1156</sup>. Cette union des deux personnages, antithétiques dans la tradition narrative d'Homère et de Fénelon, semble illustrer l'harmonie des contraires qui représente l'un des préceptes du mouvement Dada. Autrement dit, il s'agit d'un amour dadaïste.

Même après avoir satisfait son désir, Calypso ne peut pas s'empêcher de réitérer son admiration de la vigueur de Minerve-Mentor. Selon elle, il serait le meilleur de ses amants<sup>1157</sup>. Minerve-Mentor démythifie l'idée reçue selon laquelle la vieillesse serait un signe de faiblesse, en se moquant du conformisme de Calypso qui se fie aux apparences et à un prétendu pouvoir du temps et croit que la vigueur de son amant est l'effet d'une « drogue », sorte d'aphrodisiaque comparable aux poisons de Circé.

Mentor, en porte-parole du mouvement Dada, critique « la pensée de la destruction<sup>1158</sup> » propre à la guerre<sup>1159</sup> et met en dérision les discours entendus dans la période de l'après-guerre, semblables à des « idées croupissantes, oignons de sottises ou pourriture d'intelligence<sup>1160</sup> ». Il se moque également du bon sens, de la logique et des discours religieux fastidieux qui font semblant d'apaiser l'horreur de la guerre. La pensée de Minerve-Mentor est fluide. Il passe du coq à l'âne, seulement en apparence, car tout semble lié. En effet, « La

---

<sup>1154</sup> « [...] Venez près de moi, déesse, et vous saurez que votre charme a rendu la vie à un homme lequel depuis cinquante ans se croyait retranché du nombre des vivants », *ibid.* Ainsi, le désir a le pouvoir de faire perdre le contrôle à la déesse de la sagesse, de ressusciter le mort. Il s'agit de la divinisation du désir. L'amour est présenté comme une solution possible.

<sup>1155</sup> C'est la victoire de la passion et du désir sur la raison et la sagesse, contrairement à la version fénelonienne.

<sup>1156</sup> « Égarons-nous, Madame, au fond de ces bosquets », II, p. 38. Le caillou poli tombe de la bouche de Minerve. Autrement dit, le désir vainc les vaines paroles et les discours ennuyeux des sages.

<sup>1157</sup> « [...] aucun jeune homme ne m'avait habituée à cette fougue, le divin Ulysse, ni Bacchus Eucomès, jadis mon hôte et le plus poli des dieux », III, p. 43. Ainsi, Minerve efface définitivement le souvenir d'Ulysse (le séjour de Bacchus Eucomès chez Calypso semble être une invention d'Aragon afin de multiplier les amants de la déesse et, par conséquent, de pouvoir établir une comparaison entre les anciens et le nouveau qui, lui, est exceptionnel).

<sup>1158</sup> II, p. 32.

<sup>1159</sup> « Quand donc rougira-t-on de jouer la vie ? », *ibid.*

<sup>1160</sup> *Ibid.*

liberté par le suicide<sup>1161</sup> ou par l'évasion, on revient toujours à ce point de l'histoire » n'est qu'une préfiguration du destin de Télémaque : Minerve sait tout. Mais a-t-elle prédit son propre destin ? Et que propose-t-elle en guise de discours nouveau ? Il s'agit, en effet, du « système Dd<sup>1162</sup> » qui envisage de détrôner la raison<sup>1163</sup>, en admettant toutes les dichotomies<sup>1164</sup> qui offusqueraient le bon sens. Aragon insère dans le discours de son personnage celui des détracteurs de Dada<sup>1165</sup> et les fait ainsi interagir.

Minerve-Mentor profère des spéculations philosophiques, mystiques et spirituelles, aussi bien que des considérations d'une trivialité parfois déconcertante et des anachronismes, au sein du même discours. C'est ce qui fait l'originalité saisissante de ce personnage qui se démarque totalement de ses doubles homérique et fénelonien. Calypso, comme les pingouins, ne comprend rien au discours de son amant. Assoiffée d'amour, elle lui suggère de la caresser au lieu de parler<sup>1166</sup>. Le désir déteste tout ce qui n'est pas lui. Calypso, devenue, tour à tour, « Caly », « eau claire » dont les mains sont des fleurs et les lèvres des étés, et « petite loutre marine »<sup>1167</sup>, par l'effet de l'amour<sup>1168</sup>, initie Minerve à l'amour mais se montre rétive, en contrepartie, à la compréhension des principes dadaïstes. Néanmoins, quand son amant énonce ce qu'il prend pour un fait établi : « Calypso, tes yeux sont noirs<sup>1169</sup> », celle-ci lui répond, en philosophe, que c'est seulement l'idée qu'il s'en fait. Autrement dit, il n'y a pas de vérité préétablie. Le monde est une représentation, une illusion du monde. Mais existe-t-il une vérité du monde ?

Le dialogue entre Calypso et son amant met en scène des jeux de mots qui invitent à réfléchir sur le langage, polysémique et intrigant, en l'occurrence le terme « mal » :

« On dirait, Calypso, que vous pensez à mal ?

- Moi ? Sais-je ce qu'est le mal ?

---

<sup>1161</sup> « Je suis le suicide vivant. Je suis le suicide perpétuel », Aragon a, de fait, tenté de se suicider à Venise, suite à une expérience amoureuse douloureuse.

<sup>1162</sup> II, p. 34-38.

<sup>1163</sup> Ironiquement, la déesse de la raison profère un discours contre la raison. Aragon s'amuse à mélanger les époques et les tons, en faisant coexister, au sein d'une même œuvre, le mythe homérique et les préceptes du mouvement dadaïste.

<sup>1164</sup> « Janus blanc et noir, le système Dd sera l'école de la sincérité », II, p. 37.

<sup>1165</sup> « [...] mais alors vous êtes anarchiste ? Ah ! Maman, Maman, Maman le monsieur est anarchiste ! », II, p. 35. Les détracteurs de Dada sont ainsi comparés à des enfants. Leurs critiques sont, aux yeux du narrateur, aussi puériles que ridicules.

<sup>1166</sup> « Mentor, vous me laissez : caressez-moi », III, p. 44.

<sup>1167</sup> III, p. 46.

<sup>1168</sup> C'est ainsi que Minerve s'adresse à elle au livre III, p. 44.

<sup>1169</sup> III, p. 45.

- Vous dessinez bien mal [...] <sup>1170</sup> »

Face à la variété de significations, la pensée se perd et l'interaction se métamorphose en dialogue de sourds où chacun des locuteurs comprend ce qu'il veut. Le quiproquo, ressort du comique, menace perpétuellement toute communication.

Que dessine Calypso ? Un « cœur penné » d'une amante désabusée croyant encore au mythe de l'amour réciproque et éternel et une « colombe » qui « n'a pas d'ailes », à son image, déesse prisonnière de son île, de son immortalité, de son mythe, malgré son aspiration à la liberté. Cette héroïne impossible est prisonnière de l'image que le lecteur d'Homère et de Fénelon se fait d'elle. Aragon, lui, entreprend de la libérer. Calypso figure le poète, amoureux des mots et rêvant d'originalité, qui « songe au destin, aux regards tombés dans l'encre, à la poudre des allées <sup>1171</sup> ». Calypso, peut-être caricature de la femme romantique, une sorte de Madame Bovary repensée à la manière dadaïste, désire les effusions sensuelles, les épanchements passionnels et les paroles d'amour : « Ah ! C'est beau comme au théâtre <sup>1172</sup> ».

La pitrerie de Minerve-Mentor, à plusieurs endroits du texte, masque son profond désespoir. Il s'agit ainsi d'un personnage tragi-comique. Son langage est abscons et obscur. Selon Télémaque, il serait jaloux et voudrait l'empêcher de plaire à Calypso <sup>1173</sup>. Quoi qu'il en soit, l'échec final de Minerve-Mentor s'oppose fondamentalement à son succès chez Fénelon. La relation entre Télémaque et Mentor évolue jusqu'à devenir conflictuelle <sup>1174</sup> : Minerve dévoile narquoisement, au livre VII, la ressemblance entre l'initiation reçue par Télémaque et l'expérimentation scientifique, comme si Télémaque était un spécimen qui donne une idée du tout qu'est l'humain <sup>1175</sup>. Ce spécimen, lui, change totalement de voie. Il est son propre maître. C'est grâce à sa volupté qu'il se sent puissant, n'ayant besoin d'aucun maître hors de lui-

---

<sup>1170</sup> *Ibid.*

<sup>1171</sup> *Ibid.* Un autre discours de Calypso semble connoter sa sensibilité poétique ainsi que son profond malheur : « J'ai peur du demi-jour. Je suis folle, n'est-ce pas ? Le matin je mange des tartines de forêts. A midi, l'orange est au plafond. Le soir du bout de mon parapluie j'écris sur le gravier des squares les lettres d'un nom que ... », *ibid.*, p. 46. Calypso s'insurge contre la tyrannie du quotidien, des habitudes et des rituels. Comme en témoigne l'aposiopèse, il semblerait que le souvenir d'Ulysse continue de la tarauder. Ce sont probablement ses initiales qu'elle a gravées sur « l'arbre vert » (*ibid.*, p. 47). Elle est la proie de la peur, de plusieurs peurs, comme celles du « demi-jour », du « ridicule » ou du rire, intimidée par le regard provocateur de Minerve-Mentor précédant la volupté. C'est, en somme, un personnage amoureux de l'amour et aux multiples facettes.

<sup>1172</sup> III, p. 47.

<sup>1173</sup> IV, p. 54.

<sup>1174</sup> Par exemple, Télémaque invective Mentor en ces termes : « Horrible vieillard, ne m'irritez pas davantage ! », VII, p. 90.

<sup>1175</sup> « Il faut vous résigner à n'avoir été qu'une expérience. Une preuve aussi. La preuve par l'absurde [...] Les Télémaques m'aident à mettre les choses au point », VII, p. 91. Ainsi, la provocation atteint son summum, aboutissant, presque naturellement, au dénouement tragi-comique.

même<sup>1176</sup>. C'est pour prouver sa liberté absolue, en coupant court aux « plaisanteries<sup>1177</sup> » de Mentor, qu'il se donne la mort, sans se rendre compte que Mentor n'est autre que Minerve. Dérisoirement, le Télémaque fénelonien qui souhaite à plusieurs reprises se donner la mort ne concrétise ses paroles que deux siècles plus tard. La nature se montre impassible face à la mort du jeune Télémaque. Néanmoins, Minerve-Mentor qui croyait qu'« avec Télémaque le hasard a péri<sup>1178</sup> », meurt par pur hasard. L'absurdité vainc la sagesse. De fait, le caractère immortel de Minerve ne la sauve pas d'une mort dérisoire<sup>1179</sup>. Quant à la célébration de la liberté acquise après la longue tyrannie de Minerve, le *cosmos* s'en donne à cœur joie<sup>1180</sup>. La mort est une fête, gloire du monde et métamorphose des êtres et des éléments<sup>1181</sup>. Dans une réinvention du récit hésiodique de l'origine de l'univers, Aragon décrit le chaos, l'apocalypse voluptueuse et orgasmique, le désir qui tue. Quant au genre humain, il semble avoir disparu. « Le Seigneur Dieu éclata de rire comme un fou<sup>1182</sup> ». C'est ce rire amer et dadaïste qui clôt *Les Aventures de Télémaque* d'Aragon.

### 2.3.Eucharis : double ou rivale de Calypso ?

Eucharis est présentée la première fois au livre I à travers une chanson dadaïste, aux vertus apaisantes. C'est une célébration dionysiaque de l'amour, du chaos, du non-sens, de l'absurdité : de Dada<sup>1183</sup>. Ainsi, sans grande importance ou impact sur le déroulement des événements au livre I, le pouvoir de la nymphe Eucharis commence à se manifester dès le livre II<sup>1184</sup>. Eucharis est la double de Calypso dans la mesure où elle figure, elle aussi, la séduction. Néanmoins, en croyant séduire, c'est elle qui est séduite par l'innocent Télémaque, manifestement décidé à découvrir sa sexualité chez Calypso.

Contrairement à une Eucharis fénelonienne passive et effacée, l'Eucharis d'Aragon est entreprenante : c'est elle l'initiatrice de Télémaque, celle qui va opérer la métamorphose du

<sup>1176</sup> « Au monde, depuis moi, je me promène maître », VII, p. 92.

<sup>1177</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>1178</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>1179</sup> « Comme il achevait ces mots un rocher branlant se détacha du haut de la côte et vint écraser, comme un simple mortel, la déesse Minerve qui par jeu avait pris la forme d'un vieillard et qui dut à cette fantaisie de perdre à la fois son existence humaine et son existence divine », *ibid.* Ainsi, le travestissement de la déesse cause sa mort.

<sup>1180</sup> Le désir, libéré des bienséances classiques et de la vraisemblance, transfigure le *cosmos*, érotisé. L'alliance du concret et de l'abstrait intensifient le merveilleux de la scène.

<sup>1181</sup> « Les forêts enfin délivrées coulèrent jusqu'aux demeures des hommes et les mangèrent [...] Le ciel, étoffe délirante, se déchira pour montrer l'indécente nudité des planètes », VII, p. 94.

<sup>1182</sup> VII, p. 95.

<sup>1183</sup> I, p. 19. « Mes pieds sont des roues, mes mains sont des roues, tes yeux sont des roues ».

<sup>1184</sup> « De toutes les nymphes de Calypso, la plus troublante était Eucharis, pareille aux fleurs de lait que Télémaque voyait parfois en rêve », II, 27. Eucharis est, à ce moment-là, plus un songe qu'une réalité aux yeux du Télémaque rêveur.

jeune homme et lui faire découvrir une autre facette de lui-même, ignorée jusque-là. Elle se substitue ainsi à Minerve-Mentor comme à Calypso, en apprenant la volupté, le « contact de deux chairs côte à côte<sup>1185</sup> », à Télémaque. Cette scène érotique est absente chez Fénelon qui respecte les règles de la bienséance<sup>1186</sup> et inscrit son ouvrage didactique dans une démarche d'occultation du sensible au détriment de la sagesse et de la vertu. Il est tout de même curieux qu'au cœur de l'étreinte, Eucharis est perçue comme étant « inconnue » : la femme est « une porte qui s'ouvre sur l'inconnu<sup>1187</sup> ». En effet, elle est un corps qui s'immisce dans les ténèbres dans un objectif bien précis, en mettant fin à la solitude du dormeur, sans juger nécessaire de lui révéler son identité, sauf au moment de partir. Mais Télémaque avait-il réellement besoin de le savoir ? De fait, la beauté d'Eucharis est dédaignée par un Télémaque négligent et indifférent.

Eucharis est une nymphe et Télémaque un mortel. Cela paraît ainsi logique, selon le narrateur sarcastique, qu'ils s'aiment<sup>1188</sup>. L'idylle d'Ulysse et de Calypso se renouvelle à travers celle qui unit les deux personnages décrits par Aragon. Eucharis, offensée par l'insolence<sup>1189</sup> de Télémaque à son égard, ne s'abandonne pas au chagrin pour autant. Elle est aussi lucide que Télémaque<sup>1190</sup>. Elle sait très bien que les plaisirs de l'amour ne durent pas et que l'excès de plénitude n'engendre qu'un terrible manque, un sentiment d'inachèvement. Peut-être est-ce le propre de l'humain. Eucharis, figure de l'appétit sexuel et du désir insatiable, nonchalante et insouciant, se fait également, à ses heures perdues, le porte-parole de Dada, comme dans le livre II<sup>1191</sup>. Aragon semble railler, à travers ce discours de la nymphe enjouée, l'esthétique des poètes romantiques qui projettent leurs sentiments sur la nature : « À l'ombre de Télémaque, la nature entière se blottit. Chante, sarments, feux, courant d'air ; les insectes dorés attendent ton réveil<sup>1192</sup> ». Eucharis est la figure de la femme provocatrice, libre, à l'image de Calypso<sup>1193</sup>.

---

<sup>1185</sup> II, p. 28.

<sup>1186</sup> Les lois de la bienséance sociale sont moquées. La poésie peut être une bouffonnerie grotesque qui se joint à l'autodérision.

<sup>1187</sup> L. Aragon, *Le roman inachevé*, 1956.

<sup>1188</sup> II, p. 28.

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1190</sup> « N'avais-tu vraiment aucune idée de l'amour ? », *ibid.*, p. 30.

<sup>1191</sup> *Ibid.* « Léopard, que dis-tu de mes dents ? Que dis-tu du temps qu'il fait ? Pour un peu, nous irions en villégiature », *ibid.*, p. 31. Le non-sens semble volontaire et fondamentalement lié à une critique du langage comme en témoigne l'agencement arbitraire des mots et des phrases.

<sup>1192</sup> *Ibid.*

<sup>1193</sup> Les deux femmes sont des initiatrices, amoureuses de la volupté. Mais elles ne sont pas superficielles pour autant, car elles joignent la réflexion à l'amour. Elles réfléchissent sur l'amour. Figures de l'ambivalence, elles semblent aussi cérébrales que sensuelles. Emblématiques de la cachette, elles dissimulent une forme de sagesse



Eucharis, que la Minerve-Mentor de Fénelon aurait qualifiée d' « effrontée », dévoile son corps à la Minerve aragonienne en voulant peut-être l'inciter à une initiation amoureuse semblable à celle qui a eu lieu avec Télémaque<sup>1194</sup>. Toutefois, en dépit de cette apparence de légèreté, il arrive à Eucharis de se montrer comme une amante exigeante et possessive. En effet, cette femme enragée s'exclame face à un Télémaque froid et désabusé : « Une nymphe a besoin d'un homme pour parler devant lui [...] Chasser tout le jour, rentrer tard, vous coucher bottés, rudoyer un peu une servante tendre à votre réveil, voilà quelle serait votre vie, butors d'hommes, si nous n'y mettions bon ordre<sup>1195</sup> ». L'on croirait presque assister à une scène de ménage entre l'épouse abandonnée et le mari lassé. Ce discours, mélange de l'ancien et du moderne, reprendrait peut-être les discours féministes qui s'insurgent contre le machisme et le narcissisme des mâles. « La femme est l'avenir de l'homme ». Que serait Louis sans Elsa ?

Dès qu'elle s'aperçoit que Télémaque désire s'unir à Calypso afin de provoquer Mentor, elle « eut une crise de nerfs<sup>1196</sup> ». Il s'agit ici d'une déformation de la version fénelonienne de l'histoire qui fait d'Eucharis le seul objet de désir d'un Télémaque follement amoureux. Dans le texte d'Aragon, les rôles sont inversés. Le Télémaque d'Aragon, refusé par Calypso, voit dans Eucharis un substitut possible de la femme désirée, ce qui, du reste, n'est pas pour lui déplaire. Car les personnages d'Aragon ne croient pas aux sentiments. Télémaque est impulsif et brutal. Son désir est tellement violent qu'il se tourne vers Eucharis en guise de compensation du manque. Autrement dit, ce n'est pas l'objet de désir qui compte, étant donné son caractère changeant, mais l'acte sexuel dans sa bestialité, l'envie impérieuse qu'il faut satisfaire à tout prix. La sentimentalité d'Eucharis et ses pleurs le mettent hors de lui : « [...] puis comme elle redoublait de sanglots, la battit comme plâtre et quand il fut fatigué passa sur elle l'envie qu'il avait eue de Calypso<sup>1197</sup> ». Télémaque, humain, très humain, ne ressemble aucunement au personnage fénelonien presque infaillible qui ne se permet pas la moindre incartade, ni au personnage homérique effacé devant un père omniprésent.

Une autre différence fondamentale entre les romans fénelonien et aragonien est la suivante : le désir n'est pas spontané chez Fénelon. Il est provoqué par des agents extérieurs

---

derrière une surface d'attachement au superfétatoire. Par ailleurs, le rapport entre elles évolue de rivalité en complicité. Les ennemies se métamorphosent en amantes.

<sup>1194</sup> « Regardez ce qu'il m'a fait. Et là, et encore là », II, p. 31.

<sup>1195</sup> III, p. 47.

<sup>1196</sup> VI, p. 76.

<sup>1197</sup> *Ibid.*, p. 77.

qui viennent perturber la paix intérieure d'une âme sage et vertueuse. Il s'agit, en l'occurrence, d'un espace « empesté », pour reprendre un adjectif fénelonien, comme l'île de Chypre, ou de l'intervention de dieux qui symbolisent le vice et la débauche et sèment le trouble érotique, à savoir Vénus et Cupidon. Chez Aragon, en revanche, le schéma est remarquablement différent. Dans un monde désenchanté où les dieux sont morts, les humains n'ont pas besoin d'influences extérieures afin d'éprouver un désir quelconque. Le besoin de désirer, de pleurer, de se mettre en colère contre quelqu'un est un besoin naturel. Ces personnages, d'une modernité surprenante, ne savent pas ce qu'ils veulent et changent aussi rapidement que brusquement. Rien ne semble fixe ou certain. « Tout se transforme ». Eucharis, elle aussi, évolue d'une « sottise<sup>1198</sup> », de « tête à gifles<sup>1199</sup> » parce qu'elle pleure après avoir été repoussée par Télémaque, à une femme libre qui peut très bien se passer des hommes. Amour et dédoublement sont étroitement liés chez Aragon. La tentation de l'hermaphrodite<sup>1200</sup> est irrésistible<sup>1201</sup>.

## Conclusion

« Multiplicité charmante des aspects et des provocations. Pas une qui frôle l'air comme l'autre. Ce qu'elles laissent derrière elles, leur sillage de sensualité, ce n'est jamais le même regret, le même parfum<sup>1202</sup> ». Voilà qui pourrait qualifier la figure moderne et touchante de la Calypso aragonienne, parmi bien d'autres des créatures féminines, hautes en couleurs d'Aragon.

Comme le dit Télémaque, « le passé appartient au présent qui en use, en rit et le gâche<sup>1203</sup> ». De fait, Aragon introduit le prosaïque dans la poésie, déformant par là-même, le mythe homérique aussi bien que sa prolongation par Fénelon. L'amour d'Aragon détrône la sagesse de Fénelon. Mais cela n'empêche pas que l'amour, figure du leurre, brime la liberté à laquelle aspire Aragon, tout au long de sa vie, comme en témoignent ses multiples métamorphoses. En effet, l'utopie dadaïste est assez rapidement remplacée par l'engagement

---

<sup>1198</sup> VI, p. 76.

<sup>1199</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>1200</sup> Il serait peut-être intéressant de souligner que Louis Aragon succombe à cette tentation à la fin de sa vie, après la mort d'Elsa, figure de l'amour exclusif et salvateur. L'amour est polymorphe et pluriel chez Aragon. Il y a d'autres amours possibles.

<sup>1201</sup> Les effets dévastateurs de la jalousie entre les deux femmes, décrits par Fénelon, sont remplacés chez Aragon par l'enrichissement des possibilités de l'amour et, de fait, du mythe.

<sup>1202</sup> L. Aragon, *Le paysan de Paris*, p. 44.

<sup>1203</sup> VI, p. 75.

communiste. L'homme aragonien, dont l'identité est aussi fuyante que multiple<sup>1204</sup>, est en lutte perpétuelle avec les mots qui sont une image de son échec et de son malheur. Aragon s'insurge contre l'empire de la raison et l'autorité des prêtres-à-penser. Ses personnages, antihéros, doubles des poètes Dada, se moquent sinistrement de l'absurdité de la vie.

« Sais-tu. Quand toute respiration tourne à la tragédie<sup>1205</sup> ». Aragon rend compte dans ses poèmes ultérieurs de la complexité du sentiment amoureux<sup>1206</sup>, oscillant entre « ascension vers la jouissance et descente aux enfers<sup>1207</sup> », comme en témoignent les personnages, figures étrangement équivoques, des *Aventures de Télémaque*.

À la lumière de notre réflexion sur le rapport entre ancien et moderne dans le cadre de cette partie, nous nous proposons d'étudier, dans un deuxième temps de notre analyse, *Le Télémaque travesti* de Marivaux qui, lui aussi, fait coexister, au sein d'une même œuvre, imitation et innovation. Marivaux, deux siècles avant Aragon, transforme à son tour le personnage de Calypso ainsi que le mythe tel que nous pouvons le lire chez Homère et Fénelon, en transposant la trame narrative dans un contexte complètement différent. Ainsi, les personnages, victimes de leur histoire littéraire directement inspirée d'Homère et de Fénelon, se révoltent dans les romans aragonien et marivaudien. À l'annihilation de l'ancien succède la création du nouveau.

---

<sup>1204</sup> L'identité est une altérité.

<sup>1205</sup> L. Aragon, « À crier dans les ruines », *La grande gaieté*, 1929.

<sup>1206</sup> Aragon à propos de l'amour, à l'âge de 81 ans, « Quand j'étais jeune, je croyais que ça ne durerait jamais », URL : <https://www.youtube.com/watch?v=yNC7Toaw6yo&t=117s>, consulté le 11 septembre 2019.

<sup>1207</sup> A. Badiou, conférence : « Aragon, épopée communiste et lyrisme amoureux », URL : [https://www.youtube.com/watch?v=o4\\_2bhiZzIE](https://www.youtube.com/watch?v=o4_2bhiZzIE), consulté le 11 septembre 2019. Selon Badiou, Aragon est un « virtuose de la multiplicité poétique ». C'est dans cette mesure qu'un engagement sans retour possible représente un péril pour lui. L'amour, poétiquement transfiguré, est une « demeure où la fin hante le commencement ».



Honoré Daumier

*Le désespoir de Calypso*

Dans le vain espoir d'oublier / L'ingrat pour qui son cœur sanglote, / Cette  
nymphé avait dans sa grotte/ Fait tendre un joli papier. (Fénelon. Variante du L.  
XI)

Planche n°40 de l'album *Histoire ancienne*, 1842

Lithographie, 2e état avec la lettre, Aubert imprimeur  
Inv. Delteil vol. III, 964

BnF, Estampes et photographie, DC-180 P-4

## Deuxième chapitre

### *Le Télémaque travesti : une nouvelle Calypso*

#### Introduction

« Chaque culture et chaque époque donne à tel ou tel de ces mythes fondamentaux une importance ou une valeur particulières, le tourne en dérision ou l'élève au sublime, le dissèque ou le reconstruit. Même quand une culture leur tourne le dos, les mythes refusent de disparaître et leurs implacables machines narratives hantent l'inconscient collectif [...] <sup>1208</sup> ». Si Fénelon n'ironise pas sur l'antiquité et ses mœurs, Marivaux, lui, opère une distanciation dans son *Télémaque travesti* <sup>1209</sup>, ce roman de jeunesse qui mériterait d'être mieux connu <sup>1210</sup>. De fait, nous connaissons peut-être plus le Marivaux dramaturge, fin analyste de la complexité du sentiment amoureux dans ses pièces comiques, que le Marivaux romancier qui recourt au travestissement burlesque afin de revendiquer son appartenance aux « modernes ». *Le Télémaque travesti* représente l'essor de la défiguration de l'antique.

Dans ce roman, la critique marivaudienne de l'héroïsme semble évidente. Cette déconstruction du modèle héroïque et de l'idéal conventionnel qui n'est que mensonge romanesque aux yeux de Marivaux, va de pair avec le réalisme, synonyme de modernité. Le texte marivaudien contribue, à sa manière, à l'enrichissement sémantique du mythe littéraire de Calypso, autrement dit à la création d'une nouvelle facette du personnage. En effet, après la Calypso-Eve à la grandeur tragique dans le roman fénelonien, la Calypso-Mélicerte de Marivaux est peut-être celle qui s'écarte le plus de l'image traditionnelle du personnage.

---

<sup>1208</sup> A. Manguel, *Le Point Références – La Grèce et ses mythes*, juillet-août 2012, conclusion, trad. S. Pujas, p. 92.

<sup>1209</sup> Nous nous référerons dans le cadre de ce chapitre à l'édition de La Bibliothèque de la Pléiade. Marivaux, *Œuvres de jeunesse*, éd. F. Deloffre, Paris, Gallimard, 1972. Seuls les cinq premiers livres, qui relatent l'épisode de Calypso, seront étudiés. Dans cette parodie du texte fénelonien, les personnages principaux, c'est-à-dire Mélicerte, Brideron le fils, Phocion et Charis remplacent respectivement Calypso, Télémaque, Minerve-Mentor et Eucharis. Phocion, un paysan fortement influencé par sa lecture du *Télémaque*, décide que sa mission est désormais de faire ressembler sa vie à celle du Mentor fénelonien. Il part ainsi, accompagné de son neveu Brideron, en quête d'héroïsme.

<sup>1210</sup> Selon Annie Rivara, « un intérêt apparaît pour les premiers romans » de Marivaux. Voir « État présent des études sur Marivaux », XVIII<sup>e</sup>, 1995 / 27, L'Antiquité, PUF, p. 402.

Après avoir analysé le mythe littéraire de Calypso dans le *Télémaque* fénelonien, nous avons choisi de nous attarder sur le texte aragonien avant celui de Marivaux parce que la déconstruction du mythe et la défiguration de Calypso s'intensifient progressivement au fil de ces trois réécritures pour atteindre leur paroxysme dans *Le Télémaque travesti* de Marivaux. C'est pourquoi nous n'avons pas tenu compte de l'ordre chronologique de leur parution dans le cadre de ce travail. Dans ces trois textes, le personnage mythologique de Calypso évolue pour devenir un personnage romanesque, en s'enlaidissant petit à petit jusqu'à paraître méconnaissable aux yeux du lecteur d'Homère. Calypso est une autre.

Outre la mise en évidence de l'altérité ambiguë de Calypso et la discordance poignante avec le modèle de référence, les textes marivaudien et aragonien illustrent parfaitement le passage de la lecture à l'écriture. En s'inspirant d'Homère et principalement de Fénelon, ils exploitent l'antique dans des œuvres de jeunesse subversives, aux intentions parodiques. Les deux écrivains réfléchissent, à deux siècles d'écart, sur les mécanismes de la lecture et la réception de la littérature. C'est à un lecteur libre et conscient de la nécessité d'une prise de distance critique qu'ils s'adressent. Ainsi, la dichotomie entre l'ancien et le nouveau est une constante dans les deux textes. Le nouveau cherche à s'affirmer, face à l'ancien jugé omniprésent, autoritaire ou dépassé. En quête de repères, les deux jeunes écrivains adaptent ou s'approprient l'ancien afin de créer le nouveau. N'est-ce pas le propre de la jeunesse de se révolter contre l'ancien, de s'écarter des normes et de détourner les codes ? Même si les contextes historiques et culturels sont très différents, il semble s'agir, dans les deux cas de figure, d'une attitude ambivalente à l'égard de l'ancien et d'une oscillation permanente entre imitation, témoignant d'une volonté de mieux faire, et mise à distance, voire rejet complet. N'est-ce pas la définition même de la modernité en littérature ?

## **A. *Le Télémaque travesti* entre travestissement burlesque et antiroman**

### **1. L'arrière-plan historique et culturel : la Querelle des Anciens et des Modernes**

Marivaux transpose l'histoire de Télémaque dans le mode prosaïque, en réalisant une variation remarquable autour d'un même thème<sup>1211</sup> : la quête du père. Il serait intéressant de développer, dans un premier temps de notre analyse, l'arrière-plan historique et culturel de ce roman. Il s'agit, en effet, de la Querelle des Anciens et des Modernes<sup>1212</sup>, ayant eu lieu à la charnière du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une « querelle littéraire, sous le règne de Louis XIV, entre partisans de la supériorité des Anciens, les auteurs de l'Antiquité, et leurs adversaires, convaincus d'un progrès<sup>1213</sup> dans les arts qui donne nécessairement au temps présent l'avantage sur le passé<sup>1214</sup> ». Cette Querelle éclate, plus particulièrement, entre Anne Dacier qui écrit une traduction savante de *L'Illiade*, parue en 1711, et Houdar de la Motte qui estime qu'Homère est illisible. C'est pourquoi il modifie le texte de l'épopée en ne gardant que ce qui lui semble essentiel. En ce sens, il s'agit plus d'une adaptation que d'une traduction fidèle à la lettre du texte. Dacier considère cette adaptation comme une

---

<sup>1211</sup> « On trouvera dans cette histoire même liaison et même suite d'aventures que dans le vrai Télémaque. Je fonde la réputation du mien sur celle du premier : il a fait les délices de tout le monde, un peu de curiosité pourra faire lire le mien [...] », Marivaux, *Le Télémaque travesti, op. cit.*, I, p. 722. Ainsi, Marivaux revendique l'inscription de son ouvrage dans le sillage du roman fénelonien. Cependant, les deux romans ne se ressemblent pas. En effet, les héros de Fénelon sont métamorphosés en antihéros chez Marivaux. Les aventures glorieuses de Télémaque sont remplacées par des aventures « bizarres », *ibid.*

<sup>1212</sup> Voir, à ce sujet, M. Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, édition par A-M. Lecoq, précédée de « Les abeilles et les araignées » par M. Fumaroli, Paris, Gallimard, 2001, ainsi que *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, édité par F. Létoublon et C. Volpilhac-Augier, avec la collaboration de D. Sangsue, Honoré Champion, 1999, et N. Hepp, *Homère en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1968.

<sup>1213</sup> Sur cette notion de « progrès », en ce qui concerne les sciences et les techniques, Descartes déclare : « Il n'y a pas lieu de s'incliner devant les Anciens à cause de leur antiquité. Le monde est plus vieux maintenant qu'autrefois et nous avons une plus grande expérience des choses ». (Baillet, II, 531). Parallèlement, selon Charles Perrault, le progrès scientifique devrait affecter également les arts et les lettres. Marivaux écrit dans l'avant-propos de son *Télémaque travesti* : « [...] mais à présent qu'on a presque épuisé tous les trésors de l'esprit et de l'imagination, serait-il seulement raisonnable, je ne dis pas de mépriser, mais de comparer nos richesses, au petit gain de celles que firent les temps d'Homère ? », Marivaux, *Le Télémaque travesti*, Avant-propos, p. 719. Cette vision moderne du monde s'oppose à celle qu'en avaient les anciens, comme en témoigne le mythe hésiodique de l'âge d'or.

<sup>1214</sup> M. Stanic et F. Trémolières, « Anciens et Modernes », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/anciens-et-modernes/>, consulté le 08 septembre 2019. Selon le même article, le terme « moderne » est calqué sur le latin *modernus*, c'est-à-dire « ce qui est “à la mode”, actuel. Il peut être employé de manière dépréciative, pour qualifier l'éphémère et partant le superficiel, la valeur étant dans ce cas associée à la durée, voire à l'éternité ».



manifestation de la « corruption du goût<sup>1215</sup> ». C'est ce qui suscite le conflit entre les deux parties. Fénelon contribue à mettre un terme à cette « querelle homérique » grâce à sa *Lettre à l'Académie*, parue en 1716, « louant aussi bien Homère et Virgile que Molière : le principe d'imitation et de rivalité y est transcendé dans l'invitation au “naturel”<sup>1216</sup> ». Par conséquent, l'ancien n'est plus perçu comme l'ennemi du moderne, car les deux peuvent parfaitement coexister. En revanche, Marivaux, lui, prolonge cette querelle à travers ses deux romans, *L'Homère travesti* et *Le Télémaque travesti*, témoignant ainsi de la rupture entre le modèle antique et l'adhésion à la modernité.

Les Modernes, dont Charles Perrault est peut-être le plus connu, revendiquent leur supériorité aux Anciens. Il ne s'agit pas uniquement de conflits de goûts ou de préférences littéraires. En effet, plus fondamentalement, l'ère moderne est une ère chrétienne qui refuse de se référer aux siècles du paganisme. Le merveilleux païen n'a pas sa place dans une France chrétienne. Par ailleurs, les Modernes s'évertuent à vanter l'excellence de la France grâce à ses monarques éclairés, par le biais des arts et de la littérature. De fait, Louis XIV est le seul véritable héros<sup>1217</sup>. Par conséquent, chacun se doit d'obéir à l'Église et à l'État. La civilisation française représente un nouvel âge d'or. La langue française se perfectionne progressivement.

---

<sup>1215</sup> Voir A. Dacier, *Des causes de la corruption du goût*, 1715. Quant à Houdar de la Motte, « libre de toute dévotion à l'égard de l'original, il se donne le droit de retrancher des livres entiers, de changer la disposition des autres et de compenser ses coupures par des inventions personnelles », M. Delon, « Du classicisme au romantisme », *Le Magazine littéraire*, n° 427, janvier 2004, p. 50. C'est à partir de cette adaptation très libre de La Motte que Marivaux compose son *Homère travesti*. En revanche, Anne Dacier considère Homère comme un poète absolu et exemplaire dont il ne faut en aucun cas critiquer la poésie, modèle de perfection. Comme le développe Delon dans son article, ce que La Motte annonce comme étant un progrès, Dacier le considère comme une décadence. Après la lecture des *Causes de la corruption du goût* d'Anne Dacier, Marivaux affirme : « Je commence à croire que l'ancienne Iliade est pernicieuse à qui peut la lire ». Préface de *l'Homère travesti*, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 962. Ainsi, à travers cette préface, l'auteur valorise le nouveau aux dépens de l'ancien. La nouvelle *Iliade*, revisitée par La Motte, lui semble moins dangereuse que l'ancienne.

<sup>1216</sup> M. Stanic et F. Trémolières, « Anciens et Modernes », *op. cit.*

<sup>1217</sup> Charles Perrault, fervent défenseur des Modernes, déclare dans son *Siècle de Louis le Grand* qu'il préfère « le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste ». Il publie également les *Parallèles des Anciens et des Modernes*, dont le dernier volume paraît en 1697, faisant par exemple l'éloge de la perfection de Versailles, ainsi que les *Hommes illustres qui ont paru en France durant ce siècle*, entre 1696 et 1700. Dans *Le Siècle de Louis le Grand*, paru en 1687, Perrault écrit ceci : « Tout art n'est composé que des secrets divers/ Qu'aux hommes curieux l'usage a découverts, / Et cet utile amas des choses qu'on invente, / Sans cesse chaque jour ou s'épure ou s'augmente ». C'est ce poème de Perrault qui enclenche le conflit entre Anciens et Modernes. Perrault estime que les épopées homériques ne respectent pas les règles de bienséance, de vraisemblance et de rationalité, définissant l'esthétique du XVII<sup>e</sup> siècle. Comme l'écrit M. Delon, « Traduit en langue vulgaire, Homère se révèle un poète épique peu respectueux des sacro-saintes règles de la poétique classique et le chantre d'une réalité ancienne qui déroge à toutes les bienséances mondaines », « Du classicisme au romantisme », *op. cit.*, p. 49.

Quant à Versailles, elle rivalise de magnificence et de majesté avec l'Olympe. Dès lors, la mythologie se réduit à un divertissement. Le nouveau abroge l'ancien<sup>1218</sup>.

Nous pouvons en déduire que le *Télémaque* marivaudien s'inscrit dans une prise de position esthétique et littéraire<sup>1219</sup>. Marivaux désacralise Homère<sup>1220</sup> et met en pièces *L'Odyssée*. Homère est, en ce sens, un matériau vivant et transformable. Cela nous invite à réfléchir sur la dispute, aux sens sophistique et rhétorique du terme, indispensable pour la survie de la littérature. Le champ littéraire est un champ de lutte. De fait, l'on cherche à dépasser l'autre, son prédécesseur, en faisant mieux que lui et en se libérant ainsi de son autorité : la littérature est l'espace du conflit<sup>1221</sup>, le terrain des antagonismes et des dissensions. L'ancien est perçu comme étant désuet. C'est l'ennemi que le nouveau se doit d'évacuer afin de se frayer un chemin dans le monde de la création. Car imiter et reproduire l'ancien ne lui suffit plus. Il s'agit, en ce sens, d'une soif de nouveauté.

---

<sup>1218</sup> Nous reprenons ici l'analyse d'Alain Lanavère. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=IKz\\_K37J0ys](https://www.youtube.com/watch?v=IKz_K37J0ys), consulté le 10 septembre 2019. Lanavère développe, par exemple, l'idée selon laquelle les Modernes ne demandent rien d'extraordinaire à la littérature. Car c'est le plaisant et non pas le bouleversant qu'ils escomptent. Ainsi, la rationalité s'oppose à la poésie.

<sup>1219</sup> « Il avait écrit son *Télémaque travesti* à un moment où, presque inconnu, il n'avait rien ni personne à ménager. Composé au plus fort de la "guerre homérique", son roman était surtout une œuvre de circonstance, destinée à combattre le parti des Anciens, et qui devait, peut-être, rester anonyme. En 1736, la situation est toute différente. Avec ses comédies, déjà presque classiques, ses romans de *Marianne* et du *Paysan parvenu*, admirés de toute l'Europe, Marivaux est à l'apogée de sa gloire », Cf. à propos de la genèse de l'œuvre, F. Deloffre, Notice, p. 1249-1250.

<sup>1220</sup> Cette désacralisation marivaudienne d'Homère fait écho à celle du philosophe Socrate par le poète comique Aristophane dans sa comédie *Les Nuées* (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.). De fait, dans les deux cas de figure, Homère et Socrate sont des bouffons grotesques. (Voir la conversation avec Homère, imaginée par Marivaux dans « Évocation de l'ombre d'Homère », *Œuvres de jeunesse, op. cit.*, p. 977-978. Homère s'y moque ouvertement des partisans des « Anciens » qui l'admirent follement et demande expressément à son interlocuteur de les railler : « Les rieurs sont toujours les moins fous ». Autrement dit, Marivaux obtient l'approbation d'Homère lui-même avant d'entreprendre ses travestissements burlesques. De fait, c'est l'acharnement immodéré des « Anciens » à défendre, voire sacraliser Homère, qui révolte Marivaux, plus que la poésie homérique qu'il ne connaît que par l'intermédiaire des adaptations très libres de La Motte). Chez Aristophane, Socrate est assimilé à ses pires ennemis, les sophistes. Il est présenté comme un mauvais éducateur dont les faux raisonnements provoquent les pires désastres comme la violence du fils à l'égard de son père. De fait, le poète comique invente l'histoire de Strepsiadès et de son fils Phidippidès afin de parodier la philosophie de Socrate, devenu « Sokratès ». D'aucuns pensent que cette comédie a largement contribué au procès et à l'exécution du philosophe. Qu'il s'agisse de la fiction aristophanesque ou de la réalité, le sort de Socrate est le même : la mise à mort. Il serait peut-être intéressant de confronter plus en détail, dans le cadre d'un autre travail, la désacralisation opérée, tour à tour, par Aristophane et Marivaux qui déconstruisent chacun le mythe du poète et du philosophe, en remettant en question leur rôle en tant qu'éducateurs de la Grèce dans le cas de Socrate, de la France dans celui d'Homère et, plus généralement, de l'humanité. Dire le nom d'Homère et de Socrate révèle le succès de la poésie et de la philosophie. Autrement dit, leurs détracteurs ne sont-ils pas simplement jaloux de leur gloire ?

<sup>1221</sup> Voir A. Compagnon, *De la littérature comme sport de combat*, Collège de France, URL : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2016-2017.htm>, consulté le 03 septembre 2019. Comme le montre Compagnon dans son cours, les querelles et conflits littéraires sont utiles et profitables dans la mesure où la rivalité est le ressort de la dynamique littéraire. Parallèlement, le silence d'Homère est le ressort de la réécriture. Qu'il soit admiré ou rejeté, le modèle crée un dialogue intra-textuel. Ainsi, plusieurs mondes fusionnent et recréent l'histoire du mythe.

Marivaux, en « moderne » invétéré, s'attaque aux modèles et les déconstruit dans ses écrits, dont *Le Télémaque travesti*. Il défie l'autorité de l'ancien, comme le montre l'avant-propos, dans lequel il pose le problème des rapports avec Homère. Pourquoi vouloir imiter à tout prix les anciens alors que l'imitation est susceptible de rendre fou l'imitateur ? Marivaux critique la vanité et l'orgueil des héros homériques et féneloniens<sup>1222</sup>, en estimant qu'ils sont plus vicieux que vertueux. Dans ce contexte précis, l'être s'oppose au paraître<sup>1223</sup>. En outre, il trouve incongru et tout à fait contraire au bon sens de conter des histoires dans une bataille<sup>1224</sup>. Cela pose le problème de l'opposition entre le vrai et le vraisemblable. C'est dans cette mesure que les héros admirables d'Homère sont ridicules chez Marivaux. En utilisant l'ironie et le sarcasme, celui-ci présente son œuvre comme un outrage à la divinité qu'est Homère. Autrement dit, il s'agit d'une *hubris*. En s'attaquant à ce qui est sacré aux yeux de beaucoup de ses contemporains, Marivaux revendique son statut d'« impie<sup>1225</sup> ». Sa production, elle, est « sacrilège et digne du feu<sup>1226</sup> ». Homère est devenu un culte, une religion qui pourrait même se substituer au Christ et le surpasser en sacralité<sup>1227</sup>. Marivaux, indigné, ne peut accepter cet excès que représente la divinisation d'un homme, qui plus est, est figure du paganisme. Ainsi, il s'oppose fermement à la divinisation des poètes et des héros.

En ce qui concerne la genèse de l'œuvre, « du *Télémaque travesti*, on ne connaissait récemment encore que le quart, lorsque nous en avons découvert le reste dans des bibliothèques étrangères<sup>1228</sup> ». De fait, ce roman ne paraît pas lors de sa composition. Il voit le jour vingt ans plus tard, à l'étranger, comme le précise Deloffre<sup>1229</sup>. *Le Télémaque travesti* est un « roman rustique » caractérisé, selon l'auteur, par « l'âpre réalisme » qui fait son « originalité ». D'aucuns affirment que cette matière romanesque inspire à Marivaux son œuvre théâtrale. Par ailleurs, Deloffre écrit au sujet du *Télémaque travesti* et de *L'Homère travesti* : « Qui ne les verrait que comme des œuvres comiques se méprendrait totalement. Leur véritable signification est d'ordre social, ou humanitaire. Par son *Télémaque travesti*,

<sup>1222</sup> À ce propos, Deloffre qualifie l'époque comme suit : « à une époque où le sens poétique faisait défaut, seules la logique, la vraisemblance ou la morale étaient en question parmi les contestants. On sait que le XVIII<sup>e</sup> siècle n'a guère apprécié l'héroïsme en général, et l'héroïsme militaire en particulier [...] », *Œuvres de jeunesse, op. cit.*, Notice, p. 1251. De fait, Marivaux privilégie l'esprit à l'imagination.

<sup>1223</sup> Marivaux, *Œuvres de jeunesse, op. cit.*, Avant-propos, p. 718-719.

<sup>1224</sup> Voir La préface de *L'Homère travesti, ibid.*, p. 969.

<sup>1225</sup> Marivaux, *Œuvres de jeunesse, op. cit.*, Avant-propos, p. 717.

<sup>1226</sup> *Ibid.*

<sup>1227</sup> « *Homère*, tu t'es acquis un culte souvent aussi scrupuleusement observé que le vrai ; je n'ose dire plus : mais si le mépris de ce culte est sans vengeance, tu n'es donc qu'un homme ? », *ibid.*

<sup>1228</sup> *Ibid.*, Avant-propos, IX.

<sup>1229</sup> *Ibid.*, Notice, p. 1239. « [...] Reniée alors par son auteur, condamnée sévèrement par une critique dédaigneuse, elle ne fit en France qu'une fugitive apparition, sous une forme très incomplète », *ibid.*

Marivaux, catholique et légitimiste, prend date dans l'histoire de l'opinion publique en critiquant ouvertement la persécution des protestants de France<sup>1230</sup> ». Ce roman « moderne » de Marivaux, dont les personnages sont des anti-héros, fait écho au travestissement burlesque et à l'antiroman. Dans un deuxième temps de notre analyse, nous nous proposons de développer tour à tour ces deux lignes de lecture.

## **2. *Le Télémaque travesti* ou « l'incontestable chef-d'œuvre du burlesque français<sup>1231</sup> »**

« Suivez-moi, mon cher lecteur, à vous dire le vrai, je ne sais pas bien où je vais ; mais c'est le plaisir du voyage » (*Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques*, p. 457).

Selon le dictionnaire de Furetière, le verbe « travestir » apparaît en 1690. Il signifie « se déguiser en prenant d'autres habits », ainsi que « déguiser un auteur, le traduire en un autre style, en sorte qu'on ait peine à le reconnaître ». Dans le même cadre, l'esthétique burlesque désigne « l'explication des choses les plus sérieuses par des expressions tout à fait plaisantes et ridicules<sup>1232</sup> ». Le contraste entre la noblesse du sujet, inspiré de la mythologie, et la bassesse du ton, est caractéristique de cette esthétique. Il est question également d'outrance, de trivialité émanant du besoin, voire de la nécessité de faire rire. L'efficacité de la parole se mesure désormais à son effet comique. De fait, c'est le plaisir comique du lecteur et son amusement qui priment. Selon Genette, le travestissement burlesque consiste à transposer un style noble, grave, en style familier<sup>1233</sup>. Ainsi, même si le contenu fondamental du texte travesti est conservé, une autre « élocution<sup>1234</sup> » lui est imposée. Il s'agit, en ce sens,

---

<sup>1230</sup> *Ibid.*, XI. À ce propos, selon Pierre Frantz, « *Le Télémaque travesti* et *L'Homère travesti* (1716) témoignent à la fois d'un attrait pour des plaisanteries crues et scatologiques et d'intentions critiques acides : elles n'atteignent pas seulement des monuments littéraires consacrés mais aussi la politique de Louis XIV à l'encontre des protestants et ses entreprises guerrières », P. Frantz, « Marivaux Pierre Carlet de Chamblain de (1688-1763), *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnante.fr/encyclopedie/marivaux-pierre-carlet-de-chamblain-de/>, consulté le 08 septembre 2019.

<sup>1231</sup> Selon Genette, *Le Télémaque travesti* « reste l'incontestable chef-d'œuvre du burlesque français et, en passant, l'un des plus savoureux romans paysans du XVIII<sup>e</sup> siècle, et donc de tous les temps », G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 173.

<sup>1232</sup> B. Croquette, « Burlesque, esthétique », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnante.fr/encyclopedie/burlesque-esthetique/>, consulté le 08 septembre 2019.

<sup>1233</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 72.

<sup>1234</sup> *Ibid.*, p. 71-72.

d'un « procédé de familiarisation » qui « actualise » et parodie simultanément le texte<sup>1235</sup>. Les mondes d'Homère et Fénelon sont jugés lointains. Ainsi, le narrateur burlesque se situe aux antipodes du poète épique. Celui-ci, après avoir affronté les philosophes, doit désormais faire face aux narrateurs burlesques. Dans les deux cas de figure, c'est son autorité qui est mise en question. Marivaux ne se contente pas de reproduire l'histoire de Télémaque telle qu'elle est racontée par Fénelon. En effet, il en propose une production nouvelle. En ce sens, le travestissement est plus une transformation qu'une imitation<sup>1236</sup>.

À première vue, Marivaux semble s'inscrire dans le sillage du poète Scarron<sup>1237</sup> à travers l'imitation et le travestissement burlesque. Selon Jean-Paul Sermain, *Le Télémaque travesti* est « le seul livre qui se présente comme une transformation du livre de Fénelon<sup>1238</sup> ». Dans cette œuvre burlesque en prose, Marivaux s'en prend à la vanité des personnages homériques en les remplaçant par des personnages grossiers, aux noms prosaïques<sup>1239</sup>. Leurs aventures se placent d'emblée sous le signe de l'imagination, car ils croient vivre des événements héroïques, à la manière de Télémaque et de son maître Mentor dans le roman fénelonien. Comme l'écrit Deloffre, « le comique doit provenir de la perpétuelle transposition des personnages, des sites, des aventures, des temps [...] »<sup>1240</sup>. Cette transposition du langage et des faits, ainsi que l'accumulation des lieux communs propres à un style ou à un genre, produisent un effet comique indéniable, une proximité évidente avec le lecteur contemporain de Marivaux. Le rire chez Marivaux est un humour libérateur qui pousse à la réflexion. Un spectateur qui rit est un spectateur libre. La variété des possibilités témoigne de l'évolution

---

<sup>1235</sup> *Ibid.*, p. 74. « *Le Télémaque travesti* est écrit sur deux tons : le récit de l'auteur pastiche le style de Fénelon, tandis que les personnages parlent un langage très familier et d'un caractère souvent populaire », F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 106.

<sup>1236</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>1237</sup> Scarron écrit le *Virgile travesti*. 1648-1653. Il faut quand même souligner ceci : Marivaux précise dans la préface de son *Homère travesti* que son comique est différent de celui de Scarron. Cf. *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 961.

<sup>1238</sup> « Il m'a semblé que Marivaux luttait en partie contre le pouvoir d'attraction exercé par *les Aventures de Télémaque* à l'opposé de ce que les écrivains espèrent et proposent du roman : c'est plutôt une mise en garde contre une lecture moralisante et pédagogique du livre de Fénelon qui en retiendrait des principes d'invention exactement contraires au génie du roman (le personnage étant soumis à un ordre préalable qui l'empêche de se forger dans la liberté). Marivaux craint une leçon de conformisme », J-P. Sermain, « *Les Aventures de Télémaque* : un titre programme », *op. cit.*, p. 150.

<sup>1239</sup> Marivaux recourt à des « noms romanesques : Mécicerte pour Calypso, Phocion pour Mentor, Timante pour Télémaque », F. Deloffre, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, Notice, p. 1256-1257. Inspirés du monde rustique, ces noms s'ajoutent au langage concret de Phocion qui s'oppose à celui, noble et solennel, de Mentor. De fait, le travestissement s'opère principalement au niveau du discours des personnages. Le dialogue est le ressort du comique. Par ailleurs, Marivaux oppose le langage naturel de ses personnages à celui, artificiel, de ceux de Fénelon. Les conseils pragmatiques, comparaisons concrètes et expressions grossières de Phocion remplacent les théories de Mentor. Ainsi, le langage, recréé par Marivaux, correspond essentiellement au milieu social de ses personnages.

<sup>1240</sup> F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, *op. cit.*, p. 106.

des consciences, ceci étant en lien étroit avec la pensée qui s'est développée lors de la Querelle des Anciens et des Modernes.

Marivaux aurait pu s'inspirer du théâtre italien. « Dans des pièces de ce genre, on trouve en effet, non seulement les détails bas ou anachroniques propres au genre burlesque, mais le remplacement des héros tragiques ou romanesques par les Arlequins ou les Pierrots de la farce moderne<sup>1241</sup> ». Selon Christophe Martin, les premiers romans de Marivaux renouent avec la tradition baroque<sup>1242</sup>. En tout état de cause, le mélange de tons et de registres est l'une des caractéristiques du style marivaudien<sup>1243</sup>. En effet, nous passons avec Marivaux du sublime au grotesque, de l'idéal<sup>1244</sup> au réel. En s'écartant remarquablement de l'esthétique fénelonienne du roman, Marivaux promeut l'esthétique romanesque des Modernes à travers le détournement parodique du mythe. Néanmoins, la dévalorisation n'empêche pas l'hommage. Car le modèle de référence, certes amplifié, existe. Sa reprise même témoigne d'une dette à l'égard des prédécesseurs.

Les épisodes triviaux sont suggestifs. Comme l'écrit Gérard Genette, « le style épique, par sa stéréotypie formulaire, est non seulement une cible toute désignée pour l'imitation plaisante, et le détournement parodique : il est constamment en instance, voire en position d'autopastiche et d'autoparodie involontaires. Le pastiche et la parodie<sup>1245</sup> sont inscrits dans le texte même de l'épopée<sup>1246</sup> ». Par ailleurs, Genette considère que le burlesque « trouve une nouvelle source de comique dans cette perpétuelle antithèse entre le rang et les paroles de ses héros<sup>1247</sup> ». C'est le style qui est modifié dans la transposition burlesque du texte fénelonien<sup>1248</sup>, car le sujet reste le même. Ainsi, le texte burlesque est explicitement satirique

---

<sup>1241</sup> F. Deloffre, *Œuvres de jeunesse, op. cit.*, Notice, p. 1253.

<sup>1242</sup> URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marivaux-24-un-romancier-du-present>, consulté le 08 septembre 2019.

<sup>1243</sup> Voir à ce sujet J. Rousset, « Marivaux et la structure du double registre », *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962.

<sup>1244</sup> « Marivaux s'intéresse bien plus passionnément aux hommes, nos semblables, dans un salon ou dans la rue, qu'au fantôme d'un être idéal », M. Gilot, *L'esthétique de Marivaux*, Sedes, 2000, p. 139.

<sup>1245</sup> L'étymologie de ce terme est évoquée par Genette : « *ôdè*, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint-, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie. [...] le rhapsode modifie simplement la diction traditionnelle et / ou son accompagnement musical ». Genette cite à propos de ce procédé de déformation l'exemple de Hégémon de Thasos. Cf. *Palimpsestes, op. cit.*, p. 22.

<sup>1246</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1247</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>1248</sup> Le style de Fénelon est jugé « aussi loin de la langue commune que le serait une langue étrangère », *ibid.*, p. 106.

à l'égard de son « hypotexte » « multiple<sup>1249</sup> », car se composant de *L'Odyssee* et du *Télémaque* de Fénelon.

Dès les premières lignes du livre premier, le ton est donné et le comique valorisé aux dépens de l'épique<sup>1250</sup>. Marivaux s'adresse directement à son lecteur :

Tout ce qu'on rapporte de grand en parlant des hommes doit nous être bien plus suspect que ce qu'on en rapporte de grotesque et d'extravagant<sup>1251</sup>.

De fait, le grotesque est considéré comme moins inquiétant que les hauts faits, invraisemblables, étant donné que la vertu n'est pas naturelle chez les hommes. Elle est même difficilement praticable, sinon affectée. Marivaux se démarque clairement des philosophes et métaphysiciens. Car il ne prétend pas faire œuvre de vérité, la fiction étant plus séduisante et agréable que le réel, même si les deux traitent des mêmes sujets. L'humain aime que l'on sollicite son imagination. Cela semble s'expliquer par l'attrait de l'inconnu. Marivaux montre que c'est surtout le sérieux qui fait rire, surtout quand il est affecté. Il y a un décalage évident avec le tragique et le lyrique. Les sentiments nobles contrastent avec les préoccupations triviales. La violence physique est exagérée, aussi bien que le comique de l'absurde et de l'incohérence, à travers les chutes, disputes et poursuites. L'efficacité comique du décor de la vie moderne est indéniable. Par ailleurs, les références fréquentes à l'argent donnent au roman une vraisemblance narrative.

La mise en dérision n'empêche pas la reproduction de l'œuvre fénelonienne. La mise à distance ne nie pas totalement l'imitation<sup>1252</sup>. C'est sur l'ancien que se greffe le nouveau. Marivaux ne déforme que pour mieux dévoiler. Selon lui, le roman fénelonien est la figure de l'artifice rhétorique. Ainsi, il déguise le sérieux<sup>1253</sup> en faisant l'éloge du plaisant, comme en témoigne la récurrence des facéties qui surpassent en nombre les sentences morales du pseudo-maître. En outre, le motif burlesque est omniprésent dans le texte, comme le montrent, en l'occurrence, les expressions populaires, vieilles, qui se rencontrent dans ce roman comique. Marivaux s'applique ainsi à montrer l'écart entre le rêve et la condition réelle, par

---

<sup>1249</sup>Voir *ibid.*, p. 66, sur les variantes de l'hypotexte.

<sup>1250</sup> La mythologie est constamment raillée dans *Le Télémaque travesti*, comme en témoigne cet exemple : « Ah ! m'écriai-je alors, en entendant la chute de Pierrot, c'est Apollon qui est culbuté du haut du ciel par Jupiter : continuez, Termosiris. Ce bon homme ne comprit point ce que je lui disais, et reprit ainsi [...] », I, p. 753-754.

<sup>1251</sup> *Ibid.*, I, p. 721.

<sup>1252</sup> Il s'agirait, en ce sens, d'un « rapport ambigu à l'hypotexte », pour reprendre l'expression de Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 173.

<sup>1253</sup> « J'appellerai toujours travesti tout ouvrage qui, déguisant un auteur sérieux, me le présentera d'une façon qui me réjouisse », Marivaux, *Œuvres de jeunesse, op. cit.*, Préface de *l'Homère travesti*, p. 962.

l'intermédiaire du langage réaliste, ressort du comique. Les deux insensés, Brideron et Phocion, sont à mi-chemin entre le roman et la réalité. Ils cherchent à revivre les aventures de leurs modèles à moindres frais, à travers les scènes de leur vie quotidienne. En définitive, en rompant avec les codes usés et les décors stylisés chez Fénelon, Marivaux utilise la parodie et le burlesque qui sont des moyens de mettre à l'honneur à la fois le concret et le réaliste. L'univers du roman est recréé.

### 3. *Le Télémaque travesti* : un antiroman ?

« Il y a de l'habileté à n'épuiser pas les sujets qu'on traite, et à laisser toujours aux autres quelque chose à penser et à dire ».

La Rochefoucauld, *Réflexions diverses*, IV, « De la conversation ».

« Malgré son titre, le *Télémaque travesti* n'est nullement un travestissement burlesque, mais bien une variante de l'antiroman, savoir : un antiroman à hypotexte singulier, et (donc) à action prescrite<sup>1254</sup> ». Cette affirmation de Genette pose d'emblée un problème de définition. De fait, un genre littéraire se définit selon des critères esthétiques, thématiques et stylistiques. Des normes et des codes le régissent. Il s'agit, dans le cas du *Télémaque travesti*, d'un antiroman parce que ce ne sont pas les mêmes personnages. Par ailleurs, selon Genette, *Le Télémaque travesti* appartient au genre de la parodie<sup>1255</sup>. Mécicerte, en l'occurrence, est inconsciente du rapprochement que les deux imitateurs établissent entre elle et Calypso. L'analogie entre ses actions et la situation de Calypso ne peut être qu'accidentelle. Mais, à première vue, elle ne semble pas subir l'emprise d'un « hypotexte », contrairement à Phocion qui rêve de la « grandeur chimérique du chevalier à la triste figure<sup>1256</sup> ». Afin de dissiper le doute, Deloffre assimile le procédé marivaudien à celui de Cervantès dans *Don Quichotte*<sup>1257</sup> et de Sorel dans *Le Berger extravagant*<sup>1258</sup>.

---

<sup>1254</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 171-172.

<sup>1255</sup> « (outre qu'il est écrit en prose, qu'il s'en prend à une œuvre moderne dont le statut générique est lui-même incertain, [...]), les excédera au moins sur un point décisif : ses personnages ne sont plus Télémaque, Mentor, Calypso que l'on traiterait et ferait parler sur un ton vulgaire, mais le jeune Brideron, son oncle Phocion et la dame Mécicerte, dont les aventures présentent une certaine homologie avec celles que racontait Fénelon, mais à l'étage au-dessous », *ibid.*, p. 158-159.

<sup>1256</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>1257</sup> Nous pouvons considérer que Phocion est le double du Don Quichotte, enthousiasmé jusqu'à l'excès par les romans picaresques. Marivaux se serait peut-être inspiré de Cervantès. Voir à propos de cette hypothèse, J-P.



Marivaux et les Modernes s'opposent fermement aux règles normatives qui découlent du culte de l'Antiquité. Selon Françoise Rubellin, « dans le laboratoire que constituent ces premières œuvres se révèle déjà un auteur (Marivaux) qui ne suivra pas les modèles, qui se passionnera pour le dialogue et la langue parlée, pour la diversité humaine, et qui placera la subjectivité au cœur de la littérature<sup>1259</sup> ». La dimension critique, voire scatologique des œuvres de jeunesse de Marivaux, dont *L'Homère travesti* et *Le Télémaque travesti*, méconnus du grand public, est soulignée par Rubellin. Ces œuvres de Marivaux se caractérisent essentiellement par leur modernité. Le roman est considéré comme un genre mineur au XVIII<sup>e</sup> siècle, contrairement à l'épopée et à la tragédie, les genres de l'antiquité par excellence. Ainsi, nous pouvons supposer que le choix du roman parodique fait écho à la critique marivaudienne de l'ancien. « [Marivaux] a aidé le roman français à se débarrasser des jeux momentanément épuisés du picaresque, après ceux de la préciosité, en leur substituant une peinture véridique des milieux et des conditions<sup>1260</sup> ».

Le spirituel semble rabaissé au profit du corporel. L'intrusion de l'auteur-narrateur est fréquente dans le texte. Il s'adresse à son lecteur afin de lui montrer les dangers de l'imitation. Autrement dit, il oppose une lecture littérale et naïve à une lecture intelligente qui n'éprouve pas le besoin systématique de s'identifier à des créatures de papier. Le détachement de ce que l'on lit, l'esprit critique sont autant de valeurs que l'auteur-narrateur tente de cultiver chez son lecteur. Car le monde réel et le monde de l'imaginaire romanesque sont irrévocablement imperméables. Par conséquent, une imagination débordante s'avère un danger. La fiction n'est pas la vie. Au lieu de rêver ou d'imaginer, un bon lecteur doit réfléchir. C'est son intelligence et non pas son imagination qu'il se doit d'exercer en lisant un roman. Ainsi, l'expérience de lecture devrait être divertissante et non pas frustrante.

Marivaux privilégie le réalisme<sup>1261</sup> à la fiction. En effet, « pour être un personnage de roman, on n'en est pas moins homme...<sup>1262</sup> » Les héros marivaudiens sont des êtres de chair

---

Sermain, « De l'imitation : le *Télémaque travesti* », *Le singe de Don Quichotte : Marivaux, Cervantès et le roman postcritique*, Voltaire Foundation, Oxford, 1999, *Studies on Voltaire*, vol. 368.

<sup>1258</sup> Marivaux, *Œuvres de jeunesse, op. cit.*, F. Deloffre, Notice, p. 1252. Cf. à ce sujet, I. Moreau, « Du roman à l'Anti-roman : les dangers de l'immersion fictionnelle », *Études Épistémè* [En ligne], 13 / 2008, URL : <https://journals-openedition-org.faraway.parisnanterre.fr/episteme/900>, mis en ligne le 01 juin 2008, consulté le 22 octobre 2019, et sur l'immersion fictionnelle, J-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, « Poétique », 1999.

<sup>1259</sup> Cf. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marivaux-14-marivaux-cet-inconnu>, consulté le 08 septembre 2019.

<sup>1260</sup> J. Fabre, « Intention et structure dans les romans de Marivaux », *Idées sur les romans*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 99.

<sup>1261</sup> Voir, à ce sujet, H. Coulet, « L'univers romanesque », *Marivaux romancier*, Paris, Armand Colin, 1975, p. 443.

qui ont les pieds sur terre. Il s'agit de personnages bons vivants qui aiment la bonne chère<sup>1263</sup>, ainsi que les plaisirs irrésistibles de la chair. À la différence de Télémaque, Brideron a un corps qu'il entend satisfaire et des besoins primaires auxquels il faut subvenir. Brideron n'aime pas se brider. Contrairement à Télémaque, il ne craint pas l'expérience. Il la cherche. Quant à Mécerte, son corps la frustre, étant donné qu'il ne répond pas à ses attentes et que l'homme désiré lui préfère d'autres, plus jeunes, plus beaux. Charis, elle, se fait belle, d'une manière aussi excessive que risible. Ainsi, contrairement à l'attraction érotique qu'exerce le corps d'une Calypso séduisante et coquette, le corps de Mécerte, lui, est repoussant à cause de son vieillissement progressif, d'autant que la jalousie le métamorphose irrémédiablement. Nous pouvons en déduire que le corps, qu'il soit épanoui ou fané, est fortement présent chez Marivaux. Dans cet antiroman qui figure l'empire des sens, « la vie est simple, mais les êtres sont complexes<sup>1264</sup> ». C'est cette complexité des personnages que nous nous proposons de développer, en nous focalisant sur Mécerte, Brideron le fils et Phocion.

## **B. Les personnages marivauxiens : figures ou voiles des personnages antiques ?**

### **1. Mécerte, la déesse malgré elle**

#### **1.1. Mécerte : la nymphe défigurée**

Mécerte-Calypso subit deux déformations : la première déformation est du fait de son créateur, Marivaux, qui propose d'elle une image en rupture avec ce qui précède. La deuxième est une conséquence de l'amour qu'elle éprouve pour Brideron, avatar de Télémaque. Cette métamorphose reprend celle que nous pouvons lire chez Fénelon, même si elle présente des différences que nous allons développer.

---

<sup>1262</sup> J. Guilhemmet, *L'œuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 104.

<sup>1263</sup> « Le récit prend corps et chair grâce à toutes ces notations relatives à la nourriture. De manière encore plus significative, les indications d'ordre vestimentaire se multiplient », *ibid.*, p. 380.

<sup>1264</sup> M. Gilot, « Le malicieux génie de Brideron, ou la naissance d'une œuvre », *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Klincksieck, 1974, p. 199.

### 1.1.1. Mécicerte, un personnage qui n'est pas en quête d'auteur

*Le Télémaque travesti* représente le plaisir de la défiguration<sup>1265</sup>, la figure représentant une forme d'exil. La défiguration du personnage est-elle une manière de mimer sa mort ?

Mécicerte, triste et rêveuse, réfléchissait toujours au bonheur dont elle avait joui du temps de ses amours avec M. Brideron le père [...]<sup>1266</sup>

Cet extrait fait indéniablement écho à l'incipit du roman fénelonien. En effet, Mécicerte-Calypso est nostalgique et malheureuse. L'espace figure à ses yeux ses amours passées. Elle s'y promène tristement. Inconsolable, elle ignore le reste de ses prétendants et prend son amourette avec Brideron pour une passion enflammée qui lui fait vivre la plus atroce des douleurs. Mais il semblerait plutôt que c'est l'ennui d'un quotidien morne qui la chagrine plus qu'autre chose. Par ailleurs, elle devient négligente et ne prend plus soin de son apparence. C'est le laisser-aller qui caractérise désormais la vie du personnage féminin, autrefois incarnation de la séduction<sup>1267</sup>. Selon elle, il n'y a plus de raison de préserver sa beauté, étant donné que Brideron est parti. Ainsi, elle s'expose au soleil en démystifiant le canon de beauté que représente la blancheur du teint. La coquette qui vivait pour Brideron retrouve sa solitude et, avec elle, l'insouciance, la désinvolture et la mollesse. L'abandonnée s'abandonne elle-même. Mécicerte n'est plus dans une démarche de séduction. Elle ne cherche plus à plaire aux autres et acquiert de nouvelles habitudes, ayant désespéré de revoir l'absent. Elle ôte son masque et dévoile son être véritable. Rêveuse et mélancolique, Mécicerte-Calypso dépérit et s'enlaidit progressivement jusqu'à l'arrivée de Timante, le fils de l'absent.

Mécicerte-Calypso connaissait l'absent, Brideron le père. Ils étaient amants quand ils étaient jeunes et beaux<sup>1268</sup>. L'homme est tellement envoûté par son charme qu'il décide de

---

<sup>1265</sup> Selon le *Dictionnaire du Petit Robert*, le verbe « défigurer », de *dé-* et *figure* « forme », signifie « altérer gravement l'aspect de (qqch.) : abîmer, enlaidir, gâter (sujet personne). (Sujet chose) : altérer par sa présence l'aspect de (qqch.) abîmer le visage de quelqu'un : défigurement. Fig. (sujet personne) donner une reproduction ou description fautive de : déformer, dénaturer, transformer, altérer, caricaturer, travestir, fausser, trahir, défiguration. Contr. Embellir ; respecter, restituer ». À la lumière de cette définition, un rapprochement est peut-être possible entre la défiguration dans le roman marivaudien et celle qu'opère Le Caravage en peinture, à travers la mise en dérision de l'antique. La peinture caravagesque représente la métamorphose de l'antique et la mise en scène de personnages réalistes, animés, vivants et semblables, de ce point de vue, à ceux de Marivaux. Dans les deux cas de figure, les ombres, le clair-obscur sont à l'honneur.

<sup>1266</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, *op. cit.*, I, p. 730.

<sup>1267</sup> « [...] le soin de son teint, de sa parure, ne l'occupait plus ; coiffée le plus souvent en mauvais battant-l'œil [...] », *ibid.*, I, p. 730. Ce choix de coiffure semble en dire long sur l'état de Mécicerte. C'est comme si elle ne voulait plus voir le monde autour d'elle. Car tout lui rappelle Brideron.

<sup>1268</sup> « [...] Il était bel homme et de bonne mine ; Mécicerte était charmante ; ils se plurent mutuellement en se voyant ; ils s'aimèrent ; [...] », *ibid.*, I, p. 726.

« contrefaire le malade<sup>1269</sup> » afin de passer plus de temps en sa compagnie. Brideron-Ulysse<sup>1270</sup> est, encore une fois, la figure du faux-semblant. Le narrateur rapporte sommairement l'histoire d'amour entre les deux personnages. Celle-ci semble ne rien avoir d'extraordinaire. Mécicerte et Brideron sont des êtres humains ordinaires. Le merveilleux de la rencontre est complètement occulté : le hasard se substitue à la volonté des dieux. Cependant, Brideron-Ulysse se lasse assez rapidement de son idylle amoureuse. En ce sens, il n'est pas différent de ses doubles homérique et aragonien. De fait, quand il pressent que Mécicerte-Calypso veut faire durer la relation, il « planta là l'amour et l'amante<sup>1271</sup> » pour retrouver sa passion du voyage. Cela fait écho à l'attitude narquoise du Mentor aragonien quand Calypso lui parle de fidélité, témoignant de sa volonté de faire durer ce qui est nécessairement éphémère. La femme abandonnée, elle, au contraire d'une Calypso fénelonienne longtemps inconsolable après le départ d'Ulysse, « se consola dans les deux mois ». L'amour semble passager, conditionné par le renouvellement continu. Le malheur est également momentané. Rien n'est éternel dans le monde des humains que Marivaux décrit :

« Les Calypsos sont rares, la véritable fit toujours retentir sa grotte de ses tristes accents. Nos femmes mortelles n'en usent pas ainsi ; leur chambre, qui les voit d'abord soupiner, voit bientôt changer le spectacle, et ce témoin de leurs soupirs l'est souvent du plaisir d'un nouvel amour, le lendemain de ces soupirs même<sup>1272</sup> ».

Autrement dit, la Calypso fénelonienne, la « véritable », n'existe pas réellement. Il s'agit d'un personnage impossible, loin d'être réaliste. La Calypso fénelonienne est la figure de la fiction, tandis que celle de Marivaux s'en inspire, certes, mais résiste au schéma traditionnel qui lui est attribué. La Calypso marivaudienne, simple mortelle, renie son héritage. Cette femme ne pleure son ancien amant que temporairement. Car le nouveau ne tarde pas à lui faire oublier l'ancien. L'amour qui se renouvelle symbolise la littérature qui devrait, selon l'auteur, ôter le voile du passé afin de créer, inventer, se libérer. À Un nouvel amant, correspond une nouvelle littérature. L'oubli l'emporte sur la mémoire et rien n'est irremplaçable. Sous l'effet du temps, la plus forte et douloureuse des passions se métamorphose en souvenir insignifiant. Car Marivaux n'est pas Fénelon. Mécicerte n'est pas Calypso.

---

<sup>1269</sup> *Ibid.* Ainsi, contrairement à l'Ulysse homérique, le Brideron marivaudien ruse afin de passer plus de temps en compagnie de Mécicerte. En revanche, cela ne dure qu'un temps. Par ailleurs, il lui ment en prétendant qu'il est veuf alors que Madame Brideron l'attend.

<sup>1270</sup> La figure du père est subvertie dans le roman de Marivaux, comme chez Aragon plus tard. De fait, Ulysse devient une « figure caricaturale qui n'est qu'un reflet terni et grotesque de l' "invincible Ulysse", un personnage de comédie et même de farce, par opposition à l'héroïsme homérique et fénelonien », J. Guilhembet, *L'œuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret, op. cit.*, p. 378.

<sup>1271</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, I, p. 726.

<sup>1272</sup> *Ibid.*, p. 726-727.

En tout état de cause, la Mécerte-Calypso paraît avoir eu plusieurs « adorateurs<sup>1273</sup> », dont le préféré est Brideron. Le désir étant imagination, Mécerte-Calypso, à l'image des autres personnages qui se nourrissent d'illusions et de déguisements, éprouve le besoin de « sentir une douleur semblable à celle d'une héroïne de roman abandonnée et trahie<sup>1274</sup> ». En ce sens, nous pouvons considérer les personnages du *Télémaque travesti* comme les doubles des partisans des Anciens. Dans leur acharnement à reproduire l'Ancien qui est condamné à disparaître aux yeux de Marivaux, ils semblent aussi égarés que ridicules. Marivaux critique ironiquement leur aspiration à un merveilleux antique jugé désuet, en ayant un souci du réalisme. Par ailleurs, il se contente de référer brièvement aux aventures similaires à celles des personnages féneloniens. Car leur invraisemblance explique le peu d'intérêt qu'il leur accorde : si ce n'est pas réaliste, cela n'est pas digne d'être développé. Le naufrage de Télémaque et de Mentor, précédant l'arrivée sur l'île de Calypso, est déformé. Les vagues représentatives d'une nature hostile sont transformées en voleurs qui se saisissent de l'argent et des habits des deux voyageurs. Voilà un « naufrage » plus réaliste que celui du *Télémaque*.

Les deux aventuriers ridicules font leur entrée sur la scène de théâtre que représente le verger, évocateur de souvenirs, de Mécerte-Calypso. Celle-ci, décontenancée, troublée dans sa douce rêverie, se rend rapidement à l'évidence : le visiteur ressemble étrangement à l'absent infidèle. Son regard est « instantanément amoureux<sup>1275</sup> », en dépit du caractère insolite de l'arrivée de ses hôtes. Comme chez Fénelon, elle feint la colère afin de dissimuler son émotion. Phocion, lui, constate l'analogie frappante entre cette situation et celle que décrit Fénelon à propos de l'arrivée chez Calypso. Ainsi, sa décision est prise. Double de l'auteur, il décide que Mécerte, entourée de jeunes campagnardes-nymphes<sup>1276</sup>, jouera le rôle de Calypso.

Le lexique parodique de Marivaux témoigne de la transformation du texte fénelonien. C'est la technique d'*amplificatio*. En effet, Mécerte-Calypso est déplacée du contexte héroïque au contexte contemporain. La description de l'amante abandonnée est renforcée par d'autres détails qui modernisent considérablement le personnage. Mécerte-Calypso est indissociable de sa réalité matérielle, sociale et historique. Elle ne vit pas sur une île isolée et déserte qui appartient à un ailleurs irréel. La symbolique de l'insularité, qui est un thème

---

<sup>1273</sup> *Ibid.*, p. 727.

<sup>1274</sup> *Ibid.*

<sup>1275</sup> J. Guilhembet, *L'œuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret*, op. cit., p. 76.

<sup>1276</sup> La Calypso marivaudienne est « une dame veuve, habitante de la campagne, tutrice de deux jeunes nièces, et mère de deux filles », Marivaux, *Le Télémaque travesti*, I, p. 726.

essentiel chez Homère et Fénelon, est ainsi complètement occultée par Marivaux. Le surnaturel est remplacé par le grossier. Ulysse est démythifié. La divergence par rapport au modèle étant constante au fil du roman, le rire est constamment provoqué.

Mélicerte propose l'hospitalité à ses invités et se prétend la mère de Brideron. C'est l'occasion pour le narrateur de décrire son personnage atypique<sup>1277</sup>. Comme le montre cette description, Mélicerte figure le contraire de la beauté classique des déesses. Marivaux décrit l'enlaidissement de son corps et la détérioration de sa beauté. Ainsi, l'épique est transposé sur un mode humoristique. Nous avons, par ailleurs, d'un côté la Mélicerte jeune et de l'autre la Mélicerte « un peu fanée<sup>1278</sup> » mais tout autant plaisante. Par ailleurs, contrairement aux nymphes gracieuses de Fénelon, les deux nièces et deux filles de Mélicerte se caractérisent surtout par leur maladresse et leur lourdeur. Les « nymphes » modernes sont des femmes grotesques qui manquent de raffinement. D'une manière générale, les personnages se conduisent plus librement que leurs ancêtres féneloniens.

L'écart entre Fénelon et Marivaux se prolonge et se renforce à travers cette description de la nouvelle Calypso. Les lois de l'esthétique sont bousculées et métamorphosées, ne correspondant plus à l'idéal antique de beauté. Mélicerte est une femme de son temps. Car une Calypso fénelonienne inspirée d'Homère n'aurait pas plu aux contemporains de Marivaux. Le jupon et le soulier inscrivent le personnage dans une catégorie sociale, indiquant son statut de paysanne. Cette évocation, en apparence anodine, fait allusion à la sensualité du personnage qui ne dévoile son corps qu'en partie, afin d'attiser la convoitise des hommes. Ainsi, malgré l'écart d'âge, Mélicerte est une chair désirable que Brideron le fils ne peut pas s'empêcher de contempler avec envie.

Mélicerte est un personnage placé par son créateur sous le signe de la difformité et de la disproportion. De fait, Marivaux recourt à la déformation physique du personnage de Calypso-Mélicerte, en exagérant ses caractères physiques et en amplifiant ses vices. Ainsi,

---

<sup>1277</sup> « Après ces mots, Brideron suivit Mélicerte, qu'escortaient quatre jeunes filles, sur lesquelles elle l'emportait autant par la grosseur et la rondeur de la taille, que Calypso l'emportait sur ses nymphes par la hauteur de la sienne. Brideron fixait ses regards sur elle, il admirait l'air libre et aisé avec lequel elle soutenait le poids massif de cette taille ; l'agilité de son pied, qu'enfermait cependant un épais et large soulier, et qu'un cotillon très court découvrait presque jusqu'à demi-jambe ; ses bras ronds et gras d'une couleur de chair vive ; il admirait enfin sa beauté [...] », *ibid.*, p. 733.

<sup>1278</sup> E. Aschieri, « Le travestissement marivaudien du Télémaque de Fénelon – quelques notes sur le lexique parodique », III, *Bouquets pour Hélène*, URL : [http://www.publiforum.farum.it/ezine\\_articles.php?art\\_id=37](http://www.publiforum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=37), consulté le 23 octobre 2019.

Mélicerte est le double<sup>1279</sup> de Calypso qui s'écarte considérablement des conventions homériques et féneloniennes, autrement dit de l'idéal et de l'harmonie. Nous passons d'un portrait flatteur à un portrait irrévérencieux, caricatural, qui arrache le modèle à son éternité.

La caricature, « (de l'italien *caricare*, charger) est l'expression la plus évidente de la satire dans le graphisme, la peinture et même la statuaire. Elle fut longtemps confondue avec les manifestations du grotesque [...]»<sup>1280</sup>. Elle connaît son âge d'or au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment avec Honoré Daumier<sup>1281</sup>. L'altération est au service du comique. Il s'agit de « l'outrance d'une vérité, d'une vérité déformée et outragée, mais cependant visible encore »<sup>1282</sup>. Calypso serait ainsi le « type » de la femme vieillissante, mal-aimée, abandonnée et désespérée. La caricature de Daumier, *Le désespoir de Calypso*, qu'il serait intéressant de comparer au personnage marivaudien, n'est pas dénuée d'une certaine ambiguïté. En effet, elle semble à la fois pathétique et comique<sup>1283</sup>. En tout état de cause, Mélicerte est foncièrement différente de la Calypso fénelonienne en cela même qu'elle se place sous le signe du concret<sup>1284</sup> et de la réalité matérielle. De fait, il n'est plus question d'une figure abstraite ou désincarnée qui analyse ses émotions, dans une visée moralisante.

Mélicerte, une « petite tête » parce qu'elle aime la « parure »<sup>1285</sup> selon le raisonnement de Brideron, est éminemment dangereuse, seulement parce qu'elle semble identique à Calypso aux yeux de Phocion qui prévient son disciple étourdi contre le danger de cette

---

<sup>1279</sup> La caricature est « par excellence, le domaine des doubles, double du portrait et double du témoignage écrit et parlé », M. Thivolet, « Caricature », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnante.fr/encyclopedie/caricature/>, consulté le 08 septembre 2019.

<sup>1280</sup> *Ibid.*

<sup>1281</sup> Nous le connaissons surtout pour avoir dessiné *Les Poires* ou la métamorphose du roi Louis-Philippe, publié dans *La Caricature* en 1831. Ce dessin est le symbole de la lutte des républicains contre la Monarchie de Juillet. Par ailleurs, Daumier exploite d'autres thèmes à travers ses dessins, comme la satire des mœurs. Il renouvelle, à sa manière, la veine satirique marivaudienne. Selon Emmanuel Schwartz, « la série *Histoire ancienne* de Daumier noya à jamais dans la dérision à la fois les prétendus maîtres du monde et les interprétations épiques qui avaient fait mentir Homère », « Homère dans l'art », *Le Magazine littéraire*, n° 427, janvier 2004, p. 51. Qu'il s'agisse de Marivaux ou de Daumier, Calypso est transformée satiriquement. L'imitation passe par la caricature. Mais la Calypso homérique est présente en filigrane par le biais de ses avatars comiques. Comme l'écrit Genette, « l'hypotexte se laisse aisément percevoir sous son costume de fantaisie », *Palimpsestes, op. cit.*, p. 49-50. C'est comme si le souhait de vieillir d'une Calypso fénelonienne affligée était enfin exaucé chez Daumier.

<sup>1282</sup> C'est la définition de Jules Barbey d'Aurevilly, cité par V. Gairin, « Forcer le trait pour dénoncer », *Le Point Références, L'humour français*, janvier-février 2019, p. 52.

<sup>1283</sup> « Le comique n'est qu'un tragique vu de dos », G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 27

<sup>1284</sup> Voir à ce sujet J. Guilhembet, *L'œuvre romanesque de Marivaux, le parti pris du concret, op. cit.* La modernité des premiers romans marivaudiens réside, selon Guilhembet, dans l'interpellation constante du lecteur par le narrateur. Par ailleurs, Marivaux fait coexister les contraires, à savoir le romanesque sérieux et le romanesque parodique. Il y a une « interpénétration entre les genres et les formes ». En ce sens, l'œuvre marivaudienne est une œuvre « expérimentale ». Voir aussi URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marivaux-24-un-romancier-du-present>, consulté le 08 septembre 2019.

<sup>1285</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, I, p. 736.

hôtesse prévenante outre-mesure<sup>1286</sup>. La thématique de la femme piège se manifeste, en l'occurrence, à travers l'emploi des substantifs « chasse, souricières<sup>1287</sup> ». Brideron, en Télémaque pudique, refuse d'être conduit à sa chambre par Mécerte en évoquant l'exemple de Télémaque et de Calypso<sup>1288</sup> et en se contentant de faire une grande révérence ridicule aux « nymphes ». Ainsi, Mécerte se voit assimilée, malgré elle, à ce personnage mythologique<sup>1289</sup>. Elle aussi a « l'amour jusqu'au gosier<sup>1290</sup> », à cause du discours ensorceleur. Selon Phocion-Mentor, s'adressant à Télémaque, « elle a besoin de vous voir autant que de la garde-robe !<sup>1291</sup> » Les « insidieuses douces litanies » de la Calypso homérique sont remplacées par des « paroles entortillées dans un miel<sup>1292</sup> ». Ainsi, la thématique de la flatterie, étroitement liée au personnage de Calypso, est également présente chez Marivaux :

Il regardait Mécerte comme une fine mouche qui voulait par ses paroles verser du beurre fondu dans son cœur<sup>1293</sup>.

Le *pharmakon* de la déesse Calypso dont la séduction n'est que le reflet de celle d'Aphrodite se transforme en « beurre fondu » chez Marivaux. Brideron ne se méfie pas pour autant de Mécerte. Car il considère sa beauté comme moins dangereuse et mauvaise que celles de Chypre<sup>1294</sup>. Quant à Phocion, l'imitateur par excellence, il ne peut que déclarer sa défiance à l'égard de l'hôtesse faussement bienveillante qui est en train de subir une deuxième défiguration. Car Marivaux passe le relais à l'un de ses personnages : Satan.

---

<sup>1286</sup> *Ibid.* « Sachez donc que c'est un vrai crocodile, qui mettra à mort, vous et votre sagesse ; et quand ces deux choses n'y sont plus, je ne donnerais pas un torchon de tout l'homme. Oui elle vous mettra à mort parce qu'elle vous fera vivre comme un vrai niguedouille qui ne songe à rien, votre cœur deviendra mou comme une chiffre. Ah ! mon fils, il vaudrait mieux pour vous, qu'on vous eût jeté un bon tombereau de terre sur le corps, que si vous meniez une vie de porceau ». Il semble s'agir ici d'un souvenir de Circé.

<sup>1287</sup> *Ibid.*, I, p. 734.

<sup>1288</sup> « Calypso vint conduire Télémaque dans sa grotte, mais il n'en fit pas mieux de la laisser venir ; et nous sommes à présent plus honnêtes », *ibid.*, II, p. 766. Ainsi, la folie de Phocion ayant gagné et possédé Brideron, celui-ci n'aspire plus seulement à ressembler au modèle imité mais à le surpasser en savoir-vivre.

<sup>1289</sup> Brideron prend la figure pour le voile, la femme pour le masque du personnage.

<sup>1290</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, II, p. 767.

<sup>1291</sup> *Ibid.* Nous constatons que Calypso, malgré ses différents travestissements au fil des réécritures, conserve presque toujours l'image d'une femme enjouée et superficielle, attirée par l'artifice.

<sup>1292</sup> *Ibid.*, III, p. 768. « Hier au soir, plus sucrée que de la réglisse, sa bouche vous donnait des qualités que vous n'aurez jamais [...] Ah ! la traîtresse, elle vous pelote, elle se gausse, comme disent nos paysans ; car elle sait bien que vous n'êtes encore qu'au maillot de la sagesse », *ibid.* Ainsi, le thème de la séduction dangereuse est présent également, quoique différemment, dans la version marivaudienne du mythe.

<sup>1293</sup> *Ibid.*, IV, p. 794.

<sup>1294</sup> *Ibid.*



### 1.1.2. Mélicerte, le diable au corps

Mélicerte, partagée entre amour et honte, fait indéniablement écho à son double fénelonien. Elle tente, au livre V du roman, d'inspirer la haine du maître à l'élève. Elle est explicitement associée à la figure de Satan<sup>1295</sup>. Celui-ci, double de Vénus dans le roman fénelonien, manipule Mélicerte et ses filles, amoureuses de leur coqueluche. Il assemble sa « noire cabale<sup>1296</sup> » en enjoignant à Mélicerte de s'adresser à une magicienne qui habite à côté de son château. Ainsi, la force maléfique de Satan semble ne pas suffire. Il lui faut le concours des sortilèges et de la magie ésotérique. Nous retrouvons ici l'association entre désir et magie. Mélicerte, associée à l'imagination<sup>1297</sup>, caresse le « petit épagueul » Citron, double de Cupidon. À cause de cette « bête fatale », l'amour de Mélicerte pour Brideron « grossit comme un hydropique<sup>1298</sup> ». Cette amplification crée un effet comique, tout en assimilant l'amour à une maladie. « Que Mélicerte fut dans la suite fâchée d'avoir lâché son épagueul entre les mains de Charis !<sup>1299</sup> » L'auteur-narrateur semble mettre en dérision l'ensorcellement propre à l'amour tel qu'il est décrit par Fénelon. Mais le lien entre cet ensorcellement et l'anéantissement de l'être est une constante dans les deux textes. Le mal est fait. Toutes les filles sont amoureuses de l'étourdi.

Marivaux reprend le thème de la métamorphose par l'amour en le prolongeant comme suit : « la méchante humeur défigurait ses traits<sup>1300</sup> », en référant à Mélicerte que Phocion décide, à la manière de son modèle, de provoquer en attisant sa jalousie et sa soif de vengeance. Cependant, la version marivaudienne se démarque de celle de Fénelon, dans la mesure où la chasse est remplacée par la pêche d'écrevisses. Par ailleurs, le courroux de Mélicerte provoque plus le rire que la crainte chez le lecteur. De fait, l'imitatrice malgré elle est tour à tour comparée à une dinde et à une poule. Exaspérée, elle s'exclame en ces termes : « La plus laide de mes nièces, avec ses grosses lèvres, donne pourtant du fil à retordre à son cœur. Ah, le beau courage d'eau douce, qui ne peut tenir tête aux regards de travers d'une salope de créature<sup>1301</sup> ». Il n'est pas nouveau que Calypso se mette en colère. Toutefois, cette colère est remodelée en fonction des besoins de l'écrivain. La colère, modérée chez Homère, éclatante et noire chez Fénelon, quasi

---

<sup>1295</sup> Marivaux se démarque des références païennes. La figure de la séduction maléfique n'est plus Cupidon ou Vénus mais directement inspirée de l'imaginaire chrétien. L'amour du christianisme est exclusif. Il ne supporte aucun concurrent, fût-il aussi lointain que le polythéisme grec.

<sup>1296</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, V, p. 795.

<sup>1297</sup> « Effectivement, l'opinion dans l'esprit des femmes, plus ensorcelante mille fois que tous les charmes infernaux, fait bouillir l'amour dans le cœur de notre amante [...] », *ibid.*, p. 796.

<sup>1298</sup> *Ibid.*

<sup>1299</sup> *Ibid.* L'Eucharis fénelonienne devient, par réduction onomastique, Charis, Grâce, nièce de Mélicerte.

<sup>1300</sup> *Ibid.*, V, p. 799.

<sup>1301</sup> *Ibid.*, V, p. 800.

inexistante chez Aragon, est principalement une source de comique chez Marivaux<sup>1302</sup>. Mécerte, à l'instar de Calypso, met en dérision la vertu et le courage de Brideron-Télémaque, objet d'orgueil, voire de vantardise à travers son récit. Car comment le soi-disant héros cède-t-il aussi lâchement à la tentation, alors que la femme qu'il désire ne mérite aucunement d'être convoitée ? Même si cela fait indéniablement écho à la jalousie de Calypso à l'égard de Pénélope chez Homère, ou d'Eucharis chez Fénelon et, dans une moindre mesure, chez Aragon, la jalousie de Mécerte ne peut qu'amuser le lecteur. Ainsi, Mécerte insulte sa nièce et s'insurge contre l'ingratitude de son hôte<sup>1303</sup>.

Mécerte semble se métamorphoser en monstre anthropophage<sup>1304</sup>. Calypso, défigurée par Marivaux, exprime son souhait de voir son objet de désir défiguré afin de pouvoir le dévorer. Cette image monstrueuse nous rappelle presque irrésistiblement le *Saturne dévorant un de ses fils* de Francisco de Goya. La rage et la cruauté de Mécerte-Polyphème semble ne pas avoir d'équivalent. Brideron, quant à lui, se noie dans une extrême passivité<sup>1305</sup>. Cette passivité, faisant écho à celle du Télémaque fénelonien, est tout de même considérablement transformée, voire amplifiée. Le laisser-aller et la nonchalance du personnage marivaudien atteignent ainsi leur paroxysme.

À ce propos, au livre VI du roman, Mécerte est traitée par Phocion de « vieille folle qui voulait nous enfermer dans son château<sup>1306</sup> ». Cela semble faire écho au conte de Charles Perrault, « La Barbe-Bleue », écrit en 1697. Perrault et Marivaux faisant tous les deux partie du groupe des Modernes, il est tout à fait plausible que Marivaux se soit inspiré, sciemment ou pas, de ce conte. De fait, la Barbe-Bleue est, elle aussi, riche, laide et terrible, enfermant sa femme dans son château. Ce conte exploite les thèmes de l'interdit, de la transgression, de la magie, de la curiosité

<sup>1302</sup> De fait, la fureur de Mécerte l'assimile irrévocablement à un personnage comique : « un rouge de dépit et d'amour », « les cheveux se hérissaient comme de petits dards », « ses lèvres et son nez grossissaient », « les larmes lui entraient dans la bouche », *ibid.*, V, p. 801 ; « le visage de couleur de plomb », « elle faisait si mauvaise mine, que Brideron, détournant ses yeux de dessus elle, dit : Ventre d'or, qu'elle est laide ! », *ibid.*, p. 805. Ainsi, le grossissement des traits du personnage fait de cette peinture que l'on croyait sombre, pareillement à celle que développe Fénelon, une caricature. Certes, l'horreur fascine. Mais elle peut également faire rire. Grâce au travestissement burlesque, l'horreur est comique chez Marivaux, comme en témoigne la réaction de Brideron : « [...] et puis, étouffant de rire, sans pouvoir s'en empêcher : La fâcherie de Mécerte est drôle ; n'est-ce pas, dit-il, mon oncle ? », *ibid.*, p. 806. L'on peut rire de tout, ou presque chez Marivaux. Par ailleurs, celle dont on admire la beauté et la grâce chez Homère et Fénelon impressionne par sa laideur dans le texte marivaudien. Celle qu'on contemple avec admiration, qui pétrifie le regard du contemplateur telle la Méduse, parce que figure du désir, est tellement repoussante qu'on ne veut plus la regarder. La subversion est totale.

<sup>1303</sup> « Me prends-tu pour ton aubergiste ? » ; « Ne t'ai-je accueilli, vêtu, hébergé, que pour me voir, après tant de biens, payée d'un haussement d'épaules ? », *ibid.*, V, p. 800.

<sup>1304</sup> « Ô puisses-tu, en mettant les pieds dans l'eau, devenir goujon ou carpe ; que je te rôtirais sur mon gril avec plaisir ! que j'aurais de joie à te manger jusqu'aux arêtes ! [...] Tu grilleras dans l'enfer », *ibid.*, V, p. 801.

<sup>1305</sup> « Je suis collé à mon amour ; il faut attendre que cela se détache de soi-même », *ibid.*

<sup>1306</sup> *Ibid.*, VI, p. 813.

féminine qui fait écho au mythe de Pandore. Ainsi, la déesse homérique de la beauté et de l'*éros* se métamorphose chez Marivaux en ogresse, prête à toutes les dérives afin de garder auprès d'elle son objet de désir. Le thème de l'emprisonnement et de la violence que suscite la désobéissance ou la préférence d'une autre, qu'elle soit symbolique ou effective, est une constante.

Satan est heureux de sa victoire. Charis, quant à elle, se métamorphose, elle aussi, sous l'effet de l'amour<sup>1307</sup>. Mais sa métamorphose n'est en rien comparable à celle de sa tante en fureur. En effet, elle prend désormais soin de son hygiène, afin de plaire davantage à son amant. La disproportion comique entre le nom propre et l'être devient harmonie et complicité. Le personnage fusionne avec le nom qui lui a été choisi par un auteur-narrateur profondément sarcastique. En observant ce changement, Mélicerte « la regarda, et de rage se donna mille coups de poing dans le nez, et alla s'enfermer dans son grenier pour visiter ses guenilles<sup>1308</sup> ». L'hyperbole employée ici corrobore l'enlaidissement progressif de Mélicerte qui, même si elle ne ressemblait pas à une nymphe au début de l'histoire, continuait tout de même de plaire aux hommes avant l'arrivée de Brideron. En effet, depuis Homère, l'arrivée du mâle dans un monde de femmes n'entraîne que désastre et détérioration. L'isolement de Mélicerte dans son grenier, avatar de la grotte de Calypso, est une reconstitution d'une scène similaire chez Fénelon. Ainsi, Marivaux perpétue le souvenir de Fénelon, tout en subvertissant son roman. L'ancien et le nouveau vont de pair.

Mélicerte n'a pas besoin de se contempler dans un miroir pour constater les dégâts et l'usure par l'effet du temps : « Je suis comme un vrai gratte-cul, comme une guenon, au prix de la face de ma mijaurée de nièce<sup>1309</sup> ». Mélicerte-Calypso n'est plus comparée à une bacchante ou à une furie, comme chez un Fénelon soucieux de respecter la bienséance, même dans la description des personnages qu'il dévalorise. Les comparaisons animalières abondent pour faire de ce personnage féminin quelque chose d'aussi repoussant que risible. Mélicerte raille les manières affectées de sa nièce qu'elle assimile, par là-même, à une précieuse ridicule, figure de l'artifice et de l'affectation. Mais tous les personnages de ce roman ne sont-ils pas, d'ores et déjà, dans l'affectation et l'imitation ? En tout état de cause, Marivaux se réfère à Fénelon en ce qui se rapporte au thème d'une mortalité écrasante. En effet, Mélicerte continue son monologue comme suit : « Oh ! vieille folle que je suis ! J'ai bientôt cinquante ans, mes raisins sont cueillis, et mon

---

<sup>1307</sup> Chez Marivaux, Charis est une coquette invétérée, comme le remarque Guilhembet (*L'œuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret, op. cit.*, p. 380.) Le romancier fait l'inventaire des artifices qu'elle met en œuvre afin de séduire Brideron. Nous passons de l'immatérialité à la matérialité. Les objets du quotidien qui existent pleinement dans leur présence matérielle envahissent la fiction romanesque.

<sup>1308</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, V, p. 802.

<sup>1309</sup> *Ibid.*

vin est trop vieux pour enivrer<sup>1310</sup> ». Contrairement à la Calypso fénelonienne qui ne considère pas son immortalité comme un privilège mais comme une malédiction et qui souhaiterait pouvoir vieillir et mourir, la Mécerte marivaudienne est une femme désabusée ayant atteint l'âge mûr. Elle compare ses appas défraîchis à un vin trop vieux incapable de séduire le jeune Brideron. Mécerte a irrémédiablement perdu la fraîcheur et l'éclat de la jeunesse. Dans un monde où les dieux n'existent plus, aucun miracle ne peut être espéré. L'heure de cueillir la rose n'est qu'un lointain souvenir. « Peste de l'amour<sup>1311</sup> », s'exclame celle qui fut la déesse de l'amour, avant que Marivaux ne l'oblige de quitter sa tour d'ivoire.

Ce qui définit essentiellement les Calypsos homérique et fénelonienne, à savoir la jeunesse éternelle et le caractère immuable, n'est pas repris par Marivaux qui représente la Calypso moderne comme une fleur fanée qui s'éprend, pour son plus grand malheur, d'un jeune homme. Ainsi, nous passons de la différence ontologique, raison pour laquelle la rencontre est impossible entre Calypso et Ulysse chez Homère, à la différence d'âge<sup>1312</sup>, c'est-à-dire à une difficulté familière au lecteur, d'une trivialité et d'un réalisme déconcertants, parce qu'inspirée de son quotidien. Car un lecteur contemporain de Marivaux n'aurait peut-être pas pu saisir l'intérêt d'une histoire d'amour entre un mortel et une déesse. L'absurdité d'une telle situation l'aurait découragé car son vécu est foncièrement différent de ce monde invraisemblable. Marivaux, lui, estime que le vécu devrait être relaté dans une fiction littéraire. Quel intérêt pour un provincial du XVIII<sup>e</sup> siècle de lire une histoire de dieux qui ni ne parlent ni n'agissent comme lui ? C'est essentiellement pour démontrer les effets néfastes et les dangers d'une telle lecture que Marivaux entreprend d'écrire son *Télémaque travesti*, le travestissement étant une distanciation qui incite à adopter un esprit critique.

Mécerte songe au suicide puis au meurtre de l'ingrat. En cela Marivaux ne se distingue pas de Fénelon. Par ailleurs, dans les deux cas de figure, le personnage se laisse aisément influencer et manipuler par Vénus-Satan, la figure maléfique respectivement chez les païens et les chrétiens. Elle est en proie à la cruelle hésitation et au supplice de l'incertitude. Quelle décision

---

<sup>1310</sup> *Ibid.*

<sup>1311</sup> *Ibid.*

<sup>1312</sup> Marivaux imagine, afin d'accroître le comique de la situation, une possible inspiration de Mécerte dans l'amour qu'elle éprouve pour Brideron qui a pourtant l'âge de ses filles et nièces. De fait, sa grand-mère a aimé, à l'âge de 70 ans, un jeune laquais « qui lui portait la queue quand elle allait à la paroisse », *ibid.*, V, p. 803. Autrement dit, cela semble assez fréquent et n'a donc rien d'offensant. Car Mécerte est loin de faire l'exception. Ce souvenir semble rassurer Mécerte, faible d'esprit. Car il est plus facile d'accuser l'hérédité, la famille, le destin que de s'accuser soi-même. Comme Calypso qui revendique son appartenance à un ensemble de déesses privées de leurs amants mortels, en guise de maigre consolation, la Mécerte marivaudienne invoque l'exemple de son aïeule afin de se sentir réconfortée : elle n'est pas la seule à avoir vécu ce malheur.

prendre ? La souffrance semble inévitable dans tous les cas. Mécicerte, faible à l'égard de la beauté de Brideron, avoue sa vulnérabilité<sup>1313</sup>. Elle n'oppose aucune résistance au tyran qu'est l'amour.

Calypso-Mécicerte semble constamment avoir un problème en rapport avec le temps : tantôt, il ne s'écoule pas à cause d'une éternité figée et indésirable et suspend son vol jusqu'à l'épuisement, tantôt il passe en ne lui laissant que regrets inutiles, jusqu'à ce qu'elle pense à mentir sur son âge en souhaitant amèrement paraître plus jeune. Il y a ici une opposition évidente, que Marivaux exploite intelligemment, entre un paraître immuable et un paraître changeant, une durée illimitée et une durée fuyante et insaisissable. Dans les deux cas de figure, Calypso est malheureuse. Mécicerte se juge disgracieuse, contrairement à Charis qui en vient peu à peu à personnifier la grâce<sup>1314</sup>, grâce à l'amour. Celui-ci transfigure les uns et enlaidit les autres. Cette phrase de Mécicerte : « [...] tu peux bien t'acheter des chemises neuves ; mais tu ne trouveras dans aucune boutique un visage tout neuf<sup>1315</sup> » témoigne de la tension entre l'ancien et le nouveau qui anime tout le roman de Marivaux. Mécicerte est déchirée entre son être et son paraître. Elle souhaiterait changer d'apparence, de figure. Mais cela est-il possible ? Il semble qu'il s'agit ici d'une révolte à peine dissimulée contre un auteur-narrateur despotique qui ne lui laisse pas la liberté d'être elle-même, sans ressembler à quelqu'un d'autre, sans inscrire sa vie dans la continuité d'une autre. C'est un visage neuf que Mécicerte cherche désespérément, une existence indépendante de son histoire, de son mythe littéraire. Elle partagerait ainsi l'aspiration de son créateur à une indépendance vis-à-vis de l'ancien.

Dans une scène calquée sur celle que décrit Fénelon, Mécicerte se dirige précipitamment vers Phocion afin de l'inciter à hâter son départ avec Brideron. Car leur présence n'est que désastre. Les dieux du paganisme sont désacralisés, comme le montre l'apostrophe « vieux hibou », faisant écho à la chouette, attribut de la déesse Athéna. Par ailleurs, Mécicerte s'adresse à lui comme étant un « grand benêt », contrairement au personnage auquel il aspire ressembler, emblème de la sagesse et de l'intelligence rusée, *métis*. Mécicerte critique le laisser-faire de ce prétendu pédagogue en l'incitant vivement à agir afin de mettre fin à cette mascarade. Cette figure de l'hospitalité lui propose même son bateau afin de leur faciliter le départ. Ironiquement, Phocion n'aura qu'à raccommode la planche défectueuse du bateau, contrairement à l'Ulysse homérique ou

---

<sup>1313</sup> « Tu l'aimes, eh bien, c'est qu'il est beau ; grand miracle d'aimer un jeune gars frais et dodu ! », *ibid.*

<sup>1314</sup> Par ailleurs, force est de remarquer le décalage comique entre les deux noms propres des amants : Charis et Brideron. C'est le mariage du sublime et du grotesque, du divin et du trivial, de l'ancien et du moderne.

<sup>1315</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, V, p. 803.

encore au Mentor fénelonien qui construisent eux-mêmes leurs radeaux. Chez Marivaux, tout est quasiment prêt.

Fénelon répète souvent que le malheur n'enlaidit pas certains de ses personnages, comme Télémaque ou encore Eucharis. Au contraire, il les embellit. Marivaux met en dérision ce thème, quelque peu romantique, idéaliste, comme suit : « La douleur la fit un peu pleurer, elle n'avait pas mauvaise grâce à verser des larmes<sup>1316</sup> ». Ainsi, le travestissement burlesque n'empêche pas l'inspiration que représente le roman fénelonien.

« Vous êtes mordu, quoique le sang ne paraisse pas ; la déesse Mécicerte, car enfin c'est une Calypso, est mordue comme vous en plus de vingt endroits [...]»<sup>1317</sup> »

Dans un monde en manque de Calypsos, on en invente d'autres qui lui ressembleraient d'une manière ou d'une autre. Ainsi, l'auteur-narrateur décide du rôle que tiendrait Mécicerte, par l'intermédiaire de son personnage Phocion. Le metteur en scène impose ce canevas à son actrice. Celle-ci s'identifie tellement au rôle qu'elle joue qu'elle ne parvient plus à s'en séparer. Qui est la vraie Mécicerte ? Est-elle vraiment différente de Calypso ? En tout état de cause, il est sûr que son amour la fait souffrir, tout en nous faisant rire. En revanche, nous n'oserions pas rire face à une Calypso homérique qui dissimule fièrement son chagrin, à une Calypso fénelonienne qui inspire la terreur dans sa colère mais également la pitié dans sa détresse ou à une Calypso aragonienne étonnamment moderne que rien ne semble pouvoir attrister. La nouvelle Calypso de Marivaux transgresse les règles et se distingue de toutes les autres. Car son malheur est burlesque.

« Mécicerte a le diable au corps<sup>1318</sup> ». Autrement dit, Satan vit en elle et à travers elle. « Voilà l'histoire de l'Amour<sup>1319</sup> » : chaos et désastre. Mécicerte n'est plus elle-même. On ne doit jamais faire confiance à l'amour. C'est une constante dans les différentes versions du mythe littéraire de Calypso. Par ailleurs, le thème de l'oubli, essentiel dans ce mythe, est également présent chez Marivaux, quoique sous une forme prosaïque. Car si l'oubli pour Brideron le père est l'amour de la belle femme qu'était Mécicerte, il se réduit pour Brideron le fils au « gigot de Madame », au confort matériel, à l'oisiveté délicieuse, à la vie sans travail et sans tracas, entouré de femmes toutes aussi prévenantes qu'aimantes. Ainsi, le thème de l'hospitalité dangereuse chez Homère et Fénelon est certes intégré par Marivaux dans son texte. Mais sa déformation est

---

<sup>1316</sup> *Ibid.*, V, p. 806.

<sup>1317</sup> *Ibid.*, V, p. 807.

<sup>1318</sup> *Ibid.*

<sup>1319</sup> *Ibid.*

évidente. Car dans un monde de dieux et de héros, l'oubli et l'hospitalité des figures de l'autre et de l'ailleurs ont une plus grande envergure.

Satan hante l'esprit de Mélicerte. Comme Cupidon chez Fénelon, voyant l'imminence du départ des deux imitateurs ratés, il dépêche son porte-parole, la vieille sorcière, à la rencontre de Mélicerte afin de provoquer un dernier désordre qui fait écho à celui du roman fénelonien. Ainsi, tout le monde, excepté le très lucide Phocion, est le jouet de Satan qui partage l'influence de l'auteur-narrateur sur le cours des événements et les personnages. La sorcière vient demander des nouvelles de Citron-*pharmakon*. Mélicerte, dépitée, lui jette son chien empoisonné à la figure en maudissant ces niaiseries désastreuses<sup>1320</sup>. Elle proteste que sa nièce, devenue sa rivale, est celle qui bénéficie de ces sortilèges, alors qu'elle n'a rien donné à la sorcière. Trouvant cela injuste, Mélicerte atteint le paroxysme de la fureur et s'apprête à renvoyer la sorcière, ou, du moins, à lui demander un philtre d'oubli, équivalent du *pharmakon* offert par Hélène à ses hôtes chagrinés par l'amertume du souvenir, avant que celle-ci ne lui souffle le dernier espoir de vengeance, inspiré de Fénelon et repris par Aragon : brûler le bateau. Mélicerte « sourit d'aise et de joie<sup>1321</sup> ». Un dernier espoir subsiste. Elle attise, à son tour, la haine des filles. Toutes s'acharnent contre les fugitifs. Comme des mégères, littéralement possédées par le diable, elles mettent à exécution leur plan. « Des cris de joie retentissent<sup>1322</sup> ». L'amour est, là aussi, désastre et violence. Mais le spectacle est tragi-comique : Brideron se réjouit en voyant les flammes dévorer son dernier espoir de survie, car cela signifie qu'ils « mangeront encore du gigot de Madame<sup>1323</sup> ». Rien n'est jamais grave pour Brideron, du moment que le gigot est servi. Il est clair qu'il aurait accepté la proposition de la Calypso homérique. Phocion, lui, comprend, à ce moment-là, que c'est le moment de faire le « saut de Télémaque<sup>1324</sup> », d'autant qu'il aperçoit un bateau qu'il s'imagine être le corollaire du bateau phénicien dans son livre de chevet.

---

<sup>1320</sup> *Ibid.*, V, p. 809.

<sup>1321</sup> *Ibid.*, V, p. 810.

<sup>1322</sup> *Ibid.*

<sup>1323</sup> *Ibid.*

<sup>1324</sup> *Ibid.* Ce saut, miraculeux et héroïque chez Fénelon, mortel et absurde chez Aragon, est irrésistiblement comique chez Marivaux. Les personnages marivaudiens s'en sortent. Brideron, lui, s'écrie en tombant « je suis mort » (*ibid.*). Peut-être est-ce cette exclamation burlesque d'un personnage qui nage pourtant dans une rivière qui inspire à Aragon la conséquence funeste de la même chute dans son roman. En tout état de cause, l'épilogue du livre V représente la remise en question, toujours renouvelée au fil du roman, de la vraisemblance des événements racontés dans le roman fénelonien, non sans une veine comique omniprésente chez Marivaux : « Phocion, se ressouvenant des discours que Mentor en nageant tenait à son prince, quoique tout essoufflé, ne veut rien omettre de son rôle ; il veut ouvrir la bouche pour avertir Brideron que c'est à lui d'abord à parler ; mais un flot qui lui entre à gros bouillons dans la gorge lui impose silence ». Ainsi, Marivaux impose symboliquement silence aux personnages féneloniens, symboles d'un monde ancien et d'une époque révolue. Désormais, c'est le nouveau qui prend la parole.

## 1.2. Mécerte, un personnage comique

Ayant le même statut que Madame Brideron, la stérilité de la déesse chez Homère et Fénelon est un lointain souvenir, à l'instar de sa beauté d'antan. Cette dame n'a rien d'exceptionnel :

C'était une grosse femme âgée de quarante ans, qui avait été fort belle, et qui l'était encore beaucoup pour ceux qui ne l'avaient point vue dans son éclat<sup>1325</sup>.

Mécerte, que nous pouvons assimiler aux personnages comiques, avait un amour-propre quand elle était plus jeune. Elle ressemble à Phocion dans la mesure où elle lit les romans touchants et s'en inspire, en se prenant pour ce qu'elle n'est pas, à l'instar des autres personnages, les campagnards avides de choses exceptionnelles et merveilleuses contrastant avec le réel. Même si elle est de moins en moins convoitée à cause de l'âge, le besoin d'amour est vital à ses yeux : « Son cœur était dans une ennuyante oisiveté quand il était vide de tendresse<sup>1326</sup> ». Il y a ici un décalage évident entre son quotidien et son aspiration à un idéal en parfaite disproportion avec ce qu'elle vit.

La proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle qui fait la singularité de l'épisode de Calypso chez Homère, comparé à d'autres qui lui sont similaires, est revisitée par Marivaux en ces termes :

« [...] Château, meubles, basse-cour, dindons, écuries, pourceaux, bœufs, chevaux et juments ; tout mon blé jusqu'à la paille, mon lit et moi dedans, tout est vôtre, si vous voulez dire oui devant le vicaire [...] Vous, mignard de mon âme, qui me rendez la mémoire de ce libertin, cueillez la grappe pendant qu'elle pend, on ne fait pas toujours vendange ; aussi bien qu'iriez-vous faire chez vous ? Le bonhomme votre père a peut-être eu un coup de canon dans les boyaux, et votre mère l'attend sous l'orme ; d'ailleurs elle restera veuve comme je danse : je connais les femmes, et je gage qu'en ce moment, il y a quatre gigots dans son lit. Croyez-moi donc, mettez-en deux dans le mien, en tout bien et en tout honneur : je vous aimerai ; je vous mitonnerai<sup>1327</sup> ».

Mécerte propose le mariage à Brideron, en échange de toutes les richesses qu'elle possède. Elle lui montre la vanité que représenterait la poursuite du voyage, car le père est probablement mort, tandis que la mère ne semble pas s'ennuyer parmi tous ses soupirants<sup>1328</sup>. Ainsi, la Calypso rêveuse, éperdument amoureuse, est métamorphosée en femme réaliste, expérimentée, désabusée, qui s'y connaît en psychologie humaine. À l'aveuglement de

---

<sup>1325</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, I, p. 726.

<sup>1326</sup> *Ibid.*

<sup>1327</sup> *Ibid.*, I, p. 739.

<sup>1328</sup> Autrement dit, la fidélité n'est qu'un mythe que Marivaux entreprend, par l'intermédiaire de son personnage Mécerte, de déconstruire.



Calypso succède la lucidité amusante de Mécicerte. L'offre paraît à Brideron assez tentante, étant donné qu'il prétexte un malheur extrême causé par l'écoute d'une plainte et reporte ainsi sa réponse.

Mécicerte, voile de Calypso, aime les histoires. Elle presse Brideron, à la manière de la Calypso fénelonienne, pour lui raconter « quelque drôlerie qui nous amuse<sup>1329</sup> ». Ainsi, dans ce contexte précis, l'on ne retient de l'histoire racontée que le réjouissant et le plaisant. Le comique l'emporte chez Marivaux sur l'héroïque. Mécicerte figure le rire et l'enjouement. Nous l'imaginons difficilement en proie à une colère noire et tragique comme la Calypso fénelonienne. Par ailleurs, la demande adressée à Brideron, « Prenez celui-là (fauteuil), votre père mit bien souvent le cul dessus<sup>1330</sup> », accentue le comique de la situation, ainsi que le thème de la substitution du fils au père. Le fait de raconter des histoires, inspirées du vécu, est commun aux deux personnages. Mais ce sont des aventures comiques qu'il s'agit maintenant de raconter. Cependant, il semble que le fait de raconter sa vie n'intéresse pas l'étourdi qui a plus envie de dormir que de parler. Parler est ainsi plus une obligation vis-à-vis de l'hôtesse insistante qu'un plaisir. Encore une fois, le mythe de l'intelligence rusée, *métis*, et de l'éloquence persuasive, caractéristiques d'Ulysse, est brillamment déconstruit par Marivaux. Contrairement à la Calypso homérique, figure de l'oubli et, par là-même complice d'Hypnos, Mécicerte exhorte son hôte à se réveiller, « Réveillez-vous, belle endormie<sup>1331</sup> », afin de lui raconter des histoires. En outre, faute de s'adonner aux plaisirs nocturnes de l'amour comme le personnage homérique, elle se contente d'écouter. Ainsi commencent les récits de Télémaque-Brideron que l'auteur-narrateur rapporte, par le biais du travestissement burlesque, sans éprouver le besoin de les supprimer comme nous avons pu le constater chez Aragon.

Toutefois, comme la Calypso fénelonienne, Mécicerte est impressionnée par le courage du Télémaque qui se voit obligé de « combler des fossés hors de la ville<sup>1332</sup> ». Ainsi, elle interrompt le discours du conteur en s'écriant, avec une compassion ridicule : « Ah ! le pauvre enfant ! vous qui me paraissez si tendre aux coups de bâton, comment fîtes-vous alors ?<sup>1333</sup> » Par ailleurs, à la fin du livre premier, elle « ne pouvait se lasser de rire dans certains endroits de l'histoire de Brideron ; elle démêlait, dans son récit, des sentiments de bon enfant qui la

---

<sup>1329</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, I, p. 740.

<sup>1330</sup> *Ibid.*

<sup>1331</sup> *Ibid.*

<sup>1332</sup> *Ibid.*, I, p. 751.

<sup>1333</sup> *Ibid.*

charmaient<sup>1334</sup> ». Ainsi, le caractère burlesque des aventures semble se renforcer. C'est le rire qui remplace l'admiration. Cela rejoint, par ailleurs, la pensée des « Modernes » : la mythologie classique n'est qu'un divertissement. Car à la vertu de Télémaque succède la bêtise et la candeur de son imitateur. La curiosité de Mélicerte fait écho à celle de la Calypso fénelonienne : « achevez, mon mignon, et dites-moi comment vous trouvâtes votre sage oncle, qui a la mine d'un si bon homme<sup>1335</sup> » : Mélicerte semble avoir hérité de son illustre prédécesseur la peur de l'inachèvement. En tout état de cause, le spectacle donné par l'imitateur attise le désir de Mélicerte, férue d'histoires comiques, en véritable femme de son temps. En effet, elle déclare à Brideron : « Va-t'en ; je te retiens toujours, parce que je t'aime<sup>1336</sup> ». De fait, désormais, c'est le burlesque qui attire et plaît. Brideron, confirmé dans ses talents d'acteur burlesque, mérite l'amour de Mélicerte.

Mélicerte, après avoir incité Phocion à raccommo­der le bateau, le regrette aussitôt, quand elle pressent l'imminence du départ<sup>1337</sup>. Son hostilité à l'égard de sa nièce qui essaie de l'aider fait écho à la même attitude de Calypso envers sa nymphe dans le roman fénelonien. Cependant, la violence verbale chez Mélicerte fait la singularité de la version marivaudienne<sup>1338</sup>. Ainsi, les « insidieuses douces litanies » de la Calypso homérique, les paroles flatteuses et mielleuses de la Calypso fénelonienne sont remplacées par des insultes et des injures<sup>1339</sup> qui renforcent l'idée de l'appartenance de Mélicerte à une autre catégorie de personnages. De fait, la liberté de la nouvelle Calypso s'exerce principalement au niveau du langage<sup>1340</sup>, contrairement à une Calypso homérique qui pèse ses mots afin de ne pas offenser le roi des dieux et des hommes.

Mélicerte change promptement d'avis : elle n'a fait raccommo­der son bateau que pour renvoyer l'oncle prétentieux. Brideron, lui, doit rester. La réaction de celui-ci renvoie à celle de son modèle fénelonien, non sans un détournement comique :

<sup>1334</sup> *Ibid.*, I, p. 757.

<sup>1335</sup> *Ibid.*

<sup>1336</sup> *Ibid.*, II, p. 766.

<sup>1337</sup> « Ah ! carcasse de pendu, dit-elle tout bas, en parlant de Phocion, c'est donc tout de bon que tu veux m'enlever mamour ? Cet aspect la chagrina si fort, que ne pouvant presque se soutenir, elle fit la boiteuse, et marchait en se soutenant sur les bras de ses filles », *ibid.*, V, p. 804. Cela fait écho à Brideron le père dont l'auteur-narrateur rapporte qu'il contrefait le malade afin de pouvoir passer plus de temps chez Mélicerte. Ainsi, Mélicerte et Brideron sont les figures du travestissement et du faux-semblant, à l'image de Calypso et Ulysse. C'est une variation que Marivaux crée sur le même thème homérique et fénelonien. Cependant, le travestissement n'est plus synonyme de ruse ou d'instinct de survie mais de ridicule et de comique.

<sup>1338</sup> « Tais-toi pendarde, lui répondit sa tante, je t'appuierais de mon talon sur ta chienne de face », *ibid.*

<sup>1339</sup> « [...] et je vous donnerai les violons à coups de perche dans le cul », *ibid.*, V, p. 805.

<sup>1340</sup> Par ailleurs, la Calypso marivaudienne exerce sa liberté à travers le geste, souvent violent, quand la parole ne suffit plus à exprimer le manque inhérent à sa situation ou à la conforter dans sa détresse. « [...] ne sachant à qui s'en prendre, elle ramasse une verte gaule, avec laquelle elle court pour faire entrer quelques-unes de ses filles qui s'amusaient à se battre avec des branches [...] En disant ces mots, elle cinglait sur leurs épaules sans aucun ménagement. Charis de sa gaule reçut un bon coup sur la main [...] », *ibid.*, V, p. 805, 806.

« S'il s'en va pourtant, où irons-nous, Charis ma poulette ?<sup>1341</sup> »

Ainsi, la mission de Satan et de Citron est accomplie. Brideron est éperdument amoureux de Charis. Que vaut le *Télémaque* face à une passion aussi impérieuse ? Face à un tel aveu, au désespoir de Mécerte correspond la réjouissance de Charis.

L'auteur-narrateur raille ce désespoir de Mécerte en l'assimilant, par là-même, à un personnage burlesque<sup>1342</sup>. Mécerte, au comble de son courroux, revendique ce qu'elle a offert à Brideron, y compris ce qu'il a mangé et les vêtements qu'elle lui a fournis<sup>1343</sup>. Le comique de la situation est irrésistible<sup>1344</sup>. L'hospitalité de Calypso-Mécerte n'a jamais été désintéressée. C'est l'amour qu'elle demande en contrepartie. Marivaux s'inspire du serment du Styx, tel qu'il apparaît par la bouche des Calypsos homérique et fénelonienne, en le recréant comme suit :

« [...] j'en jure par le moulinet de mon tournebroche, qu'avant qu'il soit douze heures, je ferai tant, je prierai tant, que tu auras le ventre aussi tendu qu'une platine ; dix pintes d'eau t'attendent dans la rivière, tu les boiras sans que la tête te tourne<sup>1345</sup> ».

---

<sup>1341</sup> *Ibid.*, V, p. 804.

<sup>1342</sup> « Celle-ci, après avoir poussé cinq ou six ah ! bien essoufflés, commença ainsi son dépitieux discours, en courant au château, pour en faire déguerpir Phocion qui y était resté », *ibid.*, V, p. 804-805. La quantification des gémissements du personnage témoigne peut-être de son manque de sincérité, comme si elle préméditait ce nombre précis de gémissements, comme si son existence entière se devait d'être le reflet de celle de Calypso. Il s'agit d'un rôle, d'un canevas qu'elle se doit de respecter à la lettre. Autrement dit, Mécerte est le jouet de son créateur. Paradoxalement, l'influence de Marivaux sur ses personnages nous fait penser aux « six personnages en quête d'auteur » de Luigi Pirandello. Nous pouvons imaginer la Calypso homérique regardant l'interprétation de son personnage par l'actrice de théâtre, Mécerte. De fait, elle serait ainsi le double d'Ulysse écoutant le récit de ses exploits par l'aède Démodocos chez les Phéaciens ou encore par les Sirènes. Cette mise en abyme permet un dédoublement du personnage. Après avoir vécu, celui-ci revit par l'intermédiaire de l'autre, de son récit ou de sa propre interprétation de ce qu'il a vécu, de ce qu'il fut. Calypso aurait-elle été satisfaite du spectacle comique de sa vie ? Qu'aurait-elle pensé de sa réalité qui se transforme en fiction par le biais de cette imitation théâtrale et burlesque ? La Calypso d'Homère et ses avatars se querellent, à l'image des personnages de Pirandello. Où est la vraie Calypso ? Où sont ses travestissements ? Où se situe la frontière entre fiction et réalité ? L'identité du personnage est polymorphe. Les possibilités d'interprétation sont infinies. En définitive, Calypso est multiple et son altérité ambiguë.

<sup>1343</sup> Le vêtement fourni par Calypso chez Homère et Fénelon est un piège dont il faut se méfier. En revanche, chez Marivaux, c'est Mécerte qui est piégée par le vêtement qu'elle offre à Brideron. C'est elle qui tombe éperdument amoureuse de lui, tandis que lui s'éprend de sa nièce, tout en profitant de l'hospitalité de Mécerte.

<sup>1344</sup> « Ah ! j'enrage : rends-moi, bâtard de Brideron, rends-moi, fils de cocu, tout ce que tu m'as mangé, et l'écuellée de soupe au lait, avec des jaunes d'œuf, que je te fis donner hier, parce que tu toussas deux fois. Allons vite, qu'on mette bas ce beau justaucorps et ces bas ressemelés dont je t'ai fait présent ; j'ai tes guenilles dans mon grenier, viens les reprendre [...] », Marivaux, *Le Télémaque travesti*, V, p. 805. Ainsi, Mécerte se dit prête à abandonner sa première fonction, son premier rôle depuis Homère, à savoir l'hospitalité, l'accueil de l'homme. Elle se métamorphose d'adjuvante en opposante. Mécerte, en manque d'amour, s'insurge contre l'emprise de Calypso, image d'une déesse généreuse qui accepte, quoique à contrecœur, de voir son amant partir avec une autre. Face à l'ingratitude de Brideron, la générosité est regrettée. Mécerte aspire à voir l'objet de son désir retrouver son état premier, avant son arrivée chez elle. En reprenant ce qu'elle lui a offert, c'est-à-dire ce qui lui appartient, c'est également son amour et, plus fondamentalement son autorité bafouée, qu'elle espère retrouver. Car l'arrivée de Brideron n'est que désastre, comme celle d'Ulysse ou encore de Télémaque chez Calypso. Le mythe littéraire de Calypso nous apprend que les femmes se portent mieux sans les hommes.

<sup>1345</sup> *Ibid.*

Désormais, les références des personnages sont tirées du monde réel et non pas du monde imaginaire, mythologique, païen. Ainsi, les imprécations que profère Mélicerte contre Brideron inspirent, encore une fois, plus le rire que la crainte ou l'horreur. L'eau du Styx est désacralisée, comme tout le reste.

Mélicerte, à l'image de la Calypso fénelonienne, souffle le chaud et le froid. De fait, elle souhaite tour à tour à Brideron d'être mangé par les poissons et de les manger à sa table. Elle espère le voir partir, accompagné de son oncle aussi encombrant qu'insupportable, mais se rétracte aussitôt en se disant qu'elle prendrait « plutôt des vessies pour aller les attraper<sup>1346</sup> ». Ainsi, elle est la figure de l'incertitude et de l'ambivalence par excellence. Dans ce contexte précis, Marivaux ne fait que reprendre un thème exploité par les « anciens ». Il ne reconstitue le feu de la passion caractéristique de la Calypso fénelonienne que pour le parodier. Ce sentiment incontrôlable et ravageur se réduit à des « morceaux de charbon neuf » s'ajoutant au « brasier de son cœur<sup>1347</sup> ». Nous sommes dans le concret et le réel avec Marivaux. Ainsi, le métaphorique et le poétique semblent ne plus avoir leur place dans son texte, comme en témoigne, par ailleurs, le renouvellement de l'espace.

### **1.3. Le renouvellement de l'espace. Le château de Mélicerte : figure ou voile d'Ogygie ?**

Les événements se situent en Auvergne, au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Aux aventures héroïques succèdent les aventures cocasses. Inscrire ces péripéties dans la société du temps est ce qui fait leur particularité par rapport au roman fénelonien. En effet, Marivaux décrit ses contemporains, leurs mœurs et leur quotidien, la réalité rurale, avec une acuité remarquable. L'intrigue ainsi que les personnages se dévoilent dans la réalité, souvent sombre, du quotidien. L'auteur se moque des poncifs romanesques, des lieux communs et des stéréotypes et cherche à se libérer du carcan de la tradition, en montrant un espace en perpétuelle interaction avec les personnages :

[...] ils vont arriver aussi comme dans une île de Calypso. Prévenons-les pour en connaître la déesse et les nymphes<sup>1348</sup>

---

<sup>1346</sup> *Ibid.*

<sup>1347</sup> *Ibid.*, V, p. 806.

<sup>1348</sup> *Ibid.*, I, p. 725.

La conjonction « comme » met en évidence le fait qu'il s'agit d'une imitation, tout en accentuant l'aspect comique et en créant l'attente chez un lecteur impatient de connaître la nouvelle facette de l'espace.

L'île de Calypso et ses cavernes sont remplacées par « le château de Mécerte ». La description fénelonienne de l'île est sous-jacente à celle-ci. De fait, le narrateur décrit la « beauté naturelle », l'absence de l'artifice et de l'« inutile magnificence » dans les chambres du château<sup>1349</sup>. Le thème de l'âge d'or est revisité par Marivaux. Il serait intéressant de remarquer l'insistance du narrateur sur l'ambivalence de l'espace qui conjugue jour et nuit, lumière et obscurité<sup>1350</sup>. Cela n'est pas sans rappeler la symbolique de l'épisode de Calypso depuis Homère. Chez Mécerte, les souris et les rats remplacent les animaux chez Fénelon et font écho aux créatures merveilleuses dans le roman d'Aragon. Le monde paysan, avec ses « écuries », « étables », « bœufs » et « vaches » se démarque d'un monde irréel et fantastique. Ainsi, la vie paysanne semble en rupture totale avec l'île déserte. La malpropreté caractérise la demeure aussi bien que les « nymphes » de Mécerte. Celles-ci chantent des chansons à la fois « comiques et sérieuses » et « de grands éclats de rire étaient les intermèdes des chansons<sup>1351</sup> ». Les plats partagés consistent en une oie rôtie, une salade et un lapin de

---

<sup>1349</sup> *Ibid.*, I, p. 733.

<sup>1350</sup> « [...] ici la lumière et l'obscurité partageaient la place ; ils y luttèrent tous deux, le jour s'y trouvait obscurci, l'obscurité s'y trouvait éclairée ; ils restaient aux prises, et ce combat offrait le spectacle agréable du jour et de la nuit tout ensemble » *ibid.*, I, p. 733-734.

<sup>1351</sup> La grâce et la finesse des nymphes semblent un souvenir lointain. Par ailleurs, l'une des chansons, dont les paroles sont composées par Mécerte en guise d'hommage à l'absent, n'est pas sans évoquer le souvenir douloureux et comique tout à la fois :

« Le fripon m'abandonne, hélas !  
Que faut-il faire en pareil cas ?  
Mourir ! non, plutôt il faut vivre :  
Comme un barbet, il faut le suivre ;  
Et s'il ne revenait à moi,  
Le déchirer comme voirie :  
Mais ce que je dis là, folie.  
Mon Brideron n'a point de foi.  
Adieu cher Brideron, l'objet de ma tendresse,  
Je meurs à force de détresse ;  
Adieu donc nos pauvres amours.  
Que votre âme en son corps se trémousse toujours ;  
Jugez, faquin, si je vous aime.  
Quand je vous vis partir sur votre beau coursier,  
Je dis, dans ma douleur extrême :

Je mourrai tout ainsi, je mourrai tout de même,  
Que mourut la vache à panier », *ibid.*, I, p. 738. Mécerte déconstruit, à travers cette complainte qu'elle crée en puisant son inspiration dans son vécu, le mythe de l'amoureuse qui se donne la mort parce que son amant l'abandonne. Au détriment de la mort, elle choisit la vie. Car le nouveau se substitue irrévocablement à l'ancien. Même si elle fait semblant de vouloir le suivre afin de le tuer par dépit, elle se résout finalement à l'oublier et à faire ses adieux à ce grand amour qui n'était pas destiné à durer. Cette chanson d'amour, mêlant le sublime et le grotesque, non sans une veine comique indéniable, provoque le malheur et les pleurs du pseudo-Télémaque, cela faisant écho à des scènes similaires chez Homère et Fénelon. Cependant, la différence est fondamentale : cette

Garenne. Le dessert se compose de « fromage et de crème sans sucre<sup>1352</sup> ». L'eau de puits et le vin fort sont les boissons servies. L'apparente frugalité du repas reprend ironiquement le thème de la simplicité chez Fénelon. Selon Jean-Paul Sermain, « Marivaux attribue [...] aux mesures d'économie de Mélicerte le souci moral et esthétique qui est censé inspirer les monarques du monde en leur palais<sup>1353</sup> ». Ainsi, Marivaux raille l'idéal fénelonien de simplicité qui semble impraticable.

Dans l'espace de l'oubli, Brideron « oubliait son père et sa recherche ; il semblait que ce digne imitateur de Télémaque eût borné ses voyages au château de Mélicerte, qui de son côté, lui faisait bonne chère et bonne mine<sup>1354</sup> ». De fait, tant qu'il fait bon vivre chez Mélicerte, l'imitateur malgré lui retrouve son naturel et profite de l'hospitalité chaleureuse de ses hôtes aussi prévenantes que généreuses<sup>1355</sup>. Autrement dit, le reste des aventures de Télémaque ne l'intéresse plus. C'est plus le confort que le malheur qu'il recherche. Entretemps, Phocion se sert inlassablement du *Télémaque* fénelonien, source intarissable d'inspiration, et le consulte régulièrement afin de savoir comment s'adresser ou répondre à ses différents interlocuteurs ou comment se comporter. Ainsi, il cherche à dissuader son neveu de rester chez Mélicerte en diabolisant ces femmes comme suit : « Ces petites diablesses-ci, avec leur gorgerette collée, et leur corps, cela est pis qu'une salade sans vinaigre<sup>1356</sup> ». En croyant dire ou faire comme son illustre prédécesseur, Phocion ne fait qu'accentuer le ridicule de la situation. Car le Mentor fénelonien n'aurait jamais pensé à employer dans son discours une comparaison tirée du monde culinaire. Peut-être que le discours sur la nourriture interpelle plus son élève que le discours sur la vertu, jugé figé et désuet.

Marivaux parodie l'espace, à savoir la mer, emblématique de l'héroïsme antique, ainsi que la description, caractérisée par l'hyperbole et la surenchère. De fait, selon Françoise Rubellin, dans *Le Télémaque travesti* « le mode de vie des personnages n'est plus une toile de

---

fois-ci, c'est Phocion qui dicte à son neveu l'attitude qu'il faut adopter. Ainsi, il pleure sur commande, machinalement, jusqu'à exagérer ce malheur affecté. Il est arrêté dans son élan par « un coup de pied dans l'os de la jambe » (*ibid.*) Mélicerte, elle, en Pénélope travestie et en personnage emblématique de l'oubli comme le veut la tradition, menace la nymphe qui a enfreint les lois de lui jeter sa « pantoufle dans la gueule » en cas de récidive. Le comique de la situation et la disproportion entre le modèle et le nouveau atteignent leur comble.

<sup>1352</sup> *Ibid.*, I, p. 737.

<sup>1353</sup> J-P. Sermain, « La mémoire du roman », *Le singe de Don Quichotte : Marivaux, Cervantès et le roman postcritique, op. cit.*

<sup>1354</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, V, p. 797.

<sup>1355</sup> De fait, Brideron convoite principalement l'argent de Mélicerte. Cf. *ibid.*, V, p. 799. Par ailleurs, contrairement au Télémaque fénelonien, son avatar marivaudien ne passe pas son temps à tergiverser. Il sait qu'il veut rester chez Mélicerte : « Qu'il parte lui-même, Dieu le conduise ; j'ai mon pain cuit chez Mélicerte », *ibid.* Cette attitude serait, selon Marivaux, plus crédible que celle d'un personnage fénelonien idéalisé outre-mesure, voire irréel.

<sup>1356</sup> *Ibid.*, V, p. 797-798.

fond, n'est plus un outil dans la critique du romanesque, mais devient presque le sujet du livre<sup>1357</sup> ». De fait, l'Auvergne remplace la Méditerranée. Le charme de Gaia détrône celui du royaume de Poséidon. La « déesse mère » l'emporte sur l'ébranleur du sol<sup>1358</sup>. Par ailleurs, « le désordre vient remplacer l'ordonnement factice de la grotte de Calypso, et l'évocation très concrète d'un mobilier usé et dépareillé se substitue à celle des beautés naturelles<sup>1359</sup> ». Aux yeux de Marivaux, la grotte de Calypso n'existe pas. Ainsi, la description de l'intérieur usé du château de Mélicerte est le contrepoint à l'in vraisemblance de cet épisode fénelonien. Le lecteur enchanté est désormais désenchanté<sup>1360</sup>.

C'est à travers le regard subjectif, triste et mélancolique, de Mélicerte que le lecteur perçoit l'espace. Chaque personnage a des perceptions visuelles, gustatives, olfactives et tactiles qui déterminent l'appréhension de l'espace par le lecteur. Il y a une relation physique, presque charnelle, un lien consubstantiel entre le personnage curieux, sensuel, et l'espace, par opposition à un espace maritime abstrait, poétique, qu'un Télémaque passif parcourt, guidé par la déesse de la sagesse. En ce sens, nous pouvons considérer que Brideron le fils est plus similaire à l'Ulysse homérique qu'au Télémaque fénelonien qui n'a pas ou très peu de préoccupations concrètes. De fait, Ulysse construit un radeau et Brideron le fils parvient à remettre d'aplomb une charrette renversée. Ces problèmes d'ordre matériel sont indissociables de la vie du héros, qu'il soit épique ou comique. Autrement dit, le Télémaque de Fénelon n'est ni l'un ni l'autre.

Dans *Le Télémaque travesti*, « Il ne s'agit pas de parvenir à la connaissance de soi-même, ni d'acquérir une sagesse : Brideron incarne et chante un épanouissement vital qui se passe fort bien de philosophie. [...] Comme Voltaire le dira de lui-même, Marivaux prend le

<sup>1357</sup> F. Rubellin, « Le mode de vie dans les œuvres de jeunesse de Marivaux », *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Actes du colloque de Riom (8-9 octobre 1988) sous la direction de H. Coulet et J. Ehrard, Actes du colloque de Lyon (22 avril 1988) sous la direction de F. Rubellin, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, p. 45-52, citation p. 48.

<sup>1358</sup> « La terre devient le lieu et la substance du récit. Mais sur la terre les hommes sont brassés, ballottés parmi les hommes. Ainsi se transforment les paysages de Fénelon : la terre est un monde plein, elle grouille d'êtres, avec leur vie, leur activité, le poids des travaux et des jours ; elle est parsemée de villages qui sont autant de communautés, de petits foyers de civilisation où, vivant selon soi, l'on vit bien. [...] Où Fénelon décrit la mer, une rivière, des canaux, des îles, Marivaux évoque la campagne, croque de petits tableaux de genre tout soulevés par des activités rustiques : une fermière avec trois ou quatre enfants, les ébats d'un berger et d'une bergère », M. Gilot, « Le malicieux génie de Brideron, ou la naissance d'une œuvre », *op. cit.*, p. 204.

<sup>1359</sup> J. Guilhembet, *L'œuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret*, *op. cit.*, p. 297-298.

<sup>1360</sup> Franck Salaün remarque, à ce sujet : « Il s'agit de désenchanter le récit en y opposant page par page – comme Brideron et Phocion copient leur modèle page pour page – la réalité concrète au merveilleux », « Du pays de Mélicerte aux Champs "Élysiens". L'utilisation parodique du *locus amœnus* dans *Le Télémaque travesti* de Marivaux », R. Ventresque (dir.) *Le Locus amœnus*, Revue *Cartes Blanches*, Montpellier, 2002, p. 225.

parti de l'homme<sup>1361</sup> ». L'espace est synonyme de joie pour Brideron et de malheur pour Mécicerte. Le concret, l'objet, est vital pour les personnages marivaudiens. Sans cela, ils se sentent perdus et angoissés<sup>1362</sup>. Ainsi, la réalité sordide, la relation sensuelle avec l'espace sont mises en évidence chez Marivaux. Il s'agit de « restituer les saveurs du sensible<sup>1363</sup> ». Nous pourrions presque évoquer, à ce propos, un « parti pris des choses<sup>1364</sup> » dans le roman marivaudien. C'est ce que met en valeur le personnage de Brideron.

## 2. Brideron le fils, un Achille ou un Arlequin ?

Le Télémaque marivaudien, appelé Timante, est un « bourgeois de campagne<sup>1365</sup> », inexpérimenté et candide. En l'absence de son père et à cause du manque d'implication de sa mère<sup>1366</sup>, son oncle, qui est « d'un certain genre d'esprit<sup>1367</sup> », prend la responsabilité de son éducation. Une opposition s'établit d'emblée entre deux espaces différents : Paris et la campagne. Paris ressemblerait à un idéal inatteignable. Seul ce parent mystérieux a le privilège d'y avoir vécu. C'est Paris qui semble lui avoir inspiré l'amour de la noblesse propre aux héros tragiques.

Télémaque-Brideron, figure du benêt qui s'oppose en tous points au personnage homérique d'Ulysse, tient un discours qui illustre l'esthétique du merveilleux burlesque :

Madame, [...] ou bien, ô vous qui que vous soyez, car à votre air grand, on ne sait pas bien deviner qui vous êtes ! Aga Stila<sup>1368</sup>, dit alors le petit rustre ; est-ce que madame est un tonneau ? [...] Si vous voulez savoir le sujet de mon malheur, apprenez ô beauté qui passe de dix pieds la beauté d'une reine, que je voyage pour chercher mon père<sup>1369</sup>.

---

<sup>1361</sup> M. Gilot, « Le malicieux génie de Brideron, ou la naissance d'une œuvre », *op. cit.*, p. 210.

<sup>1362</sup> « Ah ! mon père, lui dit-il, avec une larme à chacune des joues, ils m'ont pris notre argent, mon habit et ma veste, me voilà maintenant en chemise ; si cela continue je serai bientôt tout nu », Marivaux, *Le Télémaque travesti*, I, p. 728.

<sup>1363</sup> J. Dagen, « Marivaux : un vrai faux auteur ? », *Marivaux subversif ?*, F. Salaün (dir.), Paris, Éditions Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2003, p. 54.

<sup>1364</sup> F. Ponge, *Le Parti pris des choses*, Paris, Belin-Gallimard, 2011.

<sup>1365</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, I, p. 722.

<sup>1366</sup> M. Brideron, avatar marivaudien d'Ulysse, « avait envie de voir du pays ». Ainsi, c'est plus par amour du voyage que par nécessité qu'il a quitté sa famille. Madame Brideron, quant à elle, est un personnage beaucoup plus explicitement équivoque que la Pénélope homérique. Entourée de nobles campagnards qui convoitent plus ses biens que les vestiges d'une beauté fanée, elle est constamment tentée de mettre fin à sa fidélité.

<sup>1367</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, I, p. 722.

<sup>1368</sup> F. Deloffre précise qu'il s'agit du patois de la région parisienne : « regarde celui-là », *ibid.*, notes, p. 1269.

<sup>1369</sup> *Ibid.*, I, p. 731-732.



Calypso est désacralisée et le simulacre de Mentor déçu. Le dieu de l'imitation est exaspéré. Car à vouloir ressembler aux autres qui sont soi-disant glorieux, les personnages tombent dans le ridicule. Mélicerte, elle, ne comprend pas grand-chose à la « harangue » du fils faisant l'éloge d'un père en racontant des anecdotes comiques du quotidien<sup>1370</sup> qui sont loin d'apporter une quelconque gloire à ce Brideron.

Deloffre décrit Brideron comme un « goguenard de village, aimant le vin et ses aises, naïf mais sans scrupule, homme à faire fortune<sup>1371</sup> ». Séduit par la richesse de l'habit fourni par Mélicerte<sup>1372</sup>, il ne manque pas d'exprimer son admiration à l'égard de l'aspect de l'argent. Phocion, pseudo-Mentor, emporté, l'interpelle en lui disant « Télémaque ». Brideron lui répond : « Je ne le suis pas encore [...] mais chut ! J'enfile le chemin de le devenir<sup>1373</sup> ». Ainsi, le voyage initiatique de Brideron consiste à ressembler à un personnage littéraire qui, du point de vue marivaudien et « moderne », est tout à fait invraisemblable et détaché du réel. Ainsi, les personnages marivaudiens, que la littérature, puissant *pharmakon*, a le pouvoir d'aveugler, se prennent pour des surhumains et persévèrent dans leur comédie.

L'« aimable petit bouffon » surpasse, selon Mélicerte, « Polichinelle, Arlequin, Scaramouche et Pierrot ». Ainsi, la narration de Brideron-Télémaque s'apparente à une performance théâtrale, à un spectacle divertissant. Mais n'est-il pas naturel qu'un imitateur ait le talent d'un acteur de la *commedia dell'arte* ? Le lecteur de Fénelon se souvient avec amusement de Calypso qui compare Télémaque aux héros Achille et Ulysse. Le comique détrône l'héroïque, jugé dépassé. C'est dans cette mesure que Mélicerte s'adresse à Brideron en ces termes : « Allez, Télémaque même n'est qu'un vrai badaud au prix de vous. Brideron fera parler de lui<sup>1374</sup> » : l'Ancien n'est pas le bienvenu chez les Modernes, comme le poète chez les philosophes.

Au troisième livre, le schéma fénelonien est inversé : c'est Brideron qui éprouve le besoin pressant de continuer son récit face à une Mélicerte qui s'arrache difficilement des bras de Morphée<sup>1375</sup>. Ce réveil est burlesque. Le décalage comique atteint son apogée<sup>1376</sup>. Les

---

<sup>1370</sup> « [...] jamais homme ne fit tant de bruit dans nos cantons, ce fut lui qui remporta toujours la victoire quand on tirait à l'oie [...] », *ibid.*, I, p. 732.

<sup>1371</sup> *Ibid.*, F. Deloffre, Notice, p. 1253.

<sup>1372</sup> *Ibid.*, I, p. 735.

<sup>1373</sup> *Ibid.*

<sup>1374</sup> *Ibid.*, II, p. 766.

<sup>1375</sup> *Ibid.*, III, p. 768. Mélicerte-Calypso fusionne avec son complice de toujours, Hypnos.

<sup>1376</sup> « Cet étourdi la croyait obligée de se styler à la conformité des actions de Calypso, qui, dès le matin, fut prête à écouter Télémaque », *ibid.*, III, p. 768. Ainsi, l'écart entre le modèle et l'imitateur est, encore une fois,

filles-nymphes, quant à elles, se réveillent « de méchante humeur<sup>1377</sup> ». Le sommeil est préféré aux plaisirs supposés du récit. Autrement dit, le rêve l'emporte temporairement sur la fiction comique. Mécerte, à moitié endormie, retrouve sa démarche de séduction et sa coquetterie faisant écho à celle de son ancêtre fénelonienne<sup>1378</sup>. Télémaque-Brideron poursuit le récit de ses aventures burlesques jusqu'à atteindre le dernier épisode aboutissant au château de Mécerte.

Toutefois, Brideron, lui, n'est pas aussi vaillant que son modèle. Il préfère trouver Calypso « sans perdre un cheveu de la tête ». Car il est facile, voire plaisant de lire les malheurs d'autrui dans une œuvre de fiction. Mais la perspective de les revivre ne procure au lecteur aucune forme de divertissement. Brideron aurait souhaité faire le tri dans ce qu'il voulait ou non copier. Rencontrer Calypso a de quoi faire rêver. En revanche, affronter des dangers rocambolesques afin de pouvoir ce faire peut ôter le charme de cette rencontre et métamorphoser l'attrait en répulsion. Brideron figure, à bien des égards, le lecteur sceptique et réaliste qui n'aurait peut-être jamais pensé à métamorphoser sa vie en roman, sans l'influence de son oncle égaré par le fantasme du Même, occultant, par là-même, l'altérité fondamentale de toute œuvre de fiction. Ainsi, lire n'est pas écrire. Dans cette perspective, un roman est un roman et non pas un miroir, comme le diront des écrivains ultérieurs à Marivaux. Celui-ci n'a de cesse de montrer le danger que représente l'identification entre un lecteur naïf et les événements racontés dans une œuvre de fiction. Vouloir les reproduire n'a rien d'héroïque. Ce n'est qu'une source de comique. La lecture sans esprit critique est périlleuse. Nous pouvons en déduire que les idées de la philosophie des Lumières émaillent le roman marivaudien.

---

mis en exergue. Mécerte ne ressemble à Calypso qu'en vertu de l'imagination. Figures et voiles de ce personnage féminin s'entremêlent et se confondent.

<sup>1377</sup> *Ibid.*, III, p. 769. Toutefois, les spectatrices ne regrettent pas leur réveil difficile. Le charme du théâtre opère : « Toutes les filles de Mécerte ne furent point fâchées de s'être levées si matin ; elles avaient pris tant de plaisir dans les contes burlesques de notre jeune homme, que le temps qu'elles avaient employé à rire, valait bien celui qu'elles auraient passé à ronfler », *ibid.*, IV, p. 793. L'admiration que peut susciter un récit héroïque est une idée désuète aux yeux de l'auteur-narrateur qui lui préfère le rire et la joie que provoque instantanément une représentation théâtrale. Il est clair que les préoccupations et priorités humaines ne sont pas les mêmes au fil des époques. La séduction est désormais liée à l'humour. Le désir est impensable sans le comique et le divertissement. Cette conception du désir se caractérise par sa modernité. Achille, héros de la force, ou encore Ulysse, héros de l'intelligence rusée, *métis*, ne sont pas aussi séduisants que Brideron, héros de la bêtise et personnage comique. L'héroïsme est redéfini par Marivaux. Les femmes chez Marivaux ne sont pas amoureuses, au sens où l'entendrait Homère ou Fénelon. Elles s'ennuient, comme l'Ulysse homérique à Ogygie ou Achille chez Hadès. C'est uniquement en les divertissant que l'homme se mue en objet de désir.

<sup>1378</sup> « Mécerte resta dans son lit, en laissant entrevoir adroitement une gorge très blanche », *ibid.*, III, p. 769.

Charis, fidèle à Eucharis, incite son amant à se révolter contre l'autorité oppressante de son oncle, ce « pédant<sup>1379</sup> » dont il faut s'affranchir, ce « cocher bien rude », assimilant par là-même Brideron à un cheval difficile à maîtriser. L'homme en vient à s'irriter contre son oncle. En cela il ne diffère pas de Télémaque. Marivaux s'approprie ici le thème de l'emprise du féminin sur le masculin.

Face à la précipitation de Phocion qui veut quitter la pseudo-Calypso, Brideron admire, lui, aussi bien les pantoufles que les oreilles de sa dulcinée en réclamant le droit de lui faire ses adieux. Il se dit même prêt à sacrifier son père, la sagesse et tout ce qui relève du sacré afin de pouvoir lui adresser ses dernières paroles<sup>1380</sup>. Cependant, ce n'est pas parce que l'amour est plus fort que tout, comme l'aurait dit le Télémaque fénelonien pendant un moment de faiblesse et d'aveuglement. C'est simplement par gratitude parce qu'elle a étendu elle-même du beurre frais sur son pain. L'hospitalité de la nouvelle Calypso et de ses filles et nièces n'est en rien érotique. Le charnel est quasi absent. Mais ce n'est pas par respect de la bienséance comme chez Fénelon. Chez Marivaux, le gastronomique semble l'emporter sur l'érotique. Le culinaire prime sur le sensuel. Brideron fait partie de ces hommes qui ont besoin de bien manger afin de bien aimer. Un bon repas est préférable à l'acte amoureux. Il vaut mieux flatter le palais que caresser la main. Comblé d'attentions et de cadeaux, pourquoi voudrait-on quitter cette situation confortable pour une autre, plus précaire ? La matérialité des sens, l'homme dans ce qu'il a de plus concret, dans ses instincts les plus immédiats, sont à l'honneur dans le texte marivaudien. Car l'amour ne remplit pas le ventre. Le désir amoureux passe par le culte de la nourriture. C'est parce qu'elle sait étendre du beurre frais sur le pain que Charis, au prénom grandiloquent<sup>1381</sup> et solennel, mérite d'être chérie et, du moins, saluée avant de partir.

En tout état de cause, il semble que Brideron, en dépit de sa naïveté, soit plus lucide que son oncle, complètement aveuglé. En effet, il a des sursauts de conscience comme celui-ci :

---

<sup>1379</sup> *Ibid.*, V, p. 804.

<sup>1380</sup> « [...] mais quand mon père aurait la tête passée entre deux barreaux ; quand je devrais ne rattraper de quatre-vingts ans toute la sagesse que j'ai laissée choir de mon cœur ; quand je devrais toute ma vie avoir les fesses percées de vingt épines, il faut que j'aie encore dire à Charis, un mot et une bredouille », *ibid.*, V, p. 807. La référence aux épines serait-elle une allusion au Christ ?

<sup>1381</sup> Le décalage comique entre le nom et les caractéristiques du personnage atteint son comble. Marivaux déconstruit brillamment dans son roman ce qu'il juge pompeux ou sentencieux. C'est, en quelque sorte, un éloge de la simplicité, du naturel, du réalisme. Le sublime, lui, devient synonyme de ridicule, comme en témoigne cette réplique de Brideron qui ne brûle d'envie de parler à Charis qu'en apparence : « [...] sinon, mettez-moi ici un tombeau de terre sur ma tête, car je me meurs, et je ne serai pas plutôt enterré que je serai mort tout à fait », *ibid.*, V, p. 808. Cela semble faire écho au monologue d'Harpagon dans *L'Avare* de Molière : « Hélas ! Mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami ! On m'a privé de toi ; et puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie ; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde : sans toi, il m'est impossible de vivre. C'en est fait, je n'en puis plus ; je me meurs, je suis mort, je suis enterré ». (Acte IV, scène 7, 1668).

« Oh, mon oncle, il y a sagesse et sagesse, comme rave et rave : celle que vous prêchez n'est qu'une bâtarde ; mon cœur me le dit<sup>1382</sup> ».

En effet, il y a Minerve et Phocion, Télémaque et Brideron, Fénelon et Marivaux. Si Brideron ne résiste pas à son oncle, ce serait simplement par paresse, nonchalance ou indifférence. Peut-être qu'il n'a rien de mieux à faire que d'accompagner son oncle dans ses tribulations plus imaginaires que réelles. Pendant ces tribulations, Brideron se doit d'être fidèle à sa mission sacrée : être un « fier-à-bras<sup>1383</sup>, qui ne doit se soucier que de trotter après son père et la sagesse<sup>1384</sup> ». Que seraient les personnages de ce roman sans les rôles qui leur sont assignés par leur créateur ? Qu'aurait fait Brideron, en l'occurrence, si son oncle ne lui a pas trouvé un but, une mission ?

Charis n'a pas une beauté ailée, éthérée, comme Eucharis chez Fénelon. Elle n'est pas non plus l'Eucharis aragonienne, lucide, qui spéculer sur la situation de la femme abandonnée par l'homme et qui oublie l'amour grâce à la philosophie. Il s'agit chez Marivaux d'une femme ordinaire que Brideron appelle affectueusement « ma poule ». Car l'amour s'inspire essentiellement du cadre. Parallèlement, les arguments de Phocion pour dissuader son neveu de rester avec Charis sont adaptés à la personnalité de celui-ci. Car comment amadouer Brideron sans titiller ses sens et flatter ses vices, dont la gourmandise<sup>1385</sup> ? Ainsi, c'est en croyant ressembler à son modèle que Phocion s'en écarte le plus. Ironiquement, l'imitateur du Télémaque-lion de Fénelon est assimilé par son maître à un cerf qu'il souhaiterait abattre à cause de sa bêtise exemplaire. Par ailleurs, l'argument principal du sage Phocion est la mémoire, c'est-à-

---

<sup>1382</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, V, p. 807. Brideron qui se détourne, de temps en temps, de l'enseignement de son maître, rappelle, à bien des égards, *L'Énigme de l'oracle* de Giorgio de Chirico qui s'inspire du tableau d'Arnold Böcklin, *Ulysse et Calypso*. De fait, l'Ulysse nostalgique de Böcklin devient un homme, tout aussi sombre, qui réfléchit au sens de son existence, en tournant le dos à la voix du destin, tête de marbre cachée derrière un rideau noir. Même si le Brideron de Marivaux n'est pas l'homme qui réfléchit par excellence, nous pouvons nous demander si le rideau va se lever et si Brideron réussira un jour à comprendre les réelles aspirations de son prétendu maître qui se vante de lui avoir appris l'alphabet, c'est-à-dire de l'avoir sauvé de l'ignorance (*ibid.*, V, p. 808). Car c'est surtout la difficulté de communication entre l'homme et celui qui lui raconte, voire impose son destin, autrement dit l'impossibilité de rencontrer l'autre, qui constitue le point de rencontre entre le roman de Marivaux et le tableau de Chirico. En tout état de cause, il est clair que, même dans un contexte burlesque, le destin demeure une énigme, un mystère insondable et inquiétant dont les secrets sont irrémédiablement voilés.

<sup>1383</sup> Le choix de ce nom n'est pas anodin. De fait, il réfère à une personne qui joue ostentatoirement les fanfarons en faisant montre d'un courage excessif et généralement affecté. De fait, la quête de Brideron, calquée sur celle d'un personnage de fiction, est placée sous le signe du travestissement, de l'artifice et du faux-semblant.

<sup>1384</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, V, p. 808.

<sup>1385</sup> « Si vous restez ici, que deviendra ce château qui a de si beaux greniers ? Qui mangera tous vos pigeons qui doivent avoir fait je ne sais combien de petits ? », *Ibid.* Par ailleurs, la référence au « grand tas de fumier qui était dans la cour » (*ibid.*) n'est pas sans rappeler le chien Argos dans *L'Odyssée* et la scène de sa mort à l'arrivée de son maître. Cependant, la relation affective qu'entretient Ulysse avec son chien n'est en rien comparable à celle entre Brideron et ses pigeons par exemple. Tandis que le *nostos* de l'un est sous le signe de la reconnaissance, à commencer par celle du chien Argos, le pseudo-*nostos* de l'autre se place sous celui de la dévoration, de l'engloutissement.

dire le souvenir de son rôle dans l'éducation de son neveu. Pour ce faire, il évoque des anecdotes aussi scatologiques que grivoises, accentuant le comique de la situation<sup>1386</sup>. Autrement dit, Brideron devrait consentir au départ avec son père de substitution en guise de remerciement. Ainsi, il ne peut pas se permettre de faire « banqueroute à la sagesse<sup>1387</sup> », au risque de décevoir, voire de causer la mort d'un oncle qui sombre dans l'excès et l'exagération afin de susciter la pitié de son neveu. Ainsi, la sagesse de Phocion qui se prend à tort pour Minerve repose plus sur un chantage affectif que sur des préceptes moraux.

Il serait amusant de constater, à ce propos, le décalage entre les différents départs d'Ogygie depuis Homère. En effet, Phocion tire Brideron par la manche afin de l'éloigner des sortilèges de l'amour. Le départ du Télémaque fénelonien est également forcé, même si la désillusion ne tarde pas à advenir. Chez Aragon, on ne quitte Calypso que pour la plus absurde et dérisoire des morts. En revanche, le départ de chez la première Calypso est loin de ressembler à une contrainte ou à un supplice. Bien au contraire, il représente l'objet de désir d'un Ulysse profondément nostalgique.

Selon Coulet, dans *Le Télémaque travesti*, Marivaux « s'applique à la description concrète des personnages, des actions, des attitudes, des vêtements, des objets et des lieux<sup>1388</sup> ». Brideron est souvent rebelle à l'imitation de son illustre modèle. Il est plutôt sensible aux réalités concrètes. Ses faits et gestes inscrivent ce campagnard dégourdi dans un monde réel qui s'écarte considérablement de l'idéalisme fénelonien<sup>1389</sup>. Aussi gai que lucide, il semble avoir le recul nécessaire pour ne pas se laisser accabler par la difficulté de sa vie. L'imitateur est plus crédible, aux yeux du lecteur, que l'imité qui semble répéter, sans conviction, les sermons de Minerve-Mentor. Ainsi, contrairement à un monde imaginaire coupé de la réalité, le lecteur de Marivaux assiste à un spectacle qui lui est familier, celui de la vie, par l'intermédiaire de Brideron. Cette injonction marivaudienne à privilégier le réel au virtuel est d'une actualité poignante.

---

<sup>1386</sup> « Souvenez-vous de moi ; je vous ai mille fois essuyé tout breneux, c'était moi qui vous sauvais du fouet quand vous aviez fait caca au lit [...] », Marivaux, *Le Télémaque travesti*, V, p. 808. L'emphase et l'hyperbole servent ici à accentuer la gravité de la désobéissance de Brideron. Car Phocion semble avoir joué plusieurs rôles dans sa vie : père, mère et maître à la fois. Maintenant, il écrit lui-même l'histoire de sa vie, de son destin, à l'aide du *Télémaque fénelonien*, sorte de « vie mode d'emploi ». Après s'être substitué à son père, il se substitue à son destin, à son dieu.

<sup>1387</sup> *Ibid.*

<sup>1388</sup> H. Coulet, *Marivaux romancier, op. cit.*, p. 469.

<sup>1389</sup> « Bien loin de servir seulement de repoussoir à l'idéalisme fénelonien, l'effet de concret semble recherché pour lui-même », J. Guilhembet, *L'œuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret, op. cit.*, p. 428.

En définitive, Brideron serait un faux niais, à la fois un apprenti Télémaque et un Arlequin, un Télémaque antique et un personnage contemporain. Il serait simultanément l'étourdi, épris des « folies romanesques<sup>1390</sup> » surannées et le clairvoyant au bon sens propre aux paysans, tourné vers la vie pratique et l'appât du gain. En somme, il s'agit d'un héros antique raté, jouet de Phocion, qui est lui-même inadapté à la société, incompris et marginalisé, à l'instar de Calypso-Mélicerte. Brideron finit par se résigner à l'approximation de la « sacro-sainte imitation des Anciens<sup>1391</sup> ». En tout état de cause, il est question d'un être foncièrement différent du personnage presque désincarné chez Fénelon et de l'« abstraction » aragonienne. Cet être a une réalité charnelle, un langage humain. Par ailleurs, grâce à l'autodérision, à la vertu du rire, il devient capable de mieux se connaître.

### 3. Phocion, « dieu » de l'imitation ou Mentor raté ?

Le *Télémaque* fénelonien provoque la folie de l'oncle Phocion qui se met à établir des analogies entre la situation de son neveu et celle du fils d'Ulysse. C'est dans ce contexte que le fantasme de la ressemblance et le désir d'imitation s'emparent de Phocion qui se prend désormais pour Mentor. Persuadé de la conformité entre les deux destins, il incite son neveu à s'atteler à cette lecture édifiante<sup>1392</sup>. C'est ainsi que commence l'aventure de deux hommes ordinaires, déguisés en héros, complètement aveuglés, assoiffés d'aventures et de nouveauté, probablement à cause d'un quotidien morne et sinistre. Ainsi, Marivaux cherche à convaincre son lecteur que la fiction ne représente en rien la vraie vie. Mais l'illusion fait vivre.

Marivaux s'applique à décrire le comportement ridicule de l'imitateur<sup>1393</sup> qui s'acharne à reproduire à la lettre tout ce que dit le livre, en prenant pour modèle le style grandiloquent de son homologue fénelonien<sup>1394</sup>. Cette contrefaçon produit un effet comique irrésistible à cause de son artifice et de son manque de naturel. Le discours du personnage est

<sup>1390</sup> C'est le titre d'un autre roman de jeunesse de Marivaux, *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques*. Dans ce roman, l'influence du *Don Quichotte* de Cervantès est beaucoup plus explicite et poignante.

<sup>1391</sup> L'expression est de Franck Salaün, Cf. « Du pays de Mélicerte aux Champs "Élysiens". L'utilisation parodique du *locus amœnus* dans *Le Télémaque travesti* de Marivaux », *op. cit.*, p. 223.

<sup>1392</sup> « [...] il semble que la conformité vous prescrive mêmes actions et mêmes entreprises. Lisez son histoire, mon cher fils, lisez-la, et s'il se peut, concevez l'envie de l'imiter [...] », Marivaux, *Le Télémaque travesti*, I, p. 724.

<sup>1393</sup> « Phocion surtout veille à la rigueur de l'imitation, si bien qu'à son rôle premier de Mentor (remontrances édifiantes) se superpose un rôle second de gardien de l'orthodoxie fénelonienne : rappel à l'hypotexte [...] », G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>1394</sup> « O jeune Brideron ! car le O ! entrait de moitié dans l'imitation du langage, [...] », Marivaux, *Le Télémaque travesti*, I, p. 725.

un mélange hétérogène de langage familier et d'expressions soutenues. Nous pouvons en déduire que la lecture naïve, immersive, des Anciens, est un excès, une *hubris* moderne. C'est pourquoi elle est âprement critiquée par Marivaux. L'imagination prenant le pas sur le réel est périlleuse. C'est la rationalité qu'il faut privilégier.

Les deux personnages sont constamment pris entre leurs figures et leurs voiles. L'aspect dérisoire de cette situation est indéniable. Brideron le fils, ambitieux, se convainc qu'il a une haute destinée ainsi qu'un talent inestimable. Il est chose aisée d'acquérir la grandeur et la noblesse d'âme. Ainsi, ce sont ces personnages modernes qui créent leur destin, contrairement aux personnages homériques ou féneloniens qui sont agis par une volonté divine et qui ne choisissent que rarement, car tout est déjà tracé.

*Le Télémaque travesti* est un théâtre où les personnages jouent des rôles et font corps avec leurs existences fictives jusqu'à faire abstraction de la réalité. Au cœur des infortunes, c'est le fait de croire qu'ils ont la plus haute destinée et qu'ils accomplissent une mission quasi divine qui les rassure et les conforte dans leur aveuglement. La folie de l'imagination est la déesse de ces personnages plus étourdis et moins héroïques que les figures qui peuplent leurs livres de prédilection. Il y a constamment un décalage entre la situation critique des personnages et les discours qu'ils profèrent afin de se consoler. En l'occurrence, Phocion-Mentor clame que la patience est préférable aux habits volés. Face à ce discours aussi impromptu que risible, Télémaque-Brideron peine à contrôler sa colère. Mais cela ne l'empêche pas de continuer à jouer son rôle ou « métier<sup>1395</sup> » glorieux.

Il y a constamment une oscillation entre voilement et dévoilement, masque et réalité. Calypso, en l'occurrence, est le voile de Mécerte qui ne s'empêche pas pour autant de se dévoiler. Car elle n'est Calypso que par le pouvoir de l'imagination de Phocion. Marivaux montre ainsi l'échec et l'impossibilité de l'identification et de la rencontre entre l'imitateur et le modèle, le même et l'autre. Parallèlement, Phocion se prend pour Minerve mais se confronte à l'impossibilité de l'identification entre le divin, un personnage de fiction, et l'humain, trop humain. Ainsi, face aux questions de Mécerte, ses réponses ne sont jamais tranchées. Son esprit est séduit et son corps raide. Phocion-Mentor, double de Fénelon, façonne son destin et celui de son neveu en cherchant à tout prix une ressemblance impossible entre deux situations foncièrement différentes<sup>1396</sup>. Ainsi, l'imitation n'est qu'un faux-

---

<sup>1395</sup> « Ah, morbleu, que le métier d'un homme sage est pénible ! », *ibid.*, III, p. 768.

<sup>1396</sup> « Nous sommes en ce jour menacés d'un naufrage, ou du moins d'un malheur », *ibid.*, IV, p. 792.

semblant. Les personnages marivaudiens, dans leur acharnement à ressembler aux anciens héros mythologiques, se refusent tout de même au moindre effort. Ils auraient sans doute espéré avoir des destins héroïques et merveilleux sans avoir à traverser des épreuves aussi harassantes qu'insignifiantes. Ils cherchent à la fois la facilité et le merveilleux, oscillant constamment entre le réel et l'idéal. Phocion, persévérant dans son aveuglement, prend l'aléatoire pour un signe de l'identique et le hasard des circonstances pour une certitude du même : il est sur la bonne voie. Le processus de l'imitation est un long fleuve tranquille dont rien ne menace la sérénité.

Phocion revisite le thème de la fuite en ces termes : « Craignez le venin de ce crapaud ; craignez la queue de cette vipère, et montrez les talons au château<sup>1397</sup> ». Il est évident qu'une telle injonction aurait fait sourire Plotin ou encore Fénelon. Les métaphores animalières servent à vulgariser le message que l'imitateur du maître veut transmettre à son pseudo-élève auquel il s'adresse, par ailleurs, comme suit :

« Fuyez comme un Basque ; le ciel nous donne un bateau [...] Tout est prêt, décampons, le ciel le veut, et moi aussi<sup>1398</sup> ».

Ironiquement, cette injonction à la fuite fait écho à la scène homérique du chant V, où Calypso dissimule le rôle des dieux de l'Olympe dans la libération d'Ulysse, en s'attribuant ainsi le mérite de cette indulgence soudaine. Chez Marivaux, le ciel prend sa revanche, par l'intermédiaire de Phocion, et se venge du silence de Calypso en passant sous silence le rôle de son avatar, Mélicerte. Grâce au ciel qui envoie miraculeusement le bateau, la fuite tant espérée est possible.

La *paideia* de Télémaque chez Fénelon ainsi que l'interprétation selon laquelle le *nostos* serait le moyen pour Ulysse de devenir sage, autrement dit l'idée de l'enseignement à travers l'épreuve de l'amour<sup>1399</sup>, sont critiquées par Marivaux. En effet, Phocion est un maître beaucoup plus tolérant que Minerve-Mentor ou Athéna. Pour lui, tomber amoureux de Charis ou s'attacher frénétiquement à la vie confortable offerte par Mélicerte ne sont que « fredaines ». Ainsi, quand Brideron pense qu'il va pleurer sur commande, afin de montrer un repentir qui l'assimilerait à son modèle, tout en provoquant l'admiration du pédagogue, celui-ci l'en dissuade en ces termes :

---

<sup>1397</sup> *Ibid.*, V, p. 798.

<sup>1398</sup> *Ibid.*, V, p. 807.

<sup>1399</sup> Ironiquement, l'amour est comparé par le sage Phocion à de l'eau du borbier, tandis que la sagesse et la raison renvoient à l'eau claire. *Ibid.*, V, p. 806. Il y a une opposition entre le lexique de la crasse et celui de la propreté. Encore une fois, les images, comparaisons et métaphores réfèrent au monde familier pour les personnages, à leur vécu, contrairement au poétique, au sublime, jugés éloignés, hermétiques, incompréhensibles aux yeux des gens du peuple. Par ailleurs, la désacralisation de la sagesse, c'est-à-dire de l'enjeu du *Télémaque*, est évidente dans ce passage.



« Venez, ne pleurez pas tant cette fois, que vous ne puissiez pleurer une autre ; il ne faut pas faire le benêt pendant quatre heures pour une petite fredaine qui va vous rendre aussi sage qu'un ermite ; il faut avoir passé par une porte pour savoir comment elle est faite [...] <sup>1400</sup> »

Ainsi, même s'il représente le lecteur naïf, Phocion ne suit pas le texte fénelonien à la lettre. Il ne prend que ce qui lui convient et occulte ce qui lui paraît excessif. Car il n'est pas bien grave de ressembler aux humains, en désirant une femme ou une vie confortable, du moment que l'on s'achemine à grands pas vers la sagesse qui semble, dans ce contexte précis, plus un fantasme qu'autre chose.

## Conclusion

« Suivre les maîtres ! [...] Ils ne sont des maîtres que parce qu'ils n'ont suivi personne <sup>1401</sup> ». Marivaux semble vouloir critiquer, à travers cette réécriture « moderne » du mythe littéraire de Calypso, l'attachement frénétique au passé, sous toutes ses formes. En se moquant de ses personnages, Marivaux se moque des imitateurs. Les scènes du *Télémaque* fénelonien sont rejouées en écartant le sublime au profit du grotesque. Le réalisme est privilégié au féérique. Cependant, il nous semble qu'il faudrait nuancer la position de Marivaux et du parti des « modernes ». Car leur conception de la littérature en particulier est aujourd'hui dépassée. Nous ne pouvons écarter ou oublier l'Ancien. L'innovation va de pair avec le souvenir de ce qui précède. En écrivant, on se souvient nécessairement de ce qu'autrui a écrit. Autrement dit, sans *L'Odyssée* et *Les Aventures de Télémaque*, il n'y aurait eu ni *Le Télémaque travesti* ni le *Télémaque* d'Aragon. Comme le disait Florence Dupont, « si l'étude de l'Antiquité est aujourd'hui libératrice, c'est qu'elle n'est jamais au service de l'une ou l'autre modernité, qu'elle rompt avec un récit du monde célébrant la victoire de valeurs placées à la fin de l'Histoire, qu'elle ébranle toutes les évidences. Peut-on imaginer une discipline plus formatrice à la liberté et à la tolérance ? <sup>1402</sup> »

La paysanne de Marivaux n'est pas la déesse d'Homère. Mécicerte n'est pas Calypso. Mais elle lui ressemble, à bien des égards. Ainsi, elle est constamment prise entre la liberté d'un imaginaire et l'esclavage d'une réalité, conjointement défigurée par le temps qui passe,

---

<sup>1400</sup> *Ibid.*

<sup>1401</sup> La citation est du peintre Paul Gauguin.

<sup>1402</sup> F. Dupont, « L'école de l'émancipation », *Le Point* n° 2231, 11 juin 2015, p. 45.

le symbole du Mal, Satan, et le jeune écrivain qui la recrée à sa manière en lui ôtant son voile le plus précieux : l'immortalité.

L'amour des histoires, le plaisir de les raconter et de les écouter est une constante universelle. Mécécerte les aime, la Calypso de Tahar Guiga aussi. La littérature invite à son propre prolongement. Ainsi, Calypso n'est pas seulement la disjonction de l'harmonie. Elle est également et surtout l'un des points de rencontre entre des littératures différentes. Le mythe littéraire de Calypso appelle la divergence. Il est matière à fantasme. Les bipolarités Ancien-Moderne, Orient-Occident sont réductrices et devraient être définitivement dépassées vers l'interculturalité. C'est dans ce cadre que nous nous proposons de réfléchir, dans le troisième chapitre de cette partie, sur la réception d'Homère dans la civilisation arabe en général et dans *Neuf nuits en compagnie de Calypso* de l'écrivain tunisien Tahar Guiga en particulier.



Giorgio De Chirico

*Le retour d'Ulysse*

Huile sur toile

60 × 73 cm

Musée d'art moderne de la ville de Paris

Palais de Tokyo

AMVP 3539

## Troisième chapitre

# La réception d'Homère chez les Arabes, du silence à la réhabilitation

### Introduction

La troisième partie du présent travail étudie le rapport à l'héritage antique et la tension entre imitation et mise à distance. L'enjeu de cette analyse est de montrer qu'il n'y a pas de Calypso unique. Après avoir étudié *Les Aventures de Télémaque* de Louis Aragon et *Le Télémaque travesti* de Marivaux, nous nous proposons de nous pencher à présent sur la réception d'Homère chez les Arabes, notamment à travers la figure de Tahar Guiga. Cela nous amènera à réfléchir sur le passage d'un texte, *L'Odyssée*, d'une culture à l'autre. De fait, pourquoi un écrivain tunisien choisit-il comme source d'inspiration une œuvre doublement étrangère, par sa distance dans le temps et dans l'espace ? Chercherait-il à montrer que, contrairement à une idée reçue, la Grèce antique n'est pas le bien exclusif des Occidentaux ?

Nous avons choisi d'étudier *Neuf nuits en compagnie de Calypso*,<sup>1403</sup> un texte en langue arabe qui n'a jamais été traduit en français, de Tahar Guiga<sup>1404</sup>, parmi d'autres

---

<sup>1403</sup> *Neuf nuits en compagnie de Calypso* est une nouvelle écrite en langue arabe en 1988 par Tahar Guiga et intégrée dans son recueil de nouvelles qui porte le même titre et se compose également de deux autres textes : « La folie de Socrate », "جنون سقراط" et « La femme au voile blanc », "ذات الخمار الأبيض". Toutes les citations intégrées dans le cadre de ce chapitre sont une traduction personnelle de l'arabe. Car à notre connaissance, ce recueil de textes n'a pas été traduit à ce jour. Les trois personnages principaux de ce recueil sont le philosophe Socrate et deux personnages mythologiques féminins, Calypso et Pénélope.

<sup>1404</sup> Tahar Guiga est un écrivain tunisien né à Takrouna en 1922 et mort à Tunis en 1993. Après des études supérieures en France puis à Alger, il obtient des diplômes en littérature arabe et en littérature latine et grecque. De retour en Tunisie, il enseigne la littérature arabe et occupe divers postes administratifs au ministère de l'Éducation et au ministère de la Culture. Il préside le Centre culturel international d'Hammamet, plus connu sous le nom de Dar Sébastien, ainsi que le Festival international d'Hammamet à partir de 1967. Helléniste et latiniste, il écrit en langue arabe la majorité de ses œuvres littéraires, comme *La Chine moderne*, *Aigles et grenouilles*, *Le Grand rocher*, *Les Mémoires d'Alexandre le Grand* et *Neuf nuits en compagnie de Calypso*. La littérature écrite par Tahar Guiga est néoclassique. Selon Jean Fontaine, en ce qui concerne cet auteur, « les textes sont pleins de réminiscences culturelles arabes classiques, philosophiques grecques, poétiques modernes. Le lecteur ne peut en saisir la portée qu'en recourant aux données politiques contemporaines. Tahar Guiga nous invite à une littérature d'exigence intérieure et de qualité et je le considère comme un des meilleurs écrivains

réécritures modernes du mythe littéraire de Calypso pour deux raisons principales. En effet, premièrement, l'étude de ce texte qui représente, à notre connaissance, la seule réécriture arabe du mythe littéraire de Calypso, nous permettra de faire le rapprochement entre les littératures grecque et tunisienne. Nous en déduisons la plasticité de ce mythe. Deuxièmement, Tahar Guiga consacre cette nouvelle au personnage, habituellement secondaire, de Calypso. Ainsi, cette étude nous permettra de saisir l'évolution du personnage et de sa relation avec Ulysse. Nous nous focaliserons sur ses particularités, eu égard aux réécritures littéraires que nous avons pu étudier précédemment. Tahar Guiga écrit dans le silence d'Homère en imaginant une réponse à la question que le poète grec laisse suspendue : que se passe-t-il pendant les sept ans que dure le séjour d'Ulysse chez Calypso ? La réponse qu'il apporte à cette question satisfera-t-elle la curiosité d'un lecteur frustré par la longue marginalisation de Calypso, au regard d'autres épisodes de *L'Odyssée* ?

Homère a, lui aussi, été longtemps marginalisé chez les Arabes. C'est pourquoi nous traiterons, dans un premier temps, la réception d'Homère chez les auteurs arabes qui ont précédé Guiga, faite de silence et de réticence, avant d'aborder, dans un deuxième temps, *Neuf nuits en compagnie de Calypso*, en ayant, comme fil conducteur de notre réflexion, ses multiples « sources » ou « influences » qui ne se limitent pas, comme nous essayerons de le prouver, à *L'Odyssée*.

## A. Homère en terre d'Islam : le poète dépoétisé

De qui Omerous (Oumerous أوميروس) est-il le nom ? D'après un lettré arabe de l'époque classique comme Al-Jahiz (776 ap. J. -C., - 868 ap. J. -C.), ou Abû Hayyân Tawhîdî (923 ap. J.-C., - 1023), surnommé le « second Jahiz », Omerous est sans doute le plus célèbre des poètes grecs. Il passerait même pour le père fondateur de la poésie grecque<sup>1405</sup>. C'est pourquoi il est souvent cité dans les écrits de ces éminents prosateurs arabes<sup>1406</sup>. Cependant, il

---

tunisiens d'après l'indépendance et certainement le plus cultivé », J. Fontaine, *La littérature tunisienne contemporaine*, Paris, Éditions du CNRS, 1989, p. 48.

<sup>1405</sup> البيروني " أوميروس المتقدم عند اليونانيين كامرئ القيس عند العرب"، الأثار الباقية عن القرون الخالية (طبع باريس، ص 86، أورده البستاني، ص 27). (يعد أشعر شعراء العرب)

ابن ابي أصيبعة، عيون الأنبياء في طبقات الأطباء، ج 2، دار الثقافة، بيروت، ط 3، 1981، ص 140. "ينشد [ حنين ابن إسحاق ] شعراً بالرومية D'après ces citations, Homère est comparé à Imrou'l Qays (501 ap. J. -C., - Vers 550 ap. J. -C.) qui figure, chez les Arabes, le poète par excellence, le plus poète des poètes.

<sup>1406</sup> Cf. A. Tawhîdî, *Al-Imtā' wa-l-mu'ânassa, Plaisir et convivialité*, édition Ahmad Amine et Ahmad al-Zayn, المكتبة العصرية، بيروت - صيدا، دون تاريخ، ج. 2، ص 34، ص 46 Cet ouvrage est souvent surnommé « Les Mille et Une Nuits philosophiques ».

paraît étrange que personne à cette époque ne lit la poésie homérique ni en grec ni en arabe. Par ailleurs, personne ne pense à la traduire en arabe. Cela est dû au fait que le grec n'était pas une langue accessible aux lettrés arabophones. Dès lors, il serait judicieux de poser la question suivante : que citent les lettrés arabes de l'époque classique quand ils parlent d'Homère ? D'où empruntent-ils leurs citations ?

C'est ici qu'intervient la deuxième figure d'Homère, après celle d'Homère le poète. Il s'agit d'Homère le sage, le philosophe, ce qui constitue le deuxième élément de réponse à notre question initiale. En effet, les lettrés arabes ne considèrent pas Homère uniquement comme un illustre poète grec. Car il figure également et surtout le sage grec. Ainsi, les doxographes arabes, imitant leurs homologues grecs et latins, lui consacrent un chapitre indépendant intitulé « Omerous le poète » et parfois « Omerous », sans aucune qualification. Il est, de fait, sur un pied d'égalité avec Solon, Hippocrate, Socrate, Platon et Aristote. Le contenu du chapitre « Omerous », dans ce genre littéraire très répandu à l'époque classique, est structurellement identique aux chapitres consacrés aux plus célèbres des sages et philosophes : une brève biographie suivie d'un choix de fragments attribués à Homère et formulés sous forme de maximes ou « dits moraux », (آداب و حكم), ou de courts textes narratifs à visée morale<sup>1407</sup>.

<sup>1407</sup> Les doxographes arabes consultés : كتاب سير مشاهير الفلاسفة والحكماء : Cf. Abû al-Wafâ al-Mubashshir ibn Fâtik, *Mukhtar – Al – Hikam*, Texte établi par Abdurrahman Badawi, édition Institut arabe pour les recherches et la publication, Beyrouth-Liban, 2<sup>ème</sup> édition : 1980, p. 29-33. ( مختار الحكم ومحاسن الكلم لأبي الوفاء المبشر بن فاتك، حققه ) . وأقدم له وعلق عليه الدكتور عبد الرحمان بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية : 1980. أنظر آداب أوميروس 33-29 ; D'après Badawi, (Introduction générale, p. 6-7), Ibn Fâtik est originaire de Damas et a vécu en Egypte (1019-1097). Le livre d'Ibn Fâtik a été traduit en plusieurs langues : latine, française (du latin par Guillaume de Thignonville, mort en 1414, sous le titre qui a connu plusieurs changements dans les éditions successives aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Référence : introduction générale, p. 41-42. 1<sup>ère</sup> édition, sans date d'édition : *Dits des philosophes*, 4<sup>ème</sup> édition (1531) : *Les dits moraux des philosophes*, 5<sup>ème</sup> édition (1560) : *Les Dits et Sentences notables de divers auteurs*. La traduction anglaise : texte traduit du français, une 2<sup>ème</sup> traduction anglaise en 1473, édité en 1477).

Deuxième doxographe consulté : Shahrastani ; (1076-1153) est un « théologien et penseur iranien, d'obédience ismaélienne, auteur d'une vaste somme sur les religions, les philosophes et les croyances de son temps, le *Livre des religions et des sectes*. Il a exposé aussi avec talent les doctrines mutazilites et acharites », *Le Point hors-série* n° 5, *Les Textes fondamentaux de la pensée islamique*, novembre-décembre 2005, Lexique, p. 127. الشهرستاني : الملل والنحل، جران، (479-548)، دار صعب، بيروت، 1986. توزيع دار الجيل، "حكم أوميروس الشاعر"، ج 2، ص. 106-108.

Troisième doxographe consulté : Auteur inconnu, p. 1-3. مؤلف مجهول: فقر الحكماء ونوادير القدماء والعلماء، تاريخ التأليف: ما 1-3. حققها وأقدم لها الدكتور رسائل فلسفية للكندي والفارابي وابن باجة وابن عربي، بين 652 هـ. و-659 / 658 هـ. نشره عبد الرحمان بدوي ضمن كتابه (عبد الرحمان بدوي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة : 1983 (ط. 1 : 1968). Traités philosophiques par AL – KINDI – AL – FARABI – IBN BAJJA – IBN ADI, Édition critique et introduction par 'Abdurrahman Badawi, 3<sup>ème</sup> édition, 1983, Dar Al – Andalous. 263-262. ص. الفيلسوف الثاني عشر : أوميروس الشاعر، المروي من حكمه، ص. المنقول من ملحه ونواديره، ص. 266-263.

Il s'agit d'un texte narratif à visée morale. أبو سليمان المنطقي السجستاني : صوان الحكمة وثلاث رسائل، حققه وأقدم له عبد الرحمان بدوي، طهران، 1974.

أوميروس الشاعر : ص. 192 - 203. تعريف مختصر (4 أسطر) بالتركيز على منزلته عند الفلاسفة؛ بعض مقتطفات من شعره (في شكل حكم maximes + قال..

Ainsi, c'est l'image d'un « Homère sage » qui l'emporte, semble-t-il, dans la pensée arabe classique, sur l'image d'Homère le poète. Mais si nous essayons d'étudier de plus près cette seconde image, nous nous rendons compte qu'elle voile plus qu'elle ne dévoile ce poète dont les textes sont transmis dans une langue et une culture différentes, et représentent, de fait, l'altérité absolue, ce qui explique, du moins en partie, la destinée littéraire d'Homère en terre d'Islam. L'autodafé serait presque moins ambigu que cette dépoétisation. En effet, Homère, reconnu comme père fondateur de la poésie grecque, devrait renoncer à sa poésie et consentir à devenir « sans œuvre », c'est-à-dire dépoétisé. C'est le prix à payer pour avoir le droit de cité chez les Arabes. L'on évoque souvent l'« énigme homérique » pour exprimer toutes les incertitudes concernant l'identité du poète. Mais nous sommes confrontés, dans ce contexte précis, à une « énigme homérique », beaucoup plus frappante, à savoir l'étrange mode de réception d'Homère dans la culture arabo-islamique. Pourquoi les Arabes ont-ils condamné Homère le poète au silence ? Pourquoi lui ont-ils substitué un Homère faiseur de maximes, de récits courts et d'anecdotes ?

Sulaiman al-Bustâny<sup>1408</sup> (1856-1925) est le premier à rompre ce silence millénaire grâce à sa traduction de *l'Illiade* en langue arabe en 1904, c'est-à-dire plus de dix siècles après l'avènement de la « Maison de Sagesse » (Bayt al-Hikma), institution de traduction fondée dans la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle par le calife abbasside al-Ma'mûn<sup>1409</sup> et dirigée par Hunayn ibn Ishâq (809 ap. J.-C., - 873 ap. J.-C.) et Thâbit ibn Qurra (836 ap. J. -C., - 901 ap. J. -C.)<sup>1410</sup>. Cet événement a été salué par les intellectuels de la renaissance arabe, « la

<sup>1408</sup> *L'Illiade* d'Homère, traduite en vers arabes, avec une introduction historique et littéraire sur l'auteur et son œuvre en regard de la littérature arabe et des usages de l'orient. Le texte accompagné de notes et d'un vocabulaire, par Sulaiman al - Bustâny, Éd. Dar el Maaref Impression -Édition, Sousse - Tunisie, 2<sup>ème</sup> édition, 2010. S. Bustâny publie sa traduction en Égypte en 1904, après avoir consulté des traductions anglaises, françaises et italiennes de l'œuvre.

Anbara Salam Khalidi (1897-1986), une féministe libanaise, traduit, à son tour, *L'Odyssée* et *L'Énéide* en arabe. Elle traduit également *l'Illiade*, en considérant que la traduction faite par Al-Bustâny, en vers, la rend inaccessible aux lecteurs. C'est pourquoi elle la traduit en prose, en se référant à des versions anglaises de *l'Illiade* et de *L'Odyssée* (Church, Alfred J. *The Odyssey for Boys and Girls, Told from Homer*. New York: The Macmillan Company, 1906 ; Church, Alfred J. *The Iliad for Boys and Girls, Told from Homer*. New York: The Macmillan Company, 1907) et en ayant comme objectif la familiarisation du poète grec Homère pour qu'il soit mieux compris par le lectorat arabe. " (مع مقدمة لطفه " 1945 (القاهرة: دار المعارف، الأوديسة والإلياذة لهوميروس".  
(حسين)، ط 2. بيروت: دار العلم للملايين، 1974 و 1977 (مع إضافة الإنشاد لفرجيل).

<sup>1409</sup> (786-833). 7<sup>ème</sup> calife abbasside (813-833), il était pratiquant du mutazilisme.

<sup>1410</sup> Cf. sur l'avènement de la traduction des écrits grecs : A. Miquel, *L'Islam et sa civilisation*, Livre 2, Cérès Éditions, 1996, p. 93 ; p. 87-106 ; M. Arkoun, *La pensée arabe*, PUF/ POINT DELTA, Coll. " Que sais- je ? " Liban, 2009, p. 40 - 43 ; A. Amine , *Matinée de L'Islam ( Dhoha al Islam )* , Tome 1 ( 1933 ) , Éd. Maison du Livre arabe , Liban , 10<sup>ème</sup> édition (s.d.) , p. 264 – 268 ; p. 253-288.

Les poèmes homériques étaient chantés en grec et en syriaque dans les palais des califes abbassides par des syriaques dont Hunayn ibn Ishâq. (S. Al-Bustâny, *op. cit.*, p. 26). Ce spectacle familial aux califes et aux mécènes musulmans « éclairés » n'avait pourtant incité personne à traduire Homère en arabe.



Nahda<sup>1411</sup> », avant même son édition en Egypte en 1904. Al-Afghani (1838 – 1897), fondateur de la pensée réformiste en Islam au XIX<sup>e</sup> siècle, considère cette traduction tardive d’Homère comme un événement culturel majeur, sans égal à l’époque moderne. Enthousiasmé, il va jusqu’à exprimer un amer regret d’avoir manqué la traduction d’Homère. Car celui-ci lui semble plus utile que tous les philosophes grecs réunis<sup>1412</sup>.

À l’instar des intellectuels de son époque, Al-Bustâny observe avec inquiétude la situation du monde arabe : la colonisation sur le plan politique, la misère des peuples sur le plan social, ainsi que le traditionalisme et la résistance à toute innovation sur le plan culturel. Réfléchissant sur cette décadence, il s’arrête longuement sur la question de la rencontre manquée entre le poète grec Homère et la littérature arabe, en essayant d’expliquer cette étrange négligence. En effet, il commence par rappeler que les Romains ont traduit l’*Iliade* en latin, que les Indiens, les rois perses, ainsi que les lettrés syriaques qui résidaient au siège du califat abbasside la chantaient en leurs langues<sup>1413</sup>. Les Français, Italiens, Anglais et Allemands ont, eux aussi, traduit et retraduit Homère, en vers et en prose. Seuls les Arabes ne semblent pas avoir éprouvé le besoin de traduire Homère, alors que la poésie, un genre littéraire qu’ils ont toujours pratiqué, est fondamentale dans leur culture. Ce curieux paradoxe pousse Al-Bustâny à réfléchir sur les raisons pour lesquelles les Arabes, traducteurs, du reste, de la philosophie et des sciences grecques, ont renoncé à traduire la poésie homérique. Pourquoi la voient-ils en lui imposant un silence millénaire incompréhensible<sup>1414</sup> ? Pourquoi Homère figure-t-il l’intraduisible par excellence ?

---

<sup>1411</sup> « [...] On trouve là les deux grands pôles de cette renaissance intellectuelle : un mouvement croissant de traductions doublé d’une redécouverte du patrimoine. Le passage à l’imprimé et l’élargissement de l’audience de l’écrit passent par une réforme des usages de la langue pour la rendre plus compréhensible au plus grand nombre. Cet ensemble de transformations constitue au XIX<sup>e</sup> siècle la renaissance littéraire et linguistique des grandes langues de l’Islam (arabe, turque, persan, ourdou) », H. Laurens, « La Nahda. Le réveil de l’Islam », *Le Point*, Hors-série, Les textes fondamentaux de la pensée en Islam, n° 5, p. 98.

<sup>1412</sup> Al-Afghâni écrit dans son introduction à la traduction d’Al-Bustâny, en s’adressant à lui pour le remercier, p. 25 : « Nous sommes très réjouis du fait que vous accomplissiez aujourd’hui ce que les Arabes auraient dû accomplir, il y a plus de mille ans. Si seulement les lettrés rassemblés par Al-Ma’mûn avaient pris l’initiative de traduire l’*Iliade*, au prix même d’un oubli de l’ensemble de la philosophie grecque ». « إنه ليسرنا جداً أن تفعل اليوم ما " كان يجب على العرب أن يفعلوا قبل ألف عام ونيف. ويا حبذا لو أن الأدباء الذين جمعهم المأمون بادروا بادئ بدء إلى نقل الإلياذة ولو ألجأهم ذلك إلى إهمال نقل الفلسفة اليونانية برمتها », مقالة الأفغاني للمعرب على اثر صدور الإلياذة سنة 1904.

<sup>1413</sup> S. Al-Bustâny, *op. cit.*, p. 62-63.

<sup>1414</sup> Abdurrahman Badawi (1917 – 2002) souligne, à son tour, ce qu’il considère comme un « manquement », une « négligence » de la part d’Avicenne, en l’occurrence. De fait, Aristote évoque Homère treize fois dans sa *Poétique*. Badawi se demande pourquoi Avicenne, commentateur d’Aristote, n’a pas éprouvé le besoin d’en savoir plus sur Homère dans le but de rendre Aristote plus accessible, alors qu’il avait suffisamment de pouvoir (ayant rempli les fonctions de vizir) pour demander aux traducteurs qu’il connaissait de s’intéresser à la poésie homérique. (*Al – chifā’, op. cit.*, p. 12). En définitive, Badawi estime que cette « négligence » d’Avicenne n’a pas d’excuse. *Ibid.*, p. 13. "ص. 13. فتقصير ابن سينا ها هنا لا ينهض لتبريره أي اعتذار", ص. 13.

Afin d'élucider ce mystère, Al-Bustâny s'intéresse aux raisons qui peuvent expliquer l'omission de la poésie homérique chez les Arabes. Elles sont, d'après lui, au nombre de trois : « la religion, le nonaccès des Arabes au grec et l'incapacité des traducteurs de composer des vers en arabe<sup>1415</sup> ». Ces raisons s'apparentent à des obstacles, terme, du reste, utilisé ultérieurement par l'auteur<sup>1416</sup>. En ce sens, les trois raisons ci-haut mentionnées se résument en deux obstacles majeurs : religieux et linguistique.

En ce qui concerne l'obstacle religieux, la poésie homérique, imprégnée de croyances mythiques de nature polythéiste, est incompatible avec l'ensemble des religions monothéistes. De fait, les premiers chrétiens étaient les premiers à interdire la circulation des poèmes homériques, en vue de « sauver » la religion naissante. L'image d'un Homère ; redoutable corrupteur de la croyance religieuse, la vraie, s'est vite établie et largement répandue chez les chrétiens. Ainsi, c'est au nom de la religion qu'Homère est chassé des terres chrétiennes. Il n'y reviendra que plus tard après la consolidation du christianisme<sup>1417</sup>. Les Arabes musulmans ont fait de même, pour les mêmes raisons, à une différence près : Homère n'avait pas droit de cité en terre d'Islam. Il n'a pas été banni puis réhabilité comme chez les chrétiens. Car le poète grec était condamné, dès le début, à ne jamais parler l'arabe, la langue du Coran<sup>1418</sup>.

En ce qui se rapporte à l'obstacle linguistique, les traducteurs officiels des califes n'étaient pas arabes. Il ne s'agissait pas non plus de lettrés ou de poètes mais de « savants » qui connaissaient le grec et ne maîtrisaient pas l'arabe littéraire. Quant aux poètes arabes,

<sup>1415</sup> *Ibid.*, p. 63. الدين وإغلاق فهم اليونانية على العرب وعجز النقلة عن نظم الشعر العربي", مقدمة المترجم، ص. 63

<sup>1416</sup> هناك أيضاً حاجزان طبيعيين وفقاً عقبة صماء في وجه تعريب الإلياذة شعر في القرون الأولى، ولعلهما لا يقلان شأناً عن حواجز الدين أو " *Ibid.*, p. 66. يزيدان", مقدمة المترجم، ص. 66

<sup>1417</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>1418</sup> Cependant, force est de constater que cette position n'a pas été partagée par tous les penseurs arabes et qu'elle allait être dépassée par Ibn Hazm (994 ap. J. -C., - 1064) et Ibn Khaldoun (1332 – 1406). En effet, les deux penseurs désacralisent la langue arabe, en montrant que toutes les langues se valent et qu'aucune ne peut se prétendre supérieure aux autres. En ce qui concerne Ibn Hazm, dont la plupart des écrits ont été détruits à cause de ses critiques à l'encontre de ses prédécesseurs et de son audace dérangeante, il traduit la logique aristotélicienne et reformule plusieurs notions philosophiques. Il estime que l'arabe est la langue du Coran, simplement pour être compris par le prophète et les siens qui parlent la même langue. Mais cela ne justifie pas la suprématie de l'arabe. Car Dieu s'adresse à chacun de ses prophètes dans la langue qu'il connaît et comprend, à Abraham en syriaque, à Moïse en hébreu, et à Mahomet en arabe. Chaque messenger de Dieu parle la langue de son peuple. Les langues sont, par conséquent, égales en importance et en valeur. Voir, à ce sujet, Ibn Hazm, *Al-ihkām fī uṣūl al-aḥkām* *I*, p. 31-32 ; H. Corbin, « Ibn Hazm de Cordoue », *Histoire de la philosophie islamique*, p. 312-317.

Ibn Khaldoun, lui, écrit au chapitre 50 de ses *Prolégomènes* ou *Muqaddima* (introduction à sa monumentale *Histoire universelle*), consacré aux poésies des arabes et des étrangers à la même époque : « La poésie n'est pas l'apanage de la langue arabe. Mais elle existe chez toute langue, qu'elle soit arabe ou étrangère. Il y a eu des poètes perses et grecs. Aristote en a cité dans sa *Poétique* Homère le poète et a fait son éloge », « اعلم أن الشعر لا يختص باللسان العربي فقط بل هو موجود في كل لغة سواء كانت عربية أو عجمية. وقد كان في الفرس شعراء، وفي يونان كذلك، وذكر منهم المقدمة، دار الجليل، بيروت - لبنان، الفصل الخمسون : في أشعار العرب أرسطو في كتاب المنطق أو ميروس الشاعر وأنتى عليه"، ابن خلدون، وأهل الأمصار لهذا العهد، ص. 644

théoriquement intéressés par une poésie non arabe et tentés de prendre en charge la traduction négligée d'Homère, ils n'avaient tous aucun accès au grec. Mohammed Arkoun (1928 – 2010) remarque, à ce propos, que l'un des traits les plus caractéristiques du mouvement de traduction arabe est que « l'étude du grec ne s'intégrera jamais dans la tradition pédagogique arabe<sup>1419</sup> », et, ajoute-t-il, « déjà, Fârâbi et Ibn Sinâ travaillent sur les textes traduits<sup>1420</sup> ». Force est de constater que cette situation d'ordre linguistique a causé beaucoup d'ennuis aux philosophes arabes dans leurs travaux de commentaires des textes philosophiques grecs. Avicenne et Averroès, en l'occurrence, se plaignent de la médiocrité de la traduction des œuvres du « premier maître<sup>1421</sup> ». Cet obstacle linguistique majeur évoqué par Al-Bustâny a pour effet de condamner non seulement la poésie homérique mais aussi tout autre texte de la littérature grecque à être inaccessible aux lettrés arabes.

Nous pouvons ajouter à ces deux obstacles, religieux et linguistique, un troisième de nature ethnologique, culturelle<sup>1422</sup>. Cet obstacle « ethnocentriste » désigne la représentation que se faisaient les Arabes de la poésie en général et de la leur en particulier. Al-Bustâny se contente de faire allusion à cette idée qui semble lui paraître secondaire, dans la mesure où il ne la considère pas comme un obstacle majeur. Toutefois, l'idée d'une certaine autosuffisance arabe en poésie, laquelle est très largement répandue, condamne nécessairement toute poésie étrangère, grecque ou autre, à l'inutilité. Car aucune poésie n'est à même d'égaliser ou de rivaliser avec la poésie arabe. Les Arabes pensaient représenter l'universel et s'opposaient ainsi à toute différence considérée comme « barbare » du point de vue culturel, c'est-à-dire incompréhensible et, de ce fait, rejetée, exclue. Al-Jahiz, figure éminente de la prose arabe et fondateur reconnu de la critique littéraire à l'âge classique, exprime clairement cette idée dans son célèbre ouvrage *Le Livre des animaux*, (كتاب الحيوان) :

<sup>1419</sup> M. Arkoun, *op. cit.*, p. 44.

<sup>1420</sup> *Ibid.* Mohammed Arkoun souligne un certain éclectisme ayant orienté le mouvement des traductions arabes (*ibid.*) En effet, les Arabes se sont évertués à traduire tout l'Organon d'Aristote, favorisant ainsi « la thèse de l'Organon long, c'est-à-dire d'une logique élargie », aux dépens de la *Rhétorique* et de la *Poétique*. (Voir à ce sujet A. Benmakhlouf, *Averroès*, Les Belles Lettres, coll. « Figures du savoir », Paris, 2000, p. 91). Ils ont, au contraire, négligé *Les Politiques* du « premier maître ». Il s'agirait peut-être d'une question d'utilité, la logique étant plus utile que la politique, mais aussi et surtout de prudence. En effet, le réalisme politique d'Aristote aurait pu être subversif, contrairement au réalisme des Idées platoniciennes. C'est pourquoi les œuvres politiques de Platon étaient toutes traduites. Toutefois, cet éclectisme philosophique qu'évoque Arkoun dépasse le cadre de la philosophie et s'étend à l'ensemble de l'héritage grec traduit dont la poésie homérique, fermement écartée pour les raisons que nous avons étudiées précédemment.

<sup>1421</sup> « La théologie musulmane puise chez les Grecs nombre d'idées et de notions et se hasarde même parfois à affronter directement Aristote, à qui on ne conteste pas le titre de "premier maître", légué par les Chrétiens en même temps que les traductions de ses œuvres et que l'utilisation toute naturelle de ses cadres conceptuels dans leurs propres spéculations », D. Urvoy, « La philosophie, entre raison et révélation », *Le Point*, Hors-série, Les textes fondamentaux de la pensée en Islam, n° 5, p. 57.

<sup>1422</sup> Voir C. Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, chapitre III, « L'ethnocentrisme ».

« La vertu de la poésie est strictement réservée aux Arabes, et à ceux qui parlent la langue arabe<sup>1423</sup> ».

Aux yeux d'Al-Jahiz et de ses contemporains, les Arabes n'avaient aucun besoin de la poésie des autres, étant donné qu'ils considéraient la leur comme la meilleure. Par ailleurs, la poésie d'une manière générale n'était à leurs yeux ni traduisible ni transmissible. De fait, toute tentative de traduction aurait été nécessairement vouée à l'échec et sans aucun intérêt. Cette position tranchée d'Al-Jahiz s'explique par deux raisons fondamentales : la première se rapporte à la nature de la poésie<sup>1424</sup>. La dénaturation, voire la dépoétisation semble ainsi le sort imparable de toute poésie traduite. C'est pourquoi une poésie digne de ce nom résiste à la traduction et à la transmission. La seconde raison avancée par Al-Jahiz complète la première et la confirme. En effet, l'utilité de la poésie est « réservée à ceux qui la possèdent<sup>1425</sup> », c'est-à-dire aux utilisateurs de la langue en question, seuls destinataires de cette poésie. Al-Jahiz illustre sa position en comparant les traductions de l'héritage culturel non poétique des Indiens, des Perses et des Grecs, déjà réalisées par les Arabes, à une traduction éventuelle de la poésie arabe. Cela impliquerait la disparition du « miracle » que représente la sagesse des Arabes, incarnée dans leur poésie au rythme unique et à l'élégance inimitable. Par ailleurs, les autres ne trouveraient rien d'inconnu ou d'étrange dans le contenu de cette poésie arabe<sup>1426</sup>. Autrement dit, chaque poésie n'est utile qu'à son peuple.

Nous pouvons déduire de ce qui précède que le poète grec Homère suscite la curiosité des lettrés et philosophes arabes et musulmans de l'époque classique. Toutefois, l'accès des Arabes à sa poésie n'a jamais été direct. Contrairement aux philosophes et savants grecs traduits et retraduits<sup>1427</sup>, Homère était réduit au silence, considéré comme inutile à la pensée

و فضيلة الشعر مقصورة على العرب، و على من تكلم بلسان العرب"، الجاحظ، كتاب الحيوان، دار صعب، بيروت، الطبعة الثالثة، 1982، " 1423 الجزء الأول، ص. 54.

Al-Jahiz définit la poésie comme une « parole rythmée et mise en vers » (" *ibid.*, p. 52. Or « une fois transformée, sa composition se dénature, son rythme se perd, sa beauté disparaît, son caractère merveilleux s'efface et elle devient similaire à la prose. Mais un texte originairement en prose est mieux, plus impactant qu'une prose issue de la transformation d'une poésie rythmée », *ibid.*, p. 54. يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول، تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب منه، وصار كالكلام المنثور، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي حول عن موزون الشعر"

*Ibid.*, p. 58. ونفعه مقصور على أهله"، ص. 58<sup>1425</sup>.

وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونان، وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حولت حكمة العرب " 1426 لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم"، ص. 54-55. *Ibid.*, p. 54-55.

<sup>1427</sup> Nous pouvons citer l'exemple de la *Poétique* d'Aristote, traduite en arabe plus d'une fois, fréquemment lue, résumée, commentée par Al - Fârâbi (872 ap. J. -C., - 950 ap. J. -C.), Avicenne (980 ap. J. -C., - 1037) et Averroès (1126 - 1198). Voir Avicenne, *Al - chifâ - La Logique*, 9, *La Poétique*, texte établi et préface par Abdurrahman Badawi, commémoration du millénaire d'Avicenne, Le Caire, 1966, préface, p. 7. *أرسطو في الشعر*، نقل ابي بشر متى بن يونس، حققه مع ترجمة حديثه ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص. 193. En ce qui concerne Averroès, ne comprenant pas la poésie grecque, il l'assimile au

arabe classique. En effet, Homère chez les Arabes ne choisit pas son silence, car celui-ci lui est imposé. Homère est dangereux pour la pensée arabe naissante qui craint le polythéisme et l'athéisme et sacralise, de fait, la langue arabe<sup>1428</sup>, tout en vouant un culte à la poésie antéislamique (شعر الجاهلية), source fondamentale de leur culture et de leur histoire et modèle indépassable de toute composition poétique. C'est dans cette mesure que cette pensée arabe classique craint Homère tout en l'admirant secrètement. Il s'agit d'une tension permanente entre la culture grecque fascinante et l'héritage arabe sacralisé, divinisé.

En définitive, la destinée de l'œuvre homérique chez les Arabes est déterminée par trois moments forts. Premièrement, les lettrés arabes éprouvent une autosuffisance littéraire qui leur fait sous-estimer tout ce qui est étranger à leur culture. Car qui surpasserait les poètes arabes en éloquence et en sagesse ? En outre, la pluralité des dieux grecs chez Homère ne facilite pas l'adaptation de ces poèmes par les musulmans. Deuxièmement, cette autosuffisance, émanant d'une croyance en la supériorité de la littérature arabe et de la religion musulmane, provoque une autoculpabilisation culturelle, comme en témoigne Al-Afghâni, autrement dit le regret d'avoir manqué ou retardé la rencontre de l'autre que représente la culture grecque. Troisièmement, la redécouverte d'Homère ne se fait que tardivement, grâce, entre autres, à des écrivains tunisiens contemporains, tels que Tahar Guiga qui se réapproprie cette culture et en éprouve une réjouissance qu'il avoue lui-même dans sa préface.

Comme le souligne Rémi Brague, « la pensée arabe s'est refermée sur elle-même au moment où elle a cessé de sentir le besoin d'un contact avec les sources grecques<sup>1429</sup> ». Le texte de Guiga que nous allons étudier à présent s'oppose à ce rejet de l'autre en choisissant la culture grecque comme principale source d'inspiration et en cherchant à éviter une séparation radicale entre les pensées arabe et grecque. C'est pourquoi nous estimons qu'il mériterait d'être mieux connu. De fait, il réhabilite, à sa manière, Homère, ainsi que son personnage Calypso en lui consacrant le texte « Neuf nuits en compagnie de Calypso ».

---

فابن رشد [...] يقسم الشعر كله إلى مديح وهجاء، مستغنياً عن الأقسام الكثيرة التي جاء بها ابن [...] ص. 216. « Averroès [...] divise toute la poésie en éloge et blâme, en se passant des nombreuses sections introduites par Avicenne. Il renvoie chaque terme qu'il ne comprend pas à un usage connu dans la poésie arabe [...] », *ibid.*, p. 216.

<sup>1428</sup> Cf. M.T. Urvoy, « L'arabe, fondement de la pensée en islam », *Le Point*, Hors-série, Les textes fondamentaux de la pensée en Islam, n° 5, p. 14-15. « L'arabe n'est donc pas une langue liturgique, comme le latin pour le christianisme de jadis, mais bien la langue sacrée et divine, celle-là même que Dieu a utilisée pour s'adresser à l'ultime prophète, pour une ultime révélation, récapitulative de toutes les autres », p. 14.

<sup>1429</sup> R. Brague, « Penser en Islam », *Le Point*, Hors-série, Les textes fondamentaux de la pensée en Islam, n° 5, novembre-décembre 2005, p. 12.

## **B. *Neuf nuits en compagnie de Calypso* de Tahar Guiga : la revanche de Calypso**

« Celui qui se connaît lui-même et les autres

Reconnaîtra aussi ceci :

L'Orient et l'Occident

Ne peuvent plus être séparés.

Heureusement entre ces deux mondes

Se bercer, je le veux bien ;»

Goethe, *West-östlicher Diwan, Le Divan*, (traduction Henri Lichtenberger)

### **1. La préface de *Neuf nuits en compagnie de Calypso* entre voilement et dévoilement**

Tahar Guiga explique dans la préface de son recueil de textes<sup>1430</sup> son intérêt pour l'épopée homérique<sup>1431</sup> et pour la culture grecque d'une manière générale. L'appropriation des textes grecs provoque un plaisir esthétique et littéraire qu'il ne manque pas d'exprimer<sup>1432</sup>. Selon lui, l'altérité d'Homère n'empêche pas l'importance fondamentale de l'imaginaire commun que représente la mythologie grecque. Un dialogue est ainsi établi entre le passé et le présent, l'ancien et le nouveau. L'auteur profite de cette réécriture afin de mettre à l'épreuve l'expressivité de sa langue maternelle, l'arabe. De fait, cette langue, domaine du familier, est le moyen d'exprimer ce qui lui est fondamentalement étranger et de s'adapter à ce qui représente l'autre et l'ailleurs. Guiga cherche à prouver, à travers sa réinterprétation

<sup>1430</sup> Tahar Guiga, *Neuf nuits en compagnie de Calypso*, Trois histoires inspirées de l'héritage grec, Maison d'édition Al-Turki, 1988. ثلاث قصص مستوحاة من التراث اليوناني، دار التركي للنشر، 1988 تسع ليال مع كاليبسو، الطاهر قيقية

<sup>1431</sup> En ce qui concerne *Neuf nuits en compagnie de Calypso* et *La femme au voile blanc*, Guiga se réclame de l'épopée grecque, *L'Iliade* et *L'Odyssee*, comme principale source d'inspiration. Il explique son intérêt pour l'épopée par le traitement qu'elle fait de plusieurs thèmes universels dont l'actualité est poignante, à savoir la fragilité de la vie humaine, la nécessité de la mort qui représente l'essence même de la vie, l'immortalité promise aussi bien par Calypso que par les religions monothéistes, ainsi que le désastre qu'est la guerre.

<sup>1432</sup> « J'ai passé des heures délicieuses à écrire ces textes et je souhaite au lecteur d'y trouver entière satisfaction », préface, p. 9. "قضيت ساعات لذيذة في كتابة هذه النصوص و أتمنى أن يجد القارئ الكريم فيها ما يرضيه".

d'Homère, que les cultures arabe et grecque, éloignées à la fois spatialement et temporellement, sont plus semblables qu'il n'y paraît<sup>1433</sup>.

En outre, Guiga expose dans sa préface les ressorts de la narration, à savoir la narration à travers le dialogue<sup>1434</sup>. Celui-ci n'est pas le dialogue théâtral, fondé sur la répartition et le laconisme. Car il est lent, soutenu, clair et concis comme celui des penseurs. De fait, Guiga cite l'exemple des dialogues platoniciens mettant en scène les interactions entre Socrate et ses différents interlocuteurs. L'auteur exploite également le dialogue nocturne, rêveur et serein, entre deux amants assis près d'une cheminée, en l'occurrence Ulysse et Calypso dans *Neuf nuits en compagnie de Calypso*. Par ailleurs, dans le texte consacré au personnage de Pénélope, Guiga emploie le monologue : Pénélope et Ulysse réfléchissent, chacun de son côté. L'auteur imagine un Ulysse qui rebrousse chemin et décide sciemment d'interrompre son *nostos* en lui préférant une vie d'aventures. Au lieu de rentrer directement à Ithaque après la guerre de Troie, il choisit de naviguer, quitte à affronter le danger. Cette conception d'un Ulysse qui choisit ses épreuves au lieu de les subir n'est pas, d'ailleurs, sans faire écho à l'image du même personnage dans l'autre texte du recueil, à savoir *Neuf nuits en compagnie de Calypso*.

D'après Tahar Guiga, ses trois textes sont inspirés de l'héritage grec ancien. Or pourquoi un écrivain arabe exploite-t-il l'héritage d'un autre peuple que le sien ? C'est parce que c'est un besoin personnel d'ordre existentiel. Guiga développe cette idée comme suit :

J'ai reproduit ce que nos grands penseurs et écrivains ont accompli pendant les périodes les plus brillantes de notre civilisation arabo-islamique, quand ils se sont nourris de la pensée et de la culture grecques afin d'affiner leurs idées, élargir leur imagination et développer leur culture en lui faisant acquérir de nouveaux domaines à travers lesquels elle peut s'épanouir. L'influence de cette culture étrangère n'a pas engendré une dévalorisation ou une négation de leur propre culture mais, au contraire, un attachement plus fort et solide à elle, grâce à la comparaison, ainsi qu'une explosion du potentiel créatif.<sup>1435</sup>

---

<sup>1433</sup> هل وفقت فيما سعيت إليه من تعبير باللغة العربية عن مواضيع هي في صلب الثقافة اليونانية ؟ أنا لا أدري. والقارئ هو الحكم. وقد استجبت لرغبة في النفس دفعتني إلى تنظيم حوار بيني وبين تراث أصيل أصبح جزءاً من التراث العالمي المشترك بيننا جميعاً". توطئة، ص 9. « Est-ce que j'ai réussi dans ce que j'ai entrepris, à savoir exprimer en langue arabe des sujets qui sont au cœur de la culture grecque ? Je ne sais. Le lecteur saura en juger. J'ai cédé à l'envie d'établir un dialogue entre moi et un patrimoine authentique qui est devenu une partie du patrimoine universel commun à nous tous », Préface, p. 9. Ainsi, Guiga exprime dès la préface de son recueil de textes le statut de ces mythes fondateurs, à la fois proches et lointains, se caractérisant simultanément par leur altérité, dont il faut prendre conscience, et leur appartenance à un imaginaire commun, cela permettant de les exploiter dans d'autres cultures.

<sup>1434</sup> توطئة ص 9, "القص عن طريق الحوار"

<sup>1435</sup> قمت بما قام به كبار مفكرينا وكتابنا في أزهي عصور حضارتنا العربية الإسلامية حين تغنوا بالفكر اليوناني والثقافة اليونانية لشحن أفكارهم " وتوسيع خيالهم وإنماء ثقافتهم بإكسابها ميادين جديدة تزدهر فيها، ولم يجر تأثرهم بتلك الثقافة الأجنبية استلاباً أو استنفاصاً لثقافتهم أو تنكراً لها بل توطئة، ص 7. "تعلقاً بها أقوى وامتناً بفضل المقارنة والتحاك وتفجراً لطاقت إبداعية كامنة

Ainsi, Guiga s'inscrit dans la continuité de ses prédécesseurs qui ont su marier deux cultures différentes afin de créer et de produire, tout en se démarquant de ceux qui n'ont pas jugé utile de s'intéresser à la poésie d'Homère. Cette approche comparative qui justifie la démarche de l'auteur est le fondement de tout véritable savoir. En effet, avant de se connaître soi-même, il convient de bien connaître autrui.

Guiga s'assimile aux personnages qu'il revisite dans ses nouvelles<sup>1436</sup> :

Il est étrange de constater qu'en se sentant troublé ou inquiet, les soucis qui nous rongent l'esprit et les conditions sociales qui pèsent sur nous et nous font souffrir ressemblent, même de loin, à ce qu'un autre homme, d'ici ou d'ailleurs, a éprouvé jadis.<sup>1437</sup>

C'est dans ce cadre que Guiga, en invoquant l'universalité des préoccupations humaines qui défie le temps et l'espace, se souvient d'une rencontre intrigante avec la figure de Socrate<sup>1438</sup>, alors qu'il se promenait dans les rues d'une ville européenne à l'automne de 1978. Les deux hommes auraient peut-être en commun le fait d'être mal compris par leurs contemporains ou en avance sur leur temps.

---

<sup>1436</sup> Peut-être que le point commun entre les trois personnages exploités dans le recueil de Guiga, à savoir Socrate, Pénélope et Calypso, est leur confrontation à l'expérience, à la fois douloureuse et essentielle, de la solitude, aussi bien que l'idéalisme, la persévérance et le courage en dépit de l'adversité et la fidélité à des principes moraux fondateurs, qu'il s'agisse de l'amour du savoir, de la loyauté comme absolu ou encore de la liberté souveraine qui les pousse à désirer des mondes possibles. Calypso rêve de quitter Ogygie, tandis que Socrate connaît Athènes par cœur et finit par s'en lasser. Les personnages de Guiga, ambivalents, se sentant étrangers dans leurs terres d'appartenance, s'ennuient et sont assoiffés de changement, d'inconnu et d'aventure. Ils ont besoin d'espace et d'absolu. Par ailleurs, force est de constater que ces personnages se caractérisent par leur dualité, c'est-à-dire par l'opposition entre être et paraître. De fait, ils figurent le faux-semblant et le voile, *kaluptein*. Ils se définissent mieux par leurs voiles que par leurs figures, à l'image de Guiga. Ils sont les êtres de la réflexion, de la délibération et de la pensée intérieure qui n'est pas toujours dévoilée. Ce sont aussi des objets de désir qui illustrent l'idée selon laquelle l'intelligence et l'idéalisme peuvent être une malédiction.

ومن غريب ما يحدث للمرء أن يشعر في حالة من الضيق والحيرة أن همومه التي تختلج في نفسه والأوضاع الاجتماعية التي تضغط عليه " <sup>1437</sup> توطئة، ص 7 " فتولمه لها شبه ولو بعيد بما أحس به إنسان آخر عاش في غابر الزمن في قومه أو في أقوام آخرين

<sup>1438</sup> En ce qui concerne *La folie de Socrate. Dialogue*, premier texte dans ce recueil, la source d'inspiration de l'auteur est la figure du philosophe Socrate, telle qu'elle transparaît à travers les dialogues philosophiques de Platon. Dans ce texte, il y a une opposition évidente entre le sage Socrate qui a le pouvoir d'ensorceler ses interlocuteurs et les sophistes qui ne possèdent que l'éloquence pour séduire. Par ailleurs, Socrate est, de prime abord, assimilé à un acteur, dont l'être ne coïncide pas nécessairement avec son paraître. Le philosophe constate son échec dans l'enseignement du Bien, car il a longtemps utilisé le pouvoir de la parole et de la dialectique, en le pensant préférable au silence, tandis qu'en celui-ci réside la véritable vertu, eu égard aux dérives du discours. En ce sens, il n'est pas différent des sophistes. Son échec se manifeste aussi à travers l'injustice et la corruption de ses anciens élèves. Socrate semble le porte-parole de Guiga qui constate avec amertume la dégradation des mœurs de ses contemporains qui passent leur temps à se plaindre sans œuvrer concrètement pour améliorer la situation de leur pays. Le Socrate de Guiga n'est pas heureux. Il prend conscience des dégâts causés par sa philosophie, mal comprise. La folie du vieux Socrate réside dans le fait qu'il propose à Aspasia de l'accompagner vers un autre pays, cela faisant écho à la proposition de Calypso qui s'ennuie également à Ogygie, comme nous allons le souligner ultérieurement dans ce chapitre. L'homme de la parole par excellence change ses habitudes, privilégie le silence et fuit les conversations. Le personnage est, en outre, très lucide : il sait qu'il va être condamné à mort et qu'il sera, par la suite, immortalisé par ses multiples successeurs.



Pourquoi Calypso ? En effet, l'écrivain tunisien remarque, à juste titre, qu'Homère ne raconte que brièvement le long séjour de son héros chez la nymphe immortelle Calypso, contrairement à d'autres épisodes du *nostos*, plus développés<sup>1439</sup>. Guiga se demande si ce n'est pas dû au fait que le bonheur, à l'opposé du malheur, ne se raconte pas. De fait, l'homme a tendance à évoquer plus longuement sa tristesse, à développer le récit de ses malheurs. Le malheur serait peut-être plus inspirant que le bonheur. Quoi qu'il en soit, nous avons déjà remarqué l'ambivalence de l'attitude d'Ulysse qui décrit son séjour chez Calypso comme un long emprisonnement et non pas comme une relation amoureuse réciproque. Chez Homère, il est mentionné qu'Ulysse se lasse de Calypso. Autrement dit, le caractère réciproque de l'amour, passé sous silence, suggéré sans être déplié dans le texte homérique, est mis en évidence dans le texte de Guiga.

Ainsi, Guiga écrit dans le silence d'Homère<sup>1440</sup> en imaginant neuf nuits qui marquent des moments importants de la vie de ce couple. L'auteur choisit ces moments au début, au milieu et à la fin du séjour d'Ulysse à Ogygie. Comme en témoigne le titre du texte consacré à la nymphe immortelle, « Neuf nuits en compagnie de Calypso », Guiga substitue d'emblée Calypso à Shéhérazade. L'analogie entre ces deux figures féminines semble évidente. Toutefois, chez Guiga, le temps de la narration ne dure que neuf nuits qui déterminent la structuration du texte en neuf sections. Ainsi, la durée de sept ans que passe Ulysse chez Calypso dans *L'Odyssée* est condensée, réduite à l'essentiel. Guiga choisit de rapporter les moments qu'il juge marquants et significatifs dans la relation entre les deux protagonistes. Nous essayerons de montrer que chaque nuit racontée par l'auteur est particulière, car elle correspond à une expérience humaine bien déterminée.

La particularité de la réécriture de Guiga réside dans le fait qu'elle ne se contente pas de reprendre la trame narrative du chant V de *L'Odyssée*. Mais elle enrichit considérablement les facettes du personnage de Calypso ainsi que les enjeux de sa proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle. Ainsi, le lecteur d'Homère et des réécritures de Fénelon, Aragon et Marivaux, découvre dans le texte de Guiga des significations nouvelles du mythe, source intarissable d'inspiration pour les lecteurs et herméneutes. En effet, Guiga imagine Calypso avant, pendant et après le séjour d'Ulysse chez elle. Autrement dit, la déesse s'impose comme l'héroïne de l'histoire. La nouvelle de Guiga figure, en ce sens, la revanche de ce personnage

---

<sup>1439</sup> لماذا أوجز هوميروس هكذا في حين أنه أطنب في ذكر مغامرات البطل الأخرى وخصص لها مئات من أبيات الشعر " توطئة، ص 8

« Pourquoi Homère abrège-t-il ce récit, alors qu'il développe, par ailleurs, d'autres aventures du héros, en leur consacrant des centaines de vers poétiques éternels ? », Préface, p. 8.

<sup>1440</sup> توطئة، ص 8 "أحببت أن أملاً نوعاً ما هذه الثغرة"

mythologique longtemps marginalisé. Avant d'évoquer Ulysse, Guiga décrit Calypso, en montrant, par là-même, qu'il ne s'agit nullement d'une réécriture de *L'Odyssée*, du *nostos* d'Odysseus tel que nous le connaissons, mais d'une réécriture de l'histoire de Calypso, en privilégiant essentiellement le point de vue féminin.

Notre hypothèse de lecture sera la suivante : outre ce qui est dévoilé par Tahar Guiga dans cette préface, il semble qu'il ait voilé d'autres « hypotextes ». De fait, bien qu'il ne mentionne dans sa préface que *L'Odyssée* d'Homère comme source d'inspiration, nous allons essayer de montrer que le Robinson Crusoé de Defoe et Sindbad le marin, raconté par Shéhérazade dans les *Mille et une Nuits*, ont également pu inspirer l'écrivain, même si ces « hypotextes » sont passés sous silence, voilés. Toutefois, il incombe au lecteur de lire entre les lignes et d'écrire dans les silences, suivant cette hypothèse de lecture.

Comme le souligne Patrice Lajoie, « il reste encore bien d'autres types de héros à analyser, voire à identifier. Jamais, par exemple, n'ont été étudiés ensemble les héros navigateurs (le Grec Ulysse, le Perse Sindbad ou l'Irlandais Bran, par exemple), ou bien les héros fondateurs (lesquels peuvent d'ailleurs appartenir aux catégories précédentes), qu'ils soient rois ou guerriers<sup>1441</sup> ». Nous n'avons nullement la prétention d'entreprendre ici une comparaison entre ces héros, issus de différentes cultures et pourtant similaires à bien des égards. Une telle étude, aussi intéressante qu'ambitieuse, déborderait le cadre de ce chapitre. Nous nous proposons, en revanche, d'esquisser un rapprochement entre ces personnages, à savoir Ulysse, Robinson Crusoé et Sindbad le marin, qui paraissent avoir guidé Tahar Guiga dans l'écriture de l'un de ses textes méconnus et peu étudiés, *Neuf nuits en compagnie de Calypso* et dans la création de personnages très différents de ceux d'Homère. Nous serons guidés dans cette démarche par un ensemble d'expériences humaines vécues par les personnages : la solitude, la cohabitation, la conversation, l'amour, le voyage et la séparation.

---

<sup>1441</sup> P. Lajoie, « Le bon, la brute et tous les autres », *Le Monde des religions*, Hors-série n° 32, juin 2019, p. 71.

## 2. Neuf nuits en compagnie de Calypso ou le miroir des expériences humaines

### 2.1. L'expérience de la solitude

Que fait Calypso avant l'arrivée d'Ulysse sur son île ? Elle tisse<sup>1442</sup>, s'ennuie et rêve. Sa vie semble fade, monotone et répétitive. Guiga prolonge, dans ce contexte précis, le thème homérique de la punition divine de la fille d'Atlas par les dieux de l'Olympe qui la condamnent à une éternité de solitude dans un espace lointain et inaccessible<sup>1443</sup>. La déesse se sent inutile. Elle porte sa beauté comme un fardeau. Car à quoi bon une beauté éternelle<sup>1444</sup> s'il n'y a personne pour la contempler ? La vanité de l'existence sans amour pèse sur ce personnage solitaire, double, de ce point de vue, de Narcisse, qui semble ne plus reconnaître son reflet dans le miroir<sup>1445</sup>. Avant d'être privée de son amant, Calypso est injustement séparée de son père. C'est en ces termes qu'elle se parle tristement : « Mon existence est une

<sup>1442</sup> Le tissage représente l'une des activités principales de la Calypso homérique. Celle de Guiga considère cette activité comme répétitive. Il s'agit ainsi d'une source d'ennui. Autrement dit, la Calypso de Guiga est étrangement humaine, en dépit de son immortalité. Car l'ennui n'est-il pas le propre de l'humain ? Nous pouvons assimiler, à ce propos, le tissage de Calypso à celui de Pénélope dans *L'Odyssée*, dans la mesure où il est question, dans les deux cas de figure, d'un devoir, d'une habitude sans aucune forme de plaisir, d'un moyen de survie. Pendant que la femme et la déesse tissent, le temps est suspendu. Le tissage féminin prépare un changement qui n'est pas des moindres : l'arrivée d'Ulysse qui mettra un terme à cette activité répétitive. L'arrivée de l'homme bouscule les habitudes dans le monde des femmes.

<sup>1443</sup> Le personnage de Calypso est décrit par Guiga comme étant très sensible à tout ce qui l'entoure. Dans cette île qui figure l'empire des sens, les odeurs représentent, comme l'activité du tissage, l'habitude. Les odeurs, les couleurs et les goûts semblent perdre de leur charme premier à cause de la répétition douloureuse des gestes et des activités. C'est ce que montre le texte de Guiga : « Elle ferme les yeux un instant afin de sentir le parfum de l'ambre mélangé à celui du cèdre. C'est un geste qu'elle fait depuis toujours, depuis qu'elle a été jetée sur cette île malgré elle, suite à un événement incompréhensible dans le cosmos. Cette agréable odeur est son lot depuis la nuit des temps », p. 39. " وأغمضت عينيها برهة من الزمن لتلتذ بعبير العنبر الممزوج يعطر الأرز. تلك حركة تقوم بها منذ غابر الزمان، ص. 39 منذ ألقى بها في هذه الجزيرة رغماً عنها اثر حدث كوني لم تفقه معناه. تلك الرائحة الذكية هي من نصيبها منذ الأزل، ص. 39

<sup>1444</sup> Guiga décrit les manifestations de la beauté de Calypso, à savoir la chevelure épaisse et ondulée, la silhouette élancée, la grâce et la douceur angélique. Il témoigne ainsi d'un respect de l'image traditionnelle de la déesse. Par ailleurs, le thème de l'île qui perd de son charme à cause de la solitude et de la répétition est une constante, en l'occurrence dans la réécriture fénelonienne du mythe.

<sup>1445</sup> « Je suis belle, infiniment belle. Pourquoi ne me suis-je pas rendue compte de ma beauté depuis longtemps ? Mon père m'a appelée Calypso : la perle cachée. C'est maintenant que je comprends le sens de mon nom. Quelle dure malédiction, celle des dieux du ciel. Ils m'ont isolée sur cette île perdue, m'ont nourrie et m'ont imposé le consentement et le silence. [...] Le miroir reflète mon image aujourd'hui. Mais je ne crois pas en sa vérité. C'est un reflet qui m'est étranger. Le miroir est trompeur. Et moi ? Est-ce que j'existe ? [...] Mon père Atlas ! [...] Tu souffres beaucoup plus que moi. [...] », p. 40. " أنا جميلة. أنا رائعة الجمال. لماذا لم أشعر بجمالي منذ القدم. سماني ابي كاليبسو : " [...] Tu souffres beaucoup plus que moi. [...] », p. 40. " الدرّة المكنونة. لم أفقه لاسمي معنى قبل الساعة. ما أقساها نقمة، نقمة آلهة السماء. عزلوني في هذه الجزيرة الضائعة وأطعموني طعامهم وسقوني شرابهم وأتوني برزقي من حيث لا أدري وفرضوا علي الرضا. [...] تعيد لي المرأة صورتني اليوم فلا أصدق بحقيقتها. هي صورة غريبة عني. C'est un discours touchant que Calypso adresse à son reflet qui ne représente pas tout à fait sa véritable essence. L'existence de Calypso sans amour est un simulacre. Son être se dédouble. L'amertume du personnage constatant l'absurdité de son existence est évidente. La solitude semble une malédiction inévitable. Ainsi, Guiga exploite le mythe de la généalogie de Calypso, tel qu'il est évoqué par la déesse Athéna au chant I de *L'Odyssée*, afin d'expliquer le malheur du personnage. Comme la Calypso fénelonienne, celle de Guiga dévalorise son immortalité et ne la considère pas comme un privilège mais comme une punition. La beauté, dans ce cas-là, est inutile. Seule la présence de l'autre peut la transformer en atout.

illusion et mon immortalité un leurre<sup>1446</sup> ». De fait, Calypso est une déesse issue du chaos et du désordre premiers que représente la génération monstrueuse et immorale des titans. C'est cette généalogie qui explique sa mise à l'écart.

La déesse exilée sent de plus en plus le manque de société. Dans une scène qui rappelle le texte fénelonien, Calypso, « inconsolable », avant même l'arrivée d'Ulysse, se sent à la fois « étrange et étrangère<sup>1447</sup> » à cet espace qui est pourtant le sien. En ce qui se rapporte à cet espace, Guiga décrit l'intérieur de la caverne, le feu, les chandelles et l'atmosphère aussi calme qu'ensorcelante, ainsi que l'île qui, à l'image des senteurs, perd progressivement de son enchantement. Pour être appréciée à sa juste valeur, la beauté devrait peut-être n'être vue qu'occasionnellement. Autrement dit, nous avons besoin de la laideur afin de connaître la valeur de la beauté. Nous devons expérimenter le désordre pour retrouver avec plaisir l'harmonie. Mais si la beauté d'Ogygie est tout ce que la déesse Calypso connaît, cette beauté en est-elle vraiment une ? Calypso est en manque de dysharmonie, et c'est le personnage envahissant d'Ulysse qui va l'apporter avec lui.

Pendant ses moments de solitude, la Calypso de Guiga se dévoile plus qu'elle ne se voile. Ses intentions, ses sentiments ne sont plus hermétiques aux yeux du lecteur. Car Guiga entreprend de lever le voile sur ses pensées les plus intimes, et ce bien avant l'arrivée d'Ulysse. Ainsi, elle est décrite comme une déesse omnisciente<sup>1448</sup>, clairement plus puissante qu'elle ne l'est chez Homère. Cependant, le pouvoir n'empêche pas le malheur de ce

---

<sup>1446</sup> "وجودي وهم و خلودي خدعة". Calypso, seule souveraine de son île, est sceptique. Elle se pose des questions philosophiques et semble affronter une crise existentielle. Dans un monde où les dieux injustes sont omniprésents, toute manifestation de révolte ou d'indignation est aussi dérisoire qu'inutile. Car ce sont eux les plus forts. Bon gré mal gré, elle se doit de leur obéir. Dans un monde où elle est dans l'impossibilité de contrôler son destin, où les dieux lui enlèvent tout ce qui lui est cher, son existence lui semble nécessairement illusoire.

<sup>1447</sup> « Elle se sent désormais étrange et étrangère, après avoir été satisfaite et rassurée », p. 39. "أصبحت تشعر بالغربة".  
والغربة بعد أن كانت راضية مطمئنة", ص. 39.

<sup>1448</sup> Elle connaît, par exemple, les événements de la guerre de Troie, et admire le courage des guerriers jusqu'à avoir les larmes aux yeux en voyant quelques-uns des plus braves succomber à leurs blessures mortelles (p. 43). La violence de cette guerre sanglante semble simultanément l'impressionner et l'émouvoir. Par ailleurs, elle n'ignore rien de ce qui se passe chez les humains ou chez les Olympiens. Elle sait même ce qui se déroule dans le royaume de Poséidon. Chez Homère, sa puissance est, cependant, très limitée. Son pouvoir ne s'exerce qu'à Ogygie et ne déborde pas ce cadre qui lui a été assigné par les dieux de l'Olympe. Ainsi, la Calypso-*daimon* d'Homère semble se métamorphoser, dans le texte de Guiga, en déesse à part entière qui, même si elle obéit aux dieux, a une connaissance globale du monde, similaire à la leur. Il semble que la seule différence entre elle et ces dieux est le lieu de résidence. Par ailleurs, force est de constater que Guiga met en évidence, à plusieurs reprises dans le texte, l'appartenance de Calypso à la catégorie des anciens dieux, étant elle-même fille du titan Atlas. Autrement dit, si Zeus n'avait pas renversé le pouvoir des titans lors de la titanomachie, elle aurait peut-être régné sur l'Olympe, sans devoir passer sa vie sur une île déserte. Cette omniscience de Calypso chez Guiga n'est pas pour autant synonyme de bonheur et de sérénité. De fait, paradoxalement, l'on dirait que ce savoir, semblable de ce point de vue à celui des Sirènes, ne fait qu'accentuer sa solitude et son malheur.

personnage féminin qui se mue en philosophe réfléchissant sur des questions existentielles<sup>1449</sup> telles que les conditions divine et humaine, comme en témoignent les illustrations qui émaillent ses tissages. De fait, la déesse s'intéresse de très près aux hommes, à leurs malheurs et à leurs guerres. La curiosité du personnage de Calypso est une constante dans maintes réécritures du mythe. Mais est-ce la compassion ou la jalousie qui caractérise sa relation avec l'autre qu'elle ne connaît pas directement jusque-là ?

La relation entre Calypso et les dieux de l'Olympe est, d'emblée, conflictuelle. Elle ne comprend pas la raison de leur bonheur qui contraste avec le malheur des humains et le sien propre. Cela semble l'offusquer. Parallèlement, elle semble compatir avec les mortels dont la vie n'est qu'une course effrénée vers la gloire, le seul moyen pour eux d'immortaliser leur souvenir. Par ailleurs, le thème d'un monde de femmes, où tout va bien avant l'arrivée désastreuse de l'homme qui trouble l'harmonie, est déconstruit dans la nouvelle de Guiga, dans la mesure où même avant que l'homme ne se manifeste dans ce monde isolé, la nymphe est malheureuse. Il semble qu'elle l'a toujours été.

La répétition fait prendre conscience à Calypso de l'absurdité de son existence où il n'y a ni nouveauté, ni surprise, ni mouvement. Il ne fait aucun doute que le soleil se lèvera demain, sur l'île de Calypso. Où est la part d'inconnu ? C'est Ulysse qui l'introduira, fort heureusement, en déstabilisant les habitudes de la déesse. En attendant, celle-ci accuse les dieux de l'Olympe, injustes à son égard, mais aussi à l'égard de son père qui n'a plus la force de s'opposer à eux. Cela fait indéniablement écho au réquisitoire de Calypso contre ces mêmes dieux au chant V de *L'Odyssée*, même si, à ce moment-là, c'est l'amour d'un homme et non pas l'amour d'un père qui la pousse à prononcer ce réquisitoire. En tout état de cause, Calypso est constamment privée des êtres qu'elle chérit : son père, sa mère qu'elle ne connaît pas et l'homme qui lui apprendra l'amour. Pour l'instant, dans un monde où même les nymphes qui l'accompagnent d'habitude sont absentes, Calypso fait face à son destin qui n'est pas différent, de ce point de vue, de celui de Tantale ou de Prométhée, de ces personnages qui subissent la colère de Zeus, même si le supplice de Calypso, lui, peut sembler moins violent que d'autres. En revanche, aux yeux de la déesse, quel supplice de ne jamais pouvoir mourir ! Sa vie lui semble tellement insignifiante qu'elle se met à tisser les tragédies

---

<sup>1449</sup> « Elle se demandait toujours ce que valait la vie humaine si la mort marquait nécessairement sa fin et ce que valait la félicité des dieux si son fondement était la souffrance des hommes », p. 43. " وكانت تتساءل دائماً عن قيمة حياة " .البشر إذا كانت الموت هي الخاتمة وقيمة نعيم الآلهة إذا كان قوامه عذاب البشر" ، ص. 43 Calypso, loin de ressembler à une femme superficielle telle que nous avons pu le voir chez d'autres écrivains, réfléchit en philosophe sur des conditions qui se ressemblent par leur non-sens et leur vanité. Cela témoigne de l'ambivalence de ce personnage féminin intelligent et lucide, à la fois divin et humain, peut-être même plus humain que divin.

que subissent les mortels. De fait, quand notre existence ne nous satisfait plus, on se tourne naturellement vers la fiction et l'imagination. L'art est le refuge de l'immortelle Calypso qui dessine l'autre afin de moins sentir le fardeau du temps.

Ainsi, l'existence de Calypso avant l'arrivée d'Ulysse figure le désir de compagnie<sup>1450</sup>, ce qui semble en dissonance avec la fière revendication de l'immortalité chez la Calypso homérique. Comme l'écrit le philosophe David Hume,

Nous ne pouvons former aucun souhait qui ne fasse référence à la société. Il n'est peut-être pas possible d'endurer un châtement plus pénible qu'un isolement complet. Tout plaisir devient languissant quand on en jouit hors de toute compagnie et toute peine devient alors plus cruelle, plus intolérable. Quelles que soient les autres passions qui peuvent nous agiter, orgueil, ambition, avarice, curiosité, vengeance ou luxure, leur âme ou leur principe animateur, c'est la sympathie [...] Que tous les pouvoirs et les éléments de la nature conspirent à ne servir qu'un homme et à lui obéir exclusivement, que le soleil se lève et se couche à son commandement, que l'océan et les fleuves roulent leurs flots à sa guise, que la terre fournisse spontanément tout ce qui peut lui être utile et agréable, il n'en restera pas moins misérable tant que vous ne lui donnerez pas l'occasion de partager son bonheur, ne serait-ce qu'avec une personne dont l'estime et l'amitié lui fassent plaisir.<sup>1451</sup>

Nous pouvons considérer que l'existence de Calypso est incomplète sans l'utilité que va lui conférer la présence d'un humain vulnérable qu'il faut secourir. Calypso semble chercher la compagnie de cet humain, au détriment du règne sur un espace qui lui semble inanimé malgré sa magnificence. Cela semble en dire long sur l'inconsistance de l'identité de Calypso, sur le manque qui caractérise sa condition immortelle, contrairement à la plénitude d'une condition humaine. C'est ce principe de sympathie dont parle Hume qui paraît régir la relation entre deux êtres foncièrement différents : une déesse et un mortel.

Le prologue de la nouvelle de Guiga met également en scène l'expérience d'isolement telle qu'elle est vécue par Ulysse. Entretemps, il est, lui aussi, confronté à la plus douloureuse des solitudes après la mort de tous ses compagnons. Désormais, après trois ans d'errance, son destin est de rencontrer Calypso. Cette arrivée inattendue est décrite par le menu dans le texte de Guiga.

Ulysse n'est pas le seul héros voyageur à affronter l'épreuve de la solitude. En effet, cette expérience, le plus souvent étroitement liée au thème de l'insularité, constitue l'un des points de rencontre entre les héros voyageurs, souvent issus de différentes cultures. Cette solitude conduit, dans certains cas, aux dérives. Elle semble, de ce point de vue, intimement

---

<sup>1450</sup> Il est possible de comparer cette expérience de solitude à celle que vit le personnage de Robinson Crusoé avant l'arrivée de Vendredi.

<sup>1451</sup> D. Hume, *Traité de la nature humaine*, II.

liée à la morale. De fait, les héros sont fréquemment confrontés à des dilemmes moraux pendant leurs moments d'isolement. La solitude et le danger peuvent avoir des effets néfastes sur le héros, dans la mesure où Sindbad, en l'occurrence, se métamorphose en bourreau, en monstre qui, une fois enterré vivant<sup>1452</sup>, commet un acte immoral, consistant à tuer des hommes innocents, afin de préserver sa vie. Il tue par nécessité. Ainsi, l'héroïsme est une notion fondamentalement ambivalente. Car tuer quelqu'un pour survivre peut, d'après Sindbad, se justifier d'un point de vue moral. Autrement dit, l'héroïsme impose au héros une liberté qui peut contraster avec l'éthique.

En apercevant de loin l'île de Calypso, l'homme de l'intelligence rusée comprend que tout a déjà été décidé par les dieux. Ainsi, il n'oppose aucune résistance à leur volonté et se laisse guider. Comme pour Calypso, les pensées intimes d'Ulysse ne sont pas inconnues au lecteur de Guiga. Le radeau se brise en mille morceaux, après avoir conduit le héros qui ne tarde pas à succomber au sommeil, sur la grève. Le parfum d'ambre, qui semble avoir perdu de son acuité aux yeux de Calypso à cause de l'habitude, charme Ulysse parce qu'il ne le connaît pas. Ses sens le découvrent à peine et, ce faisant, il ressent un apaisement qui l'oblige à fermer les yeux<sup>1453</sup>. Cette arrivée marque la fin de la solitude de chacun des protagonistes et le commencement d'une nouvelle expérience : la cohabitation. S'agira-t-il d'une renaissance ou d'une régression, d'une « recreation » ou d'une « séparation<sup>1454</sup> » ?

## 2.2. L'expérience de cohabitation : Ulysse à Ogygie

Dès l'arrivée d'Ulysse sur l'île d'Ogygie, un changement brusque commence à se faire percevoir à travers l'espace<sup>1455</sup>. Calypso sent qu'elle n'est plus seule, qu'il y a quelqu'un

<sup>1452</sup> Pendant sa longue solitude, Robinson éprouve la même peur, celle d'être englouti vivant, après un tremblement de terre. Cf. D. Defoe, *Robinson Crusoe*, traduction de P. Borel, revue par J-P. Naugrette, Les Classiques de poche, 2003, p. 127. L'Ulysse de Guiga expérimente, lui aussi, la même peur lors de la neuvième nuit qui le confronte aux dangers d'une navigation hasardeuse et solitaire. Le héros voyageur est constamment en proie à l'adversité. Sa force n'empêche pas sa vulnérabilité.

<sup>1453</sup> « Le parfum exquis de l'ambre berce mon sommeil », p. 42. " ص. 42. " يهدد نومي عطر العنبر الشذي"، ص.

<sup>1454</sup> « Rêver des îles, avec angoisse ou joie peu importe, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence », G. Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », *L'île déserte et autres textes : textes et entretiens (1953-1974)*, édition préparée par D. Lapoujade, Paris, éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2002, p. 12.

<sup>1455</sup> « Elle sent, l'espace d'un instant, que tout a changé autour d'elle. C'est comme si la bouteille épaisse qui la séparait du monde était brisée, fissurée. C'est comme si tout l'univers se faufilait vers elle afin de l'envelopper et faire disparaître sa solitude », p. 44. " أحست في لحظة ما بأن كل شيء تغير من حولها. فكان الزجاج السميكة التي تعزلها عن العالم " ص. 44. تصدعت و انشقت. كأن الدنيا بأكملها أخذت تتسلل إليها لتغمرها وتمحو عزلتها"، ص. 44.

d'autre qui a envahi son intimité, un homme qu'il faut sauver. Pour la première fois, Calypso se sent heureuse, avant même d'en connaître la raison.

Guiga invente une deuxième visite du messenger des dieux, Hermès, qui n'est plus uniquement annonceur de malheur, comme dans *L'Odyssée*. Car cette fois-ci, il vient annoncer à la déesse que le bonheur tant espéré visite son île isolée pour la première fois<sup>1456</sup> : l'amour arrive à grands pas. Hermès, porte-parole de Zeus, ordonne à Calypso d'accueillir Ulysse chez elle et de prendre soin de lui, sans lui préciser la durée exacte qu'il va passer sur son île. Calypso l'omnisciente sait-elle qu'il s'agira seulement de sept ans ? Quoi qu'il en soit, quand le dieu messenger l'informe de l'identité du naufragé, il est évident que Calypso le connaît. N'a-t-elle pas observé attentivement tous les événements de la guerre de Troie ? Peut-être qu'elle redoute déjà l'arrivée de ce destructeur de Troie qui paraît semer le désordre partout où il va. Calypso sait qu'elle n'a pas le choix. Car si elle n'a pas pu s'opposer au châtement de son père ou à son propre exil, elle ne peut maintenant refuser d'accueillir l'illustre naufragé.

### **2.2.1. L'obstacle à la cohabitation : la différence**

En prenant comme point de départ la relation ambivalente qui unit les deux personnages, nous nous proposons de développer, en premier lieu, la méfiance qui met en évidence la différence fondamentale entre eux, avant de nous pencher, en second lieu, sur les moments de complicité, voire d'*homophrosyne*, faisant momentanément disparaître la différence.

Pendant le séjour d'Ulysse chez Calypso, les dieux n'interviennent plus explicitement. Ils gardent le silence, tandis que Calypso parle. La nymphe devient la figure de la parole et du dialogue par excellence, après avoir été celle du monologue. En ce sens, la présence d'Ulysse représente la revanche de Calypso sur les dieux et la fin de la solitude pour les deux personnages. De fait, dès la première nuit, Calypso se définit essentiellement par sa fonction d'accueil : « Tu es mon hôte et tu es dans mon lit<sup>1457</sup> ». Elle se caractérise par une générosité et une compassion exemplaires. Cependant, Ulysse, héros de la ruse et du faux-semblant, se méfie immédiatement de cette bonté, cela faisant écho à une scène similaire chez Homère. C'est comme si Calypso, telle Cassandra, était condamnée à ne jamais être crue. Ainsi, Ulysse décide de contrefaire l'évanouissement afin de méditer une solution. Cette scène de

---

<sup>1456</sup> Comme dans *L'Odyssée*, les deux divinités se reconnaissent immédiatement. Cf. p. 44.

<sup>1457</sup> "أنت ضيفي و في فراشي"، الليلة الأولى، ص 45



délibération intérieure rappelle celle, dans *L'Odyssée*, qui réunit Ulysse et Nausicaa. Dans les deux cas de figure, c'est une femme qui sauve la vie du héros suppliant<sup>1458</sup>. L'érotisme est également présent, quoique implicitement, dès les premiers instants de la rencontre. En effet, alors qu'il est à moitié évanoui, il entrouvre les yeux et prend conscience instantanément de l'extrême beauté de son interlocutrice. Cette vision lui paraît tellement extraordinaire qu'il se croit mort chez Hadès, parmi les ombres errantes<sup>1459</sup>. Cela indiquerait peut-être le symbolisme de l'épisode de Calypso, car il s'agit d'un monde irréel, d'une mort symbolique du héros dans un espace qui ne lui est pas familier, en compagnie d'un être qui ne lui ressemble pas.

Calypso joue, dès la première nuit, le rôle d'une mère, bienveillante et aimante, qui rassure Ulysse en ces termes : « Calme-toi. Tu es vivant. L'heure de ta mort n'a pas encore sonné<sup>1460</sup> ». Paradoxalement, cette gentillesse ne fait qu'intensifier les craintes du héros qui, après avoir affronté monstres et magiciennes, se méfie des apparences, souvent trompeuses, de bonté. Même si Ulysse se méfie de son hôtesse, il ne peut pas s'empêcher de sentir une odeur unique qu'exhale son corps. Il se sent immédiatement en sécurité, rassuré, heureux. Ainsi, il semble déchiré entre attirance et répulsion. Cette scène est similaire à celle qui, dans *L'Odyssée*, évoque le bain offert à Ulysse chez les Phéaciens. Ce bain lui rappelle l'atmosphère sensuelle et apaisante des cavernes de Calypso.

Ulysse se demande quel sera le rôle joué par sa mystérieuse hôtesse. Va-t-elle lui faciliter le retour ou mettre un terme à ses jours ? Que lui cachent les dieux qui l'ont fait aborder sur son île ? Face au silence implacable et inquiétant des dieux, dont principalement Athéna qui l'a accompagné jusque-là pendant son voyage, l'homme ne peut que se poser des questions. Les dieux disparaissent, car ils n'ont pas leur place dans le monde de Calypso.

<sup>1458</sup> Ulysse se souvient de la magicienne Circé en voyant Calypso. L'appartenance à la catégorie des dieux ainsi que la séduction dangereuse sont ce qui caractérise ces deux personnages féminins irrésistibles. Guiga ne s'écarte pas, dans ce contexte précis, de la version homérique du mythe de Circé. Néanmoins, il invente un détail qui fait la différence entre Calypso et Circé. En effet, la beauté de Circé, la « magicienne blonde et dodue » (46) (الساحرة الشفراء المكتنزة", ص. 46) au regard intense (p. 46), est agressive, sauvage, étroitement liée au contexte de la métamorphose des hommes en animaux. Car elle est explicitement comparée à une « lionne », p. 46. La beauté de Calypso, la belle aux cheveux noirs, est, quant à elle, douce, apaisante, protectrice et non pas troublante. L'une inspire la terreur, tandis que l'autre semble aussi affectueuse qu'une mère. Mais cela même ne rend-il pas Calypso plus dangereuse que Circé ? "46 لها جمالٌ هادئٌ يحضن المرء و يهدده", الليلة الأولى، ص 46. L'odeur de Calypso ravive le souvenir d'une autre odeur, celle de l'encens chez Circé. Guiga met l'accent sur le thème d'une magie qui rend l'homme incapable de résister à la tentation : « Il est charmé, alors qu'il connaît sa fourberie » ("فهام بها" فجمالها") ; « Aucun mortel ne peut résister à sa beauté, s'il n'est pas assisté par un dieu », ("الفاتن لا يقاوم ولا يصمد له أي إنسان إذا لم يأخذ إله بيده", p. 46. Ainsi, en établissant une analogie entre Calypso et Circé, Guiga exploite et prolonge le thème d'une emprise du féminin sur le masculin passif et faible.

<sup>1459</sup> « Suis-je mort ? Où sont mes pieds ? Où sont mes mains ? [...] Le sang coule dans mes veines ! Je vis ! », p. 45. هل أنا ميت ؟ أين رجلاي ؟ أين يداي ؟ [...] الدم يجري في عروقي ! أنا حي !", ص. 45.

<sup>1460</sup> P. 45. Cela rejoint l'idée de l'omniscience de Calypso. " هدى روعك. أنت حي بين الأحياء. لم تأت بعد ساعة موتك", ص. 45.

C'est celle-ci qui se charge désormais de la protection du héros. Ainsi, contrairement à Athéna qui s'acharne sur Calypso dès les premiers vers de *L'Odyssee*, Guiga semble prendre la défense de son personnage en brossant le portrait d'une nymphe-ange déchue, victime des dieux qui sont plus puissants qu'elle. En ce sens, elle ne diffère pas des hommes qu'elle a longtemps observés. Ironiquement, Ulysse qui ignore tout de son hôtesse, croit bon de lui dissimuler son identité, alors que Calypso le connaît fort bien. La supériorité de la déesse sur l'homme est évidente, dans ce contexte précis.

Tandis que la première nuit développe le point de vue d'Ulysse, la deuxième décrit celui de Calypso. En effet, après l'arrivée d'Ulysse, un silence pesant règne sur la caverne de la déesse assise près de la cheminée, en train d'épier l'hôte endormi. Calypso a arrêté son activité de tissage. Car pourquoi continuer à tisser les événements de la guerre de Troie, tandis que l'un de ses principaux héros gît auprès d'elle ? Le réel est préférable à l'imagination. La navette d'or demeure abandonnée. Car c'est Ulysse qui accapare désormais l'attention et l'intérêt de la déesse. Cela semble en dire long sur le dévouement qu'elle va montrer par la suite à l'égard de son hôte. Calypso ne dort pas et retient son souffle pendant qu'Ulysse dort profondément. Elle se souvient, en le contemplant, du « frisson<sup>1461</sup> » qui a parcouru son corps quand elle l'a trouvé évanoui sur la plage. Celle qui symbolise l'oubli se souvient, avec un plaisir à peine dissimulé, du premier contact entre leurs deux corps.

Ainsi, comme la Calypso fénelonienne qui reconnaît le reflet du Même et s'en réjouit, en rencontrant Télémaque, ou encore Méricerte dont le regard porté sur Brideron est « instantanément amoureux<sup>1462</sup> », la Calypso de Guiga, que nous pouvons considérer comme le prolongement de celle d'Homère, tombe sous le charme de ce beau naufragé qu'est Ulysse. Cela nous fait imaginer un texte possible : Calypso serait-elle tombée sous le charme de n'importe qui d'autre, du moment que cela marque la fin de sa longue solitude ? Si c'était Diomède, Achille, Ajax ou Agamemnon, l'un de ces illustres guerriers qu'elle connaît fort bien, aurait-elle ressenti cet amour qu'elle porte pour Ulysse ? Autrement dit, est-ce la singularité d'Ulysse ou le poids de la solitude qui explique l'amour ?

La déesse de la cachette contemple la nudité d'Ulysse dévoilé. L'action de voiler cette nudité qui fait rougir la déesse intimidée parce que longtemps habituée à la solitude, renvoie

---

<sup>1461</sup> P. 48. « Elle s'est rappelée le frisson qui a parcouru son corps [...] », " تذكرت الرعشة التي سرت في جسمها [...] "، ص. 48.

<sup>1462</sup> Contrairement à la passion amoureuse qui prend du temps à s'enraciner chez la Calypso fénelonienne, il s'agit presque d'un coup de foudre dans le texte de Guiga.

symboliquement à son rôle dans la vie du héros, dans la mesure où c'est elle qui va l'envelopper et l'ensevelir loin de tous. Ulysse étant le premier homme dans la vie de la déesse, son arrivée indique un changement capital. Même après son départ, elle aurait, du moins, vécu et expérimenté l'amour.

Il semble que la Calypso de Guiga diffère de celle d'Homère, distante et légèrement sarcastique, de celle d'Aragon, entreprenante, de celle de Fénelon ou de Marivaux, violente. Car celle-ci semble plus réservée, peut-être plus amoureuse. Comme dans une scène similaire au chant V de *L'Odyssée*, Calypso prend conscience de la ruse, *métis*, d'Ulysse qui se défie d'elle, en persistant à fermer les yeux, alors qu'il a repris ses esprits. Elle tente de le réveiller, le déplace vers un autre endroit, mais il demeure immobile, comme pour mieux se préparer à affronter un danger redoutable. Calypso sourit et préfère lui laisser la liberté de parler au moment qu'il jugerait propice.

Durant la deuxième nuit, un premier dialogue s'établit entre les deux personnages. Ulysse, allongé dans son lit, adopte la posture du suppliant :

« Madame. Je vous dois la vie. Qui a guidé vos pas vers l'endroit où la mer m'a craché ? L'un des dieux très puissants vous a certainement inspirée. Ou peut-être que vous êtes vous-mêmes l'une des déesses qui peuplent le cosmos. Car votre stature est celle d'une déesse et un halo entoure votre visage souriant. Je suis votre serviteur, Madame<sup>1463</sup> ».

Ce discours d'Ulysse fait indéniablement écho à une scène analogue dont l'héroïne est Nausicaa. Conscient de sa faiblesse et de la supériorité de son interlocutrice, ne sachant pas encore à qui il avait affaire, il privilégie la prudence à la témérité. Calypso lui demande de se dévoiler, d'ôter son voile, aux deux sens du terme. Car elle lui a fourni des vêtements. Ulysse s'exécute, se lève et se dirige vers le siège que la déesse lui a préparé en face d'elle. Il lui demande de dévoiler son identité et de lui révéler le nom de l'endroit dans lequel ils étaient. La déesse de la cachette choisit de dire la vérité : elle dévoile son nom et celui de son île, aussi bien que son statut, scellant ainsi la différence ontologique avec Ulysse. Celui-ci lui demande si elle est l'une des nymphes filles d'Océan. C'est ce qu'affirme Hésiode dans sa *Théogonie*. Cependant, c'est la version homérique du mythe, faisant de Calypso la fille

---

سيدتي. أنا مدين لك بالحياة. من ذلك إلي و قاد خطاك إلى المكان الذي لفظني فيه البحر ؟ أحد الآلهة العظام ألهمك ولا ريب. أو ربما " P. 49. <sup>1463</sup>  
تكونين إلهة من الالهات اللائي بملأن الكون. فقامتك قامة إلهة ووجهك الباسم تحيط به هالة. أنا عبدك. يا سيدتي."، ص. 49

d'Atlas, qui est prolongée par Guiga. C'est pour cela que celui-ci fait infirmer à son personnage son appartenance supposée aux Océanides<sup>1464</sup>.

Face à la sincérité de Calypso, Ulysse, lui, choisit de mentir. En effet, il prétend qu'il est un marin crétois<sup>1465</sup>. Cet artifice fait écho à ce qu'il raconte à ses différents interlocuteurs lors de son arrivée déguisé à Ithaque, ainsi qu'à la fabulation qui cause la mort du Cyclope Polyphème. Par ailleurs, il y a une analogie évidente entre les tribulations de Sindbad qui cherche inlassablement l'aventure et celles que s'invente Ulysse à travers son mensonge. En outre, en racontant ce mensonge à Calypso, Ulysse imagine, écrit des aventures qui sont étrangement similaires à celles de Robinson Crusoé qui a choisi de s'écarter, depuis son plus jeune âge, du chemin tracé par ses parents, en lui préférant l'aventure et la découverte du monde<sup>1466</sup>. Autrement dit, Ulysse, porte-parole de Guiga, témoigne à travers son discours de l'influence évidente des *Mille et une Nuits* et de *Robinson Crusoé*. La fabulation du personnage trahit les sources d'inspiration de l'auteur. De fait, ces trois textes semblent avoir contribué à dessiner les traits de l'Ulysse de Guiga.

Calypso, ironique, répond en ces termes à l'histoire rocambolesque de son hôte :

« Une histoire étonnante. Tu l'as racontée dans un style captivant et soigné. Si tu me disais comment un homme ayant l'âge de ton père a pu te jeter par-dessus bord. Pourquoi veux-tu, Ulysse, cacher la vérité sous un voile brillant et trompeur ? Croyais-tu vraiment que j'ignore qui tu es et d'où tu viens ? Nous sommes, dieux

---

<sup>1464</sup> « Non. Les Océanides peuplent l'océan et ne le quittent pas. Elles dansent sur la surface de l'eau marine quand celle-ci se couvre d'écume. Voyez-vous ici l'écume de mer ? », p. 50. " لا إن حوريات البحر يسكن البحار ولا " يبرحنها ويرقصن على سطح ماء البحر عندما يعلوه الزيد. فهل ترى في هذا البحر زيداً ؟", ص. 50

<sup>1465</sup> « Je suis né sur l'île de Crète et j'y ai grandi », p. 50. ("ولدت في جزيرة "كريت" وشببت فيها وترعرعت", ص. 50). Ce thème du mensonge a été brillamment exploité par Jean Giono dans *Naissance de L'Odyssee*. De fait, cette réinvention d'une histoire personnelle montre la puissance du langage. Dans le texte de Guiga, Ulysse ne sait probablement pas qui il est quand il ment à son interlocutrice. La vérité, aussi insaisissable qu'insoutenable, est en jeu avec ce personnage opaque, figure du baratineur. Le personnage se dédouble et persiste à cacher son identité. Ainsi, la réalité et le monde intérieur se confondent. Cette confusion peut s'avérer désastreuse, comme peut l'illustrer le film *L'adversaire* (réalisé par Nicole Garcia, 2002). L'affaire Romand dont s'inspire le film est un exemple de la parole comme voilement. Néanmoins, l'échec du mensonge reflète les limites du langage. Cela nous invite à réfléchir sur la vie commune et le mensonge. Est-ce que l'une impose l'autre ? Quoi qu'il en soit, le mensonge suppose l'inventivité, la ruse du menteur qui n'est pas sensible à l'exigence de transparence et se considère comme étant en devenir. Il s'auto-altère sans états d'âme et son être est un foisonnement d'identités. Le mensonge est également la liberté de l'imagination et de la parole qui refuse les contraintes que peut lui imposer la morale, dont celle de la vérité.

<sup>1466</sup> De fait, l'Ulysse de Guiga imagine sa vie comme suit : « Mon père me préparait à l'exploitation de notre terre et de notre bétail. Mais je n'étais nullement attiré par une telle perspective parce que la mer me charmait. Notre village en était proche. Nous voyions, de temps en temps, les bateaux des commerçants grecs et étrangers traversant la mer vers le port proche du village. Mon âme était portée vers ces bateaux. Je rêvais d'un espace vaste et de scènes extraordinaires que j'allais découvrir moi-même, loin de la vie de paix et de stabilité qui m'ennuyait », p. 50. " كان ابي يهيئني لإستثمار أرضنا ومواشينا. ولكن كنت عازفاً عن هذا لأن البحر يستهويني. كانت قريننا قريبة منه. وكنا " نرى من حين لآخر سفن التجار اليونانيين والأجانب تمخر عباب البحر قاصدة الميناء القريب من القرية. كانت نفسي تتوق إليها. فأحلم بفضاء رحب ومناظر عجيبة اكتشفها بنفسي بعيداً عن حياة الدعة والاستقرار التي كنت أصيبق بها", ص. 50

immortels, privilégiés, car notre lot est de connaître tout ce qui se passe dans le cosmos. Et je sais que le destin a conduit le héros de Troie jusqu'à moi pour une raison préméditée depuis la nuit des temps<sup>1467</sup> ».

Ainsi, la déesse de l'intelligence rusée, *métis*, démasque Ulysse, car outre son omniscience, Hermès lui a révélé l'identité du naufragé. Elle reconnaît cependant l'éloquence remarquable d'Ulysse, figure du *pharmakeus* qui séduit grâce au don de la parole. Ironiquement, la déesse de la cachette met en dérision la volonté de son hôte de se cacher derrière une fausse identité. Ainsi, Calypso met en valeur son savoir absolu, tout en accentuant, de fait, la différence ontologique entre les deux êtres. En outre, elle signifie à Ulysse qu'elle-même se plie aux lois du destin et qu'il devrait, lui aussi, les accepter. Face à de tels propos, Ulysse s'excuse et se justifie comme suit : s'il n'était pas aussi prudent, il n'aurait jamais réussi à survivre. Nous retrouvons ici le thème, très présent chez Homère, de la survie grâce à la ruse, *métis*. Cela amène Ulysse à révéler sa véritable identité : « Oui. Je suis Ulysse le roi d'Ithaque et l'un de ceux qui ont combattu pendant la maudite guerre de Troie. Je me mets à votre disposition<sup>1468</sup> ». Ainsi, la deuxième nuit révèle la supériorité de Calypso sur Ulysse, non seulement grâce à son immortalité et son savoir omniscient, mais aussi et surtout par son intelligence rusée<sup>1469</sup>.

Après les deux premières nuits, le début du chapitre consacré à la troisième marque la continuité dans la rupture et la différence entre les deux personnages, obligés par Zeus de vivre sous le même toit, de cohabiter. En effet, après une semaine de convalescence, Ulysse semble déjà en manque de mouvement, de vie, comme Sindbad ou encore Robinson qui ne supportent que temporairement la vie du confort<sup>1470</sup>. Ulysse sort le matin afin de parcourir l'île, son nouveau chez-soi. Il ne revient à la grotte de Calypso que pour manger le midi ou dormir au coucher du soleil. Autrement dit, Ulysse s'ennuie dès le début de son séjour chez Calypso. Cet ennui va croissant, au fil du temps.

Guiga reprend l'un des thèmes essentiels de l'épisode homérique de Calypso, à savoir les repas partagés par la déesse hospitalière et l'homme qui observe l'une des scènes les plus étranges de sa vie :

---

<sup>1467</sup> P. 52-53. " قصة عجيبة وحق الآلهة العظام. وقد رويتها بأسلوب منمق مشوق. لو قلت لي كيف استطاع رجل له عمر أبوك أن يلقي بك في البحر. لماذا ترغب يا أوديسيوس في إخفاء الحقيقة تحت ثوب براق كاذب؟ هل ظننت لحظة أنني لم أعرف من أنت ومن أين أتيت؟ حظنا نحن الآلهة الخالدون معرفة كل ما يجري في الكون. وأنا أعلم أن القدر ساق بطل طروادة إلى الأمر قدر منذ الأزل"، ص. 53-52.

<sup>1468</sup> P. 53. " نعم. أنا أوديسيوس ملك جزيرة إيثاكي وأحد المقاتلين في حرب طروادة اللعينة أضع نفسي بين يديك"، ص. 53.

<sup>1469</sup> Cela n'est pas sans rappeler une scène similaire de *L'Odyssee*, où Ulysse tente de bernier la déesse Athéna qui loue sa capacité d'inventer et d'affabuler, en lui rappelant, tout de même, qu'il ne saurait vaincre les immortels dans ce domaine.

<sup>1470</sup> En revanche, nous ne pourrions pas dire autant du Brideron marivaudien.

« Calypso mange chaque jour un seul aliment, très blanc, semblable au pain, et boit une seule boisson, rouge et brillante, ayant la couleur du saphir, transparente, inondée de lumière et dégageant une odeur exquise qui enchante les sens et transcende l'âme<sup>1471</sup> ».

Cette description faite par un humain semble témoigner d'une fascination, voire d'une envie secrète de ce repas mystérieux et interdit. Cependant, l'Ulysse de Guiga, inspiré essentiellement d'Homère, n'est pas tenté de braver l'interdit représentatif de l'inconnu. L'envie ne lui prendrait jamais de dépasser ses limites d'humain. Mais l'étrangeté de la confrontation entre l'humain et le divin le dépayse. Le mode de vie de Calypso, son isolement plus précisément, principal obstacle à la cohabitation, surprend Ulysse dont l'attitude face à la nouveauté se caractérise essentiellement par l'incompréhension. Ainsi, Guiga exploite le thème de la rencontre avec l'autre, en l'enrichissant, car cette rencontre est étrange pour Calypso aussi.

Ulysse, en promeneur solitaire, découvre Ogygie et se rend compte que c'est un espace limité, restreint, et désert, sans personne d'autre à l'exception de Calypso et des différents animaux qui le peuplent, comme les lièvres et les sangliers. Autrement dit, ce n'est pas un espace social. L'homme de l'activité et de l'errance par excellence, se trouve confronté à une passivité contraignante : qui lui prépare la nourriture ? Qui la lui sert ? Comment se prépare le vin ? Le mystère reste entier. Ulysse, dans l'ailleurs que représente Ogygie, vit dans un âge d'or, dans un onirisme qui rompt complètement avec sa vie ordinaire. La magie de l'espace le déconcerte et bouscule ses habitudes. « C'est comme s'il vivait dans un rêve<sup>1472</sup> ». Toutefois, Ulysse est un homme ancré dans le réel. Le rêve ne le satisfait que temporairement. C'est pourquoi il va réagir ultérieurement à l'étrangeté de l'espace insulaire en le façonnant à son image.

Guiga fait allusion à l'étymologie du nom de Calypso, déesse de la cachette. Car Ulysse, son personnage, réfléchit à sa signification ainsi qu'à l'ambivalence fondamentale qui caractérise cette déesse, aussi mystérieuse que bienveillante. Celle-ci lui pose des questions sur ce qu'il a vu en se promenant sur son île. Mais Ulysse croit déceler dans son sourire « une compassion, une présomption et un brin de sarcasme amusé<sup>1473</sup> ». Calypso est multiple et son

<sup>1471</sup> P. 54. " تتناول كل يوم طعاماً واحداً شديد البياض شبيهاً بالخبز وتشرب شراباً واحداً أحمر لامعاً في لون الياقوت صافياً شفافاً يخترقه النور " . ص. 54.  
تفوح منه رائحة شذية تذكي الحواس وتسمو بالنفس".

<sup>1472</sup> P. 54. "54. "ص. 54. "فكأنه يعيش في حلم".

<sup>1473</sup> P. 54. "54. "ص. 54. "وكانت كلما كلمته ابتسمت له ابتسامة فيها عطف وتعالٍ ومضة من الدعابة اللطيفة".

altérité aussi ambiguë qu'insaisissable<sup>1474</sup>. Ce sourire semble un obstacle à la communication aux yeux d'Ulysse qui n'ose plus lui poser des questions et garde ainsi le silence. Toutefois, Calypso témoigne d'emblée de son amour de la parole et de la conversation. De fait, celle qui n'avait personne à qui parler a désormais un interlocuteur qui semble avoir beaucoup de choses à raconter. C'est pourquoi elle prend l'initiative et engage la conversation avec lui, car seul le plaisir de la parole serait à même de dissiper les doutes, faire disparaître les obstacles et rapprocher ainsi les deux personnages en dépit de leur différence ontologique fondamentale. Autrement dit, le discours représente l'un des points de rencontre entre Ulysse et Calypso. La déesse brise le silence de l'homme, de la même manière que Guiga écrit dans celui d'Homère.

### **2.2.2. Les conditions de possibilité de la cohabitation**

#### **A. L'expérience de la conversation : voilement ou dévoilement ?**

Les conditions de possibilité de la cohabitation sont des points de rencontre entre les deux personnages. Nous avons développé, dans le cadre de la première partie du présent travail, l'intelligence rusée, *métis*, en commun entre les deux personnages homériques, Calypso et Ulysse, rendant ainsi leur relation ambivalente, faite à la fois de différence et de complicité. Dans le texte de Guiga, les personnages se caractérisent, certes, par la même intelligence rusée, mais aussi et surtout par l'amour des histoires, comme en témoigne leur dialogue pendant la troisième nuit. La parole représente, dans ce cas précis, le dévoilement de vérités qui ont été longtemps voilées. Mais elle peut être également un plaisir partagé qui met en valeur le pouvoir de l'imagination. Chaque forme de parole est représentée par un personnage féminin : Calypso et Shéhérazade, même si dans les deux cas de figure, la parole a pour enjeu la lutte contre l'oubli et la mort. C'est pourquoi ces deux formes de parole sont indispensables.

---

<sup>1474</sup> Le sourire énigmatique de Calypso, sa sérénité dans le silence, son austérité quasi mystique, semblent rappeler les personnages de Léonard de Vinci. Théophile Gautier écrit dans son *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, G. Charpentier, 1882 : « Léonard de Vinci imprime à ses figures un tel cachet de supériorité, qu'on se sent troublé en leur présence. Les pénombres de leurs yeux profonds cachent des secrets interdits aux profanes, et les inflexions de leurs lèvres moqueuses conviennent à des dieux qui savent tout et méprisent doucement les vulgarités humaines. Quelle fixité inquiétante et quel sardonisme surhumain [...] », cité dans « Un autre regard », « Son expression divinement ironique », S.P., « Les tribulations de “La Joconde”, *Le Point hors-série*, Les grandes biographies n° 26, *Léonard de Vinci*, octobre-novembre 2019, p. 103. Cette citation de Gautier semble s'appliquer également à la Calypso de Guiga telle qu'elle est perçue par Ulysse au début de leur cohabitation. De fait, nous pourrions l'assimiler à un profane qui ne comprend pas le mystère du divin.

Ainsi, la littérature-*pharmakon* a deux formes de pouvoir : dévoiler la vérité ou, au contraire, privilégier la fiction qui est un moyen de survie. En ce sens, il est possible d'assimiler Calypso à une philosophe en quête de vérité et de transparence, tandis que Shéhérazade figure le poète qui se complaît dans la fiction et l'opacité. Cette opposition semble reprendre celle, plus fondamentale, entre la parole philosophique qui dévoile et la parole littéraire qui voile. La littérature suscite l'*éros* et remplace momentanément le voyage. Grâce à la parole, quelle que soit sa forme, Shéhérazade et Shahryar, Calypso et Ulysse sont des voyageurs immobiles<sup>1475</sup> qui s'approprient l'espace.

- **La conversation comme exercice de dévoilement : les hommes créateurs de mythes**

La parole qui dévoile a essentiellement pour fonction de développer les travers humains, à l'instar de la cupidité et de la peur. Ce dévoilement se fait progressivement au fil de la conversation, faisant écho, par là-même, aux dialogues platoniciens. Par ailleurs, cette parole permet de perdre les certitudes et les points de repère, de se défaire des habitudes de pensée. En ce sens, la rencontre de l'autre est une connaissance aussi bien qu'une perte, une méconnaissance.

Calypso aime écouter les histoires d'Ulysse<sup>1476</sup> :

« Raconte-moi, Ulysse, la guerre de Troie et les qualités des guerriers grecs. J'aimerais tellement écouter leurs histoires. Parle-moi de telle façon que je partage avec toi la gloire, la panique et la détresse. Car tu fais partie de ceux qui l'ont vécue, vu ses atrocités et appris ses mystères et secrets<sup>1477</sup> ».

<sup>1475</sup> Cela n'empêche pas que la volonté de concrétiser le voyage finit par se manifester, témoignant de l'échec de la parole.

<sup>1476</sup> Ovide a déjà mis en évidence l'amour des histoires qui caractérise la nymphe : « Ulysse n'était point beau, mais il était éloquent ; et deux déesses éprouvèrent pour lui les tourments de l'amour. Que de fois Calypso gémit de le voir hâter son départ [...] Sans cesse elle lui redemandait l'histoire de la chute de Troie, qu'il redisait sans cesse sous une forme nouvelle. Un jour, ils étaient arrêtés sur le rivage ; la belle Nymphe voulait qu'il lui racontât la fin cruelle du roi de Thrace. Ulysse, avec une baguette légère qu'il tenait par hasard à la main, lui en traçait l'image sur le sable [...] Il continuait sa description, lorsque tout à coup une vague vint effacer Pergame, et Rhésus et son camp. Alors la déesse : "Osez donc, lui dit-elle, osez vous fier à ces flots qui viennent, sous vos yeux, d'effacer de si grands noms !" », Ovide, *L'art d'aimer*, traduction de M. Héguin de Guerle, *op. cit.*, p. 43-44. Le thème d'une Calypso assoiffée d'histoires, amoureuse grâce à la parole d'Ulysse, est le point de rencontre entre Ovide et Tahar Guiga, même si celui-ci ne fait pas de son personnage l'emblème du mensonge ou l'obstacle au *nostos*, comme le pensaient les anciens. De fait, certes, la Calypso de Guiga fait craindre à son hôte les dangers d'une mer aussi hostile qu'imprévisible, en exploitant la peur de la mort, inhérente à l'humain. Mais il semble que c'est plus Ulysse qui se caractérise par sa duplicité et son intelligence rusée et pragmatique, *métis*.

<sup>1477</sup> P. 55. " حدثني. يا أوديسيوس - عن حرب طروادة وعن خصال أبطال يونان. فانا إلى ذكرها تواقفة. حدثني حديثاً يجعلني أشاطركم النخوة و " P. 55. أقاسمكم الذعر والمحنة. فأنت ممن خاض غمارها و شاهد أهوالها واطلع على خفاياها وأسرارها"؛ ص. 55.



Contrairement à d'autres textes littéraires dans lesquels la conversation peut représenter une contrainte et un moyen de survie, il semble que la Calypso de Guiga ne cherche, par le biais de cette demande, qu'à se mettre dans la peau des guerriers grecs, en l'occurrence Ulysse, sans lui imposer la parole, en vertu de sa supériorité. Elle est suspendue aux lèvres d'Ulysse, telle Didon dans l'*Énéide*<sup>1478</sup>. Ainsi, si elle a délaissé le tissage, c'est dans le but de plonger dans une autre existence fictive que pourrait lui procurer le plaisir de l'imagination, le plaisir du texte. Quoi qu'il en soit, si Calypso s'intéresse à la vie humaine plus qu'à autre chose, c'est parce que son existence immortelle ne lui plaît pas. La félicité éternelle est d'un ennui. Calypso aurait peut-être souhaité être une guerrière de Troie, pouvoir souffrir et mourir. Le mythe de Calypso nous enseigne que le bonheur sans malheur n'est pas appréciable. Le juste équilibre entre les deux est ce qui fait le charme de la vie humaine. Le mal-être de Calypso se reflète à travers l'envie d'évasion. Le récit est, en ce sens, un monde nouveau. Cependant, le récit qu'Ulysse s'apprête à faire serait tautologique, car les deux interlocuteurs le connaissent. Ce sont les épisodes de cette guerre que Calypso tisse sur sa navette d'or. La déesse éprouve-t-elle un plaisir à la répétition ? Le répétitif peut-il encore surprendre ? En tout état de cause, ce n'est pas le cas pour Ulysse qui oppose un ferme refus au souvenir. À défaut de voyager dans l'espace, Calypso veut voyager dans le temps, contrairement à Ulysse qui semble s'intéresser au présent plus qu'au passé. Mais pour la déesse, passé, présent et avenir se confondent. Car elle est, comme Shéhérazade, condamnée à l'immobilité jusqu'à la fin des histoires, de l'histoire.

Comme Pénélope qui refuse de se souvenir en imposant le silence à l'aède dans *L'Odyssée*, Ulysse, lui, montre son opposition farouche à un passé dont il n'est pas fier : « La guerre de Troie n'est pas un sujet de fierté pour un homme raisonnable<sup>1479</sup> ». De fait, conformément à la légende, les guerriers grecs ont massacré les troyens, désacralisé les sanctuaires des dieux et provoqué leur colère. Ulysse aimerait se souvenir de *L'Odyssée* et

<sup>1478</sup> Cf. Virgile, *L'Énéide*, IV, 79. La reine de Carthage demande, elle aussi, à Énée de lui conter ses aventures, dont le saccage de Troie. Au plaisir de la conversation succède donc, assez naturellement, celui de l'amour. Cependant, en dépit des subterfuges et des imprécations de Didon, Énée, pressé par Mercure, se résout à partir afin de poursuivre sa mission : fonder Rome. Contrairement à Ulysse, Énée part la nuit sans prévenir la reine qui, elle, se suicide de chagrin en apprenant sa disparition. Cela fait écho à un épisode similaire, où Cléopâtre VII, la reine d'Égypte, demande à César de rester pour partager la royauté avec elle. Celui-ci refuse et rentre à Rome. Ainsi, les femmes ne sont que des escales, même si les hommes, investis de missions divines, semblent s'arracher difficilement à leurs bras. Didon, Cléopâtre ou encore Calypso semblent avoir en commun une attitude plus courageuse que celle des hommes, même si elles sont abandonnées. Car l'amour est constamment interrompu par les dieux ou par le sens du devoir. L'opposition entre passion et devoir semble définitivement établie. C'est la Calypso de Guiga, déesse révoltée, qui fera de l'amour un devoir, ultérieurement dans le texte.

<sup>1479</sup> P. 55. "لم تكن حرب طروادة عملاً صالحاً يعتز به العاقل"، ص. 55.

non pas de *L'Illiade*, d'Ithaque<sup>1480</sup> et non pas de Troie. Nous pouvons en déduire que le conflit persiste entre les deux personnages en ce qui se rapporte au sujet de la conversation. Plus fondamentalement, ce sont deux visions du monde qui s'opposent, le passé et l'avenir, le souvenir et l'oubli. Car, étrangement, chez Guiga, c'est Ulysse qui symbolise l'oubli.

En effet, la déesse semble paradoxalement plus attachée à la mémoire et au *kléos* qu'Ulysse lui-même. Elle ne menace pas la transmission de ses récits, car c'est elle qui perpétue leur souvenir. Elle ne figure pas la mort du héros mais sa survie. Ulysse, quant à lui, avoue : « Je suis fatigué, extrêmement fatigué. Je veux me reposer. Je veux profiter, à tes côtés, d'un paradis dont je commence à apprécier les délices<sup>1481</sup> ». Ainsi, l'île de Calypso représente le repos du guerrier, fatigué de guerroyer, fatigué de parler de la guerre<sup>1482</sup>, l'envie de renouveau et de recommencement. Toutefois, Calypso fait abstraction de ce refus d'Ulysse et lui impose subtilement de parler, malgré ses réticences. Elle chercherait ainsi à affirmer son pouvoir.

En discutant avec Ulysse, Calypso élargit considérablement son point de vue sur la guerre de Troie qu'elle croyait bien connaître jusque-là. Elle apprend à communiquer avec l'autre qui va lui apprendre la vérité, même si elle défend, de prime abord, la version officielle du mythe, car comment ne pas répondre à l'outrage commis par le prince troyen ? Ulysse, quant à lui, entreprend de déconstruire ce mythe comme suit :

« Croyez-vous, Madame, que les peuples et leurs chefs entreprennent une guerre dont l'issue est inconnue pour une femme enlevée dans des circonstances mystérieuses, même si cette femme est la plus noble de son peuple et la plus belle de son époque ?<sup>1483</sup> »

Ulysse sait. Habituellement associé à l'artifice et au mensonge, c'est maintenant la vérité qu'il entreprend, en philosophe, de dévoiler à la déesse : Hélène n'est qu'un prétexte pour déclarer

<sup>1480</sup> « Je te parlerai – si tu veux – des champs de mon pays », p. 55. " قد أحدثك - إذا شئت - عن حقول بلدي [...] "، ص. 55. Serait-ce le début de la nostalgie d'Ulysse ? En tout état de cause, Ithaque représente l'harmonie et la vie paisible, comme en témoigne le souvenir d'Ulysse.

<sup>1481</sup> P. 55. " أنا تعب، تعب إلى أقصى حدود التعب. أريد أن ارتاح. أريد أن أنعم بجوارك نعيماً بدأت التذ بحلاوته "، ص. 55.

<sup>1482</sup> « Je suis un homme de paix. Je déteste la guerre », p. 55. " أنا إنسان مسالم أنا أمقت الحرب "، ص. 55. De fait, Guiga rapporte dans sa nouvelle la légende, attestée par les anciens, selon laquelle Ulysse a été contraint à faire le voyage jusqu'à Troie. Ménélas et Agamemnon le surpassant en puissance et en autorité. Il n'a guère le choix, d'autant que son serment l'engage à se battre aux côtés des autres rois grecs, si l'un d'eux subit un outrage. À cette affirmation du caractère obligatoire de sa participation à la guerre de Troie, comme pour se défendre des atrocités qui y ont été commises, Calypso, sceptique, répond à Ulysse : « Mais tu l'as vécue » (" ولكنك خضتها "، ص. 55), en lui rappelant ses exploits guerriers et héroïques dont la gloire a atteint tous les mortels, autrement dit son *nostos* poétique que rien ne peut changer, pas même le regret du héros.

<sup>1483</sup> P. 56. " أتظنين، يا سيدتي، أن الشعوب وقادتها تقدم على معركة غير مأمونة للعواقب لأجل امرأة اختطفت في ظروف مريبة ولو كانت تلك "، ص. 56. المرأة أنبل قومها وأجمل نساء عصرها ؟ "، ص. 56.

la guerre et accaparer les richesses de Troie. Ulysse insinue même qu'elle aurait consenti, sous l'influence d'*éros*, à partir avec Pâris. Autrement dit, l'enlèvement n'est qu'un mythe qu'il s'agit désormais de dévoiler. Calypso délaisse le sujet des motivations de la guerre et pose une question qui témoigne peut-être d'une jalousie secrète à l'égard de cette femme à la beauté légendaire qu'on appelle Héléne. Ulysse, témoin de la guerre, est aussi et surtout celui qui a eu le privilège de regarder de près cette femme. Est-elle vraiment sublime ? D'après Ulysse, sa beauté n'est ni exceptionnelle ni légendaire. Ce n'est qu'un mythe de plus :

« Je vous avouerai que nous connaissons en Grèce celles qui l'égalent ou lui ressemblent parce que la beauté est variée. Il n'est pas possible de préférer un genre à un autre. Je crois que tout ce qui a été dit sur la beauté d'Héléne est très exagéré<sup>1484</sup> ».

L'esprit critique d'Ulysse lui permet de constater qu'Héléne est loin d'être unique. Héléne est un leurre, une stratégie de guerre. L'honneur bafoué n'est qu'une fourberie. La beauté, quant à elle, est diverse, polymorphe, multiple. Ainsi, l'Ulysse de Guiga, lucide, désacralise Aphrodite, qui avait pourtant promis à Pâris de lui offrir l'amour de la plus belle des mortelles, et ce faisant, *L'Iliade*. Il rationalise le mythe.

Calypso, à la fois rêveuse et sarcastique, répond à Ulysse : « Mon rêve s'est évaporé<sup>1485</sup> ». Quel était ce rêve ? Il s'agit, en effet, d'une femme aussi belle qu'une déesse, fantasme de tous les hommes et source de conflit. Longtemps confrontée à sa douloureuse solitude, Calypso s'est réfugiée dans le monde de l'imagination et du mythe. Elle croyait au mythe d'Héléne. Mais la beauté n'est en vérité que le voile de la violence humaine. Car « la capacité humaine de créer des mythes est étonnante. Héléne est le plus beau mythe inventé par les poètes grecs afin de dissimuler la laideur d'une guerre atroce sous un voile brillant<sup>1486</sup> » selon Ulysse. En effet, n'en crée-t-il pas lui-même ? Ulysse n'est-il pas le parangon de la fabulation ?

Ainsi, la guerre de Troie figure l'injustice. Ulysse raconte qu'Agamemnon, présenté comme un despote, l'envoie en guise de messenger pour essayer de trouver une solution au conflit, sans devoir mener la guerre. Le roi Priam lui permet de parler avec Héléne, afin d'essayer de comprendre s'il s'agit réellement d'un enlèvement. Ulysse la trouve en train de tisser. Les images représentent la ville de Troie et la menace des bateaux grecs qui s'avancent

---

<sup>1484</sup> "أود أن أصارحك. نعرف من الحسناوات في بلاد يونان من يضاهاينها أو يشبهنها لان الجمال ألوان. ولا سبيل إلى تفضيل هذا اللون على ذلك. أعتقد أن كل ما قيل عن جمال "هيليني" فيه كثير من الغلو والمبالغة"، ص. 56. P. 56.

<sup>1485</sup> P. 57. "57. ص. 57. "تبخر حلمي"، ص. 57.

<sup>1486</sup> P. 57. " قدرة البشر على نسج الأساطير عجيبة. وهيليني أحلى أسطورة أبدعها شعراء يونان ليخفوا دمامة حرب هوجاء تحت رداء براق"، ص. 57.

dans la mer<sup>1487</sup>. Ulysse, impressionné par la beauté de l'image, demande à Hélène le nom de la ville représentée. Or ce n'est pas Sparte mais Troie qu'Hélène a choisi de représenter sur son tissu : « C'est la ville de Troie, Ulysse. Elle est devenue ma patrie<sup>1488</sup> ». Ainsi, de la même manière qu'il y a de multiples beautés, il est possible d'avoir plus d'une patrie. Hélène, déterminée, affirme que Pâris ne l'a pas enlevée et que c'est elle qui a choisi, par amour, de quitter son mari et sa patrie<sup>1489</sup>.

Hélène démythifie la patrie et l'appartenance à un seul espace. L'identité est changeante et polymorphe. Ménélas n'est plus l'homme désiré. Pâris prend sa place. Afin de justifier ce changement, Hélène compare les deux hommes comme suit :

« Je me suis mariée à Ménélas puis je l'ai détesté un jour et j'en ai eu assez de la vie avec lui. Je l'ai quitté. C'est un homme à l'esprit limité, sans intelligence, sans douceur. Notre séparation ne concerne que nous. La preuve de son impuissance et de sa bêtise est qu'il a fait de sa déception dans sa vie de couple une affaire publique. Je lui ai substitué, Ulysse, un autre homme qui m'a permis de voyager et de découvrir des espaces plus vastes. Il a été prévenant avec moi. Je suis, comme tu peux le voir, heureuse<sup>1490</sup> ».

Ainsi, il semble que ce soit la soif de changement et de nouveauté qui motive le départ d'Hélène et le choix d'un autre homme. L'ennui l'emporte sur l'attraction érotique. Autrement dit, rien n'est unique ou éternel, ni beauté, ni amour. Seule la découverte de l'inconnu est valorisée. Hélène critique ainsi, à sa manière, le *nostos*, le retour au point de départ, au Même. L'Autre est beaucoup plus séduisant. Alors pourquoi ne pas l'explorer au lieu de se berner à la répétition ? Pourquoi l'Un devrait suffire, tandis qu'il y a le multiple ? Ce n'est pas une Hélène amoureuse qui parle mais une Hélène aventurière. La phrase « j'ai renouvelé mon être<sup>1491</sup> » corrobore l'idée d'une altérité ambiguë. Hélène semble une femme forte, indépendante et étonnamment moderne. Ainsi, la recherche de l'autre et de l'ailleurs est la réelle motivation pour la guerre<sup>1492</sup>, aussi bien que pour l'amour.

---

<sup>1487</sup> Cela fait écho au tissage de Calypso, portant sur le même sujet. Le rapprochement entre les deux personnages féminins est indéniable. De fait, le tissage représente le déploiement de l'imagination féminine. Troie figure l'objet de désir et de fantasme aux yeux de Calypso et d'Hélène.

<sup>1488</sup> P. 58. "58. وقد أمست لي موطناً"، ص. 58.

<sup>1489</sup> Cf. P. 59.

<sup>1490</sup> P. 59. "تزوجت "مينيلاس" ثم كرهته يوماً وسئمت الحياة معه وفارقتة. إنه رجل محدود الأفق فاقد للذكاء والرفقة. ففراقني له أمرٌ يعنيني ". ويعنيه ولا يعني غيرنا. الدليل على قصوره وحماقته هو أنه جعل من خيبته في حياته الزوجية قضية عامة يتداولها الناس. لقد أبدلته، يا أوديسيوس، برجل غيره أتاح لي الرحلة واكتشاف فضاءات أرحب وعاملني برفق. فانا - كما ترى - سعيدة". ص. 59.

<sup>1491</sup> P. 59. "جددت ذاتي"، ص. 59.

<sup>1492</sup> Quand Ulysse informe Agamemnon qu'il n'y a plus de raison pour mener la guerre contre les troyens, du moment où Hélène a choisi son départ avec Pâris, le roi, fou de rage, lui rappelle que le peuple a besoin des richesses que peut lui offrir l'autre. Ainsi, la convoitise est le véritable moteur de la guerre. Mais les guerriers ont besoin de l'illusion et de l'artifice afin de se dévouer dans la guerre. Car celle-ci se nourrit plus de mythes et

Pendant la quatrième nuit, la conversation autour de la guerre de Troie, demeurée inachevée la nuit précédente, se poursuit. Calypso pose les questions et Ulysse répond et se souvient. La déesse s'étonne de l'artifice et du paradoxe qui semblent inhérents à l'humain. De fait, elle soulève le problème suivant : comment y a-t-il des exploits héroïques, alors que le fondement même de la guerre n'est qu'une illusion ? En guise de réponse, Ulysse compare la guerre à un feu dévorant qui n'a besoin que de l'imagination afin de nourrir sa braise. La déesse met en évidence l'absurdité et la vanité de cette guerre, en développant ce qui aurait dû être fait par les guerriers<sup>1493</sup> qui ont perdu dix ans de leur vie, précieuses pour les mortels qu'ils sont, en ne recourant à la ruse que trop tard. Ainsi, l'immortelle se moque subtilement des humains qui ne semblent pas aussi intelligents qu'ils le prétendent. Elle rappelle à Ulysse sa ruse du cheval de Troie, autrement dit sa responsabilité directe du désastre. Celui-ci, pour se justifier, accuse Agamemnon, le plus puissant des guerriers grecs, dont la bêtise, l'entêtement et la convoitise sont exemplaires<sup>1494</sup>. Par ailleurs, selon lui, l'intelligence est inutile dans la guerre, car elle dévoile la vérité, ainsi que l'arrogance des guerriers, tandis que c'est la bêtise qui l'emporte sur le discernement et le bon sens et qui règne en maîtresse. Calypso pense qu'Ulysse s'acharne contre Agamemnon outre-mesure : « la longue fréquentation dans les camps ou camps de détention conduit souvent à la haine<sup>1495</sup> ». La déesse serait peut-être ici en train de disculper Agamemnon parce qu'il représente, comme elle, l'autorité. Il serait, dans cette mesure, le double humain du Même. En tout état de cause, elle sait que l'habitude crée l'ennui.

Ulysse dévoile la vérité sur la guerre de Troie, en s'écartant des versions officielles. Il s'agirait, en ce sens, d'une contre-*Iliade*. Après avoir participé à contrecœur à cette guerre, Ulysse est un homme nouveau, profondément changé. Quant aux guerriers, s'ils sont restés malgré le désespoir, c'est par peur de la honte. C'est la peur de l'autre qui explique l'invasion

---

de mensonges que de vérités. C'est à ce moment précis qu'Ulysse se rend compte que la guerre de Troie aura lieu.

<sup>1493</sup> « Vous auriez dû lever le siège et vous retirer ou recourir à la ruse et à la tromperie, et ce dès les premiers jours, quand vous vous êtes rendus à l'évidence que Troie était indomptable », p. 61. " كان أولى بكم أن تفكروا الحصار " وتانسحبوا أو أن تلجئوا إلى الحيلة و الخدعة وذلك من الأيام الأولى عندما ثبت عندكم أن طروادة لا تقتحم أسوارها", ص. 61

<sup>1494</sup> « Il faisait semblant de se fier à nos conseils mais ne faisait que ce que lui dictait son bon vouloir. Il ne s'en remettait pas à la raison dans son gouvernement mais il était prisonnier de ses désirs et de ses crises de colère », p. 62. " كان يتكلف المشورة وطلب النصح ولا ينفذ إلا ما يمليه عليه خاطره. ما كان يعترف بسلطان العقل في تسيير الأمور بل كان أسير " (الشهوات ونزوات الغضب", ص. 62) Ulysse serait peut-être ici en train de faire allusion à la colère d'Agamemnon qui s'acharne à provoquer Achille en lui enlevant Briséis, son butin, ce qui implique le désastre pour le camp des grecs. Par ailleurs, ce conflit de pouvoir montre qu'Ulysse est en train de critiquer la manière de gouverner d'Agamemnon qui n'était visiblement pas apte à diriger les grecs. Quoi qu'il en soit, les événements de la guerre de Troie prouvent qu'en politique, la ruse l'emporte sur la force et l'intelligence sur l'instinct. Autrement dit, Achille et Agamemnon sont des contre-modèles. Ulysse est le seul bon politique.

<sup>1495</sup> P. 61. "ص. 61. " المعاشرة الطويلة في المخيمات أو المعتقلات تؤول غالباً إلى كراهية", ص. 61.

de l'autre et l'acharnement dans la guerre injustifiée. Calypso, dont la curiosité est infinie, demande les détails à Ulysse, ceux que ne raconte pas *L'Iliade*, car précédant la colère d'Achille. Ulysse s'exécute et décrit la déviation de la guerre, car au fil des années, les guerriers grecs ne doivent leur survie qu'aux razzias. Les nobles guerriers se transforment en voleurs et pirates et le camp en ferme abritant les animaux. Les banquets se multiplient et les voyageurs, longtemps loin de chez eux, finissent par se sédentariser. La démythification de la guerre de Troie atteint son paroxysme. Tandis que Calypso semble vouloir dévoiler les travers humains, Ulysse se défend en ces termes : « Que veux-tu que j'y fasse, moi ou les autres, face au besoin, à l'appât du gain et à la tentation de la chair ?<sup>1496</sup> » L'humain est vulnérable et faible devant les tentations multiples, surtout quand la situation est critique. L'héroïsme se confronte à sa propre impossibilité.

Le discours d'Ulysse figure son *mea-culpa* après une guerre qu'il n'a pas choisie et dont il subit tristement les conséquences désastreuses. L'autocritique du héros montre également les failles des troyens qui n'ont pas su tirer profit de la faiblesse de leurs adversaires<sup>1497</sup>. En dépit de leur avantage, ils ont choisi la passivité et le laisser-faire. Autrement dit, les troyens, s'étant battus avec honneur, méritaient de vaincre<sup>1498</sup>.

Malgré toutes les déconvenues, l'imagination fait patienter les guerriers grecs : comme la légende d'Hélène, celle des trésors de Troie attise leur envie, voire leur folie. Encore une fois, l'imagination fait vivre et persévérer, ajoutée à la colère des grecs, conscients de leur sauvagerie<sup>1499</sup> qui contraste avec la civilisation des troyens. En effet, les uns sont disciplinés, organisés, tandis que les autres sont en proie aux instincts les plus méprisables. Ainsi, les Grecs sont déterminés à massacrer les troyens par jalousie. « Mais notre victoire en est-elle une ?<sup>1500</sup> » Il semble s'agir plutôt d'un simulacre de victoire, d'une victoire fantomatique, aussi injuste qu'injustifiée. En définitive, d'après ce discours d'Ulysse, les grecs ont été les

<sup>1496</sup> P. 62. "ماذا تريدون أن اصنع أو يصنع غيري أمام الحاجة وفتنة المال والجنس؟"، ص. 62.

<sup>1497</sup> « Ils disaient quand ils parlaient de nous : laissez-les se battre et s'entretuer, car ce sont les désirs qu'ils ont attisés et les convoitises qu'ils ont enflammées qui les extermineront. Que les dieux nous préservent de ce mal », فكانوا يقولون عندما يخوضون في أمرنا : دعوهم يتخاصموا ويتناحروا فستقضي عليهم شهواتهم التي أثاروها وأطماعهم التي أجدوها "، p. 63. ويكفيها الآلهة شرهم"، ص. 63.

<sup>1498</sup> « Ils répondaient à notre brouhaha par le silence, à notre cacophonie par le calme », p. 64. كانوا يقابلون صخبنا (" Par ailleurs, c'est ce que Calypso finit par admettre, à la fin de la quatrième nuit, suite aux aveux d'Ulysse : « Vous n'avez pas mérité la victoire, mais la Nécessité l'a voulu [...] », p. 65. ما كنتم " (أهلاً للنصر ولكن تلك مشيئة القدر"، ص. 65. Calypso, une immortelle, aurait-elle pu accuser les humains alors qu'elle-même a été contrainte par les dieux et le destin à accueillir Ulysse chez elle ?

<sup>1499</sup> Ulysse décrit l'*hubris* des grecs comme suit : « Nous avons exagéré la vengeance et le massacre et nous n'avons pas respecté les sanctuaires des dieux, tels des sauvages », p. 65. فبالغنا في النعمة والتكبر ولم نحترم حتى معابد " الإلهة شأن المتهمين"، ص. 65.

<sup>1500</sup> P. 65. "ولكن هل كان نصرنا نصراً؟"، ص. 65.

bourreaux des troyens. C'est pourquoi ils méritent les désastres et les embûches qui parsèment leurs voyages de retour. Calypso questionne l'absurdité de cette victoire en ces termes : « quelle est – à ton avis – la raison de la défaite des troyens alors qu'ils vous surpassent en civilisation ? ». Et Ulysse de répondre : « l'excès de confiance en soi<sup>1501</sup> ». Ainsi, il semble que l'*hubris* caractérise indifféremment les deux camps. Mais une *hubris* finit par l'emporter sur l'autre.

Outre l'*hubris*, l'expérience de la peur, du refus de la tentation<sup>1502</sup>, est fondamentalement humaine, comme le montre l'épisode des Lotophages, revisité par Calypso, lors de la septième nuit. Calypso est maintenant celle qui sait et dévoile. Même si le contexte de la conversation est différent, car succédant au refus d'Ulysse de l'immortalité, la nymphe continue de souligner ironiquement les paradoxes de la nature humaine. Car comment Ulysse, le navigateur habile qui s'éloigne rapidement de l'île des Lotophages quand il pressent le danger, ne parvient-il jamais à atteindre sa patrie ? Cela permet également d'évoquer un autre souvenir qui constitue l'un des épisodes les plus suggestifs de *L'Odyssée* : l'île des Lotophages. Calypso qui semble avoir observé la scène de fuite n'a jamais réussi à comprendre la source de la peur d'Ulysse. Pourquoi cette île lui a-t-elle fait peur ? Ainsi, la déesse cherche à tirer profit du retour de la nostalgie pour écrire dans le silence d'Ulysse et mieux comprendre l'expérience humaine de la peur. Calypso est l'amie de la mémoire. Ulysse qui s'abstenait jusque-là de parler de cette époque de sa vie, réservant probablement ce récit à Pénélope et n'ayant pas envie de le répéter, se trouve obligé de raconter sa version des faits.

Guiga entreprend de répondre à la question : que s'est-il réellement passé sur l'île de l'oubli ? Pour y répondre, Ulysse rapporte la version que le lecteur d'Homère connaît : Ulysse envoie trois de ses compagnons s'enquérir des habitants de l'île et de leurs coutumes. Au bout de quelques heures, ils reviennent métamorphosés, ensorcelés à cause du *lotos* qu'ils ont mangé. Ils supplient Ulysse de les laisser là-bas. Quand celui-ci leur rappelle Ithaque, ils se demandent ce que cela signifie : une patrie en remplace une autre, comme l'a dit Hélène. La

---

<sup>1501</sup> P. 65. "65. ص. - فما هو - في رأيك - سبب هزيمة أهلها وهم يفوقونكم تحضراً ؟ قال : - فرط الثقة بالنفس"، ص. 65.

<sup>1502</sup> L'adaptation de Naguib Mahfouz des *Mille et une Nuits* met en évidence cette question d'ordre moral : l'homme est-il en mesure de résister aux tentations ?

En l'occurrence, le Sindbad de Mahfouz est traité de fou parce qu'il décide de sacrifier son travail pour partir au large. De fait, l'aventureux, lassé de la terre, amoureux de la mer, assoiffé d'inconnu et de nouveauté, est généralement mal compris par ses semblables. Cf. p. 13. Il est intéressant de constater à propos de cette réécriture de Mahfouz que la fiction devient réalité. De fait, Shéhérazade voit des miracles se réaliser dans le royaume. La littérature et le réel se confondent dans ce texte qui prolonge brillamment *Les Nuits*.

vraie patrie est là où il fait bon vivre<sup>1503</sup>. Mais Ulysse n'est pas de cet avis. Les prenant pour des fous ou des inconscients, il les emmène, bon gré mal gré, loin de l'île dangereuse.

Calypso, voix de la connaissance, réplique comme suit :

« Je ne te croyais pas stupide ou limité, sachant que ton intelligence est proverbiale. Mais une vague de peur mystérieuse de l'inconnu t'a envahi ce jour-là. C'est ce qui explique ton attitude. Quand tes compagnons sont venus vers toi dans cet état que tu viens de décrire, tu n'as pas pensé à vérifier la véracité de leurs propos pour en être sûr. Tu as expliqué leur changement par le fait d'avoir mangé une fleur ou un fruit, en te référant à un seul mot qu'ils ont prononcé et que tu n'as pas bien saisi. Tu as ainsi propagé ce mythe entre les navigateurs et les capitaines de navires que tu as croisés lors de ton voyage. S'agit-il d'une aversion naturelle pour les merveilles et les étrangetés dont tu refuses de déchiffrer les symboles, de peur de t'y absorber ? Veux-tu que je te dévoile ce que tes compagnons ont vu, ce qu'ils ont senti, sur l'île de l'oubli ? Quant à toi, tu as fermé les yeux, tu t'es bouché les oreilles quand tu as dû affronter cette affaire<sup>1504</sup> ».

Aux yeux de Calypso, l'île des Lotophages ne représente pas un ailleurs irréel et fantastique, comme le raconte la légende. En la défendant à travers la déconstruction du mythe du *lotos*, c'est elle-même ainsi que son île qu'elle défend. Calypso poursuit sa condamnation d'Ulysse, en ridiculisant sa peur, profondément humaine, de l'inconnu. Elle est celle qui sait plus que celui qui a vécu. Elle accuse implicitement Ulysse de lâcheté<sup>1505</sup>, en le dépouillant, par là-même, de ses caractéristiques de héros épique mais aussi de héros de l'intelligence rusée, *métis*. De fait, Ulysse semble préférer l'ignorance à un savoir dangereux, synonyme de malheur. Or qui choisirait sciemment d'être malheureux ? Il conjure l'inédit et n'aime pas les histoires. En fuyant l'aventure, il est mort de son vivant aux yeux de Calypso. Ulysse est un homme qui se complaît sans réfléchir dans une arrogance n'ayant aucun fondement rationnel. Quant à Calypso, elle figure la vérité, la philosophie qui s'oppose à toute forme de croyance ou de paresse intellectuelle. Guiga serait-il ici en train de revisiter l'opposition entre mythe et philosophie ? En tout état de cause, Calypso tente de démontrer la part d'étrange et d'incompréhensible que contient la vie humaine.

Calypso, figure de la sage conteuse, celle qui sait, entreprend de lever le voile sur la question. Peut-être qu'elle choisit de le faire parce qu'elle pressent l'imminence du départ

<sup>1503</sup> « [...] ils ont dit : Qu'est-ce que Ithaque ? On n'en a jamais entendu parler. Ce lieu dans lequel on se trouve est notre patrie. Nous n'en voulons pas une autre », p. 79. " [...] فقالوا ما ايثاكي ؟ ما سمعنا بها قط. هذا المكان الذي نحن فيه هو [...] "، ص. 79.

« [...] ما عرفتك أحقق ولا قصير النظر وحدة ذكائك مضرب الأمثال ولكن موجة من الخوف الغامض من المجهول ساورتك يومها فوقفك " P. 80. " نسبت ذلك الموقف. عندما قدم إليك صحبتك في تلك الصورة التي وصفت لم تتريث ولم تثبت من كلامهم حتى تكون على بينة من الأمر الذي داهمهم. نسبت تغيير حالتهم إلى أكلهم زهرة أو ثمرة اعتماداً على كلمة واحدة فاهوا بها فلم تسمعها جيداً ونشرت هذه الأسطورة بين الملاحين وربابنة السفن الذين اعترضوك في تطوافك. هل هو إجمام فطري فيك أمام العجائب والغرائب ترفض أن تفك رموزها خشية الذوبان فيها ؟ هل تريد أن أعرفك ما شاهد صحبتك في جزيرة النسيان وما أحسوا به ؟ أما أنت فقد أغمضت عينيك وسددت أذنيك عندما داهمك أمرهم "، ص. 80.

<sup>1505</sup> Cela rejoint l'interprétation de Maurice Blanchot selon laquelle Ulysse figure la lâcheté et l'égoïsme, comme l'illustre l'épisode des Sirènes.



d'Ulysse : il faut qu'il sache la vérité avant qu'il ne la quitte à jamais. Ainsi, elle cache son savoir et ne le divulgue qu'au moment qu'elle juge propice. Les compagnons d'Ulysse ont été en réalité séduits par l'hospitalité inconditionnelle, pour reprendre la réflexion de Derrida sur le sujet, des habitants de l'île, spontanés, accueillants et chaleureux. Ils ont été instantanément envahis par une « multitude de sensations<sup>1506</sup> » infiniment agréables et capables de tout leur faire oublier, hormis le moment présent. Car le temps est aboli et seul le présent compte. Par ailleurs, cette île se caractérise selon Calypso par son cosmopolitisme. La population est diversifiée, issue de trois continents. Chacun a ses coutumes, son mode d'être différents de ceux des autres. Cependant, ils parviennent à cohabiter et à séduire leurs hôtes, dans cette île paradisiaque où il fait bon vivre, où le climat et l'atmosphère générale sont le véritable *lotos*. Autrement dit, la cohabitation est possible, malgré les différences. Il s'agit d'une « nation qui invite à la familiarité et déconseille l'enfermement et l'isolement<sup>1507</sup> ». Les compagnons d'Ulysse observent la profusion de richesses sur l'île et leur exploitation par les habitants qui font du commerce avec les asiatiques, européens et africains. Les femmes sont belles, la nature verdoyante et les senteurs exquises. La description faite par Calypso assimile inévitablement cet espace à une utopie, mais également à Ogygie, telle qu'elle est décrite chez Homère ou encore chez Fénelon, véritable empire des sens, charmant aussi bien les regards que les esprits.

Il est également possible d'interpréter cette description comme étant un éloge de l'hospitalité, une invitation à l'interculturalité et à l'altérité qui s'opposent fermement à une identité fermée, monolithique et univoque. S'agit-il de la Tunisie rêvée de Tahar Guiga ? Quoi qu'il en soit, il semble que Guiga se souvienne ici de l'île tunisienne de Djerba, nommée par Flaubert « île aux Sables d'Or », cosmopolite et accueillante depuis des siècles, réunissant les communautés musulmane et juive et présentant plusieurs similitudes avec l'île décrite dans le texte. Il faudrait, par ailleurs, souligner que les historiens ont identifié l'île homérique des Lotophages à Djerba. C'est peut-être pour cette raison que Guiga choisit de réécrire cet épisode au détriment d'autres de *L'Odyssée*. L'île de l'oubli a été appelée ainsi parce qu'elle permet l'oubli des différences.

Calypso s'adresse à Ulysse comme suit :

---

<sup>1506</sup> P. 80. "جملة من الأحاسيس"، ص. 80.

<sup>1507</sup> P. 80. "فتكونت أمة تدعو إلى الألفة وتنفر من التفرقة والانكماش"، ص. 80.

« Vous avez raté votre chance, Ulysse. Si vous avez habité l'île de l'oubli, vous auriez connu ce que vous n'avez jamais connu : la joie de vivre<sup>1508</sup> ».

Désormais, Ulysse n'est plus bercé par les illusions. Calypso, en aède, mais aussi en philosophe, l'éclaire sur son propre *nostos* dont la signification profonde semble lui échapper complètement. Si Calypso emploie cet exemple, c'est afin de servir sa stratégie de persuasion. Ulysse pourrait trouver chez elle la joie de vivre qu'il a malencontreusement laissé échapper auparavant dans des espaces similaires à Ogygie. Ainsi, elle représente son unique espoir de se rattraper et de retrouver le chemin de la vérité qui, contrairement à la version homérique, n'est pas représenté par Ithaque. Ulysse répond qu'il n'aime ni l'étonnant, ni le surprenant. Le monde de l'invisible le trouble et le déconforte<sup>1509</sup>. Calypso aurait du moins dévoilé à son interlocuteur ses faiblesses, fondamentalement humaines. En ce sens, leur conversation est essentielle parce qu'elle permet de vaincre la peur de l'altérité.

Guiga dépasse l'image de l'hôtesse sensuelle, telle que nous pouvons la découvrir chez d'autres interprètes du mythe. Désormais, les plaisirs de l'amour sont inséparables des plaisirs de la parole : la conversation précède l'amour. L'oubli et la mémoire coexistent, car celle qui symbolise l'oubli écoute avec plaisir les histoires de l'homme qui se souvient. Inversement, la déesse de la cachette dévoile les mensonges humains, en réécrivant, par là-même, *L'Odyssée*. Ainsi, l'*homophrosyne* que nous trouvons exclusivement chez Pénélope et Ulysse dans *L'Odyssée* devient possible entre le couple emblématique de l'amour superficiel selon la tradition. Le face-à-face amoureux entre Ulysse et Calypso, pendant neuf nuits racontées par Guiga, rappelle et prolonge celui qui unit Ulysse et Pénélope au dernier chant du poème homérique.

Qu'est-ce qui unit ce personnage féminin qui dévoile, assimilable, de ce point de vue, au philosophe, figure de l'intellect, du savoir et de la parole démystificatrice, et Shéhérazade, figure de l'affect, de l'émotion, de la beauté et pareille, en ce sens, aux littéraires, philologues et passeurs de textes ? Qu'y a-t-il de commun entre celle qui initie au questionnement des a priori et à la réflexion et celle qui apprend à l'humanité l'amour inconditionnel de la littérature et de l'imagination, tout en cherchant non pas le questionnement qui scellerait le décret de sa mort mais l'acquiescement ?

---

<sup>1508</sup> P. 80-81. "81-80. ص. لذة العيش"،  
<sup>1509</sup> Cf. p. 81.

- **La conversation, figure du voilement et moyen de survie**

Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille.

Marcel Proust  
*Le Temps retrouvé*

La grotte d'une île ou le palais d'un château sont des espaces propices au plaisir de raconter des histoires et de se souvenir du passé. En revanche, la parole peut représenter une contrainte : si on ne parle pas, on est tué. Shéhérazade en est le meilleur exemple.

*Les Mille et une Nuits* est un recueil anonyme, originaire de l'Inde, qui s'enrichit progressivement d'apports successifs dans le monde arabo-musulman. Mais c'est surtout la traduction d'Antoine Galland au XVIII<sup>e</sup> siècle qui fait connaître cette œuvre, non seulement aux Occidentaux mais aussi aux Orientaux, à cause d'une longue marginalisation de l'œuvre<sup>1510</sup>, au regard d'autres ouvrages plus « sérieux »<sup>1511</sup>. Comme dans *L'Odyssée*, c'est grâce au voilement, à la suspension du récit, que la survie est possible.

« L'émotion d'enfance qu'auraient pu me donner *Les Mille et Une Nuits*, je l'ai trouvée dans *L'Odyssée*, particulièrement dans la partie que l'on appelle "Les voyages d'Ulysse", les récits chez Alcinoos ; c'était un monde merveilleux<sup>1512</sup> ». C'est cette intuition de Paul Veyne d'un rapprochement possible entre ce recueil de contes orientaux et l'épopée homérique que l'on se propose d'analyser de plus près. De fait, l'une des principales similitudes est la suivante : Shéhérazade est semblable, à bien des égards, à Ulysse, héros de

---

<sup>1510</sup> « À l'instar de *L'Odyssée*, les *Nuits* sont devenues une référence obligée et incontournable. A tel point qu'on peut se demander si ce livre, composé en Orient et négligé par les lettrés arabes, n'a pas trouvé en Occident son véritable public », A. Kilito, « Le livre magique », *La langue d'Adam et autres essais*, Maroc, Les Editions Toubkal, p. 80.

<sup>1511</sup> « Alors qu'il symbolise pour le lecteur européen la littérature arabe, le recueil ne jouit pas du même prestige dans le monde musulman. Rarement illustré dans ses versions arabes, c'est en Europe qu'il donne naissance à un univers visuel fantasmagique », A. Vernay-Nouri, URL : <https://gallica.bnf.fr/essentiels/galland/mille-nuits/texte>, consulté le 11 novembre 2019. Selon Antoine Galland dans l'avertissement qu'il écrit en exergue à sa traduction, la littérature peut remplacer le voyage. De fait, les contes des *Mille et Une Nuits* tracent avec exactitude les mœurs des arabes, leur culture. Ainsi, les contes semblent moins étranges aux yeux d'un lecteur occidental qui veut découvrir l'Orient. Galland, passeur des histoires venues d'Orient, insiste sur la dimension morale des contes, par le biais de sa traduction, tandis que l'adaptation de Mardrus met en évidence leur caractère érotique. Cela prouve la multiplicité des lectures et des interprétations des *Mille et Une Nuits*. Car chaque traducteur ajoute des contes nouveaux à sa traduction. Cet enchevêtrement de récits montre que la littérature est en perpétuelle transformation et que l'essor créatif est sans fin. (Voir l'interprétation de J. L. Borgès dans ses *Conférences*, Gallimard, Folio, ainsi que l'émission de France Culture, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/le-genie-des-mille-et-une-nuits-44-de-borges>, consulté le 07 septembre 2019).

<sup>1512</sup> P. Veyne, « La fresque et le conte », *Le Magazine Littéraire*, n° 584, octobre 2017, p. 88.

l'intelligence rusée. Les deux personnages ne semblent devoir leur survie qu'à cette *métis*<sup>1513</sup>. En outre, cette comparaison nous invite à réfléchir sur l'inachevé et le perdu. L'inachèvement est la condition *sine qua non* de la survie dans ce récit-cadre, à l'instar du silence d'Homère sans lequel maintes œuvres n'auraient peut-être pas vu le jour<sup>1514</sup>.

Le conte nocturne est le moteur de l'*éros*. Il calme la fureur du roi et attise son désir. C'est à la fois le plaisir de narrer et d'écouter que nous retrouvons aussi chez les personnages de Guiga, dont Calypso. De fait, celle-ci et Shéhérazade partagent le plaisir des contes nocturnes. Cependant, la différence avec les histoires de Shéhérazade est que celles-ci ne sont pas directement inspirées du vécu de la conteuse mais de son imagination. Par ailleurs, les dialogues entre Ulysse et Calypso sont ponctués de questions et de réponses. Même si c'est Calypso qui semble orienter la conversation, aucun des deux protagonistes ne monopolise la parole, au contraire d'une Shéhérazade prolixe s'adressant à un interlocuteur silencieux et guettant la moindre faille afin de la condamner à mort. Ainsi, les nuits de Calypso ne sont pas tout à fait les nuits de Shéhérazade. Calypso n'est pas le terrible et vindicatif Shahryar, Shéhérazade n'est pas aussi libre qu'Ulysse.

Pendant mille et une nuits, Shéhérazade repousse sa mort annoncée grâce au don de la parole. En effet, elle raconte au sultan Shahryar, aussi cruel que curieux, des contes passionnants qu'elle laisse inachevés au petit matin. L'amour de la vie et la littérature sont ainsi intimement liés. « Tout écrivain est Shéhérazade. Tout écrivain a en lui et autour de lui une menace de mort. C'est contre cette épée de Damoclès que l'écrivain parle<sup>1515</sup> ». En ce sens, la littérature n'est pas seulement un divertissement ou une distraction destinée à flatter

---

<sup>1513</sup> Selon Jean-Claude Garcin, « dans les versions anciennes des divers contes, la femme parvient [...] à obtenir ce qu'elle veut, souvent par la ruse. Et dans nombre de récits, elle fait montre de supériorité sur l'homme en déployant plus d'intelligence et de savoir », « Les mille et un secrets de Shéhérazade », *Hors-série Sciences et Avenir*, janvier/février 2018, p. 26. Dans le même cadre, Malek Chebel évoque une « féminisation du monde » dans *Les Mille et une Nuits*, comme en témoigne le personnage de Shéhérazade, en l'occurrence. Selon lui, cette vision des choses s'écarte considérablement de la religion musulmane et du système patriarcal dominant. En ce sens, les contes des *Mille et une Nuits* seraient avant-gardistes. « Ce texte féminin contrebalance le texte masculin, c'est-à-dire le Coran ». La femme est la maîtresse du jeu amoureux, la dominatrice. Voir à propos de cette interprétation, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/le-genie-des-mille-et-une-nuits-24-les-sortileges>, consulté le 05 septembre 2019.

<sup>1514</sup> Dans ce cadre, Borges réfléchit sur l'infini littéraire. En effet, selon lui, « l'idée de texte définitif ne relève que de la religion ou de la fatigue », J. L. Borges, préface à la traduction en vers espagnols du *Cimetière marin* de Paul Valéry. L'histoire du voyage primordial entrepris par tout homme en tout temps est sans cesse réinventée. La littérature, représentée par Shéhérazade, serait, selon certaines interprétations, plus puissante que le pouvoir politique de Shahryar. C'est l'interprétation de Michel Tournier. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/le-genie-des-mille-et-une-nuits-14-preliminaires>, consulté le 04 septembre 2019.

<sup>1515</sup> Michel Butor interrogé par Georges Charbonnier en 1966. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/mille-et-une-nuits-12-la-porte-des-mille-et-une-nuits>. Consulté le 03 septembre 2019.

les passions humaines. Si elle est capable de sauver une vie, voire des vies, cela signifie qu'elle n'est pas de moindre importance que des ouvrages plus « sérieux ». Son enjeu étant, de fait, éminemment important, elle ne doit pas être reléguée au second plan. La femme initiatrice éduque l'homme, développe son goût esthétique et son amour de la littérature, qui va s'avérer salutaire.

Shéhérazade est la figure de la conteuse qui défie courageusement la mort grâce aux ressources infinies de l'imagination et au pouvoir magique de la narration. La fable retient l'attention de l'homme et le tient en haleine pendant mille et une nuits. Shahryar représente l'humain qui a constamment besoin de retrouver son enfance par l'intermédiaire des histoires. Car l'histoire et le rêve sont un plaisir indispensable. Selon l'interprétation d'Aboubakr Chraïbi, Shéhérazade conte des histoires amusantes et étonnantes<sup>1516</sup> au roi afin de « racheter sa vie », en assimilant, par là-même, celui-ci au démon<sup>1517</sup>. Car quand on s'adresse à Dieu en implorant sa grâce lors d'une situation critique, c'est plutôt le récit de ses bonnes actions que l'on raconte, témoin que l'on mérite de vivre<sup>1518</sup>. En tout état de cause, qu'il s'agisse d'un dieu ou d'un démon, il nous semble que c'est surtout l'enfant passionné de contes que la conteuse interpelle en la personne du roi. Shéhérazade est une femme idéaliste, généreuse et désintéressée qui pense aux autres et cherche à les libérer. Grâce à la littérature, elle parvient à féminiser le monde en faisant preuve d'une sagesse qui n'est pas sans nous rappeler celle de

<sup>1516</sup> Le plaisir que procure la littérature dans ce contexte précis semble étroitement lié au caractère étrange et surprenant des histoires racontées par Shéhérazade. C'est cette étrangeté qui séduit Shahryar, mais aussi « les cultures qui ont accueilli les *Nuits* ». De fait, ces cultures « leur ont conservé leur caractère exotique et radicalement étranger, y compris la culture arabe qui a conservé des noms persans », A. Kilito, cité par F. Zabbal, « Retour sur les *Mille et Une Nuits* », *Qantara*, 86, hiver 2012-2013, p. 31. En ce sens, Ulysse et Shéhérazade seraient des personnages antinomiques, car tandis que l'une se sert de l'étrange pour survivre, l'autre s'en méfie au point de le considérer comme un danger de mort.

<sup>1517</sup> L'image du sultan-démon est reprise par Naguib Mahfouz dans sa réécriture des *Nuits*. De fait, il décrit une Shéhérazade qui s'avoue malheureuse, s'étant sacrifiée à contrecœur, afin de sauver les autres femmes d'une vengeance meurtrière

فقالت هامسة :

- ولكنك تعلم يا ابي أنني تعيسة !

- حذار يا ابنتي فإن الخواطر تتجسد في القصور وتتنطق ! ..

فقالت بأسى :

- ضحيت بنفسي لأوقف شلال الدم .. "

- Mais tu sais, mon père, que je suis malheureuse ! murmura-t-elle.

- Attention ma fille, car les pensées s'incarnent et se prononcent dans les châteaux.

-Je me suis sacrifiée afin d'arrêter le flot de sang, dit-elle tristement, p. 7.

Ainsi, certes, les histoires de Shéhérazade lui permettent d'atteindre son objectif mais elles ne font pas disparaître la haine de la narratrice à l'égard de son interlocuteur qu'elle assimile à un monstre sanguinaire qu'il aurait fallu punir, à un criminel déguisé en sultan. Le faux-semblant semble étroitement lié à la littérature. La narratrice est un voile porté par la femme qui, elle, figure la rage contre le tyran. Le langage est inséparable du pouvoir et de la situation hiérarchique des locuteurs. Cette hiérarchie peut être momentanément oubliée mais jamais disparue. Car la belle fiction cache la laide vérité. La beauté de la littérature dissimule la monstruosité du sultan. C'est en ce sens que la parole de Shéhérazade figure le voilement.

<sup>1518</sup> URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/le-genie-des-mille-et-une-nuits-14-preliminaires>, consulté le 05 septembre 2019.

Diotime dans *Le Banquet* de Platon. Selon Jamel-Eddine Bencheikh, Shéhérazade est plus un concept qu'un personnage qui défend le droit à la parole. C'est une gardienne de la parole qui défend la féminité contre la volonté du roi de supprimer le genre humain à travers l'extermination des femmes. Les femmes sont ici des mâles qui défient la tyrannie masculine<sup>1519</sup>. Cette parole de Shéhérazade voile au sultan sa propre monstruosité jusqu'à l'évacuer complètement.

Raconter des histoires s'accompagne d'autres activités passées sous silence<sup>1520</sup>. En effet, nous pouvons imaginer la parole accompagnée par la musique, le chant et le batifolage, dans une liberté conjointe de la parole et des plaisirs. Néanmoins, si les mots de Calypso semblent faire croître l'ennui d'Ulysse, ceux de Shéhérazade sont des sortilèges qui font croître le désir du roi, nuit après nuit, conte après conte. Le roi est tellement subjugué par la puissance de son imagination débordante qu'il ne se rend pas compte, pendant les trois années que dure la narration des contes, que Shéhérazade, figure du *pharmakeus*, donne naissance à trois enfants. L'enchantement qu'exerce la littérature-*pharmakon* est ainsi indubitable. Le sultan sort de cette expérience cathartique profondément métamorphosé : la joie de vivre remplace la soif de vengeance et la lucidité l'aveuglement<sup>1521</sup>. Ainsi, « Shéhérazade est une héroïne humaine qui ne demande qu'à se rapprocher de nous<sup>1522</sup> ».

Le titre « mille et une nuits » suggère une infinité<sup>1523</sup> de nuits, au-delà même du texte. En revanche, le titre choisi par Guiga, « neuf nuits en compagnie de Calypso », montre qu'il s'agit d'un nombre délimité, prédéfini de nuits. L'infini s'oppose au fini, à ce qui est prédéterminé par une instance supérieure qui contrôle le récit. Guiga ne s'écarte pas de la trame narrative de *L'Odyssée*, dans la mesure où son Ulysse finit tout de même par quitter Calypso. La parole qui réussit à faire disparaître la différence entre Shéhérazade et Shahryar corrobore la solitude de Calypso et d'Ulysse, au sein même de la cohabitation. Shéhérazade

---

<sup>1519</sup> URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/mille-et-une-nuits-12-la-porte-des-mille-et-une-nuits>. Consulté le 03 septembre 2019.

<sup>1520</sup> De fait, Nous pouvons imaginer l'interaction entre la conteuse et le destinataire, à la fin de chaque conte. Les contes qui sont aussi plaisants qu'utiles ont une fonction cathartique évidente. Il est possible de supposer, par ailleurs, que Shahryar est séduit, voire subjugué par le caractère merveilleux des contes : la littérature vainc la mort qu'il entend perpétrer.

<sup>1521</sup> En ce sens, les contes de la muse Shéhérazade représentent aussi, à bien des égards, le dévoilement de soi pour son interlocuteur.

<sup>1522</sup> Archive : Jules Supervielle parle de Shéhérazade. Représentation de sa pièce au festival d'Avignon 18/07/2014. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/le-genie-des-mille-et-une-nuits-24-les-sortilèges>, consulté le 05 septembre 2019.

<sup>1523</sup> A. Kilito écrit à propos de cet infini : « La magie des *Nuits* se poursuit et rien ne laisse prévoir qu'elle cessera un jour », cité par F. Zabbal, « Retour sur les *Mille et Une Nuits* », *Qantara*, 86, *op. cit.*, p. 31. De fait, il y aura toujours d'autres narrateurs et d'autres histoires.

devient l'épouse légitime, la reine et la mère des princes héritiers, alors que Calypso est tristement abandonnée. Est-ce à dire que l'homme se complaît plus dans le voilement que dans le dévoilement et que la littérature rassemble, tandis que la philosophie sépare ?

Le désir de la parole est aussi le désir du corps de l'autre. L'extase corporelle passe par l'extase verbale. En faisant désirer ses récits, Shéhérazade se fait désirer par le roi. En ce sens, la conteuse s'identifie à son conte. Parallèlement, après les plaisirs de la conversation, c'est le plaisir de l'amour qui s'annonce entre les deux personnages de Guiga. Cependant, si le monde d'*éros* n'est pas inconnu pour Ulysse, ce n'est pas le cas pour Calypso qui découvre des expériences nouvelles, humaines, grâce à son hôte.

## **B. L'expérience de l'amour : la muse Calypso**

Comme pour Shéhérazade et Shahryar, au plaisir de la parole succède le plaisir de l'amour dans le texte de Guiga. L'épanouissement de l'esprit et du cœur aboutissent tout naturellement à celui du corps. Ainsi, Shéhérazade et Calypso font de la littérature et de la philosophie un objet de désir. Car la conversation permet aux couples d'interlocuteurs de dépasser leurs différences afin de mieux s'apprécier, même si elle ne supprime pas complètement la distance et la réticence d'Ulysse. C'est pourquoi la relation entre les deux protagonistes franchit une autre étape : celle du désir sexuel.

La cinquième nuit relatée par Guiga rapporte des événements qui se déroulent trois ans après l'arrivée d'Ulysse à Ogygie. Le retour au monologue, après les dialogues qui ont animé les troisième et quatrième nuits, semble mimer le début de la fin d'une complicité instaurée par l'amour partagé de la conversation. C'est ce monologue qui répond à la question que se poserait probablement le lecteur : que s'est-il passé pendant ces trois ans ? De fait, cette cinquième nuit figure l'échec de la conversation. L'amour peut-il pallier cet échec et rendre enfin possible la rencontre ?

Calypso parle et, ce faisant, s'adresse au lecteur, comme pour lui expliquer l'absence d'Ulysse. Elle ressemble désormais à une femme abandonnée qui attend impatiemment le retour de son époux. Pour la première fois depuis son arrivée, Ulysse ne rentre pas à l'heure. De nouvelles habitudes remplacent les anciennes : la déesse est habituée à le voir rentrer chaque jour avant le coucher du soleil. Calypso est constamment en proie aux incertitudes et à l'inquiétude, troublée par l'amour. C'est une constante dans les réécritures de ce mythe.

Ulysse a dit qu'il allait à la chasse<sup>1524</sup>. Mais la nuit est tombée et il n'est toujours pas rentré. Peut-être qu'il ne supporte plus de vivre avec elle, pense Calypso. Cependant, elle lui a accordé un espace de liberté et exaucé tous ses désirs. Pour la première fois de sa vie, Calypso expérimente l'attente. Elle est assise devant la grotte, méditant et contemplant l'obscurité. C'est cette expérience de l'attente qui préfigure celle de l'amour, tout en témoignant de l'humanisation de la déesse.

C'est dans ce contexte précis que Calypso décide de franchir une étape de plus, en soignant une blessure d'Ulysse, due à un combat féroce entre l'homme et le sanglier. Pour ce faire, elle lui demande de dévoiler sa blessure. Ainsi, contrairement au début du texte où Calypso, intimidée par la nouveauté de la présence masculine dans l'intimité de sa caverne, voile le corps dénudé, elle veut maintenant voir pour mieux guérir. Face à la pudeur<sup>1525</sup>, peut-être affectée, d'Ulysse, Calypso se moque gentiment de lui en lui rappelant qu'elle l'a trouvé nu sur la plage : « J'ai déjà vu toutes les parties de ton corps<sup>1526</sup> ». Calypso figure, dans ce contexte précis, la femme entreprenante qui cherche à effacer complètement la différence ontologique entre elle et Ulysse, y compris le dernier obstacle, érotique, à la cohabitation.

Ulysse, reconnaissant et incrédule, ne réalise pas qu'une nymphe immortelle est en train de le soigner. C'est pourquoi il s'adresse à elle en ces termes :

« [...] Quel écart entre ma condition et la tienne. Ma présence avec toi sur cette île t'a épuisée. Elle a perturbé la sérénité de ta vie éternelle et bouleversé ton mode de vie. Que de fois j'ai songé à te demander la permission de quitter la caverne pour vivre seul, quelque part sur l'île, mais je changeais d'avis à chaque fois au dernier moment, par excès de considération pour toi<sup>1527</sup> ».

Un lecteur qui croit bien connaître Ulysse pourrait mettre en doute la sincérité de ses propos. Jusqu'où irait la reconnaissance de l'homme à l'égard de celle qui lui a offert une hospitalité inconditionnelle ? Peut-être qu'elle irait jusqu'à mentir afin de lui plaire. Quoi qu'il en soit, contrairement à la vision des choses d'Athéna dans *L'Odyssée*, Guiga semble prendre la

<sup>1524</sup> L'aventure de la chasse remplace celles de l'amour et de la conversation qui, répétitives, engendrent l'ennui.

<sup>1525</sup> عفوياً. يا " « Pardonnez-moi, Madame. Je ne peux vous montrer cette partie de mon corps par pudeur », p. 68. « أنا لا أستطيع كشف ذلك المكان من جسمي أمامك حياة منك », ص. 68. Le lecteur comprend qu'il ne s'est rien passé entre les deux personnages pendant ces trois ans.

<sup>1526</sup> فقد سبق أن شاهدت كل جزء من جسمك », ص. 69. P. 69.

<sup>1527</sup> ما أبعد منزلتي عن منزلتك. لقد أرهقتك. حضورني في هذه الجزيرة معك كدر صفو حياتك الخالدة وأدخل نوعاً من الاضطراب على " P. 69. نظام عيشك. كم من مرة فكرت في أن استأذنتك في مغادرة الكهف لأعيش وحيداً في مكان ما من الجزيرة ورعايتك لي باقية ولكن كنت أحجم كل مرة في آخر لحظة لفرط تقديري لك », ص. 69. Ulysse commence-t-il à éprouver le besoin de quitter l'île ? En tout état de cause, quitter la caverne de Calypso émane peut-être plus d'une envie personnelle que d'un égard pour l'intimité de son hôtesse. C'est la première étape de l'ennui, même si Ulysse hésite encore à l'avouer. Robinson Crusoe, lui aussi, une fois bien installé sur son île, songe à changer d'habitation mais finit par changer d'avis, par peur du danger.



défense de Calypso en écartant l'image d'une chasseresse redoutable, prédatrice d'hommes, telle que la conçoit la tradition. Ulysse lui-même s'avouant coupable, Calypso serait l'une de ses victimes.

La solitude semble préférable à la compagnie d'une déesse un peu trop bienveillante.

La réponse de Calypso est la suivante :

« Arrête tes supplications et n'aie plus peur de moi. Ta présence n'a pas dérangé ma tranquillité, mais je désirais inconsciemment ce changement que tu as provoqué. Mon sentiment de l'immortalité se fortifie et acquiert un goût singulier, exquis, quand la vie que tu as ramenée avec toi envahit sa monotonie et son calme. Peut-être que j'avais besoin de ce nectar que je goûte depuis que tu es arrivé sur cette île. Quand tu as mis du temps à rentrer ce soir, j'ai senti que la terre s'écroulait sous mes pieds, mon cœur a battu pour la première fois, alors je me suis dit : peut-être qu'il s'est éloigné de moi et qu'il a choisi de vivre ailleurs sur l'île parce qu'il ne veut plus rester avec moi. J'ai éprouvé à ce moment-là le sentiment d'une perte irrémédiable<sup>1528</sup> ».

Dans un premier temps, Calypso admet la métamorphose provoquée par la présence d'un homme dans sa vie. Mais dans un deuxième temps, elle affirme que cette présence est équivalente à la vie, autrement dit à l'inconnu. Ainsi, contrairement à ce qui se passe dans *L'Odyssée*, la tentation d'humanisation du divin semble plus dangereuse que celle d'immortalisation de l'humain. Cet aspect de la relation est certes présent dans d'autres réécritures, comme celle de Fénelon, mais il est ici plus approfondi, car presque explicitement déclaré par Calypso que nous voyons s'intéresser directement à tout ce qui se rapporte au monde des humains, notamment à Ulysse, et détester tout ce qui concerne celui des dieux qui l'ont condamnée ainsi que son père à une éternelle solitude.

En revanche, la présence d'Ulysse ne fortifie pas l'immortalité de Calypso. Elle lui fait désirer, au contraire, l'humanité. La déesse avoue sa faiblesse au mortel qui se sent, par là-même, puissant et peut-être plus libre d'occuper l'espace et de se l'approprier davantage en poursuivant l'humanisation du divin. Grâce à la blessure d'Ulysse, un contact charnel s'établit entre les deux personnages. Ulysse comprend que Calypso est un être ambivalent, à la fois déesse et femme qui s'inquiète pour lui, l'attend, le soigne et le caresse. Le désir fait disparaître ou, du moins, oublier la différence ontologique entre les deux êtres. L'homme, charmé, s'adresse à la déesse qui révèle sa féminité en ces termes :

---

<sup>1528</sup> "كف عن التذلل وانزع الخشية مني. لم يكدر وجودك قربي صفو عيشي بل كنت أحزن دون وعي إلى ذلك التغيير في أسلوب عيشي الذي أحدثته. شعوري بالخلود يقوى ويكتسب طعماً مميزاً لذيذاً عندما تزحف الحياة الزاخرة التي أتيت بها على رتابته وسكينته. ربما كنت محتاجة إلى هذا الرحيق الذي أحتسبه منذ حللت بهذه الجزيرة. عندما تأخرت في هذه الليلة أحسست بأن الأرض مادت تحت قدمي وخفق قلبي لأول مرة وما كان يخفق فقلت : ربما ابتعد عني واختار الإقامة في مكان آخر من الجزيرة لأنه سئم البقاء بجاني. شعرت في تلك اللحظات باني أضعت ما لا يعوض"، ص. 69.69 P.

Ainsi, le retard d'Ulysse est ce qui déclenche la peur de Calypso (la crainte que ce retard se répète, au point de se transformer en habitude) et, par conséquent, l'aveu du désir afin de conjurer cette habitude.

« J'ai de la chance. Ton cœur a battu et tu t'es inquiétée pour moi, comme si tu étais une femme mortelle. J'étais heureux parce que tu prenais soin de moi, mais aujourd'hui je le suis encore plus car tu as enlevé l'obstacle qui nous séparait. Je sens tes doigts frôler ma hanche et laver ma blessure. Je sens des doigts longs et doux, ceux d'une belle qui provoque en moi un frisson exquis. Et moi qui te croyais une déesse éthérée, désincarnée<sup>1529</sup> ».

Ainsi, le séjour d'Ulysse chez Calypso contribue à déconstruire les préjugés de l'un et de l'autre. Ulysse comprend que Calypso n'est pas uniquement la déesse bienfaitrice mais également et surtout la femme désirante et désirable. L'homme passe de l'enfermement à l'ouverture à l'autre, de l'étrangeté à la familiarité. Car la différence n'empêche pas le désir. L'homme désiré par une déesse se sent privilégié. Le désir signifie pour les deux personnages la découverte de l'autre, pour Calypso la découverte de l'amour et pour Ulysse celle d'autres possibilités, à savoir l'amour des déesses. Ainsi, la rencontre est possible.

Calypso rétorque que l'obstacle n'est qu'imaginaire<sup>1530</sup>, résultant d'un manque de communication, d'une prudence excessive de la part d'Ulysse qui prenait Calypso pour un être insensible. C'est pour cela qu'il ne l'a traitée qu'en déesse. Cela pose le problème du statut problématique d'une déesse, du féminin et du divin qui la caractérisent simultanément. Ulysse prétexte le respect qui caractérisait son rapport à Calypso, d'autant que le tempérament calme de la déesse ne l'encourageait pas à dépasser ses limites de mortel. Déçu et amer après ce qu'il a vécu depuis la guerre de Troie, il n'avait pas envie, en arrivant sur l'île de Calypso, de vivre une nouvelle aventure. Tout ce dont il avait réellement besoin était le repos ainsi que l'oubli. Grâce à Calypso, il a trouvé ce qu'il cherchait :

« Mon esprit est maintenant vide de tout souvenir. Je n'entends plus les voix des dieux retentissant dans mes oreilles, me guidant ou me prévenant. Tu résumes à toi seule tout ce qui donne à la vie son sens, tout ce qui élève l'esprit. Car tu es mon soleil qui m'illumine et me réchauffe. Même si ce que je vis aujourd'hui, cette solitude loin du monde et cette rupture d'inspiration, est une forme de rêve, c'est ce rêve que je désire. Et sait-on jamais ? Peut-être que ma vie passée est le rêve, alors que cette vie à tes côtés est la vérité<sup>1531</sup> ».

Comme en témoigne ce discours, Ulysse semble infiniment reconnaissant à celle qui lui a sauvé la vie et accordé la liberté de faire ce qu'il désire<sup>1532</sup>, de se créer un monde possible, de

1529 P. 70. « ما أسعد حظي. خفق قلبك وانزعجت لأجلي كما لو كنت امرأة من نساء البشر. كنت سعيداً برعايتك فأنا اليوم بعطفك أسعد لأنك أزلت. الحاجز الذي يفصل بيننا. أحس بأناملك تجري على فحذي وتغسل جرحي. إنها أنامل طويلة لينة الملمس، أنامل حسناء تبعث في جسمي قشعريرة لذيذة. كنت أظن أن عنصرك النوراني يغلب عليك ». ص. 70 Ulysse comprend que Calypso a un corps de femme. Cela rejoint la distinction entre corps et âme ou esprit.

1530 « Il n'y a pas d'obstacle qui nous sépare, sauf celui que tu as créé dans ton esprit », p. 70. « لا وجود لحاجز يفصل بيني وبينك ما عدا الحاجز الذي رفعته في ذهنك », ص. 70

1531 P. 70. « عقلي الآن خلو من كل ذكرى. لم أعد أسمع أصوات الآلهة تصدح من حين لآخر في أذني موجهة أو منبهة: تركز فيك كل ما يعطي الحياة معنى وما يسمو بالنفس. فأنت شمسي التي تضيئني وتدفئني. وهب أن ما أعيشه اليوم من عزلة عن الكون وانقطاع وحي هو ضرب من الحلم فأنا إلى الحلم فقير. وما يدريك؟ لعل حياتي الماضية هي الحلم وهذه الحياة بقربك هي الحقيقة », ص. 70

1532 À l'intérieur de la prison imposée par les dieux, Ulysse était libre.

familiariser l'espace qui lui est fondamentalement étranger, tout en lui procurant l'oubli des fatigues et des peines et la paix après une guerre éprouvante. Calypso, écrivant dans le silence des dieux, est comparée à un soleil grâce à sa fonction protectrice.

Toutefois, la nymphe immortelle semble vouloir faire redescendre Ulysse sur terre en lui rappelant la différence qui persiste, en dépit du désir qui est visiblement réciproque. Sa réponse témoigne de sa lucidité malheureuse, tout en préfigurant l'échec de la cohabitation :

« Ulysse, ne sois pas la victime des illusions. Tu vis parmi les vivants. [...] Cette chair épaisse que je touche de mes mains est celle d'un homme fort. Tu es un homme, Ulysse, et pas n'importe lequel. [...] Et moi, comme tu peux le voir, une femme qui sent ce que sentent les femmes, et qui te désire<sup>1533</sup> ».

Ainsi, Calypso valorise l'homme qui est sur le point de devenir son amant, en lui déclarant explicitement son désir qui est, selon elle, justifié : Ulysse est un homme fort et séduisant. Le contact charnel attise l'envie sexuelle de la femme. Calypso semble à la fois la voix de la raison, comme nous avons pu le voir à travers les conversations avec Ulysse, mais aussi du désir. Il y a une oscillation évidente entre la sagesse que lui procure son appartenance à la catégorie des dieux et la passion amoureuse, fruit du charme de la nouveauté et de la féminité de la déesse. L'imminence de la vraie rencontre entre les deux personnages qui étaient, jusque-là, voilés, se fait sentir. Ainsi, la cinquième nuit met en scène le dévoilement après la dissimulation, l'évolution de la relation et le changement de la désolation du héros en contentement<sup>1534</sup>. Mais connaissant bien Ulysse, le lecteur peut se demander si cela lui suffirait vraiment. Le plaisir de l'amour peut-il compléter celui de la conversation et réaliser ainsi l'*homophrosyne* entre les deux personnages et l'effacement définitif de toute différence ?

En définitive, Guiga semble mettre en évidence dans son texte l'identité plurielle de Calypso, dans la mesure où elle réunit deux formes de plaisir différentes et habituellement antithétiques : la conversation et l'amour, rappelant par là-même le personnage homérique de Pénélope<sup>1535</sup>. Ainsi, une autre forme de complicité et d'érotisme est possible, même quand la

---

<sup>1533</sup> P. 70. " يا أوديسيوس، لا تهب نفسك طعمة للوهم. فأنت حي بين الأحياء. [...] فهذا اللحم الغليظ الذي أمسكه بيدي هو لحم رجل قوي مقتول " ص. 70 العضلات. أنت رجل يا أوديسيوس، وسيد الرجال. [...] وأنا، كما ترى، امرأة تحس بما تحس به النساء وإليك تميل"، ص. 70

<sup>1534</sup> Cf. P. 70.

<sup>1535</sup> « Lorsqu'ils eurent joui des plaisirs de l'amour,

Ils s'adonnèrent aux plaisirs de la parole », Homère, *Od.* Ph. Jaccottet, *op. cit.*, XXIII, 300-301, p. 415. Contrairement au schéma observé dans le texte de Guiga, les époux qui se retrouvent après vingt ans n'ont pas le temps de parler avant de s'adonner aux plaisirs de l'amour. Face à l'urgence du désir, le récit du *nostos* peut attendre. En revanche, Ulysse et Calypso, qui ne se connaissent pas au préalable, ont besoin de la parole qui est un prélude nécessaire à l'union des corps.

relation est irrévocablement éphémère. Il n'y a plus de frontière étanche entre conversation et amour, autrement dit entre raison et désir charnel. Celle qui sait aimer sait également parler. Le féminin est multiple. Le plaisir semble atteindre sa plénitude. Nous pouvons en déduire que la Calypso de Guiga figure, du moins pour un temps, l'*homophrosyne*.

La sixième nuit semble prolonger cette complicité entre les deux personnages, désormais amants. Elle se déroule quatre ans après l'arrivée d'Ulysse et un an après leur première union. Cette nuit commence par une description d'Ulysse, debout, stupéfait, à l'entrée de la caverne, constatant le changement profond de Calypso. En effet, celle-ci est en train d'orner l'intérieur de la grotte de fleurs rouges. Nous constatons la douceur et le raffinement d'une déesse particulièrement féminine, dévouée et attentionnée. Emblème de la séduction, Calypso prépare, par ailleurs, des bougies dont le reflet est visible sur son voile blanc et sa chevelure noire ondulée. Ulysse la contemple, silencieux et séduit, et se demande si elle est en train de fêter le souvenir de leur première union qui a fait disparaître l'obstacle entre eux. De fait, la déesse de l'oubli fête le souvenir de la première nuit d'amour. La « contre-muse » homérique se mue en muse.

Pour l'occasion, Ulysse, figure de l'amoureux<sup>1536</sup>, offre à Calypso du miel. Calypso, elle, lui prépare une joyeuse célébration, une fête de l'amour. Les bougies, les vases et les fleurs « changent la nuit en jour<sup>1537</sup> ». Tout semble briller de mille feux. L'espace lui-même est métamorphosé. Par ailleurs, contrairement à toute attente, il semble que Calypso ait repris son activité de tissage, comme le montrent les bobines de fil blanches et colorées. Ainsi, *éros* fait retrouver à la nymphe ses habitudes d'antan, tout en en instaurant de nouvelles. L'exaltation de l'être et de l'existence de la déesse semble avoir atteint son comble. Nous pouvons constater l'écart considérable entre son malheur, au début du texte, et sa félicité actuelle. Chez Guiga, Calypso est, peut-être pour la première fois, heureuse.

---

<sup>1536</sup> Il s'adresse à elle comme suit : « Ô Perle ! Ma perle cachée, pourquoi es-tu si joyeuse ? » درة! يا درتي المكنونة، " ما هذه البهجة ؟ " Elle lui répond : « As-tu oublié ? Nous célébrons ce soir notre fête, la fête de notre union, depuis un an », p. 71. "هل نسيت؟ نحتفل الليلة بعيدنا، عيد وصالنا، وقد مضت عليه سنة"، ص. 71. Par ailleurs, en lui présentant son cadeau, il lui parle en ces termes amoureux : « [...] c'est le présent du démuni. Sa valeur réside dans les intentions du démuni. Ton serviteur voudrait te dire que les jours qu'il a passés en ta compagnie étaient plus doux que le miel », *ibid.* "هي هدية المعوز. قيمتها فيما نواه المعوز وقصد. عبدك يريد أن يقول لك إن الأيام التي قضاها معك كانت الحلوى من العسل" [...] Ainsi, il s'agit d'un présent aussi symbolique que flatteur. C'est pour cela que nous sommes tentés de nous poser la question suivante : s'agit-il d'un artifice du langage ou d'un amour véritable ? Tout porte à croire qu'Ulysse est vraiment amoureux de Calypso. Mais l'ambivalence inhérente à ce personnage connu pour sa dualité ne tardera pas à réapparaître. Peut-être qu'il est simplement en train de profiter de la situation rendue avantageuse par l'amour d'une immortelle.

<sup>1537</sup> P. 71. "فتحول الليل نهاراً"، ص. 71.

Les dessins brodés sur le vêtement de Calypso témoignent de sa soif d'absolu et d'idéal<sup>1538</sup> : deux dauphins en face l'un de l'autre, au niveau de la poitrine et, en bas du vêtement, des plantes marines, des coquillages<sup>1539</sup> parsemés, aux diverses formes et couleurs. Ce dessin figure l'union des deux amants, en plus de la symbolique de l'élément marin omniprésent. Calypso aurait-elle une envie secrète de découvrir les profondeurs sous-marines, en compagnie de Poséidon, à l'instar du Télémaque aragonien ? En tout état de cause, le regard qu'elle porte sur Ulysse est un mélange de tendresse et de coquetterie. De fait, ce dessin peut être considéré comme un atout de séduction, rappelant la ceinture d'Aphrodite.

La nymphe immortelle se laisse séduire et répond à l'appel d'Ulysse à aimer la vie et la beauté<sup>1540</sup>. Mais elle cherche à changer la nature et la condition de son amant, comme si elle voulait le façonner, tel Pygmalion Galatée. C'est peut-être pour cela que la nostalgie d'Ulysse ira croissant et se portera sur Pénélope qui, elle, ne se plaint pas. Pour l'instant, avec Ulysse, la nature morte se transforme en nature verdoyante et les violettes en roses rouges<sup>1541</sup>.

<sup>1538</sup> Comme pour Pénélope dans *L'Odyssée*, le tissage féminin est au service de la mémoire, celle de l'époux absent et celle de la première nuit d'amour.

<sup>1539</sup> L'association entre Calypso et les coquillages n'est pas nouvelle. Nous avons développé ce rapprochement dans le cadre du deuxième chapitre de la première partie, notamment dans ce qui se rapporte au poème de Valéry, « Calypso ».

<sup>1540</sup> « Je n'aimais pas la couleur rouge avant de te rencontrer. La prairie devant la grotte était couverte de tristes violettes. Les eaux des sources coulaient lentement à travers les herbes. Le brouillard n'a disparu du ciel qu'à ton arrivée. Je ne portais qu'un voile de soie blanc, sans rien, sans aucune fantaisie, pour faire quelques pas en-dehors de la caverne sous un ciel perpétuellement triste. C'est toi qui as planté les fleurs dans la prairie, elle sent désormais très bon. Les eaux des sources, traversant cette prairie, se sont écoulées abondamment depuis que tes pieds ont foulé la terre de cette île, alors qu'elles coulaient lentement. Tu as planté les rosiers devant la grotte, ils ont escaladé le mur et leurs roses rouges se sont mêlées aux grappes du raisin noir pendillant de la vigne que j'ai plantée avant ton arrivée. J'ai cueilli ces roses pour fêter ce jour. Elles ont la couleur du sang qui coule dans tes veines. Que les dieux préservent ton sang de couler », p. 73. مكسوا بزهور البنفسج الحزينة. وكانت مياه الجداول تسيل ببطء مخترقة الأعشاب. السماء لم ينقشع ضبابها إلا عندما أتيت. كنت لا ألبس إلا كساء من حرير أبيض لا وشي فيه ولا تطريز لأخطو خطوات خارج الكهف تحت سماء دائمة العبوس. فأنت الذي زرعت في المرحج الزهور فزها وفاح. وتدفقت مياه الجداول التي تشقه منذ دامت أقدامك أرض هذه الجزيرة بعد أن كانت تسيل بطينة. وغرست أشجار الورد أمام واجهة الكهف فتسلقت الجدار واختلطت ورودها الحمراء بعناقيد العنب السوداء التي تتدلى من الدالية التي غرستها قبل قدومك. قطفت هذه الورد للاحتفال بهذا اليوم. إنها في لون دمك الذي يسيل في عروقك. حفظت الآلهة دمك من أن يراق"، ص. 73.

Cette réplique de Calypso est une description de la transfiguration du monde et du quotidien, dans ses moindres détails, grâce à *éros*. Elle témoigne également d'une humanisation progressive du personnage féminin, presque malgré elle. Car l'appréciation de la vie, des couleurs, des roses et de la nature indiquent l'appartenance à la catégorie des humains qui, menacés par l'inachèvement et la mort, veulent tout voir, tout connaître, tout goûter avant l'heure fatale. Une déesse, elle, a le temps. Elle décrit le changement opéré dans sa perception du monde, ses préférences et ses goûts esthétiques, depuis le commencement de son aventure avec Ulysse qui a apporté avec lui une vie bouillonnante. En cela il n'est pas différent de Sindbad ou de Robinson Crusoe dont l'arrivée sur une île déserte ou dans un pays étranger est synonyme de changement très souvent radical.

<sup>1541</sup> Il s'agit de deux fleurs aux symboliques opposées, car représentatives de l'immortalité et de la condition humaine. La rose rouge symbolise l'amour absolu, éternel, la beauté, le parfum qui titille les sens, la vivacité, la source d'inspiration, la reconnaissance et l'admiration. C'est Ulysse, flamboyant et pétillant. Quant à la violette, elle figure la modestie mais principalement le secret, la dissimulation, l'oscillation entre voilement et dévoilement, l'amour caché et précieux. La violette est Calypso qui veut qu'Ulysse lui ressemble, qu'il soit plus calme et réservé, mais qui orne l'espace et elle-même de la rose rouge, figure d'Ulysse. Cela semble mimer l'hésitation de Calypso, mais aussi celle d'Ulysse. Car chez Guiga, l'amour semble réciproque et l'attitude d'Ulysse à l'égard de la nymphe moins ambivalente qu'elle ne l'est chez Homère. Cela n'est pas sans rappeler,

Calypso cueille ces roses rouges et en décore sa caverne, en guise d'hommage à l'humanité d'Ulysse. Les fleurs plantées par chacun s'entrelacent, en faisant écho à l'entrelacement du divin et de l'humain que représentent respectivement Calypso et Ulysse, à la cohabitation qui voile le plus sournois des conflits. Les roses rouges qui se sont incrustées chez les violettes symbolisent la mortalité. Qui réussira à vaincre la résistance de l'autre ? La seule solution pour que chacune s'épanouisse serait peut-être la séparation. Quoiqu'il en soit, pour l'heure, l'amour est une source d'inspiration pour Calypso qui semble plus vivante que jamais. Mais si elle fait semblant de parler du présent, tel que demandé par Ulysse, elle établit une correspondance entre les roses rouges, synonymes du présent et de l'amour, et l'immortalité qu'elle insiste à évoquer, d'une manière détournée. Ainsi, elle maîtrise l'art de la parole mieux qu'Ulysse qui croit vraiment avoir réussi à changer le sujet de conversation.

Calypso, figure de l'ambivalence par excellence, désire et redoute à la fois la condition humaine. En effet, elle déclare amèrement à Ulysse, dans un aveu touchant de faiblesse :

« Depuis que tu es là, je suis fatalement tentée et séduite par la vie bouillonnante et mortelle, par le temps fini. Je veux nous délivrer de cette tentation<sup>1542</sup> ».

Ainsi, la déesse constate, avec inquiétude, qu'elle est en train de se métamorphoser. Un texte possible l'imaginerait demandant à Ulysse de la transformer en mortelle. Mais qu'aurait été Calypso sans son immortalité ?

Outre le langage prévenant d'Ulysse<sup>1543</sup>, il serait intéressant de souligner qu'il n'ose parler ou se mouvoir sans la permission de Calypso qui, en souveraine de l'espace, semble tout dominer. C'est comme s'il continuait de redouter, à tout instant, les réactions de Calypso qui, même si elle est devenue son amante, lui est supérieure parce qu'immortelle. Autrement dit, l'amante est aussi la souveraine. Même s'il est admis dans son monde, Ulysse sait fort

---

par analogie, le conflit entre deux emblèmes différents de deux maisons royales qui finissent par s'unir symboliquement : il s'agit de la guerre des deux roses qui constitue un événement majeur dans l'histoire de l'Angleterre. De fait, la rose rouge de Lancastre et la rose blanche de York sont réunies par Henri VII qui fonde la dynastie des Tudor en choisissant pour emblème la rose Tudor, fusion des deux autres. Cela met un terme à une guerre ayant duré trente ans (1455-1485). Il serait intéressant de constater, par le biais de cette comparaison, la parenté inhabituelle entre la symbolique florale, généralement associée à la paix et à l'harmonie, et le conflit, la différence.

<sup>1542</sup> P. 73. "73. أفنتنت منذ أتيت بالحياة الدافقة الغانية والزمن الزائل. أريد أن أخلصك ونفسي من هذه الفتنة"، ص. 73.

<sup>1543</sup> « J'ai atteint avec toi le comble du bonheur et de la tranquillité, je ne désire rien de plus », p. 72, "بلغت معك قمة " السعادة وشملتني الطمأنينة، ولا أربغ في المزيد"، ص. 72. Autrement dit, il ne peut pas y avoir de suite possible. Tout a été dit et fait. Est-ce le stade suprême du bonheur ? Toutefois, il semble que cela inquiète Ulysse qui, au bout de quatre ans de repos, aurait peut-être besoin de reprendre le large, tel un Sindbad que la félicité épuise, la tension étant nécessaire pour estimer à sa juste valeur le repos. Mais la vie chez Calypso semble plus répétitive que changeante. Si elle n'a rien à perdre, Ulysse, en revanche, voit les années de sa vie s'écouler et s'invente de nouveaux ennemis pour rythmer ses journées molles : les bêtes qui peuplent l'île.

bien qu'il ne peut pas dépasser ses limites. Car Ogygie n'est pas Ithaque où tout le monde se soumet à ses ordres.

La Calypso de Guiga continue de s'écarter des modèles. De fait, elle met un terme à l'élan amoureux d'Ulysse comme suit :

« Ne te laisse pas aller à tes émotions et ne succombe pas aux balivernes des jeunes. Tu es un homme sage, alors ne fais pas subir à notre amour les clichés et banalités. Laisse-le au fond de ton âme, enveloppé par le calme qui le protège des discours emphatiques. Notre long silence durant nos soirées ensemble est plus expressif que la parole<sup>1544</sup> ».

Ainsi, maintenant que les deux amants ont des habitudes et des rituels communs, remplaçant ou faisant oublier ceux qui les séparent, aux plaisirs de la conversation et de l'amour succède le plaisir du silence. « Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse<sup>1545</sup> ». Tout ce que Calypso demande à présent est le plaisir d'« une compagnie sans phrases<sup>1546</sup> ». Le discours, quant à lui, est lié à la magie néfaste. Cela rejoint le thème du discours pernicieux, à l'image de la littérature dangereuse. Calypso, en sage philosophe, aussi sage que Socrate ou Athéna, tente de raisonner le flamboyant Ulysse en l'assimilant, par là-même, aux sophistes. Le statut de la conversation évolue : elle n'est plus un moyen de communication ou de rapprochement entre les deux personnages, comme pendant leurs premières nuits, mais devient un obstacle. L'amour des histoires est une chose. Le bavardage ou le baratin en est une autre. C'est même le poison de l'amour. Ainsi, la définition du discours en tant que *pharmakon* se confirme : aussi bien un poison qu'un remède, cela dépendant des circonstances, du dosage. Contrairement à Shéhérazade, dont le silence équivaldrait à la mort, Calypso, elle, considère la survie de son amour comme dépendante du silence. Car maintenant, elle est sûre de la réciprocité de son amour. Shéhérazade, elle, vit dans le doute et l'incertitude jusqu'à la mille-et-unième nuit.

---

لا ترخ العنان لعواطفك فتسقط في هراء المراهقين. أنت رجل عاقل فلا تلق بحبنا لميتدل الكلام. ضعه في قرارة النفس حيث يحف به السكون " 1544  
ويقيه تحذلق اللسان. صمتنا الطويل في كثير من سهراتنا أبلغ من الكلام"، ص. 72

<sup>1545</sup> A. de Vigny, « La mort du loup », *Œuvres complètes*, Tome I, Poésie et théâtre, édition de F. Germain et A. Jarry, La Pléiade, 1986. Le silence s'apprend. C'est le signe d'une renaissance, d'un comportement héroïque, voire surhumain. Pour Calypso, nommer l'idée ou essayer d'expliquer l'amour, c'est ne pas les laisser vivre, les tuer. L'intuition s'oppose au langage. L'amour figure l'innommable par excellence. Calypso, figure de la maîtrise de soi et de la subtilité qui s'oppose à l'ostentation d'Ulysse, cherche, en vain, à conjurer l'ennui. Car tout élan finit par s'épuiser irrévocablement. Cependant, Ulysse, lui, demeure un être fondamentalement humain. Il n'est jamais naturel ou aisé pour lui de garder le silence, ce qui imposerait le détachement de soi et la distance avec la subjectivité. Nous pouvons en déduire que le silence est une cause supplémentaire de conflit entre les deux protagonistes de Guiga.

<sup>1546</sup> A. Camus, *Carnets I*, Mai 1935-février 1942, *Cahier I*, Mai 1935-septembre 1937, Gallimard, 1962 et 2013, p. 15.

Mais comment demander à l'homme de la parole de se taire ? Car comme Shéhérazade, Ulysse vit à travers sa parole et son habileté à tisser des discours aussi convaincants qu'ensorcelants. Mais il ne peut pas s'y opposer<sup>1547</sup>. De la différence ontologique découle celle, plus fondamentale, entre deux tempéraments opposés : Calypso, un être solitaire, ne peut pas être aussi vivante qu'Ulysse, un être social. C'est pour cela que l'excitation excessive l'importune, tandis qu'un long silence ennuie Ulysse. Des personnages aussi antithétiques peuvent-ils réellement coexister ?

Ulysse demande à Calypso de goûter au miel qu'il lui a apporté en guise de présent, en comparant son délice à celui du nectar divin qu'il ne connaît pourtant pas. Il demande à Calypso de faire une exception à la règle, en l'honneur de la fête<sup>1548</sup>. Grave erreur ! Car Calypso est certes, une amante. Mais elle est aussi une déesse qui doit respecter des lois et des principes aussi scrupuleusement que le ferait un humain. Elle n'a choisi ni sa nourriture ni son exil. Elle ne peut ni manger le miel des humains ni quitter Ogygie. Elle n'a que son imagination et l'amour d'Ulysse pour la faire voyager. Calypso refuse cette *hubris* proposée par Ulysse qui tente symboliquement d'humaniser le divin. Nous pouvons en déduire que la différence persiste et que la ressemblance n'est qu'un mirage. Ulysse, figure de l'éternel insatisfait, le comprend à ses dépens<sup>1549</sup>. À l'*hubris* proposée par Ulysse répond celle de Calypso qui est une proposition déguisée, loin d'être aussi explicite que celle de son amant. Celle-ci correspond à la tentation de divinisation de l'humain :

« La différence entre nous disparaîtra. Je t'accorderai l'immortalité. Mais je ne peux le faire qu'après une période de temps durant laquelle tu habitues ton âme à n'accorder aucune importance à la vie et à ses plaisirs passagers pour lui apprendre la préférence du silence et de la méditation au bavardage et à l'excitation<sup>1550</sup> ».

<sup>1547</sup> « Calypso, tu me fais revenir aux choses sérieuses quand l'âme se perd. La parole est un manque et un leurre, le regard est plus suggestif que le discours », p. 72. " يا كالبيسو. كم أنا مدين لك بإرجاعي إلى الجادة كلما تاهت النفس. الكلام قصور. " 72. « Calypso, tu me fais revenir aux choses sérieuses quand l'âme se perd. La parole est un manque et un leurre, le regard est plus suggestif que le discours », p. 72. « وخذعة، والنظرة أبلغ من الخطاب », ص. 72. Il semble que c'est plus Calypso qui parle par la bouche d'Ulysse qu'Ulysse lui-même. Autrement dit, il n'est pas vraiment convaincu par ce qu'il dit.

<sup>1548</sup> « Pourrais-tu, ce soir, déroger à la règle à l'occasion de notre fête ? Goûte à ce miel. C'est la nourriture la plus exquise que les dieux ont offerte aux humains mortels », p. 72. " هل تستطيعين الليلة أن تشذي عن القاعدة بمناسبة عيدنا " 72. « Pourrais-tu, ce soir, déroger à la règle à l'occasion de notre fête ? Goûte à ce miel. C'est la nourriture la plus exquise que les dieux ont offerte aux humains mortels », p. 72. « فتذوقي من هذا العسل وهو أحلى طعام وهبه الآلهة للبشر », ص. 72.

<sup>1549</sup> « C'est le seul point négatif qui perturbe la sérénité de ma vie. Je ne peux pas oublier ce qui nous sépare : à toi l'éternité et à moi la finitude », p. 72. " هذه هي النقطة السوداء الوحيدة التي تكدر صفو عيشي. لا أستطيع أن أنسى ذلك الذي يفصل " 72. « C'est le seul point négatif qui perturbe la sérénité de ma vie. Je ne peux pas oublier ce qui nous sépare : à toi l'éternité et à moi la finitude », p. 72. « بيننا : لك الخلود و لي الفناء », ص. 72. Le *pharmakon* de Calypso ne semble pas suffisamment puissant pour tout faire oublier à Ulysse, éprouvé par l'oscillation entre différence ontologique et amour. En tout état de cause, cette phrase d'Ulysse semble indiquer le début de la fin. Les dieux ont-ils attendu qu'il finisse par comprendre l'importance de sa condition humaine avant de reprendre la parole ?

<sup>1550</sup> P. 72. " سيزول الفارق بيننا. سأمنحك الخلود. ولكن لا أستطيع ذلك إلا بعد مرور مدة معينة تروض فيها نفسك على الزهد في الدنيا ولذاتها " 72. « العابرة وتعلمها إيثار الصمت والتأمل على التثرثرة والهيجان », ص. 72.



Cela nous invite à penser la relation entre deux personnages fondamentalement antithétiques : pourquoi chacun tend-il nécessairement, presque instinctivement, à absorber la différence de l'autre, afin qu'il finisse par lui ressembler ? Il semble remarquablement difficile d'accepter l'altérité.

Même s'il a appris à voler de ses propres ailes chez Calypso, Ulysse se rend à l'évidence : rien ne pourra supprimer la différence entre eux. En tout état de cause, d'après les propos de Calypso, le séjour chez elle s'apparente à une initiation, à un lent apprentissage de la sagesse qui correspond exclusivement à la condition immortelle, un mortel étant, par définition, dépourvu de sagesse. C'est en cela que consiste l'enjeu de son séjour chez la nymphe. Ulysse serait, en ce sens, le disciple de son maître de sagesse, de son Mentor, Calypso. Ainsi, immortaliser Ulysse serait, aux yeux de Calypso, le couronnement de l'initiation, un privilège, un présent généreusement offert à l'humain Ulysse et le signe que sa mission a réussi. Outre la mission, donnée par les dieux de l'Olympe, d'accueillir et de prendre soin d'Ulysse, Calypso s'en invente une deuxième : immortaliser l'homme. La question que nous pouvons nous poser à ce propos reprend celle que nous nous sommes posée en étudiant le texte d'Homère : Calypso ne cherche-t-elle pas simplement à provoquer les dieux, responsables selon elle de son malheur et de celui de son père, comme le développe Guiga au début de son texte ? Comment expliquer autrement le fait qu'elle propose à Ulysse ce qu'elle considère elle-même comme le pire des châtements ?

Toutefois, l'innovation par rapport à Homère est la suivante : l'immortalité doit se mériter<sup>1551</sup>. Ce n'est pas en consentant à devenir l'amant de la déesse qu'Ulysse pourrait en jouir. Car Ulysse est et demeure profondément humain, comme en témoignent ses différentes activités sur l'île, l'attachant inévitablement à sa condition de mortel, celle que Calypso ne manque jamais l'occasion de railler. De fait, elle est liée au bavardage inutile, autrement dit à une forme de folie dont il faut se débarrasser pour accéder à la sagesse et à la spiritualité. Mais que serait l'humain sans folie et sans fougue ? Un lecteur moderne pourrait interpréter cette proposition dissimulée comme un égoïsme de la part de Calypso, car pourquoi ne tenterait-elle pas de changer sa propre condition au lieu de celle d'Ulysse ? Pourquoi ne goûterait-elle pas au miel au lieu de lui faire goûter le nectar ? Quoi qu'il en soit, la stratégie de Calypso semble annoncer un programme de préparation au mode d'être immortel, à travers la déshumanisation progressive de l'humain.

---

<sup>1551</sup> « Je ne t'accorderai l'immortalité que si tu y consens et que tu le mérites », p. 73. " لن أهبك الخلود إلا إذا كنت راضياً " . وكننت له أهلاً، ص. 73

## Que répond Ulysse à Calypso ?

« M'as-tu consultée avant de décider mon sort ? Qu'en sais-tu ? Peut-être que je n'y consentirai pas. Être près de toi n'est-il pas la définition même de l'immortalité ? Je ne sens plus le temps passer depuis la nuit de notre union<sup>1552</sup> ».

Face à la proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle faite par Calypso, Ulysse retrouve son mode d'être, c'est-à-dire ce qui le caractérise le mieux : l'intelligence rusée, *métis*<sup>1553</sup>. Le beau parleur refuse poliment cette déshumanisation déguisée, en prétendant que leur amour est à lui seul capable d'effacer les frontières, les notions de temps et d'espace. Le danger de Calypso commence à se faire percevoir. Celle-ci constate avec amusement que son amant retrouve une facette de lui-même, occultée depuis longtemps. Mais elle veut simplement le protéger des malheurs que représentent la vieillesse et la mort<sup>1554</sup>. Calypso est un être fondamentalement ambivalent, qui dérouté le lecteur. Est-ce à l'humanité, à l'immortalité ou à l'amour qu'elle s'attache véritablement ? Qui est la vraie Calypso ?

L'immortalité effraie Ulysse, car elle représente à ses yeux l'inconnu et le mystère, la différence qu'il ne supporte déjà que difficilement. Ulysse le prudent fait semblant de demander un peu de temps afin de bien réfléchir à l'offre, à ce qu'il y gagnerait ou perdrait, alors que ce n'est que pour éviter un conflit immédiat avec la déesse. Cela fait écho à la même attitude du Brideron marivaudien face à la proposition de mariage de Mélicerte. En tout cas, Ulysse esquive le sujet en valorisant le présent aux dépens de l'avenir. Car c'est toujours le présent qui l'intéresse, comme au début du texte. Le passé faussement glorieux de la guerre de Troie et l'avenir faussement heureux de l'immortalité avec Calypso ne lui importent pas. Ulysse veut « cueillir le jour ». Son éloge du moment présent<sup>1555</sup> est, en réalité, un éloge de

<sup>1552</sup> P. 73. « مرور الزمن هل شاورتني قبل تقرير مصيري ؟ وما يدريك ؟ لعلي لا أرضى. أليس القرب منك هو الخلود ؟ انعدم عندي الشعور " منذ ليلة الوصال", ص. 73.

<sup>1553</sup> « J'ai en face de moi, après une longue absence, le héros prudent, Ulysse aux mille ruses », p. 73. « أرى أملي " بعد طول غياب البطل الحذر أوديسوس ذا الألف حيلة", ص. 73.

<sup>1554</sup> « Je voudrais simplement te protéger de l'humiliation de la vieillesse et du désastre qu'est la mort », p. 73. « أريد فقط أن أجنبك ذل الشيخوخة وأقبيك فاجعة الموت", ص. 73.

<sup>1555</sup> « Profitons des moments présents, cueillons-les l'un après l'autre. Car chaque moment qui passe a sa valeur et sa singularité. La chaleur de la cheminée anime mes muscles, je me détends et m'étire sur la chaise, j'étends mes jambes sous la table et je laisse reposer mes bras. Que ton visage est beau, entouré des roses rouges. Qui t'a inspirée pour choisir cette couleur magnifique et joyeuse qui charme l'âme ? », p. 73. « لنتمتع باللحظات الراهنة نقطفها " لكل لحظة تمر وزنها وطعمها. دفء الموقد يدب في عضلاتي فاسترخي وأتمطط فوق الكرسي وأمد ساقاي تحت المائدة الواحدة بعد الأخرى. فكل لحظة تمر وزنها وطعمها. من ألهمك فاخترت هذا اللون البديع الزاهي الذي يبعث البهجة في النفس؟", ص. 73. Ainsi, Ulysse valorise le moment présent en rappelant, par là-même, à Calypso l'occasion qu'ils fêtent ensemble. Autrement dit, pourquoi se préoccuper de l'avenir alors que cela risque de faire oublier le charme, la beauté insaisissable et particulière du présent ? La banalité apparente des gestes d'Ulysse s'oppose à la spiritualité de Calypso. C'est comme s'il s'agissait d'un dialogue de sourds. Il est clair, en tout cas, que les deux personnages n'ont ni la même conception du temps ni la même vision du monde. Mais cela n'empêche pas

l'humanité, un hymne à la vie, au caractère vulnérable de l'humain, à chaque moment précieux parce qu'irremplaçable. Cela s'oppose irrévocablement à la valorisation de l'éternité par Calypso.

Le refus de la proposition d'immortalité, ainsi que l'exigence du silence par Calypso préfigurent l'échec complet de la cohabitation qui se reflète à travers des attitudes fort différentes, accentuant la différence entre les deux personnages. Chacun des deux protagonistes de Guiga répond, à sa manière, à l'échec de la parole et de l'amour : Ulysse se métamorphose en Robinson Crusoé et Calypso en philanthrope éprise de liberté. L'homme façonne l'espace insulaire et la déesse désire d'autres espaces possibles. Cela oppose, plus fondamentalement, deux visions du monde : la pragmatique et l'idéaliste qui sont une manière de répondre à l'échec par le biais d'une recherche de l'ailleurs. Après l'amour vient la désillusion et la quête d'autres absolus.

### 2.2.3. L'échec de la cohabitation

#### A. L'avènement d'Ulysse-Robinson

La cinquième nuit annonce le début de l'avènement d'Ulysse-Robinson. Car la passion de la chasse semble l'avoir définitivement emporté sur le plaisir de la conversation. Ulysse rentre en portant le cadavre d'un énorme sanglier sauvage qui a failli causer la détérioration de ses plantations<sup>1556</sup>. Le héros de la ruse est également le héros de la force triomphante. L'homme a finalement vaincu la résistance de l'animal et, symboliquement, de l'espace indompté. Cela n'empêche pas Calypso de lui indiquer son agacement à cause de son retard<sup>1557</sup>. L'homme, surpris, s'excuse<sup>1558</sup> en prétextant la passion que représente la chasse pour un homme. Il semble, par ailleurs, que la guerre lui ait appris à chérir le présent, à apprécier le repos et le confort :

---

Ulysse d'apprécier le changement qu'il constate dans l'apparence et, par là-même, dans l'être de Calypso. Alors qu'elle propose de l'immortaliser, c'est son humanisation qu'il observe avec amusement.

<sup>1556</sup> Cet épisode fait indéniablement écho à Robinson qui affronte, lui aussi, un lion sauvage. Cf. D. Defoe, *Robinson Crusoé, op. cit.*, p. 65-66.

<sup>1557</sup> « Et moi ? T'est-il venu à l'esprit que ton retard pourrait me déranger ? », p. 68. " وأنا ؟ هل فكرت لحظة أنني قد انزعج عندما تتأخر عن موعد العودة ؟ "، ص. 68. Il semble y avoir ici un ton de reproche de la part de celle qui ne veut plus jouer le rôle de la déesse hospitalière ou de la mère bienveillante. Comment préférer la chasse à la conversation habituelle avec la femme aimante ?

<sup>1558</sup> « Je ne suis qu'un faible serviteur qui vit sous ta protection et se réjouit de ta générosité », p. 68. " ما أنا إلا عبد . وينعم برعايتك "، ص. 68. Ulysse, extrêmement prudent, veille à ne pas dépasser ses limites de mortel : Calypso est avant tout une déesse.

« Je suis un amoureux de la vie. J'aimerais poursuivre ma quête du confort. J'en ai assez de manger de la viande et de boire du vin. Le lait et le fromage me manquent<sup>1559</sup> ».

Les préoccupations d'Ulysse semblent désormais d'ordre prosaïque. Les projets qu'il envisage d'entreprendre, à savoir la fermentation du fromage, s'inscrivent dans le sillage des activités d'un homme civilisateur et amateur de bonne chère, d'un homme de la terre, exploitant la nature et apprivoisant les animaux. Ce n'est pas pour plaire à Calypso, désabusée, qui constate, non sans ironie, la métamorphose du héros, guerrier et homme de l'aventure, en homme de la paix, en berger<sup>1560</sup> qui profite sereinement des plaisirs qu'elle estime vaniteux.

L'insistance d'Ulysse à préparer lui-même sa nourriture témoignerait peut-être d'une méfiance qui persiste à l'égard de Calypso, en dépit des plaisirs partagés de la conversation et du souvenir. Désormais circonscrite à son tour dans le temps qui ne lui importait pas auparavant, Calypso sent la peur pour la première fois de sa vie, cela même qu'elle considérait comme une faiblesse humaine<sup>1561</sup>. Elle se rappelle l'appropriation progressive de l'espace par Ulysse qui disait :

---

<sup>1559</sup> P. 74. "74. أنا للحياة عاشق. أريد أن أتمادى في البحث عن الرفاه. سئمت أكل اللحم وشرب الخمر. واشتقت إلى اللبن والجبن"، ص. 74. Cela fait indéniablement écho à la laiterie que Robinson établit sur son île et grâce à laquelle il se fait du beurre et du fromage. Cf. D. Defoe, *Robinson Crusoé*, op. cit., p. 199.

1560

« هل كتب لي أن أرى البطل المغوار يتحول إلى زامر ؟»، ص. 74. « Est-ce mon destin de voir le héros vaillant se transformer en joueur de flûte ? », p. 74.

; « Attention à la détente et à la paresse. Je t'ai aimé parce que tu es fort, prêt à affronter toute déconvenue, très intelligent. Ne faiblis pas et ne fais pas ce qu'a fait Ménélas », *ibid.* " أحببتك لأنك قوي رابط " . الجأش متحفز لكل الطوارئ متوقد الذكاء. فلا تضعف ولا تفعل ما فعله مينيلاس"، ص. 74. Deux remarques sont à faire : si Ulysse est l'élu de son cœur, ce n'est pas simplement pour combler le vide de son existence. C'est le passé héroïque du personnage et certaines de ses caractéristiques qui le distinguent aux yeux de la déesse. Par ailleurs, comment Calypso, qui a pourtant perdu le don d'omniscience à l'arrivée d'Ulysse chez elle, cela signifiant que le manque est toujours présent dans sa vie, sait-elle ce que Ménélas fait après la guerre, à savoir le commerce d'esclaves et de parfums en Egypte, tandis qu'Hélène crée des *pharmaka* afin de préserver sa beauté ? Ses connaissances sont-elles ou pas limitées ? Par ailleurs, il semble que la guerre de Troie a irrémédiablement métamorphosé ceux qui y ont participé ou qui y ont été impliqués, en créant chez eux l'envie de faire autre chose, de vivre tout simplement. Car chercher la gloire s'est avéré désastreux. En tout état de cause, il semble que la venue d'Ulysse cause à la déesse plus de trouble que de bonheur, car elle lui fait définitivement comprendre qu'il y a un monde de possibles et de liberté, au-delà de l'immortalité contraignante qu'elle subit.

<sup>1561</sup> « Que m'arrive-t-il ? Et que lui est-il advenu ? J'ai peur, peur pour la première fois. Mon cœur bat si fort jusqu'à sortir de ma poitrine, moi la nymphe immortelle qui ne se laisse pas influencer par les événements du temps fini », p. 67. " ماذا حدث لي؟ وماذا جرى له؟ أحس بالجزع، بالجزع لأول مرة. قلبي يخفق بقوة ويكاد يخرج من صدري وأنا الحورية " . Calypso est en train de prendre conscience du changement qu'elle subit à cause d'Ulysse. Le divin s'humanise : « Je frissonne comme une feuille au vent. Des symptômes humains m'atteignent, alors que je suis une nymphe immortelle. La finitude m'envahit et me possède. Je suis incapable de savoir, tandis que je reste ici dans l'obscurité, ce qui lui est advenu et j'ai perdu, depuis son arrivée, la capacité à voir ce qui se passe loin de moi n'importe où sur la terre ou dans le ciel », *ibid.* " أعراض " . بشرية أصيبت بها وأنا حورية خالدة. الحياة المعرضة للفناء غزتني وامتلكنتني. لا أستطيع أن أعرف وأنا جالسة هنا في الظلام الدامس ماذا وقع له ارتعد كالورقة في مهب الريح. أعراض " . وقد فقدت منذ قدمه القدرة على رؤية ما يجري بعيداً عني في أي مكان من الأرض أو السماء"، ص. 67. Ainsi, il semble que Calypso

J'ai besoin des légumes potagers afin d'améliorer le goût et la qualité de mes plats. La vie déteste la monotonie. La vie est une variation continue. [...] Le pain est l'aliment le plus noble qui ait été inventé par les humains. L'homme n'est homme que s'il fait du pain son mets préféré. [...] Je mangerai du pain l'année prochaine. [...]»<sup>1562</sup>

Ainsi, Ulysse critique implicitement le mode d'être de son hôtesse, tandis que la dernière phrase semble une référence explicite au personnage de Robinson. Calypso découvre les spécificités de la condition humaine, en constatant, jour après jour, l'écart entre leurs deux statuts. Cet homme insatiable peut-il définitivement vaincre l'ennui en restant chez elle ? Il semble plutôt que ni le pain ni l'élevage d'animaux ne puissent lui faire oublier qu'il est un homme tragiquement jeté chez les dieux. Autrement dit, son activité n'est qu'une illusion dont l'efficacité ne dure qu'un temps.

Contrairement à d'autres réécritures du mythe, Guiga décrit une île facilement appropriée par l'humain. Paradoxalement, Ulysse considère que « la vie est une variation continue », tandis qu'il prouve, jour après jour, la ténacité de son attachement à son humanité, c'est-à-dire au Même. Car même s'il demeure à Ogygie, il fuit sans cesse l'autre différent. Quoi qu'il en dise lui-même, Ulysse est l'être de la contradiction et de l'indécision, c'est-à-dire de l'humain.

Comme le montre cette confrontation entre les deux protagonistes, l'humain se lasse du divin et métamorphose l'espace, en créant le familier au cœur de l'étrange : il cultive la terre, construit un arc, des flèches et des outils nécessaires à la chasse, pêche, fabrique son propre vin en utilisant les ressources naturelles de l'île, en fermentant le raisin et en créant son vignoble, et cuit lui-même la viande grâce au feu civilisateur<sup>1563</sup>. Autrement dit, il tente de se débarrasser, quoique partiellement, de l'emprise du magique sur sa vie de mortel. Ulysse chasseur, pêcheur, agriculteur, viculteur, berger, présente ainsi d'étranges similitudes avec

---

perd un à un ses attributs divins, dont l'omniscience développée au début de la nouvelle, face à l'invasion de l'humain envahissant et possessif. Cela mimerait peut-être aussi l'aveuglement lié à l'amour. Guiga présente une image différente de ce personnage féminin touchant dans ses lamentations. Celle qui croyait dominer se soumet inconsciemment aux nouvelles habitudes imposées par la présence de l'humain. Au comble du désespoir, elle se demande si les dieux sont en train de lui infliger une autre malédiction par le biais de cet homme.

<sup>1562</sup> P.67. " احتاج إلى بقول تذكي طعامي وتهذيبه. الحياة تمقت الرتابة. الحياة تنوع مستمر. [...] الخبز أرقى وأنبيل طعام اخترعه البشر. ولا يكون " 67 Robinson Crusoe, lui aussi, sème et récolte le blé pour en faire du pain. Cf. D. Defoe, *Robinson Crusoe*, op. cit., p. 124. Cela semble primordial. Manger du pain est l'un des éléments les plus importants qui définissent la condition humaine.

<sup>1563</sup> Il semble, à travers cette énumération, que Calypso n'est pas la déesse géolière que nous croyons connaître si bien. Car outre le fait que ce n'est pas elle qui l'a fait venir ou lui a imposé de rester sur son île, Ulysse semble plus libre à Ogygie qu'il ne l'a probablement jamais été depuis des années. La déesse, elle, s'attache de plus en plus à cet homme qui veut toujours plus et qui fait tout afin de se sentir chez lui. Elle perd ainsi son autorité, son mode de vie ainsi que son indépendance, autrement dit un peu de son être chaque jour, sans s'en rendre compte. L'amour est, de ce point de vue, manque et non pas plénitude.

Robinson Crusoé. Il y a, dans les deux cas de figure, une confrontation entre l'homme et l'île déserte. Grâce à l'humain, l'ailleurs se transforme et l'île de l'immortelle Calypso, figure de l'âge d'or, s'humanise petit à petit jusqu'à ce que la liberté de l'homme dénature l'espace qui est désormais figure de l'ambivalence, divisé entre espace humain et espace divin ou magique. Le rationnel envahit l'onirique. Le travail se mêle à l'utopie. L'altérité de la déesse et de son île est, en ce sens, fondamentalement ambiguë. Cet Ulysse-Robinson, moderne et conscient de la nécessité de « s'adapter », s'oppose à l'Ulysse homérique qui ne tente jamais d'appartenir à l'ailleurs de quelque manière que ce soit. De fait, chez Homère, Ogygie est exclusivement l'île du divin.

À propos de cette ambivalence de l'espace chez Guiga, l'île serait, selon Jean Servier, le symptôme d'une nostalgie du passé, d'un « désir profond de retrouver les structures rigides de la cité traditionnelle – la quiétude du sein maternel<sup>1564</sup> ». C'est ce que montrent l'Ulysse de Guiga et le Robinson de Defoe. L'espace insulaire clos figure simultanément le bonheur et l'hostilité, le déploiement du plaisir et de la nostalgie. L'île, perçue comme un huis clos, accueille cette conjonction des contraires. L'espace de l'errance est temporairement métamorphosé en point d'ancrage. Ainsi, Ogygie est momentanément l'île de la robinsonnade.

L'opposition entre travail et utopie est déjà présente chez Robinson Crusoé, l'homme de la civilisation qui se trouve confronté à la vie dans la nature. Cela pose le problème fondamental de savoir si l'homme, dans un autre espace qu'il ne connaît pas, doit se mettre en harmonie avec le milieu ou, au contraire, tenter de le familiariser aux dépens de l'autre. En revendiquant une appartenance quelconque à un ensemble ou à un espace, alors qu'il est dans un ailleurs, l'homme croit en une identité permanente et fixe. Or la mythologie nous enseigne que l'identité est multiple et que l'homme n'aura jamais fini de se découvrir. Pourquoi ne pas épouser la différence au lieu de la transformer ? Est-ce véritablement courageux de nager à contre-courant ? L'immortelle observant les coutumes de l'humain dans l'espace qui lui est propre est à méditer. Ulysse chez Calypso ou Robinson sur l'île déserte nous invitent à renouveler notre réflexion sur un sujet d'une brûlante actualité et étonnamment proche des préoccupations de notre époque.

Ulysse, homme de l'errance et de la mobilité, ne supporte plus l'oisiveté. Il a besoin de l'activité pour se sentir vivant et oublier sa solitude. Tel Robinson Crusoé, il part de bon

---

<sup>1564</sup> J. Servier, *Histoire de l'utopie*, Gallimard, 1991, p. 22-23.

matin à l'exploration de l'île, portant son arc. Ainsi, dans l'espace limité que représente l'île, il tente d'exercer sa liberté tant que faire se peut. En célébrant l'expérience en amont du savoir<sup>1565</sup>, il « recrée le monde à partir de l'île et sur les eaux<sup>1566</sup> ». Ulysse amène à la fois le mouvement et la création à Ogygie<sup>1567</sup>. Il recrée Ithaque à partir d'Ogygie. Mais quelle forme de liberté est-il possible d'avoir au sein de la domination ?

De fait, l'île-piège est également synonyme de souveraineté<sup>1568</sup>. Ulysse régnait à Ithaque mais c'est Calypso qui règne à Ogygie, en ignorant les institutions et la civilisation humaine. Autrement dit, l'homme ne peut pas transformer sa captivité en règne, à cause de la présence de Calypso. Ainsi, sa nostalgie serait peut-être le voile de sa jalousie. Quoi qu'il en soit, Ulysse, en manque de pouvoir, préfère désormais l'amour de la terre à celui de la femme. De fait, l'activité de l'homme de la *praxis* s'exerce sur l'île, emblème de la féminité. L'homme ne supporte pas qu'on lui résiste : il faut que Calypso goûte le miel ou, à défaut, que son île produise le blé. Faute de pouvoir dominer la souveraine, Ulysse domine la nature. L'homme féconde Ogygie, sans pouvoir féconder la femme-déesse.

En ce qui concerne le thème du pouvoir, il serait intéressant d'assimiler Calypso à Robinson dans la mesure où les deux représentent le personnage dominant, bienveillant et bienfaiteur à celui qui vient rompre sa solitude. Ulysse serait, en ce sens, le double de Vendredi<sup>1569</sup>, car représentatif de l'autre différent que Calypso ou Robinson n'observaient d'abord que de loin.

---

<sup>1565</sup> Calypso, elle, tisse et rêve avant d'agir.

<sup>1566</sup> G. Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », *op. cit.*, p. 12.

<sup>1567</sup> Comme l'écrit Nora Philippe, « l'île produit des rêves de fondation, des fantasmes de renouveau, de récréation du monde et de soi », N. Philippe, « Du spirituel dans l'île », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [Online], 3 | 2003, Online since 26 January 2009, URL : <https://journals-openedition-org.faraway.parisnanterre.fr/traces/3503?lang=en>, connection on 10 November 2019. Le rêve d'un territoire vierge, d'un terrain d'expérimentation, d'une page blanche où tout est à réinventer, accapare les esprits de Robinson et Ulysse pendant un temps, bien qu'ils figurent l'errance et le mouvement. L'île est ainsi la métaphore de la condition humaine et devient le centre du monde pour deux hommes qui acceptent pourtant difficilement les limites.

<sup>1568</sup> Robinson médite souvent les avantages que présente sa solitude et sa souveraineté sur l'île. Il semble tirer jouissance de son omnipotence et de l'absence de rivaux ou de compétiteurs. Il imagine, en l'occurrence, qu'il est un lord anglais dans son manoir, régnant sur un peuple composé d'animaux. C'est, de fait, la solitude qui permet l'absolutisme du règne.

<sup>1569</sup> Il serait intéressant de remarquer que l'arrivée d'Ulysse est annoncée à Calypso par Hermès et celle de Vendredi par un rêve prémonitoire, autrement dit par l'une des manifestations du merveilleux. Cf. D. Defoe, *Robinson Crusoe*, *op. cit.*, p. 251. Par ailleurs, Calypso et Robinson offrent sans hésitation l'hospitalité à ces figures de l'autre. Vendredi se métamorphose de cannibale en honnête homme chrétien. Cependant, Ulysse refuse la divinisation qui lui est proposée, même si elle est présentée par Calypso comme une accession à un rang plus élevé, plus noble et plus utile pour les hommes. En revanche, Vendredi figure la soumission par excellence. Comme le remarque ironiquement Deleuze, il se lasse un peu trop rapidement de l'anthropophagie.

Par ailleurs, l'activité de l'homme sur l'île déserte s'explique par l'instinct de survie<sup>1570</sup>, intimement lié à la ruse que possèdent ces personnages. Cela implique de trouver des moyens de subsistance et de composer avec un ailleurs différent. Comme l'écrit Alain Mabanckou, « l'urgence est donc de se fabriquer au plus vite un gîte, et surtout de retrouver les réflexes de ces ancêtres préhistoriques qui vivaient de la chasse, de la pêche et de l'agriculture<sup>1571</sup> ». Néanmoins, il serait judicieux de souligner que Robinson assure sa subsistance parce que personne n'est là pour l'aider. Toutefois, Calypso figure la divinité protectrice pour Ulysse. Alors pourquoi agit-il de la même manière que le héros de Defoe<sup>1572</sup> ? Nous pouvons supposer que c'est dû à son sentiment de solitude, que la conversation et l'amour n'ont pas réussi à vaincre. Par ailleurs, le travail d'Ulysse semble un choix réfléchi et non pas une obligation, car cela exprime un refus de la divinisation de l'humain, prélude au refus définitif de l'immortalité.

Robinson Crusoé et Ulysse se confrontent à la solitude, après la mort de tous leurs compagnons. Cette solitude coïncide avec une expérience de l'altérité, un déplacement dans un espace étrange et parfaitement opposé à la familiarité, au Même. L'activité de l'homme sur l'île montre qu'il accepte sa nouvelle condition, tout en conservant son attachement à la condition humaine qui s'oppose aux différentes formes de sauvagerie rencontrées. Face à l'autre, Robinson et Ulysse choisissent la cohabitation au détriment de l'extermination, car « comment s'insurger contre ce qui est naturel chez les autres ?<sup>1573</sup> »

Le retour final de ces personnages chez eux, c'est-à-dire à la civilisation, prouve peut-être que l'homme n'est pas fait pour la solitude<sup>1574</sup>, même si le retour chez soi n'indique pas nécessairement la fin de celle-ci, comme le montre le *nostos* d'Ulysse dans *L'Odyssée*. Selon Defoe, Robinson Crusoé est « la version allégorique de sa propre vie. Il y exprimait son sentiment d'insularité sociale. Si bien que le roman, qui prône la nécessité collective, illustre

---

L'Ulysse de Guiga, lui, est un personnage plus proche du lecteur, dans la mesure où il est constamment déchiré entre sa terre d'appartenance et sa terre d'accueil.

<sup>1570</sup> « La nécessité éveilla mon industrie », D. Defoe, *Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 90. Pour le Robinson de Defoe et l'Ulysse de Guiga, l'île représente l'espace de l'apprentissage de la survie.

<sup>1571</sup> A. Mabanckou, « Robinson Crusoé, très entouré ? », *Le Magazine Littéraire*, n° 510, juillet-août 2011, p. 75.

<sup>1572</sup> Il est possible de soulever un autre paradoxe : dans *L'Odyssée*, l'inaction provoque la nostalgie. Néanmoins, l'Ulysse de Guiga, nettement plus actif pendant son séjour à Ogygie, est tout de même nostalgique.

<sup>1573</sup> A. Mabanckou, « Robinson Crusoé, très entouré ? », *op. cit.*, p. 75.

<sup>1574</sup> Selon Jacques Meunier, « Daniel Defoe montre – par antithèse, par défaut presque – la vocation sociale de l'homme », J. Meunier, « Le complexe de Robinson », *Les collections du Magazine Littéraire*, Hors-série n° 12, octobre-novembre 2017, p. 92.



aussi l'individualisme rationnel !<sup>1575</sup> ». C'est ce qui semble faciliter l'identification du lecteur à Defoe-Crusoé :

« Oh ! Si une ou deux, une seule âme avait pu être sauvée du navire, avait pu en réchapper, afin que je puisse avoir un compagnon, un semblable, pour parler et pour vivre avec moi ! »

- Dans tout le cours de ma vie solitaire je ne désirai jamais si ardemment la société des hommes, et je n'éprouvai jamais un plus profond regret d'en être séparé<sup>1576</sup> ».

Nous pouvons considérer *Neuf nuits en compagnie de Calypso* de Tahar Guiga comme une robinsonnade<sup>1577</sup>, censée délivrer un message, un apprentissage<sup>1578</sup>. La robinsonnade pose un problème essentiel : l'homme peut-il résister à l'angoisse de la solitude et s'épanouir dans l'isolement ? L'expérience d'Ulysse qui réussit à faire de l'ailleurs un espace habitable pour un homme est la preuve qu'il est possible, en effet, d'atteindre le bien-être, même en étant loin de chez soi.

Ulysse et Calypso représentent, chacun pour l'autre, une forme de différence, autrement dit de sauvagerie. L'homme artisan, pour lequel le travail<sup>1579</sup> est un refuge contre la

---

<sup>1575</sup> *Ibid.* Cette remarque de Meunier n'est pas sans nous rappeler la réflexion de Roland Barthes sur le Robinson moderne : « Si j'avais à imaginer un nouveau Robinson, je ne le placerais pas dans une île déserte, mais dans une ville de douze millions d'habitants, dont il ne saurait déchiffrer ni la parole ni l'écriture ; ce serait là, je crois, la forme moderne du mythe ». Cité par J. Meunier, *ibid.*, p. 93.

<sup>1576</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>1577</sup> Le terme de *robinsonnade* (écrit « robinsonade » en allemand) est utilisé pour la première fois par Johann Gottfried Schnabel dans son livre *Die Insel Felsenburg (L'Île Felsenburg)*, datant de 1731. Une robinsonnade est un récit de survie insulaire qui met en scène la rupture avec le monde connu et la rencontre de l'autre différent, voire sauvage, représenté dans le roman de Defoe par le personnage de Vendredi, et dans le texte de Guiga par l'homme qui envahit le quotidien morne d'une déesse mélancolique. Comme le remarque Genette, « de *Robinson Crusoé*, nous ne retenons (ne nous retient) que l'aventure insulaire », autrement dit la robinsonnade. *Palimpsestes, op. cit.*, p. 404.

<sup>1578</sup> Rousseau insiste sur ce caractère éducatif de *Robinson Crusoé* : « Puisqu'il nous faut absolument des livres, il en existe un qui fournit, à mon gré, le plus heureux traité d'éducation naturelle. Ce livre sera le premier que lira mon Emile ; seul il composera durant longtemps toute sa bibliothèque, et il y tiendra toujours une place distinguée. Il sera le texte auquel tous nos entretiens sur les sciences naturelles ne serviront que de commentaire. Il servira d'épreuve durant nos progrès à l'état de jugement ; et, tant que notre goût ne sera pas gâté, sa lecture nous plaira toujours. Quel est donc ce merveilleux livre ? Est-ce Aristote ? Est-ce Plin ? Est-ce Buffon ? Non ; c'est Robinson Crusoé », J.J. Rousseau, *Emile, ou de l'éducation*, 1762, Livre III, p. 507. C'est ce que Roland Barthes met en évidence, à son tour, à l'occasion de sa Leçon inaugurale au Collège de France, dans un hommage au roman de Defoe et, à travers lui, à la littérature : « La littérature prend en charge beaucoup de savoirs. Dans un roman comme *Robinson Crusoé*, il y a un savoir historique, géographique, social (colonial), technique, botanique, anthropologique (Robinson passe de la nature à la culture). Si, par je ne sais quel excès de socialisme ou de barbarie, toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire », cité par J. Meunier, « Le complexe de Robinson », *op. cit.*, p. 93.

<sup>1579</sup> En ce qui se rapporte au personnage de Robinson tel qu'il figure dans le roman de Defoe, Deleuze le critique en l'assimilant à un capitaliste qui manque cruellement d'imagination et de créativité : « La récréation mythique du monde à partir de l'île déserte a fait place à la recomposition de la vie quotidienne bourgeoise à partir d'un capital. Tout est tiré du bateau, rien n'est inventé, tout est appliqué péniblement sur l'île », « Causes et raisons des îles désertes », *op. cit.* En ce sens, outre le manque de créativité de l'homme, c'est désormais son travail qui représente un danger pour l'île.

solitude, et qui désire, au début de son séjour sur l'île, la civilisation plus que le retour, transpose la sienne propre, grecque ou anglaise, en un lieu qu'il considère comme sauvage. Il entreprend ainsi de sauver l'espace, jugé en péril. En outre, le langage humain n'est pas déconstruit pour Ulysse, grâce au plaisir de la conversation partagé avec Calypso, contrairement à un Robinson qui, même quand il se trouve un compagnon, ne peut pas immédiatement converser avec lui. Il doit, au préalable, lui apprendre sa langue. Ce faisant, il actualise ses propres connaissances que le silence propre à la solitude menaçait de disparaître.

La cuisson de la viande, le travail agricole et le sacrifice des animaux mettent en évidence l'opposition entre civilisation et sauvagerie. Ulysse est le héros de l'intelligence et de la *techné*. C'est grâce aux rituels qu'il accomplit qu'il se sent homme et que s'accroît, par là-même, la différence entre Calypso et lui. L'homme mangeur de pain qui répond à l'appel de la terre nourricière appartient simultanément à deux mondes distincts. Ainsi, Guiga propose une version selon laquelle Ulysse n'a pas passé les sept années à se morfondre sur le promontoire de l'île. L'attrait précède la répulsion.

Dans cet espace qui échappe au temps historique, Ulysse introduit l'histoire par son travail. En ce sens, son action figure l'outrage, l'*hubris* à l'encontre de l'équilibre du cosmos. Comme l'écrit Valéry dans « Robinson », « c'est la mémoire qui m'a fourni mon île<sup>1580</sup> », la mémoire de ce que l'homme sait faire. Ainsi, Ogygie se dédouble et cesse d'être déserte avec l'arrivée de l'homme. C'est peut-être pour cela qu'elle n'est plus un fantasme. La réalité, elle, est d'un ennui incommensurable. L'altérité est altération<sup>1581</sup>.

Michel Tournier imagine une fin de *Robinson Cruséo* qui nous rappelle inévitablement le mythe d'Ulysse<sup>1582</sup>. De fait, l'Ulysse de Guiga, inspiré de Robinson, ne sait pas vivre en accord avec la nature ou le magique. Giraudoux critique, par ailleurs, l'excès d'activité et d'agitation de Robinson, par l'intermédiaire de son personnage principal Suzanne qui ne le

---

<sup>1580</sup> P. Valéry, « Robinson », in *Histoires brisées, Œuvres II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1962, p. 418.

<sup>1581</sup> Cf. J.-C. Racault, « Robinson ou le paradoxe de l'île déserte », *Robinson*, p. 104-105.

<sup>1582</sup> Genette le résume comme suit : « Ce bref récit commence à peu près là où se termine la première partie de Defoe : Robinson revient en Angleterre au bout de vingt-deux ans et se marie. Après avoir commis divers forfaits dans le voisinage, Vendredi disparaît, sans doute retourné, suppose Robinson, dans leur île. La femme de Robinson meurt. Cruséo part pour la mer des Caraïbes, d'où il revient après plusieurs années — sans avoir retrouvé son île, dont il connaissait pourtant fort bien l'emplacement géographique. À qui veut l'entendre, il se plaint et s'étonne de cette stupéfiante disparition. Un vieux timonier lui donne enfin la clé du mystère : son île n'a nullement disparu, et il a bien dû passer vingt fois devant sans la reconnaître ; elle a tout simplement changé, comme lui, qu'elle n'a sans doute pas reconnu non plus. Le regard de Robinson se fait soudain triste et hagard. Cet anti-épilogue enseigne l'impossibilité de tout épilogue, autographe ou allographe : on ne visite jamais deux fois la même île (la même femme, bien sûr) ; ce n'est plus elle, on n'est plus soi », G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 230.

prend pas pour modèle<sup>1583</sup>. L'auteur critique ainsi la vanité de la civilisation, comme le fait remarquer Genette<sup>1584</sup>. De fait, la nature n'a nul besoin de l'intervention humaine qui ne peut que la dégrader. Nous pouvons considérer que Suzanne est le double de la Calypso de Guiga, « l'obsession civilisatrice<sup>1585</sup> » étant inhérente au sexe masculin. En ce sens, le féminisme de Guiga fait écho au féminisme giralducien. Cependant, la Calypso de Guiga, même si elle est proche de la nature, n'est pas incapable pour autant d'agir et de créer, comme en témoignent ses aspirations, aussi nobles que démesurées. Elle serait, en ce sens, un personnage fondamentalement idéaliste. En effet, elle veut spiritualiser l'existence de l'individualiste Ulysse-Robinson qui n'a pas réussi à oublier Ithaque, tandis qu'elle n'a pas oublié sa soif d'absolu<sup>1586</sup>. C'est l'échec de la cohabitation qui impose à la fois la séparation et la création d'autres absolus.

En définitive, l'Ulysse de Guiga est plus l'homme de l'action que de la réflexion, plus un Robinson qu'un personnage homérique, plus un homme libre qui reconquiert une part de sa vie qu'un pion sur l'échiquier des dieux. Après avoir essayé différentes modalités de *praxis* et exploré tous les possibles de l'île, il semble logique que l'ennui s'ensuive. Les mystères de l'île et de la femme-déesse semblent épuisés. Même si ce mystère est infini, l'homme finit peut-être par comprendre qu'il n'est pas en mesure de tout découvrir. Autrement dit, il doit accepter l'inachèvement. Lassé de construire, l'homme choisit la fuite. Face à l'échec de ce rapport actif au monde, Calypso, elle, propose l'aventure spirituelle de la liberté en s'affranchissant de l'obsession amoureuse de l'unique. Tandis que c'est l'ennui qui permet l'avènement d'Ulysse-Robinson, la philanthropie de Calypso est révélée par l'amour qu'elle porte pour Ulysse.

---

<sup>1583</sup> J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique, Œuvres romanesques complètes*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

<sup>1584</sup> G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 346.

<sup>1585</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>1586</sup> La présence d'Ulysse à Ogygie exprime une infinité de mondes possibles pour Calypso, tandis que l'échec de la cohabitation lui fait prendre conscience de son potentiel créatif. Comme l'écrit Deleuze : « Je ne désire d'objet que comme exprimé par autrui sur le mode du possible ; je ne désire en autrui que les mondes possibles qu'il exprime. Autrui apparaît comme ce qui organise les Eléments en Terre, la terre en corps, les corps en objets, et qui règle et mesure à la fois l'objet, la perception et le désir », *Logique du sens, op. cit.*, p. 368. Autrement dit, « c'est toujours par autrui que passe mon désir, et que mon désir reçoit un objet. Je ne désire rien qui ne soit vu, pensé, possédé par un autrui possible. C'est là le fondement de mon désir », *ibid.*, p. 355. Ainsi, Ulysse, initialement objet de désir, évolue pour devenir l'agent qui permet à la fois la réalisation et l'élargissement du désir. Il déchoit de son statut. L'amour n'est plus une fin en lui-même mais un moyen permettant éventuellement d'atteindre des enjeux dont la dimension universelle est évidente. Le texte de Guiga montre qu'Ulysse est loin de représenter le centre du monde pour Calypso, même si sa présence est une parenthèse enchantée dans son existence d'immortelle. Mais l'histoire de la déesse ne s'arrête pas là.

## B. Calypso la femme civilisatrice ou la liberté comme idéal<sup>1587</sup>

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime  
- Que la vitre soit l'art, soit la mysticité-  
À renaître, portant mon rêve en diadème,  
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !

Stéphane Mallarmé

*Les Fenêtres*

La déesse demande à l'homme, intimement lié à Gaia, de se détacher d'elle, en l'incitant à découvrir de nouveaux horizons et en l'assimilant à un aigle surplombant l'univers. Ainsi, n'est-ce pas elle qui l'encourage à retrouver sa véritable nature d'errant, autrement dit à la quitter ? Calypso, limitée par l'espace, est l'emblème de l'ouverture sur le monde, grâce à la puissance de l'imagination :

« Je suis celle qui te connaît le mieux. C'est pour cela que je te propose d'être mon partenaire et mon compagnon dans la conquête de nouveaux horizons plus vastes que cette île qui ne peut plus contenir nos espoirs et notre ambition. Lève-toi et regarde le voile que j'ai fini de broder aujourd'hui. [...] Les dessins que j'ai faits traduisent ce que je souhaite qu'on gagne ensemble<sup>1588</sup>. »

Si le tissage de Pénélope est la figure de son désespoir, celui de Calypso représente son plus grand espoir : la liberté. Celui même qui ne connaît pas la liberté la chérit le plus. Dans le texte de Guiga, Calypso ne manque pas d'amour mais de liberté. L'amour, pour elle, ne serait qu'une des formes de la liberté revendiquée, désirée, en guise de revanche sur les dieux, figure de l'injustice. Au lieu d'une immortalité passive, Calypso désire une immortalité active. Sa soif de vie, d'absolu et d'idéal est une constante. Ulysse, quant à lui, veut se reposer. Or comment concilier ces contraires ? Celle qu'on croit symboliser le chaos figure l'ordre et veut mener la véritable *catharsis* du monde. Guiga extrait de ce personnage son intrinsèque sauvagerie pour en faire une figure du bien à cent lieues de la légende. De fait, elle ne tient plus le mauvais rôle de la femme fatale qui détourne l'homme du droit chemin. Par

<sup>1587</sup> D'après Jean Fontaine, au sujet des récits néo-classiques de Tahar Guiga, « Un vent de liberté, d'espace souffle sur tous ces récits. Dans cet univers, personne ne veut se laisser réduire à la commune uniformité. Il y a encore place pour l'aventure... », *La littérature tunisienne contemporaine, op. cit.*, p. 48.

<sup>1588</sup> "أنا أعرف الناس بك ولذا اقترح عليك أن تكون شريكى ورفيقي في غزو أفاق جديدة أرحب من هذه الجزيرة التي أصبحت لا تسع آمالنا وطموحنا. قم وأنظر إلى الخمار الذي أتممت اليوم تطريزه [...] وإن الرسوم التي رسمتها تترجم عما أتمنى أن نظفر به معاً"، ص. 75. 75 P.

ailleurs, son rapport avec Ulysse est fondé essentiellement sur la rivalité<sup>1589</sup>, celle qui définit la relation entre Adam et Lilith par exemple, plus que sur la séduction.

La déesse exilée aurait peut-être souhaité se fabriquer les ailes d'un Icare pour toucher le soleil, quitte à y périr. L'assimilation entre la Calypso de Guiga et Icare trouverait sa pertinence dans le désir effréné de se dépasser soi-même, de pousser les frontières de la connaissance et de la découverte, au risque de la mort. Ce déchirement du personnage entre savoir sans être et être sans savoir l'assimile au papillon qui désire la flamme mais ne peut la connaître qu'en s'y consumant. En ce sens, Calypso serait plus humaine qu'Ulysse. Les désirs fous ne sont-ils pas l'apanage de l'humain ? Dans sa volonté de secourir les humains enchaînés, asservis par plus fort qu'eux<sup>1590</sup>, elle est également proche de la figure de Prométhée, figure de la connaissance offerte aux humains, et de l'éternelle souffrance à cause de cette transgression. Un texte possible imaginerait Calypso concrétisant son rêve et parvenant à bouleverser l'ordre du monde.

Calypso est la déesse qui ose remettre en cause la suprématie des dieux mâles. C'est en protégeant l'humanité qu'elle atteindrait la plénitude escomptée. Ulysse, lui, est surtout préoccupé de sa gloire individuelle. Cela semble s'expliquer par le fait que les deux personnages n'ont pas la même expérience de la durée. Car que valent sept ans dans la vie d'une déesse ? Après avoir exploité esthétiquement son imagination à travers le tissage, avant l'arrivée d'Ulysse, elle se rend compte qu'elle fait partie d'un univers. Ogygie est, en ce sens, un obstacle qu'elle voudrait dépasser, une matérialité l'empêchant d'accéder à la spiritualité. À travers sa proposition d'immortalité, Calypso tente de faire retrouver à Ulysse la part divine

---

<sup>1589</sup> Nous pouvons imaginer que si Calypso n'était pas là, Ulysse aurait peut-être réussi à trouver son bien-être sur l'île en ayant des plantations, un « château », une « maison de campagne », tel que Robinson. Mais tant que la figure du pouvoir est omniprésente, la création de l'homme doit avoir des limites. Robinson, quant à lui, prend plaisir à sa souveraineté, qu'il doit à la fois à sa solitude et à ce qu'il croit définir sa supériorité sur les autres : « Mon île était alors peuplée, je me croyais très riche en sujets ; et il me vint et je fis souvent l'agréable réflexion, que je ressemblais à un roi. Premièrement, tout le pays était ma propriété absolue, de sorte que j'avais un droit indubitable de domination ; secondement, mon peuple était complètement soumis. J'étais souverain seigneur et législateur ; tous me devaient la vie et tous étaient prêts à mourir pour moi si besoin était [...] », D. Defoe, *Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>1590</sup> La Calypso de Guiga est assimilable, à bien des égards, à un personnage féminin de la série de livres *Le Trône de fer* écrite par George R. R. Martin et de son adaptation télévisuelle *Game of Thrones*. Il s'agit de Daenerys Targaryen, la femme civilisatrice qui part à la conquête du trône de fer, dans le but de détrôner celui qui s'est injustement emparé du pouvoir, double de Zeus. Calypso se rêve destructrice des patriarcats et précisément de la dynastie de Zeus. La féminité de Calypso est subversive, libérée des liens que peuvent représenter le mariage et la maternité, comme Daenerys. Elle figure la pacificatrice, l'émancipatrice des peuples opprimés. La Calypso sensible à la souffrance d'autrui, éprise à la fois de liberté et de pouvoir, veut se forger un destin différent, à l'image de ses propres aspirations. Une Calypso-Daenerys contemporaine travaillerait dans des associations humanitaires.

de son être. Autrement dit, elle veut qu'il expérimente une autre forme de l'immortalité que chaque humain a en lui, et ce en pensant aux autres.

### Le dessin de Calypso représente des

« [...] forêts, fermes et des groupes d'hommes et de femmes marchant à pieds et portant des poids lourds sur leurs dos, des villes bâties au milieu de rivières, des barques passant entre leurs maisons, des pyramides avec des marches et au haut desquelles des prêtres sacrifiant des hommes aux dieux : arrachant les cœurs des poitrines et les hissant dans leurs mains en direction du soleil<sup>1591</sup> ».

Calypso imagine une Egypte antique, comme le laisse penser la référence aux pyramides, où les esclaves sont sacrifiés par des religieux sanguinaires et sauvages. Celle qui a subi l'injustice des dieux de l'Olympe est sensible plus que quiconque à celle que subissent les humains dans des mondes inconnus pour Ulysse<sup>1592</sup>. Calypso invite Ulysse au voyage, à l'exploration qui durerait, selon elle, des mois avant d'atteindre cette terre qui se trouve à l'ouest de son île. Ulysse, incrédule comme à son habitude, évoque la légende selon laquelle Ogygie est limitée par les colonnes d'Hercule, les montagnes qui bordent le détroit de Gibraltar. Cette fois-ci, c'est au tour de Calypso de déconstruire le mythe. De fait, son île n'est pas uniquement une prison isolée du reste du monde. C'est aussi et surtout un monde ouvert à de multiples possibilités. Ainsi, Calypso serait plus sensible qu'Ulysse à l'ambivalence qui caractérise aussi bien les êtres que les espaces :

« Ne crois pas aux mensonges et aux mythes des grecs. Derrière cette mer ténébreuse, il y a une vaste terre abritant des hommes qui souffrent, portant leurs poids lourds sur les épaules et les transportant durant de longs trajets. Tu vois sur ce voile brodé leurs groupes qui avancent à pieds, les dos baissés. Mon souhait est que nous allions vers ces nations pour leur enseigner comment exploiter les animaux qui pourront porter ces poids à leur place. Mon espoir est que nous pourrions lever le voile sur la vérité, que nous leur apprenions la clémence, car ils ont excessivement fait couler le sang, soi-disant pour plus de proximité avec leurs dieux. Si tu acceptais l'immortalité, nous sauverions ensemble ces nations de l'égarément et de l'esclavage, nous propagerions la paix et l'amour parmi elles<sup>1593</sup> ».

Calypso, habituellement figure de l'immuable, représente désormais le voyageur immobile. Pour la première fois, la nymphe s'imagine ailleurs. Car c'est un changement fondamental qu'elle aspire à apporter dans ces terres inconnues, alors qu'Ulysse semble voir en Ogygie

<sup>1591</sup> P. 75. "[...] غابات ومزارع وقوافل من الرجال والنساء يسبرون على أرجلهم ويحملون الأثقال على ظهورهم ومدناً شيدت وسط البحيرات [...] ]".  
وانسابت بين دورها القوارب وأهرامات ذوات أدراج وفي أعلاها كهنة يقدمون البشر قرباناً لألهتهم : ينتزعون القلوب من الصدور ويرفعونها في الأيدي متوجهين بها إلى الشمس"، ص. 75.

<sup>1592</sup> « Calypso, quels sont ces mondes que je ne connais pas ? », p. 75. " ص. 75. " يا كاليبسو ! ما هذه العوالم التي لا أعرفها ؟"، ص. 75.

<sup>1593</sup> P. 75-76. " لا تصدق أكاذيب اليونانيين وأساطيرهم. وراء بحر الظلمات هذا أرض شاسعة يعيش فيها بشر معذب يحملون أثقالهم على مناكبهم وينتقلون بها قاطعين المسافات البعيدة. ترى على هذا الخمار الموشى جموعهم تسير راجلة منحنية الظهر. أمنيته أن نذهب إلى هذه الأمم فنعلمها طرق تسخير الدواب حتى تضع عنها أثقالها. أمني أن نرفع العشاة عن أبصارهم ونغرس في قلوبهم الرحمة لأنهم أفرطوا في سفك الدماء يريقونها تقرباً لألهتهم. لو رضيت بالخلود لذهبنا معاً لإنقاذ تلك الأمم من الضلالة والعبودية ولنشر السلام والمحبة بينها"، ص. 76-75.

une terre dont il a transformé la stérilité en fertilité grâce à son travail. L'homme sédentaire s'oppose à la déesse nomade. C'est un renversement représentatif de l'écriture dans le silence d'Homère. La déesse longtemps voilée veut désormais se dévoiler en libérant les populations enchaînées. Sainte ou prophétesse, elle semble inspirer Guiga qui fait de ce personnage féminin son porte-parole, en enrichissant considérablement le thème de la proposition d'immortalité qui dépasse ici le cadre d'une simple romance ou d'une provocation des dieux. L'enjeu est un projet dont la grandeur et la démesure sont soulignées par l'auteur qui serait peut-être ici en train de se rappeler l'indépendance de la Tunisie et l'aspiration de la génération tunisienne cultivée de cette époque à la justice sociale et au remplacement de l'ignorance par le savoir<sup>1594</sup>. Calypso est transformée par l'amour qui lui inspire le désir d'élargir ses perspectives et d'aider les autres. C'est pourquoi elle aspire à introduire l'aventure, cet « intermède poétique qui interrompt la prose quotidienne<sup>1595</sup> », dans son existence.

Calypso veut libérer les hommes du joug des puissants qui prennent la religion comme voile de leur injustice ou prétexte pour les faire souffrir. Figure de la lucidité et de la connaissance, elle aspire à aider l'autre en lui apprenant l'indépendance. Car l'amour ne suffit pas à réaliser la plénitude dont elle rêve. En revanche, ce projet universel<sup>1596</sup> qu'elle aspire à réaliser perdrait peut-être de son sens avec la disparition d'Ulysse qu'elle aimerait pouvoir inspirer afin qu'il sache gouverner ses semblables, à son retour à Ithaque.

Après avoir instauré la confiance, le plaisir laisse la place à l'ennui qui prélude au départ définitif d'Ulysse. En effet, la lassitude commence à s'installer progressivement jusqu'à prendre possession de tout l'être d'Ulysse. Guiga décrit un homme qui a essayé en vain de vivre comme un dieu. La nécessité d'accepter la condition humaine serait peut-être la morale de cette histoire. Si Ulysse et Calypso finissent par se séparer, la rencontre s'étant révélée, comme chez Homère, impossible, doit-on en déduire que chacun doit rester chez soi ?

---

<sup>1594</sup> Guiga a exploité ce thème dans d'autres textes, figurant notamment parmi son recueil de nouvelles *Aigles et Grenouilles*.

<sup>1595</sup> V. Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, 3, p. 44.

<sup>1596</sup> Son « projet universel » consiste-t-il à immortaliser les humains ? Leur libération équivaut-elle à leur immortalisation ? En tout état de cause, c'est une piste de réflexion possible. Car dès Homère, ce qu'elle considère comme un bienfait à la valeur inestimable pour un mortel n'est qu'un désastre aux yeux d'Ulysse. En ce sens, le projet de Calypso serait un rêve impossible, tout comme ce qui se rapporte à ce personnage féminin. Un monde où il n'y a que des immortels l'aiderait peut-être à se sentir moins seule, moins malheureuse. Si Calypso met l'accent sur les vices et les travers du genre humain, tout au long du texte de Guiga, cela peut nous renseigner sur l'enjeu de son programme : l'anéantissement des mortels afin de les remplacer par des êtres qui leur sont moralement supérieurs. Cela fait écho à différents épisodes dans la mythologie grecque, où Zeus s'est montré hostile à l'égard des humains, comme en témoigne, en l'occurrence l'épisode mythologique de Prométhée et Pandore.

La découverte de l'autre et de l'ailleurs débouche-t-elle nécessairement sur une impasse ? Il semble, en tout cas, que l'homme doive faire le tour du monde avant de se rendre compte que le trésor est à ses pieds. Quoi qu'il en soit, l'expérience de l'ennui est une réponse à l'échec de deux modèles différents représentés respectivement par Robinson et la femme civilisatrice. Le voyage serait-il le remède à l'ennui ?

### 2.3. Le voyage : un remède à l'ennui ?

*Homme libre, toujours tu chériras la mer*

Charles Baudelaire, *L'homme et la mer*

L'Ulysse de Guiga est amoureux du voyage et non pas du retour. Héros du faux-semblant, il prétend voyager par nécessité. Cependant, les conversations avec Calypso prouvent qu'il ne s'avoue pas sa passion pour les aventures. C'est ce qui fait de lui le double de Sindbad le marin<sup>1597</sup> et du jeune Robinson, avant son long séjour sur l'île déserte. Les aventures de ces personnages se situent essentiellement dans des espaces marins. La mer déserte<sup>1598</sup> est toujours omniprésente. Elle fait écho à l'infini, à la littérature. Par ailleurs, le flux et le reflux de ses vagues rappelle l'oscillation permanente du voyageur entre voyage et ennui.

Le séjour à Ogygie est d'abord vécu comme une aventure avant que celle-ci ne se métamorphose en ennui, comme le décrit la septième nuit qui se déroule sept ans après l'arrivée de l'homme sur l'île de la déesse. Les deux amants sont assis l'un en face de l'autre. Ulysse garde le silence. « Ses yeux sont une mer un jour de vent<sup>1599</sup> ». Ulysse rêve et espère<sup>1600</sup>. Aurait-il atteint la sagesse que Calypso a tant essayé de lui inculquer ? Au

---

<sup>1597</sup> L'histoire de Sindbad le marin, enchâssée dans le récit-cadre de Shéhérazade est un ajout ultérieur au corpus des *Mille et une Nuits*. Elle a été racontée au Liban. Celui qui l'a imaginée a eu certainement le texte de *L'Odyssée* présent à l'esprit. Nous avons recouru à la traduction établie par Antoine Galland, *Les Mille et une Nuits, contes arabes*, présentation par J-P. Sermain et A. Chraïbi, Paris, GF Flammarion, 2004. À propos de l'ensemble hétérogène que représentent *Les Nuits*, Aboubakr Chraïbi écrit : « *Les Nuits* sont un corps pluriel, divers, mélangé », « Le grand puzzle des *Nuits* », *Qantara*, 86, hiver 2012-2013, p. 37.

<sup>1598</sup> Deleuze écrit à propos de l'île déserte : « [...] tout se passe comme si, son désert, elle l'avait mis autour d'elle, hors d'elle. Ce qui est désert, c'est l'océan tout autour », « Causes et raisons des îles désertes », *op. cit.*, p. 14.

<sup>1599</sup> P. 77. "عيناه بحر في يوم ريح"، ص. 77.

<sup>1600</sup> « Calypso, je vois dans mon imagination une embarcation, longue, agile, noire, aux rames qui montent et descendent, avançant dans l'eau comme un poisson effrayé. Et je me vois en train de la piloter comme le



contraire, ce silence n'est pas le signe de l'accomplissement d'un apprentissage mais d'une nostalgie profonde, témoignant d'un mal-être du personnage qui a envie de retrouver sa vie d'antan. Le repos l'épuise. La mer, à la fois proche et lointaine, lui semble infranchissable. Calypso l'observe, en craignant le pire. Ne pouvant savoir ce qui lui ronge l'esprit, son intuition féminine et son intelligence rusée lui font prévoir l'imminence de la séparation.

Calypso interprète le désir d'Ulysse de partir comme une envie de la quitter. L'aventure humaine est perçue par la déesse comme un abandon, dû peut-être à une jalousie secrète, eu égard à ses propres aspirations au départ. Car Ulysse est plus libre que Calypso dont la condition divine et l'infériorité aux dieux de l'Olympe conditionnent l'existence.

La ressemblance entre l'envie exprimée par Ulysse et le personnage du Sindbad marin est frappante, comme en témoigne cette réplique d'Ulysse :

« Je veux sentir la brise marine au large de la mer, distincte, sans les odeurs des plantes de la terre. Je veux contempler cette île de loin. Je veux te retrouver chaque jour après avoir satisfait mon âme<sup>1601</sup> ».

En effet, nous retrouvons la même opposition entre terre et mer, immobilité et mouvement. Ogygie n'est plus l'espace désiré par un Ulysse-Robinson, mais la contrainte dont on veut s'éloigner afin de mieux la retrouver. Ulysse semble ne plus supporter la distance qui le sépare de la mer, pourtant si proche. Le cultivateur veut retrouver sa vocation de navigateur. De fait, Ulysse figure l'homme éclectique et moderne par excellence. Sensible à l'ennui et à la lassitude, il veut remplacer la fixité et la stagnation par le mouvement et le déplacement. Les besoins humains sont changeants. Ulysse est maintenant conscient du caractère nécessaire de la tension entre manque et plénitude : il faut quitter Ogygie afin d'éprouver le besoin d'y revenir. Il faut quitter Calypso pour mieux l'aimer. Il faut quitter Bagdad pour mieux la retrouver. Le voyage est une vocation, une tendance profonde pour Sindbad, à la fois amoureux et professionnel du voyage.

---

chevalier sa jument indomptée. La mer m'invite et je ne peux décliner l'invitation. Je veux construire un radeau », p. 77. " كاليسو ! أشاهد في مخيلتي سفينة طويلة مشوقة سوداء مطيبة بالقار ذات مجاديف ترتفع وتنزل، تنساب في الماء كالسمكة "، ص. 77. Contrairement au texte homérique, l'Ulysse de Guiga exprime une envie personnelle de construire un radeau, bien avant d'apprendre le décret divin de le libérer. Ce n'est pas Calypso, porte-parole des dieux, qui lui en donne l'ordre. L'action humaine précède l'intervention divine. Il s'agit, en ce sens, d'un héros moderne qui a tout de même une marge de liberté. Il est beaucoup plus indépendant que le personnage homérique. Ulysse, assoiffé d'aventure, plus que l'Ulysse homérique qui se focalise sur le *nostos*, rappelle, à bien des égards, Sindbad qui, même s'il retrouve avec soulagement sa vie de confort à Bagdad, sent rapidement le besoin de reprendre le large.

أريد أن أشم نسيم البحر في عرض البحر صافياً لا تشوبه روائح نبات الأرض. أريد أن أشاهد هذه الجزيرة من بعيد. أريد أن أعود " P. 77.<sup>1601</sup> إليك كل يوم وقد أشبعت نفسي"، ص. 77.

Calypso, lucide, retrouve son attitude de méfiance à l'égard des propos d'Ulysse<sup>1602</sup>. Elle sait que cette envie d'Ulysse est loin d'être passagère comme il le prétend. En même temps, sarcastique, elle se moque de la crédulité de l'homme, séduit par une mer apparemment calme et accueillante, alors que ce n'est qu'une apparence qui changera dès qu'il s'embarquera loin d'Ogygie. Autrement dit, le cosmos n'est bienveillant à l'égard de l'homme qu'à condition de le garder prisonnier chez Calypso. Le premier contact avec ce cosmos est à même de le métamorphoser irrémédiablement. Cela mime le rapport à ce qu'on désire, fondé sur l'illusion. Vu de loin, nous sommes séduits par l'objet de désir. Mais au contact avec cet objet de désir succède la plus amère des désillusions et au voilement le dévoilement. Le monde est aussi ondoyant que les êtres. Ogygie est le voile de la réalité, l'emblème de la fiction et de l'imagination<sup>1603</sup>.

Suite à ce dévoilement de la réalité des choses, Ulysse pose la question suivante, révélatrice de l'ambivalence de son statut, dont il vient de prendre conscience :

« Alors je suis ton prisonnier ?

Elle répond : non mais tu es le prisonnier de la Nécessité [...] <sup>1604</sup> »

Nous retrouvons ici des échos évidents avec le texte homérique, car nous passons du paradigme de l'amour à celui de l'enfermement. Face à une Calypso lui précisant qu'elle se soumet, pareillement que lui, aux décrets du destin, Ulysse, amer, se demande : « quand ce siège sera-t-il levé ?<sup>1605</sup> ». Le face-à-face amoureux se transforme en siège, double du siège de Troie et vengeance des dieux qui répondent ainsi à l'outrage, *hubris*. Quand il comprend que sa liberté est limitée, l'homme ne songe plus à l'amour mais à la délivrance et à la terre natale. En montrant que la nostalgie ne s'installe que progressivement, Guiga inscrit son personnage dans la continuité du héros de Shéhérazade, tiraillé entre nostalgie et aventure. Ainsi, c'est un

<sup>1602</sup> « Ulysse, pourquoi tu tortilles et tu esquives ? La nostalgie du voyage te reprend et les horizons lointains manquent à ton âme. Dis-le-moi sincèrement. Tu veux quitter cette île. Je vois cela dans tes yeux », p. 77. " يا أوديسيوس! لماذا تخاتل وتراوغ؟ عاودك الحنين إلى الرحلة ونفسك مشتاقة إلى الأفاق البعيدة. أصدقني. تريد مغادرة هذه الجزيرة. أرى ذلك في عينيك"، ص. 77. Il serait intéressant de souligner que Calypso évoque la nostalgie du « voyage » et non pas du retour. C'est ce qui corrobore notre hypothèse de parenté entre l'Ulysse de Guiga et Sindbad le marin.

<sup>1603</sup> « Tout ce que tes yeux voient n'est que leurre et déguisement. Les dieux ont propagé autour de l'île un voile brillant d'illusions. Tu ne pourras pas naviguer », p. 78. " كل ما تشاهده عينك خداع وتمويه. نشر الآلهة العظام حول الجزيرة ". "متى يرفع هذا الحصار؟"، ص. 78. Les prophéties de la Calypso de Guiga témoignent de sa ressemblance avec le personnage homérique. Cela signifie-t-il que le départ d'Ulysse implique l'effondrement du monde magique de Calypso ?

<sup>1604</sup> "إذاً فأنا سجينك؟" P. 78.

قالت :

لا بل سجين القدر [...] "، ص. 78.

<sup>1605</sup> P. 78. "متى يرفع هذا الحصار؟"، ص. 78.

héros différent que crée Guiga. Ulysse attend désormais l'heure du retour que Calypso ignore. Elle lui répond en termes énigmatiques, témoignant à la fois de son infériorité en tant que *daimon* et de sa déception face à un amant qui la considère désormais comme sa geôlière.

Calypso exprime ce désappointement à travers la dévalorisation du *nostos* et, plus précisément, d'Ithaque. En ce sens, la septième nuit reprend les principaux thèmes du chant V de *L'Odyssée*. La nymphe qui croyait qu'Ulysse a définitivement remplacé sa terre natale par Ogygie, peine à cacher sa surprise face à cet humain, lassé par le repos. Mais est-il vraiment facile de changer l'amour d'une terre par celui d'une autre ? Quoi qu'il en soit, Calypso critique Ithaque en dévoilant la véritable identité de ce petit espace que rien ne semble distinguer. Ses habitants, quant à eux, sont aisément manipulables, défaitistes. La pauvreté les pousse à s'entretuer ou à se transformer en pirates. En soulignant les travers de ces humains qui ressemblent à Ulysse, Calypso fait l'éloge implicite de son île et du séjour avantageux à ses côtés :

« Aurais-tu envie de retrouver ces gens, alors que tu t'es débarrassé de l'arriération et de l'enfermement ? Te réjouirais-tu de revivre parmi eux, après tout ce que tu as vu et expérimenté ?<sup>1606</sup> »

Ce à quoi Ulysse répond :

« Ma patrie est ma patrie. J'y ai vécu plus jeune. Ma famille est ma famille, même si leurs comportements me déplaisent, même si leur situation me contrarie<sup>1607</sup> ».

Ces deux répliques opposent, plus fondamentalement, deux visions du monde et deux identités différentes, l'une malléable et protéiforme et l'autre ambivalente, conjointement fixe et ouverte sur l'autre. Pour Ulysse, ce n'est pas parce que ça va mal chez lui qu'il va préférer les autres, chez lesquels tout va bien. Même si les siens figurent aussi, à bien des égards, l'autre différent, reproduisant ainsi l'opposition homérique entre Ulysse et les prétendants de Pénélope<sup>1608</sup>, Ulysse est un homme responsable, ayant un sens du devoir. Le besoin d'enracinement est une constante, pour reprendre l'analyse de Simone Weil<sup>1609</sup>. Ulysse

---

<sup>1606</sup> P. 78. " هل تحدثك نفسك بالعودة بين هؤلاء بعد أن رفضت غبار التخلف وضيق الأفق. فهل يحلو لك العيش بينهم بعد أن شاهدت ما شاهدت ؟ "، ص. 78. وجربت ما جربت ؟ "، ص. 78.

<sup>1607</sup> P. 78. " وطني هو وطني الذي درجت فيه صبيياً. وأهلي هم أهلي ولو ضقت ذرعاً بتصرفاتهم وساءتني أوضاعهم. "، ص. 78.

<sup>1608</sup> Ulysse et les prétendants n'appartenant pas à la même génération, la différence d'âge est prolongée, enrichie, dans le texte de Guiga, par une différence de mœurs et de conduites. Le voyage est indubitablement l'occasion pour l'homme d'élargir ses perspectives et développer son esprit critique.

<sup>1609</sup> Il semble que c'est Tahar Guiga qui parle par la bouche de son personnage. De fait, il a fait ses études en France. Cela lui a permis de découvrir l'autre et l'ailleurs. Mais il est revenu en Tunisie afin d'y pratiquer

envisage d'améliorer la condition de ses semblables. Cela suggère l'échec de Calypso dans sa tentative de le dissuader du *nostos*. C'est pourquoi elle change sa stratégie de persuasion : elle s'applique à lui montrer que ce désir du *nostos* n'est que chimérique<sup>1610</sup>. De fait, ce qu'Ulysse appelle *nostos* n'est, en réalité, qu'un prétexte pour poursuivre l'exploration de nouvelles contrées et l'accapuration d'autres butins. Autrement dit, plus qu'un navigateur qui brûle d'envie de rentrer chez lui, Ulysse est un conquérant qui cède à ses instincts situés en-deçà de l'humain. Ainsi, le *nostos* est franchement condamné par Calypso. Guiga reprend ici *L'Odyssée*, dans la mesure où, à maintes reprises, Ulysse s'approche d'Ithaque mais finit toujours par s'en éloigner, notamment à cause d'un sommeil impromptu, dans un va-et-vient entre attrait et répulsion, entre envie de rentrer et envie de continuer le voyage<sup>1611</sup>. Selon Ulysse, « les vents n'étaient pas propices<sup>1612</sup> ». C'est pour cela qu'il n'a jamais pu atteindre

---

l'enseignement. L'appel de la patrie semble irrésistible. Celle-ci est aussi jalouse que possessive, refusant catégoriquement de se dédoubler.

<sup>1610</sup> La Calypso de Guiga est la figure du dévoilement par excellence, contrairement à une Calypso homérique opaque et inquiétante.

<sup>1611</sup> Dans un autre texte de Guiga, *La femme au voile blanc*, faisant partie du même recueil, nous constatons que l'envie de continuer le voyage émane d'un sentiment de honte.

Le personnage principal de ce texte, à savoir Pénélope, n'attend plus Ulysse et se suffit à elle-même. L'arrivée d'Ulysse ne constitue pas, de fait, un événement. Pénélope a toujours su que son mari, amoureux de l'aventure, ne veut pas rentrer et qu'il a fait exprès pour s'éloigner d'Ithaque. Comme Calypso, la mémoire la tient en vie et l'aide à se battre contre la monotonie et la répétition des journées qui se ressemblent. Elle se cache pour pleurer. Le silence et la dissimulation représentent son mode d'être. Dans ce texte, Pénélope considère la mer comme sa rivale et son ennemie, tout en étant une source de séduction (elle se souvient de cette odeur de la mer qui se dégage du corps de son mari allongé à côté d'elle). Le rapport entre la femme et la mer est ainsi ambivalent. Ulysse oscille entre deux amours, comme Sindbad et Robinson. Il a profondément changé après la guerre de Troie. De fait, il aime le danger et se sent libre après la contrainte que représentait la guerre. Il se met ainsi à la recherche de la gloire et de l'aventure, guidé par le charme de l'inconnu. En ce sens, c'est l'image d'un Ulysse aventureux qui se dégage de ce texte. Pénélope apprend le récit des aventures de son mari et se demande s'il demeure vraiment malgré lui chez Circé. L'ambivalence invite à l'interprétation. L'épouse échoue à imaginer cette figure féminine de l'ailleurs et se demande si Ulysse cherche en cette étrangère l'image de sa femme, c'est-à-dire la douceur, ou bien une autre forme de désir, plus voluptueuse et dangereuse, une sexualité plus débridée et détournée de la procréation. La Pénélope de Guiga n'est pas uniquement la désirée mais aussi la désirante, celle qui réprime difficilement ses envies. Mais elle est consciente du caractère éphémère des amours de son époux absent. Le temps devient le complice de Pénélope grâce à sa ruse. Elle le contrôle et l'arrête, à l'instar de Calypso qui, elle aussi, est située hors du temps. La sexualité pour elle est synonyme de bestialité. Par ailleurs, elle a été prédisposée à l'amour d'Ulysse avant leur mariage, comme Calypso qui observait depuis longtemps les aventures des humains bien avant l'arrivée d'Ulysse chez elle. En définitive, cette Pénélope est une femme-énigme que nous connaissons surtout à travers ses voiles. Car ses figures nous sont inconnues. Quoi qu'il en soit, Guiga ne déconstruit pas la légende de l'épouse fidèle qui ne perd jamais l'espoir de retrouver Ulysse.

Nous retrouvons cette idée de honte chez le personnage de Robinson Crusoé : « Quant à mon retour au logis, la honte étouffait les meilleurs mouvements de mon esprit, et lui représentait incessamment combien je serais raillé dans le voisinage et serais confus, non seulement devant mon père et ma mère, mais devant même qui que ce fût », D. Defoe, *Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 51. De fait, les héros voyageurs se soucient de leur image sociale, de leur gloire personnelle, de la mémoire qui subsistera de leurs actions. C'est en ce sens qu'ils ne sont pas seulement des aventureux qui ne peuvent pas s'empêcher de répondre à l'appel irrésistible du large, mais aussi des aventuriers qui s'aventurent pour que leurs aventures inspirent les autres. C'est pourquoi l'aventure est impensable sans la relation avec autrui. Autrement dit, l'influence, la source de la motivation au voyage est à la fois intérieure et extérieure.

<sup>1612</sup> P. 79. "79. ما كانت الرياح مواتيبة"، ص.

Ithaque. Mais Calypso ne peut pas être dupée : « Qu'il est facile d'accuser le vent quand on perd la détermination<sup>1613</sup> ».

Face à l'incrédulité de Calypso, Ulysse prononce pour la première fois dans le texte de Guiga le nom de Pénélope, son épouse. Car s'il ne peut pas défendre son désir du *nostos* face à une Calypso sceptique qui présente des arguments convaincants, elle ne pourrait rien rétorquer s'il évoque le souvenir de l'épouse absente. Comme prévu, Calypso montre sa jalousie, comme chez Homère<sup>1614</sup>. Tous les souvenirs ne lui conviennent pas. La mémoire est sélective.

La réponse d'Ulysse est ambivalente. Elle prolonge et réécrit celle du personnage chez Homère. De fait, en premier lieu, il s'adresse à elle en tant que mortel suppliant une divinité : « Ne te mets pas en colère, Calypso et aie pitié de moi<sup>1615</sup> ». Il réclame qu'il ne pense pas à comparer l'incomparable. Mais Pénélope l'emporte sur Calypso parce qu'elle ressemble à Ulysse. Elle est aussi faible et vulnérable que lui. Ulysse veut retrouver sa souveraineté d'antan, à la fois sur sa terre natale et son épouse. Car à Ogygie, il ne sera jamais le maître. Par ailleurs, d'après Ulysse, Pénélope est son premier amour. Il n'a commencé à penser à elle que récemment. Autrement dit, les années qu'il a passées avec Calypso figurent l'absence de Pénélope<sup>1616</sup>, à l'image de l'année qui s'est écoulée auparavant en compagnie de la magicienne Circé. Ulysse n'a pas toujours été l'homme de la nostalgie et du retour. Au manque précède la plénitude et à la lassitude l'amour. C'est l'un des thèmes principaux de ce texte de Guiga.

---

<sup>1613</sup> P. 79. " 79. ص. ما أسهل اتهام الريح عند فقدان الحزم"، ص. 79. Ce constat ironique de la déesse n'est pas sans nous rappeler des propos similaires de Zeus, au chant I de *L'Odyssée*, accusant les hommes de succomber à la facilité en tenant les dieux responsables de leurs malheurs au lieu de se blâmer eux-mêmes.

<sup>1614</sup> « J'ai cru que je l'ai bel et bien remplacée et que Pénélope est devenue un souvenir qui remonterait peut-être à la surface de temps en temps sans troubler la sérénité de ton esprit. Pénélope n'est ni plus belle, ni plus sensible ou rusée que moi. Toi, Ulysse, tu vis, depuis sept ans, avec une nymphe immortelle. Cette nymphe te propose d'accéder au rang des dieux immortels, afin de participer avec elle dans la réalisation d'un projet universel », p. 81. "ظننت أنني حللت محلها في جنانك وأن بينيلوبيا أمست ذكرى قد تطفو في الذهن من حين لآخر دون أن تكدر صفوه. ليست بينيلوبيا أجمل مني ولا أرهف إحساساً ولا أحد ذكاءً. انك - يا أوديسيوس - تعيش منذ سبع سنوات بحسابكم أنتم البشر مع حورية خالدة وإن هذه الحورية تعرض عليك الارتقاء إلى منزلة الآلهة الخالدين للاشتراك معها في تحقيق مشروع كوني"، ص. 81.

Cette réplique de Calypso reprend un thème qu'elle a déjà évoqué lors de la sixième nuit, à savoir la progression de l'échelle individuelle à l'échelle collective. L'acceptation de l'offre de Calypso acquiert une dimension universelle et s'apparente à un acte d'héroïsme de la part d'Ulysse, un bienfait pour l'humanité entière qu'il s'agit de sauver. Mais cela n'intéresse pas Ulysse de sauver l'humanité. Ulysse veut simplement quitter Ogygie et Calypso qui se fait de plus en plus insistante. Ainsi, si Calypso veut changer le monde, elle devrait poursuivre cet objectif par elle-même : c'est un texte possible.

<sup>1615</sup> P. 81. "81. ص. لا تغضبني يا كاليبسو وأرا في بحالي"، ص. 81.

<sup>1616</sup> « Pénélope est mon premier amour. La nostalgie pour elle m'a repris depuis quelques jours, après la sérénité de mon âme durant ces heureuses années passées à tes côtés », p. 81. "بينيلوبيا هي حبي الأول وقد عاودني الحنين إليها منذ أيام بعد أن كانت النفس هادئة طوال هذه الأعوام السعيدة التي قضيتها بجانبك"، ص. 81.

Par ailleurs, l'innovation va de pair avec la continuation, dans la mesure où Ulysse, tout en déclarant sa préférence pour son épouse qui l'attend à Ithaque, ne manque pas d'exprimer son amour à Calypso, chose qu'il ne fait pas chez Homère. De fait, selon lui, le *nostos* n'empêche pas la persistance de cet amour :

« Mon amour pour toi demeure, quels que soient les changements affectant ma situation dans ce temps fini qui m'enveloppe. Tu m'as sauvé la vie, guidé après la perte, et rendu heureux grâce à ton amour, alors j'ai pu me ressaisir et parfaire mon humanité<sup>1617</sup> ».

Ainsi, Calypso n'est pas l'obstacle à l'humanité du héros ou l'ennemie de la condition humaine. Bien au contraire, c'est grâce à la déesse que le mortel prend conscience de son humanité. Le texte de Guiga montre une image foncièrement positive des figures de l'immortalité. De fait, ce sont les immortels qui sont investis de la mission de sauver les humains aveuglés par d'innombrables illusions destructrices. Ulysse, lui aussi, en est pleinement conscient<sup>1618</sup>, s'opposant, de ce point de vue, à l'Ulysse homérique, au chant V de *L'Odyssée*, qui ne semble ni reconnaissant ni amoureux de Calypso. Même quand il rapporte brièvement le récit de cet épisode aux Phéaciens ou à Pénélope, il ne retient que le thème de l'emprisonnement et celui de la proposition d'immortalité, exclusivement synonyme d'*hubris*. Il reste à savoir si Ulysse est véritablement sincère ou si, fidèle à sa nature et à son tempérament, il cherche simplement à séduire Calypso, seule capable de lui faciliter le départ escompté. Ulysse promet à Calypso le souvenir. C'est grâce à lui qu'elle sera connue. Autrement, qui risque de rencontrer cette nymphe immortelle confinée à Ogygie, espace de la frustration aussi bien pour Ulysse que pour elle ?

Ulysse, en proie à l'ennui, demande expressément à Calypso de l'aider à poursuivre sa route vers Ithaque. La nymphe immortelle lui rappelle ce qu'elle lui a promis : le protéger de la mort et de la vieillesse. Le refus d'Ulysse est revisité dans le texte de Guiga comme suit :

« Une vie menacée à tout moment par la mort m'est plus agréable que l'éternité. Laisse-moi vivre afin de mourir<sup>1619</sup> ».

Ulysse, qui craint l'immortalité et l'inconnu, n'a pas peur de la mort. L'acceptation et la valorisation de la condition humaine sont mises en évidence chez Guiga. Parallèlement, le

---

<sup>1617</sup> P. 81. " حبي لك باق مهما تغيرت الأوضاع في هذا الزمن الفاني الذي يكتنفني. نجيتني من الهلاك وهديتني بعد الضياع وأسعدتني بحبك " 81. فجمعت بفضلك شتات نفسي واستكملت إنسانيتي", ص.

<sup>1618</sup> Cette conscience n'empêche pas cependant l'ennui.

<sup>1619</sup> P. 82. " حياة يهددها الموت في كل لحظة أمتع عندي من الخلود. اتركيني أحي لأموت", ص. 82.

fantasme de l'immortalité est dévalorisé dans les propos d'Ulysse. Car il vaut mieux attendre la mort que ne rien attendre du tout. En ce sens, le refus d'Ulysse est aussi une provocation de Calypso. La déesse finit par consentir : quand l'heure viendra, il partira. Les dieux ont-ils attendu qu'Ulysse déclare explicitement son ennui avant de décider sa délivrance ? L'enjeu de son séjour chez Calypso consisterait, en ce sens, en une initiation, un apprentissage de la valeur de l'humain. Cela ne se serait pas compris sans la fréquentation de l'autre. Le rôle de Calypso est, de ce point de vue, primordial.

La huitième nuit, la plus courte de l'ensemble des neuf nuits, marque un tournant décisif dans l'histoire des deux protagonistes. Le silence d'Homère est désormais le silence de Guiga. Il n'y a plus grand-chose à dire, car la séparation est imminente. La huitième nuit succède à la visite d'Hermès, passée sous silence par Guiga<sup>1620</sup>, probablement parce que nous en connaissons les détails à travers le texte d'Homère. Pénélope, déjà présente dès la fin de la septième nuit, est désormais une figure omniprésente et centrale. La nostalgie et l'ennui se résument en une seule figure : Pénélope. C'est Calypso qui l'évoque la première. Face à un Ulysse qui parle de la fumée d'une cheminée, la nymphe, incroyante, estime que c'est plus l'absence de la femme qui le fait souffrir. Elle constate qu'il s'est isolé depuis quelques jours sur le promontoire de l'île afin de pleurer, de se souvenir de Pénélope<sup>1621</sup>. Autrement dit, il a

<sup>1620</sup> Calypso dit à Ulysse : « Notre soirée sera courte cette fois-ci. Hermès le messager de Zeus est venu et m'a dit : "délivre ton hôte pour qu'il rejoigne les siens et aide-le pour qu'il les retrouve sain et sauf. Le temps de son éloignement, décidé par la Nécessité, touche à sa fin". Alors je lui ai répondu : " L'homme a possédé mon cœur. N'y a-t-il pas moyen de repousser ce décret divin ? " Il rétorque : "Non, sauf s'il préfère rester auprès de toi au *nostos* et qu'il est pleinement satisfait de son choix" », p. 83. " ستكون سهرتنا الليلة قصيرة. قدم هرميس رسول زيوس وقال لي : " فكي عقال ضيفك ورديه إلى أهله وساعديه ليعود إليهم سالمًا. لقد انتهت مدة البعاد التي كتبها له القدر. فقلت له: الرجل سكن قلبي فهل لقضاء القدر مرد؟ فقال : لا إلا إذا فضل على العودة البقاء بجانبك وكانت نفسه على ما اختار راضية", ص. 83. Nous pouvons remarquer que Zeus n'est pas mentionné explicitement dans le discours de Calypso qui aurait peut-être sciemment omis de l'évoquer, en se contentant de parler de la Nécessité qui gouverne indifféremment mortels et immortels. En outre, il est intéressant de souligner l'une des différences fondamentales avec le poème homérique : Calypso dévoile le rôle des dieux dans la libération d'Ulysse, en évoquant explicitement Hermès, contrairement à la Calypso d'Homère qui s'en accorde le mérite. La méfiance régnant entre les deux personnages homériques est remplacée par une relation de confiance et de communication grâce aux plaisirs partagés de la conversation et de l'amour (chez Homère, Ulysse rejoint Calypso dans sa grotte la nuit sans ardeur). Par ailleurs, le réquisitoire de Calypso contre les dieux olympiens est complètement passé sous silence, inexistant ici. Pourquoi la Calypso de Guiga se révolterait-elle contre cette décision, en sachant qu'Hermès l'a prévenue au début du texte que le séjour d'Ulysse chez elle n'est que temporaire ? Peut-on en déduire que les dieux n'ont communiqué avec Calypso qu'à la fin du séjour d'Ulysse dans le texte homérique ? Quoi qu'il en soit, le personnage de Guiga ne revendique que timidement, sans aucune insistance, l'amour qu'elle porte pour son hôte. Hermès, quant à lui, loin du messager homérique intransigent et menaçant, est remarquablement plus tolérant. Il y a une issue possible. Le *nostos* perd de son importance fondamentale : si Ulysse veut rester, qu'il reste. Pourquoi cela dérangerait-il les dieux ? Son destin ne dépend que de lui. Les dieux de Guiga considèrent que c'est à l'homme de choisir son destin. En ce sens, il s'agit de dieux modernes, beaucoup moins mystérieux et opaques que chez Homère, mais, de ce fait, imaginaires, car correspondant à un idéal, à la divinité telle qu'elle doit l'être. Le dévoilement par Calypso de cet entretien entre deux divinités à un simple mortel corrobore cette idée.

<sup>1621</sup> Cela fait écho au même comportement de Robinson Crusoé durant les premières années qu'il passe sur son île déserte : « Je ne pouvais encore m'empêcher de gravir sur le sommet d'une petite montagne, et de la regarder en mer, dans l'espérance d'y apercevoir un navire. Alors j'imaginai voir poindre une voile dans le lointain. Je

finalement choisi de s'éloigner de Calypso. Ce premier éloignement préfigure le définitif. Calypso ne désespère pas pour autant. Elle lui explique que Pénélope n'est plus la même<sup>1622</sup> et que les prétendants ne croient plus en ses mensonges. Tout le monde estime qu'Ulysse est mort. C'est pour cela que Pénélope doit se hâter de choisir un nouvel époux. Pourquoi vouloir retrouver un monde qui l'a enterré vivant alors que Calypso, elle, propose une infinité de mondes possibles ?

Ulysse, contrairement à toute attente, est pleinement conscient de la dualité et de l'ambivalence qui caractérisent son épouse<sup>1623</sup>. Ulysse est, lui aussi, l'homme de la lucidité. Il sait que l'usure du temps est inévitable et que son épouse n'est plus aussi belle et séduisante qu'auparavant. Il sait qu'elle souffre à cause de sa longue absence et de la convoitise de ses jeunes prétendants qui ne peuvent pas résister à l'appât immodéré de l'argent et du pouvoir. Il sait qu'elle n'est leur hôtesse qu'à contrecœur, car elle est incapable de s'opposer à eux. Mais comment Ulysse sait-il tout cela, y compris la ruse de Pénélope, alors qu'il est éloigné du monde des hommes et qu'il ne fréquente que Calypso depuis sept ans ? Peut-être que la déesse le lui a-t-elle dévoilé. En tout état de cause, il semble que cette question reste sans réponse chez Guiga.

Calypso réitère son offre, représentative de son souhait, à Ulysse. Celui-ci s'impatiente. Il ne parle plus de son amour et paraît de plus en plus détaché de son hôtesse<sup>1624</sup>, de plus en plus ennuyé. C'est pourquoi il réitère, lui aussi, son refus, quitte à brusquer la

---

me complaisais dans cet espoir, et après avoir regardé fixement jusqu'à en être presque aveuglé, cette vision évanouie, je m'asseyais et je pleurais comme un enfant. Ainsi j'accroissais mes misères par ma folie », D. Defoe, *Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 113. Comme le remarque Deleuze, l'île « est désertée plus qu'elle n'est un désert », « Causes et raisons des îles désertes », *op. cit.*, p. 14. Le rapport qu'entretient le héros voyageur avec la mer est conflictuel, fait à la fois de désir et de répulsion, car la mer symbolise à la fois la possibilité et l'impossibilité, l'espoir et le désespoir, à l'image de l'aventurier/aventureux qui oscille constamment entre voyage et ennui. La mer est simultanément la geôlière et la libératrice. Elle n'est pas différente, en ce sens, du personnage de Calypso.

<sup>1622</sup> « Ta femme a changé. Elle a vécu vingt ans de souffrance et de privation. Elle est devenue un souvenir. Et qu'en sais-tu ? Peut-être que tu ne la trouveras pas chez toi mais chez son nouvel époux », p. 83. " تغيرت زوجته. " مرت عليها عشرون سنة من العذاب والحرمان. أمست ذكرى. وما يدريك ؟ لعلك لا تجدها في بيتك بل في بيت عريسها الجديد"، ص. 83. Le lecteur du *Télémaque travesti* se souvient de propos similaires tenus par le personnage féminin de Mélécerte, sceptique parce qu'expérimenté. Là aussi, la fidélité légendaire de Pénélope semble un mythe de plus que Guiga déconstruit subtilement dans son texte.

<sup>1623</sup> « Elle s'est mise à tenter et séduire ces jeunes présomptueux, provoquant entre eux la rivalité et le conflit pour gagner du temps, parce qu'elle est encore certaine que je vais rentrer », p. 83. " فأخذت تمنى أولئك الشبان المغرورين " وتغريهم وتثير بينهم التنافس والخصام حتى تريح الوقت لأنها مازلت توفق بأنى سأعود"، ص. 83. Ulysse semble parler fièrement de son épouse, aussi manipulatrice que lui. De fait, lui en voudrait-il parce qu'elle lui ressemble ? Pénélope n'est que le double féminin de son époux. La séduction est un moyen de persuasion et de survie, qu'il s'agisse de Pénélope à Ithaque ou d'Ulysse à Ogygie. Face à plus fort que soi, Ulysse semble convaincu que la fin justifie les moyens.

<sup>1624</sup> De fait, il s'adresse à elle comme suit : « Facilite-moi le départ », « Aie pitié de moi – Calypso – et comprends mon sentiment », p. 83. " يسري لي أمري"، "ارحميني - يا كاليبسو - وتفهمي شعوري"، ص. 83. Il s'agit d'une énième métamorphose du personnage : de l'amant il redevient suppliant.



déesse. En effet, cela fait des mois qu'il attend de partir, qu'il est nostalgique<sup>1625</sup>. L'Ulysse mature aspire à retrouver la Pénélope vieillie, c'est-à-dire une autre femme, tout en étant la même, afin de passer le restant de ses jours en sa compagnie. Cet échec de Calypso suggère que seule Pénélope figure l'*homophrosyne*, la vraie, la durable. L'homme n'est pas fait pour tolérer toute sa vie la différence. Ulysse a essayé. Mais ses pleurs témoignent aussi bien de son ennui que de son échec. C'est aussi l'échec du modèle que représente Robinson Crusoé : s'adapter à l'île déserte n'empêche pas la solitude ni le besoin humain de société.

En exprimant sa nostalgie pour Pénélope, Ulysse exprime sa volonté de s'attacher à sa condition mortelle. Son épouse représente le familier dans un monde étrange qu'il ne supporte plus. Calypso évoque, dans une dernière tentative désespérée de le retenir, les périls qui l'attendent lors de son *nostos*, comme elle le fait dans *L'Odyssée*. Mais elle se rétracte avant de poursuivre son discours. Car le conflit sous-jacent à la conversation entre les deux personnages, au début du texte, est de nouveau présent. Mieux vaut ne plus résister. De fait, la nymphe immortelle déclare explicitement qu'elle consent à l'aider pour deux raisons : par amour et par obéissance à l'ordre de Zeus. Guiga ne s'écarte pas ici du texte homérique. Ainsi, elle décide qu'ils iront le lendemain au côté est de l'île, où se trouvent les arbres dont le bois peut être utilisé, pour qu'il construise le radeau, en présence de Calypso et selon ses instructions. Face à un amant qui redevient le mortel suppliant, Calypso se doit de lui rappeler sa supériorité et de s'adresser à lui en tant que déesse.

Ulysse sait maintenant qu'il est soutenu par les dieux. Ainsi, son discours et son attitude changent. Il est l'homme protéiforme par excellence : « Je suis expert en construction et pilotage des navires. Ne te gêne pas [...]»<sup>1626</sup> » La présence de Calypso n'est plus souhaitée. Ulysse veut retrouver sa solitude, créer tout seul son embarcation, de la même manière qu'il a cultivé la terre, uniquement grâce à son effort humain. Il témoigne ainsi de son refus de l'intervention divine, de la magie dans cette entreprise. Ainsi, la frontière redevient clairement étanche entre les catégories divine et humaine. La complicité n'était qu'une chimère. Ulysse veut avoir le mérite de créer une œuvre d'art. Il cherche à montrer qu'il est supérieur à la déesse, afin de le raconter plus tard à des interlocuteurs ébahis. Cette attitude orgueilleuse d'Ulysse est peut-être un souvenir d'un comportement similaire, avant de quitter l'île du cyclope Polyphème. Au moment où le danger n'est plus menaçant, Ulysse ôte son masque et

---

<sup>1625</sup> « La fumée qui monte, dans l'après-midi, de la cheminée d'un berger dans ma patrie m'est plus agréable que l'univers tout entier », p. 83. "الدخان الصاعد عند الأصيل من مدخنة بيت راع في وطني أحب إلي من الدنيا وما فيها." C'est la définition même de la nostalgie. Désormais, rien ne peut lui faire changer d'avis.

<sup>1626</sup> P. 84. "، ص. 84 [...] أنا بصنع السفن خير وبقيادتها أيضاً. لا تكلفني نفسك."

se dévoile. Autrement dit, Ulysse est lâche. Est-ce à dire que c'est aussi la ruse qui l'a aidé à survivre chez Calypso ? Leur amour n'est-il qu'un mensonge ? Car Ulysse cherche à survivre, à s'assurer la bonne hospitalité de Calypso, tandis qu'elle ne cherchait qu'un partenaire pour concrétiser son rêve, pour sortir de l'oubli qui l'accable, pour être aussi active qu'un humain, peut-être même immortalisée par les aèdes. Elle espérait ne plus être confinée au rôle d'une déesse hospitalière accueillant des faux héros. Dans les deux cas de figure, l'être aimé est un moyen pour atteindre une fin, à une différence près : Calypso échoue mais Ulysse réussit.

Ainsi, face au mâle présomptueux, la femme domine. Calypso, souveraine d'Ogygie, se moque gentiment d'Ulysse et le prévient contre le danger de l'orgueil. En effet, s'il entreprend de construire seul un radeau, il pourrait peut-être en faire quelque chose de beau, du point de vue esthétique. Mais lui et son œuvre d'art couleraient sans doute au bout de quelques heures. Car seules les instructions de la déesse permettraient à l'homme de construire une embarcation solide et pratique, capable de le ramener chez lui sain et sauf. Ulysse est un mortel qui appartient à un autre monde. Ce qu'il sait faire n'est valable que chez lui. En revanche, dans cet ailleurs qu'est Ogygie, le savoir-faire est différent. La mer n'est pas la même<sup>1627</sup>. Ulysse est ainsi dans l'obligation de se laisser guider par Calypso, même si celle-ci est une déesse, une femme<sup>1628</sup>.

Après avoir développé le thème de l'ennui dans le texte de Guiga, nous tenterons à présent de répondre à la question suivante : qu'est-ce qui motive l'envie de repartir ? Est-ce la fuite ou la découverte, la soif de gain ou d'aventure ? Il nous semble intéressant de convoquer, à ce propos, le récit de Sindbad. Plusieurs points de rencontre entre les deux textes sont à souligner. En effet, les deux hommes rencontrent souvent des personnages appartenant au monde du merveilleux et du fantastique<sup>1629</sup>. Au cours de son troisième voyage, Sindbad

<sup>1627</sup> « Tu es sur la mer ténébreuse. Aller d'ici jusqu'au détroit qui mène à la mer que tu connais dure un jour et une nuit. Les navires de votre mer ne valent rien sur celle-ci. Seules les embarcations ayant un fond plat, des côtés hauts et une forme arrondie peuvent traverser cette mer. Et nous construirons ensemble un radeau de ce genre », p. 84. " انك في بحر الظلمات والمسيرة من هنا إلى المضيق الذي يؤدي إلى البحر الذي أنت معتاد بتسيير السفن فيه تدوم يوماً وليلة. " سفن بحركم غير صالحة لهذا البحر. لا تقطع هذا البحر إلا مراكب لها قاع مسطح وجنبايات عالية وشكل مدور. وسنصنع معاً مركباً من هذا النوع", ص. 84. Ainsi, la connaissance et l'habileté d'Ulysse ne peuvent pas surpasser celles d'une divinité, en l'occurrence Calypso. Il est clair que la différence entre les deux personnages s'accroît petit à petit. Calypso est de nouveau la figure de l'autre et Ogygie celle de l'ailleurs. En outre, l'écart avec le texte d'Homère est évident. Car l'Ulysse homérique construit seul son radeau. Calypso, loin d'être omniprésente, se contente de lui fournir les outils nécessaires. Ainsi, nous avons une opposition entre étrange et familier, entre un Ulysse qui embarque avec confiance et un autre qui semble complètement déboussolé.

<sup>1628</sup> « Tu dois accepter les instructions d'une femme », p. 84. "ص. 84. "Ulysse s'exécute : « À tes ordres Calypso ! », *ibid.* " !أمرك يا كاليبسو."

<sup>1629</sup> Cela place d'emblée l'itinéraire de chacun sous le signe de la fiction et de l'imagination. Le surnaturel chez Sindbad se manifeste, en l'occurrence, par l'irruption de créatures terrifiantes à l'instar du cheval marin et des poissons « longs de cent et de deux cents coudées, qui font plus de peur que de mal » (Premier voyage, LXXI<sup>e</sup>)

affronte des créatures sauvages, des nains, qui font indéniablement écho, par contraste, aux Lestrygons ou encore aux Cyclopes dans *L'Odyssée*. C'est le thème de la confrontation entre la civilisation et la sauvagerie<sup>1630</sup>. Les « ossements humains<sup>1631</sup> », dans le palais des nains et du géant anthropophage, font écho à l'épisode des Sirènes et à celui de Polyphème. Sindbad et ses compagnons se vengent du géant, double de Polyphème, de la même manière décrite dans *L'Odyssée*. De fait, il est à croire que l'auteur arabe s'est inspiré d'Homère dans cet épisode. L'adresse et l'habileté de Sindbad renvoient également à celles d'Ulysse, chez Homère ainsi que dans le texte de Guiga.

En outre, les héros voyageurs sont poussés au voyage par l'ennui. En ce sens, le voyage est un remède à l'ennui. Cependant, la différence fondamentale entre les deux personnages est la suivante : le voyage est essentiellement une passion pour Sindbad. Une fois rentré chez lui, il éprouve le besoin effréné et irrésistible de repartir au large, en quête de nouvelles aventures. Ce n'est pas nécessairement le cas pour Ulysse, du moins dans *L'Odyssée*, si l'on fait abstraction de la prédiction du devin Tirésias. Car l'Ulysse d'Homère n'aspire qu'au retour. Ce n'est pas le plaisir qui représente l'enjeu de son voyage. Il est contraint de s'arrêter dans des îles parce qu'il ne peut pas regagner Ithaque autrement.

Robinson est, lui aussi, victime de l'ennui, en l'occurrence avant son départ. Car malgré les objurgations de ses parents, le jeune homme préfère l'inconnu, l'incertitude et la précarité au confort et à la tranquillité que pourrait lui procurer une carrière d'avocat en

---

nuit, p. 236) dans le premier voyage, des rhinocéros dans le deuxième. Robinson, lui, fait face à l'expérience de la solitude dans une nature hostile qu'il finit par apprivoiser. Ce sont essentiellement des difficultés d'ordre matériel et concret : Robinson doit s'adapter à sa nouvelle vie sur l'île. Il n'y a ni cyclopes ni géants ou autres manifestations du fantastique dans le monde de Robinson. Il y a, en revanche, des cannibales, dont Vendredi, figure de l'autre par excellence. Face à eux, Robinson se demande s'il a le droit de les massacrer, simplement à cause de leur différence. Ulysse, lui, ou encore Sindbad n'hésitent pas à se débarrasser de tout ce qui peut représenter un danger potentiel.

<sup>1630</sup> Au quatrième voyage, Sindbad rencontre un roi qui n'est pas sans nous rappeler le roi Alcinoos dans *L'Odyssée*. Il lui apporte la civilisation grâce à sa créativité : « Je remarquai une chose qui me parut bien extraordinaire : tout le monde, le roi même, montait à cheval sans bride et sans étriers. Cela me fit prendre la liberté de lui demander un jour pourquoi sa Majesté ne se servait pas de ces commodités. Il me répondit que je lui parlais de choses dont on ignorait l'usage en ses Etats [...] Je ne pus me défendre de faire plusieurs selles pour ses ministres et pour les principaux officiers de sa maison, qui me firent tous des présents qui m'enrichirent en peu de temps », LXXX<sup>e</sup> nuit, p. 259. Le roi, impressionné, propose à Sindbad de s'installer chez lui et de se marier afin d'oublier sa patrie. Cela fait écho à la proposition d'Alcinoos et au personnage de Nausicaa. Ainsi, la bonté des hôtes n'exclut pas l'oubli qu'ils symbolisent. Sindbad, contrairement à Ulysse, accepte cette offre avantageuse mais le souvenir de sa patrie persiste. Une pratique jugée « barbare » par le protagoniste accomplit sa désillusion. En effet, le mari vivant est impérativement enterré avec sa femme morte, et inversement. Cette loi s'applique sur tout le monde. C'est surtout à ce moment-là que Sindbad se rend compte que cet espace ne lui est pas familier. Il sent son étrangeté. Par conséquent, le voyage est tour à tour désiré et regretté.

<sup>1631</sup> Troisième voyage, LXXV<sup>e</sup> nuit, p. 247.

Angleterre<sup>1632</sup>. Robinson revit l'expérience de l'ennui sur son île. Paul Valéry décrit ainsi le manque et l'éparpillement du personnage : « Il ne savait quel fantôme poursuivre. Il était menacé de créer les lettres et les arts. Le soleil lui semblait trop beau et le rendait triste. Il eût presque inventé l'amour, s'il n'eût été si sage et puis si seul<sup>1633</sup>. »

Quand « tout est bu, tout est mangé<sup>1634</sup> » et que l'ennui règne sur l'esprit du voyageur avide d'aventures et de découvertes, la seule échappatoire possible est le voyage, sorte de paradis artificiel, constamment désiré en dépit des dangers possibles. L'ambivalence définit la condition de l'humain qui ne résiste pas à l'appel du large dès que la monotonie commence à se faire sentir. Toutefois, ce même voyageur regrette<sup>1635</sup> amèrement son imprudence dès qu'il se trouve face à un danger et souhaite désespérément regagner le lieu natal<sup>1636</sup> : le désir est manque. Sindbad et Ulysse, au cœur des dangers, éprouvent le désir lancinant de revoir la fumée du foyer, le chien vieilli et la terre natale. Le Sindbad qui accueille les dangers à bras ouverts est similaire, à bien des égards, à Ulysse qui refuse de se boucher les oreilles avec de la cire afin de pouvoir écouter le chant des Sirènes. C'est l'inconnu et le mystère qui semblent interpellier les deux personnages. C'est peut-être aussi le désir inconscient de la mort qui fait que Sindbad réitère ses voyages, en faisant peu de cas des risques qu'il peut encourir, de la même manière qu'Ulysse ordonne à ses compagnons de le libérer afin qu'il rejoigne les Sirènes, tout en sachant qu'il y perdrait la vie. Cela fait également écho au même comportement de Robinson Crusoé au début de ses voyages<sup>1637</sup> et de Shéhérazade qui se lance

---

<sup>1632</sup> « Il voulait me faire avocat ; mais mon seul désir était d'aller sur mer, et cette inclination m'entraînait si résolument contre sa volonté et ses ordres, et malgré même toutes les prières et les sollicitations de ma mère et de mes parents, qu'il semblait qu'il y eût une fatalité dans cette propension naturelle vers un avenir de misère », D. Defoe, *Robinson Crusoé*, op. cit., p. 37-38. La désobéissance au père est plus tard perçue par Robinson comme un « péché originel », *ibid.*, p. 247.

<sup>1633</sup> P. Valéry, « Robinson », *La Jeune Parque* et poèmes en prose, p. 62 et suiv.

<sup>1634</sup> P. Verlaine, « Langueur », *Jadis et naguère*.

<sup>1635</sup> « Je vous avouerai qu'en m'occupant de ce travail, je ne pus m'empêcher de me représenter que j'étais la cause de ma perte, et de me repentir de m'être engagé dans ce dernier voyage », *Les Mille et une Nuits*, op. cit., Sixième voyage, LXXXVI<sup>e</sup> nuit, p. 276. Ainsi, l'homme est un être foncièrement ambivalent, à la fois nomade et sédentaire.

<sup>1636</sup> Robinson, en l'occurrence, regrette sa décision de partir au premier danger rencontré : « Dans cette agonie d'esprit, je fis plusieurs fois le projet et le vœu, s'il plaisait à Dieu de me sauver de ce voyage, et si je pouvais remettre le pied sur la terre ferme, de ne plus le remettre à bord d'un navire, de m'en aller tout droit chez mon père, de m'abandonner à ses conseils, et de ne plus me jeter dans de telles misères », D. Defoe, *Robinson Crusoé*, op. cit., p. 42. L'ambivalence inhérente au héros de l'aventure se manifeste comme suit : « De même que l'océan avait rasséréiné sa surface et était rentré dans le repos après la tempête abattue, de même, après le trouble de mes pensées évanoui, après la perte de mes craintes et de mes appréhensions, le courant de mes désirs habituels revint, et j'oubliai entièrement les promesses et les vœux que j'avais faits en ma détresse », *ibid.*, p. 44. Le voyageur est, en ce sens, similaire à la mer, objet de désir. Il est à la fois son ennemi et son double. Le caractère changeant du voyageur est irrévocablement lié au phénomène des marées.

<sup>1637</sup> « [...] Mais mon mauvais destin m'entraînait avec une obsession irrésistible ; et, bien que souvent ma raison et mon bon jugement me criassent de revenir à la maison, je n'avais pas la force de le faire. Je ne saurais ni comment appeler cela, ni vouloir prétendre que ce soit un secret arrêt irrévocable qui nous pousse à être les

le défi d'arrêter le cercle vicieux de la mort. Ainsi, l'exposition au danger serait un trait d'héroïsme. En effet, la soif inextinguible d'aventures ainsi que la passion pour le voyage semblent indiquer que le héros cherche sa mort<sup>1638</sup>. Ulysse, quant à lui, se caractérise essentiellement par la crainte de la mort, même s'il paraît la désirer. Peut-être qu'il la craint et la désire à la fois.

C'est la pesanteur de l'ennui qui pousse l'homme, en l'occurrence Sindbad, à cet éternel recommencement que représente le voyage. Car le repos est un voile interposé entre le sujet et son désir de parcourir le monde. Une fois installé chez lui, Sindbad désire ardemment retrouver le plaisir perdu du malheur<sup>1639</sup>. Ainsi, le voyage serait un *pharmakon*, à la fois poison et remède. Sindbad serait la figure de l'*Homo viator*<sup>1640</sup> moderne, déchiré entre son désir effréné de partir et sa nostalgie de la terre natale dès qu'il s'en éloigne. Certes, il ne faut pas négliger l'importance des préoccupations utilitaires de Sindbad qui se définit essentiellement par son statut de marchand appartenant à un peuple commerçant. Il est à la fois marchand et marin, cela faisant de lui l'homme qui appartient simultanément à la terre et à la mer. Le voyage lui offre la possibilité d'augmenter ses richesses. Autrement dit, les contraintes économiques sont le moteur du déplacement. Mais il semble aussi que le personnage soit porté par son imagination et son besoin de rencontrer l'autre et l'ailleurs.

L'odyssée d'Ulysse est, quant à elle, toujours recommencée grâce à ses multiples réécritures, à l'instar du voyage de Sindbad. En effet, l'*Ulysses* de Tennyson, celui de Cavafis, s'ennuient à Ithaque. Ils décident ainsi de reprendre la mer, afin de se sentir revivre. Kazantzakis, lui, décrit un Ulysse qui, contrairement à Sindbad, repart pour un voyage sans retour. Par ailleurs, Sindbad qui repart à l'aventure n'est pas sans rappeler l'Ulysse de Dante dans *La Divine Comédie*. Figure d'une curiosité insatiable, incapable de se contenter du bonheur que représente le foyer retrouvé, il reprend la mer en explorateur assoiffé d'aventures

---

instruments de notre propre destruction, quoique même nous en ayons la conscience [...] », D. Defoe, *Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 49. Ainsi, face à l'appel impérieux de l'aventure, le héros lui-même n'arrive pas à s'expliquer cette impulsion vers le danger. Les héros voyageurs sont, en ce sens, similaires aux héros tragiques.

<sup>1638</sup> « Les plaisirs, dit-il, et les divertissements que je pris après mon troisième voyage n'eurent pas des charmes assez puissants pour me déterminer à ne pas voyager davantage. Je me laissai encore entraîner à la passion de trafiquer et de voir des choses nouvelles », *Les Mille et une Nuits*, *op. cit.*, Quatrième voyage, p. 256.

<sup>1639</sup> Seule la vieillesse calme l'élan, la fougue et l'opiniâtreté du voyageur, essentiellement liés à la jeunesse.

<sup>1640</sup> « L'être humain semble ainsi fait. Lorsqu'il est enfermé ou assigné à résidence, il rêve de prendre le large. Mais condamné à l'exil ou à l'errance, il aspire à retrouver son port d'attache », J.- F.D. « Heureux qui comme Ulysse... », *Sciences Humaines* n° 240, août-septembre 2012, p. 39. Cette ambivalence de la condition humaine est parfaitement illustrée par le personnage de Sindbad le marin. Voir, à ce sujet, G. H. Tucker, *Homo Viator. Itineraries of exile, displacement and writing in Renaissance Europe*, Droz, 2003.

et s'y perd. Ainsi, Guiga campe dans son roman le héros romanesque et moderne que devient Ulysse au fil de ses multiples réécritures.

Sindbad est un héros complexe, pouvant parfois paraître égoïste : seule sa vie compte. Ayant toujours les yeux rivés sur un ailleurs, ses sept voyages lui permettent d'acquérir des richesses incommensurables ainsi qu'une sagesse exemplaire<sup>1641</sup>. Contrairement à Ulysse, son errance n'est pas provoquée par les dieux mais par un besoin insatiable et impérieux de voyager. Ce besoin représente l'*hubris*<sup>1642</sup>, car il est incontrôlable, associé à la folie et à l'immodération. Lors du premier voyage, l'opposition entre être et paraître est clairement mise en évidence à travers l'île-simulacre qui n'est que le dos d'une baleine. Les naufrages et les tempêtes, ainsi que le thème du sommeil dangereux et synonyme d'oubli, sont fréquents dans tous les voyages, les assimilant, par là-même, au *nostos* d'Ulysse. L'oscillation entre plaisir et peine, bonheur et malheur, soulagement et désespoir, est également une constante chez les deux voyageurs. En outre, le héros voyageur a continuellement besoin du soutien d'une instance supérieure, le confortant dans ce qu'il entreprend, qu'il s'agisse de la Providence ou de la déesse Athéna, même si l'aide de celle-ci est plus directe et concrète.

Par ailleurs, les deux héros ont en commun le refus de se répéter lors d'une narration. Sindbad, en l'occurrence, déclare à ses auditeurs à la fin du récit de son deuxième voyage :

« Je passe sous silence plusieurs autres particularités de cette île, de peur de vous ennuyer [...] »<sup>1643</sup>

De fait, voyage et ennui sont intimement liés. Au récit d'Ulysse chez les Phéaciens correspondent les récits de Sindbad devant l'assemblée de ses invités, dont Hindbad qui croyait au début que Sindbad avait acquis injustement toutes ses richesses<sup>1644</sup>. Sindbad entreprend son récit dans le but de l'en dissuader, en lui montrant la légitimité de la vie fastueuse qu'il mène actuellement. L'effet est immédiat : l'auditoire est impressionné.

---

<sup>1641</sup> « Je ne suis parvenu à un état si heureux qu'après avoir souffert durant plusieurs années tous les travaux du corps et de l'esprit que l'imagination peut concevoir », *Les Mille et une Nuits, op. cit.*, LXX<sup>e</sup> nuit, p. 230.

<sup>1642</sup> Robinson Crusoé évoque souvent cette *hubris* avec regret, sans paraître pouvoir lui trouver une explication rationnelle : « Alors, mes affaires et mes richesses s'augmentant, ma tête commença à être pleine d'entreprises au-delà de ma portée, semblables à celles qui souvent causent la ruine des plus habiles spéculateurs », D. Defoe, *Robinson Crusoé, op. cit.*, p. 77. Il s'agit, selon Robinson, d'une « maligne influence », *ibid.*, p. 51, autrement dit d'une force mystérieuse et diabolique. De fait, l'être humain a généralement tendance à se référer à un au-delà pour éluder sa responsabilité dans ce qui lui arrive.

<sup>1643</sup> *Les Mille et une Nuits, op. cit.*, Second voyage, LXXIII<sup>e</sup> nuit, p. 245.

<sup>1644</sup> D'après Jean-Paul Sermain, « la relation des deux hommes fait également écho au récit cadre du recueil en l'inversant : le conte est le moyen de suspendre une menace, qui ne vient pas du pouvoir mais d'un soupçon sur la valeur du héros. Comme dans les autres cycles, mais avec une distribution inédite, l'histoire cadre contribue à placer dans une perspective d'interrogation morale les aventures qui suivent », *ibid.*, « Présentation », p. 16.

Sindbad et Ulysse, tout comme le Télémaque fénelonien et le Brideron marivaudien, figurent le *pharmakeus* au discours plaisant. Durant les banquets, le plaisir culinaire se joint à celui de la parole. C'est en parlant de leurs aventures, en les transmettant aux autres, que les héros confirment leur ambivalence : ils sont à la fois aventureux et aventuriers, pour reprendre la distinction établie par Jankélévitch.<sup>1645</sup>

À l'opposé d'Ulysse, héros de l'intelligence rusée, *métis*, et de l'artifice, qui dissimule constamment son identité afin de survivre, Sindbad, lui, n'hésite pas à révéler la sienne à ses interlocuteurs<sup>1646</sup>. En revanche, même s'il ne ment pas, Sindbad est, lui aussi, la figure de la ruse et de l'inventivité, joignant l'intelligence à la force<sup>1647</sup>. Par ailleurs, l'un et le multiple s'opposent à travers la confrontation de ces deux histoires. En effet, tandis que Sindbad voyage sept fois avec, à chaque fois, un nouveau départ, Ulysse n'entreprend qu'un seul voyage dans le seul but de rentrer chez lui. Tandis qu'Ithaque est le point d'arrivée, Bagdad est constamment le point de départ vers de nouvelles aventures. Le héros de l'aventure

---

<sup>1645</sup> Dans *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Jankélévitch distingue entre l'aventurier, professionnel de l'aventure, qui fait du voyage son métier, et l'aventureux, amoureux de la liberté. Un aventurier est un aventureux travesti, qui part pour subvenir à des besoins d'ordre matériel. Cf. chapitre premier [83-89]. Edition Champs Essais, GF n° 1582.

L'aventure figure le déploiement des possibles, le « surgissement de l'avenir » qui reste encore à définir en fonction de la manière dont cette aventure va continuer. Car la continuation est perçue comme étant ennuyeuse. L'aventureux distingue entre le commencement et la continuation lasse qui réifie l'expérience du voyage. Aventure et vie se confondent pour former un seul univers. C'est dans cette mesure que nous pouvons la mettre en rapport avec l'infini que représente la littérature. En racontant le mystère de sa vie à autrui, l'aventureux est dedans-dehors, à la fois extérieur et intérieur à ses propres aventures. L'aventurier est celui qui met en scène sa vie, celui qui était un aventureux avant de prendre conscience de cette expérience et de jouer le rôle. Mais l'expérience est-elle réellement dicible ? Sindbad ne rencontre généralement pas de problème pour communiquer avec les personnages figurant « l'autre ». Le problème de la langue ne se pose pas. Sindbad, Ulysse et Robinson prennent du plaisir à se souvenir, à raconter leurs propres aventures. C'est ce que Jankélévitch appelle « l'aventure esthétique » qui implique un certain engagement du narrateur. Chacun des personnages, aventuriers ou aventureux, ajoute sa propre aventure au répertoire des histoires que des générations se racontent. L'homme qui s'aventure se dédouble : celui qui a vécu dans le passé se raconte à travers un récit rétrospectif : Sindbad, vieillissant, s'adresse à ses hôtes afin d'immortaliser ses aventures et justifier son statut actuel, jugé amplement mérité. Robinson tient un journal où il écrit par le menu tous les événements marquants de son quotidien dans l'île qu'il façonne à son image, en faisant d'elle son double. L'Ulysse de Guiga, lui, semble réticent au souvenir de ses aventures passées. C'est Calypso qui l'incite au souvenir, grâce à son amour des histoires. C'est elle qui raconte les histoires d'Ulysse à sa place, en se substituant ainsi à l'aventurier-aventureux. En ce sens, elle est plus aventurière que l'aventurier lui-même. (Cf. V. Jankélévitch dans *L'irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 364 : « [...] Ulysse tenté par les aventures et par les aventurières »).

<sup>1646</sup> Cela est probablement dû au fait que le mensonge est mal vu, du point de vue moral, dans la religion musulmane, comme chez les Grecs, d'ailleurs. Par ailleurs, Zeus ou la Nécessité sont remplacées dans les voyages de Sindbad par Dieu. Sindbad est polygame, cela étant de coutume chez les musulmans. C'est pourquoi il se permet de se remarier, alors qu'il déclare lui-même avoir une femme et des enfants dans son pays. Mais il semble qu'il ne s'en souvient qu'en apprenant la cruelle coutume qui consiste à enterrer le mari vivant avec sa femme morte. C'est à ce moment-là qu'il regrette d'avoir succombé à la tentation.

<sup>1647</sup> Comme Ulysse, Sindbad se distingue de ses compagnons qui ne réfléchissent qu'après coup. Au cinquième voyage en l'occurrence, il pressent le danger que représente l'hospitalité piège. Sindbad le prudent s'empêche de consommer l'« herbe » que leur présentent leurs hôtes. Cela fait écho à l'épisode des Lotophages ou encore à celui du *pharmakon* de Circé. Les deux héros se caractérisent par leur duplicité : selon les circonstances, ils peuvent être manipulateurs ou suppliants.

s'oppose ainsi fondamentalement au héros du retour. Alors que Sindbad ne supporte pas l'oisiveté, Ulysse, lui, n'aspire qu'à revoir son île natale afin d'y passer tranquillement la fin de ses jours.

Seul le septième et dernier voyage de Sindbad n'émane pas d'une envie. Il s'agit, de fait, d'une contrainte. Le voyage n'est plus un plaisir, en dépit des dangers, mais un devoir, ordonné par plus fort que lui. Ce dernier *nostos* montre à Sindbad qu'il faut mettre un terme à son élan. Ainsi, après avoir vécu, il raconte ses aventures, comme Ulysse chez les Phéaciens. La littérature est perçue comme un devenir et un aboutissement. Parallèlement, l'interruption brusque du récit par Shéhérazade maintient l'auditeur en haleine et permet à la narratrice de survivre. Ainsi, Ulysse, Shéhérazade et Sindbad doivent leur survie<sup>1648</sup>, à la fois réelle et symbolique, à leurs histoires. Le don de la parole est salvateur et l'amour des histoires universel. La littérature est un remède.

Ces héros de la réflexion et de la délibération intérieure, capables de comparer et de mesurer les jouissances et les misères relatives à chaque situation<sup>1649</sup>, sont très souvent sujets au regret et au remords, aux moments de solitude<sup>1650</sup>. En l'occurrence, c'est quand il est seul que Robinson considère sa situation avec un grand regret<sup>1651</sup>. Paradoxalement, la solitude est

---

<sup>1648</sup> La survie est, par ailleurs, inséparable d'une indifférence au sort des autres. L'héroïsme inventif est « individualiste ».

<sup>1649</sup> L'hésitation les caractérisant au moment de prendre les décisions importantes est ce qui fait de ces héros voyageurs des personnages fondamentalement humains auxquels il nous est parfaitement aisé de nous identifier. Robinson Crusoé, par exemple, en voyant qu'il est condamné à demeurer seul sur une île déserte, dresse un tableau qui balance le bien et le mal caractéristiques de sa situation : « Le Mal : Je suis jeté sur une île horrible et désolée, sans aucun espoir de délivrance. Le Bien : Mais je suis vivant [...] », D. Defoe, *Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 109. Relativiser permet, en ce sens, de mieux accepter sa condition.

<sup>1650</sup> La solitude pose également le problème du temps et de l'oisiveté. (Le Robinson valéryen est en proie à l'oisiveté, à la mélancolie et à l'ennui.) De fait, il semble effrayant d'avoir beaucoup de temps devant soi. En ce sens, la certitude de la mort ne peut qu'apporter du réconfort. Robinson, notamment, réfléchit sur le sujet comme suit : « Mais quel besoin aurais-je eu de m'inquiéter de la lenteur de n'importe quel travail ? Je sentais tout le temps que j'avais devant moi, et que cet ouvrage une fois achevé je n'aurais aucune autre occupation [...] », D. Defoe, *Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 108. Cette citation peut éclairer le refus d'Ulysse dont la solitude n'engendre pas, comme pour Robinson, une possession de l'espace. La présence de Calypso est, en ce sens, un obstacle majeur à la prise du pouvoir à Ogygie, à l'image de celle des prétendants à Ithaque.

<sup>1651</sup> D. Defoe, *Robinson Crusoé*, *op. cit.*, p. 74 ; C'est, par ailleurs, en tombant malade, c'est-à-dire en faisant face à la possibilité de la mort, à sa proximité, que Robinson Crusoé éprouve le plus grand et le plus touchant des regrets. Son découragement atteint son paroxysme. Mais une fois rétabli, il retrouve sa sérénité. Le lien étroit entre danger et peur est une constante dans les trois textes. En outre, qu'il s'agisse d'Ulysse ou de Robinson, le rapport avec la divinité, avec l'instance supérieure, présente concrètement ou virtuellement, se renforce dès que le danger est dépassé : Robinson remercie la Providence et se met à lire la Bible, tandis que le héros grec déclare son amour pour Calypso. Les héros voyageurs ont constamment besoin des miracles, du merveilleux, car l'héroïsme à lui seul ne suffit pas. Le divin, la religion sont des compagnons, un refuge, un remède, *pharmakon*, contre la solitude. La présence de Dieu semble même préférable à celle des humains aux yeux de Robinson, même s'il n'accepte jamais totalement l'absence de société. De fait, chez Defoe, le point de vue de l'éthique et de la religion est omniprésent. Robinson considère que le fait de s'éloigner des hommes qu'il juge corrompus ne peut être que bénéfique pour sa vie spirituelle. Cela lui procure du bonheur. Ainsi, l'idée de l'acceptation de sa condition est présente dans les trois textes. Cf. *ibid.*, p. 161 ; p. 178.



tour à tour désirée et redoutée. De fait, elle devient petit à petit l'ennemie du héros, pouvant le pousser à imaginer des rivaux inexistantes, comme c'est le cas pour Robinson qui, à défaut de se trouver un compagnon avec qui converser, parle avec le perroquet<sup>1652</sup>. Quand Vendredi arrive, c'est lui qui devient l'interlocuteur privilégié<sup>1653</sup> auquel il s'agit de transmettre un savoir accumulé durant plusieurs années. Par ailleurs, le thème de la mémoire est important, car c'est elle qui représente l'attachement nécessaire à la civilisation. C'est pourquoi chacun des trois hommes s'attelle à raconter ce qu'il a vécu, comme si l'aventure en elle-même ne valait rien sans l'approbation et l'appréciation d'autrui. Robinson crée un calendrier afin de fêter l'anniversaire de son débarquement et prendre ainsi conscience du temps qui passe. Il ramène du vaisseau une bible et de l'encre, comme pour témoigner de son refus de la tentation que peut représenter la sauvagerie<sup>1654</sup>.

La solitude provoque la nostalgie d'Ulysse qui n'arrive pas à s'y habituer, malgré ses tentatives d'adaptation. Le héros de Defoe, lui, commence à y prendre goût, à tel point qu'il est effrayé en découvrant l'impression d'un pied nu sur le sable<sup>1655</sup>, autrement dit, la menace à sa solitude paisible par une présence qu'il pense diabolique ou fantomatique. Cela dérange sa « perception du monde<sup>1656</sup> » qui a été profondément changée par sa longue solitude. L'altérité engendre la peur, voire l'épouvante, alors que paradoxalement, au début de son séjour, c'est l'absence de l'autre qui terrifiait Robinson. Nous pouvons en déduire que son expérience sur l'île déserte le métamorphose : l'homme de l'aventure devient un être solitaire, tremblant à l'idée même de rencontrer quelqu'un. Quand il comprend qu'il s'agit d'êtres cannibales, Robinson se cache en attendant qu'ils se manifestent de nouveau. En sauvant la vie de Vendredi, Robinson se sent réconforté, utile<sup>1657</sup>, comme Calypso. C'est ce sentiment d'utilité qui lui fait envisager sérieusement la fuite. Aider quelqu'un ouvre une infinité de possibilités, dont l'aventure.

<sup>1652</sup> D. Defoe, *Robinson Crusoé*, op. cit., p. 156.

<sup>1653</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>1654</sup> Cela est équivalent au refus d'Ulysse chez Calypso.

<sup>1655</sup> D. Defoe, *Robinson Crusoé*, op. cit., p. 206 ; p. 209. Paul Valéry : « Le pied marqué au sable lui fait croire à une femme. / Il imagine un Autre. Serait-ce un homme ou une femme ? / Robinson divisé – poème », « Robinson », *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Gallimard, coll. « Poésie », 1974, p. 67. Valéry a été sensible à l'ambivalence du personnage, à ses paradoxes et contradictions.

<sup>1656</sup> Autrui « est d'abord une structure du champ perceptif, sans laquelle ce champ dans son ensemble ne fonctionnerait pas comme il le fait », G. Deleuze, Postface de *Vendredi, ou les Limbes du Pacifique*, p. 262.

<sup>1657</sup> « Cette année fut la plus agréable de toutes celles que je passai dans l'île. [...] Il jasant beaucoup, de sorte qu'en peu de temps, je recouvrai l'usage de ma langue, qui auparavant m'était fort peu utile, du moins quant à la parole. Outre le plaisir que je puisais dans sa conversation, [...] Je commençais réellement à aimer cette créature, qui, de son côté, je crois, m'aimait plus que tout ce qu'il lui avait été possible d'aimer jusque-là », D. Defoe, *Robinson Crusoé*, op. cit., p. 266-267. Ainsi, comme pour Calypso et Ulysse, les plaisirs de la conversation et de l'amour sont présents également chez Robinson et Vendredi, quoique avec des modalités différentes. Calypso, contrairement à Robinson, ne parvient pas à apprivoiser la « sauvagerie » d'Ulysse.

Les héros voyageurs font apparaître l'altérité de l'île. Mais ils la réduisent en voulant la changer en fonction d'un savoir, d'un savoir-vivre ou d'un savoir-faire qu'ils détiennent. Grâce à l'insularité et au rapport avec l'autre, les trois voyageurs sont profondément changés, plus sensibles au divers, au multiple, au plurivoque, avec une connaissance plus nette du monde et d'eux mêmes. Ils finissent par accepter leurs propres contradictions. En parcourant l'espace de l'île et en tirant leurs propres conclusions sur l'hospitalité ou l'inhospitalité de ses habitants, ils font de l'anthropologie sans le savoir. Ils sont pareils, en ce sens, aux explorateurs et aux savants. C'est pourquoi ils ne sont généralement pas pressés de rentrer chez eux. Car grâce à la rencontre de l'autre, ils se redécouvrent et redeviennent ce qu'ils sont, ce qu'ils ont toujours été, même s'ils demeurent constamment tiraillés entre deux identités différentes. Ainsi, ils se divisent et se dédoublent, se perdent et se reconnaissent. Ils ne sont ni tout à fait hommes, ni tout à fait dieux ; ni tout à fait seuls, ni tout à fait accompagnés. Ils figurent, de fait, la bigarrure et l'hybridité.

Sur l'île déserte, la mer est momentanément oubliée au profit de la terre. Car, comme l'écrit Deleuze, « l'homme ne peut bien vivre, et en sécurité, qu'en supposant fini (du moins dominé) le combat vivant de la terre et de l'eau<sup>1658</sup> ». Seul le commencement du voyage semble comporter une part d'excitation et de désir précédant la désillusion. De fait, l'aventure et l'amour ont en commun la fragilité du désir qui se métamorphose aussi rapidement que nécessairement en ennui, en regret. Les moments d'excitation semblent aussi rares et précieux qu'insaisissables. Ainsi, la tentation de l'amour et de l'aventure est périlleuse, ambivalente et incertaine. Cette ambivalence est assimilée par Jankélévitch au « vertige<sup>1659</sup> » qui fait coexister l'attraction et la crainte de la mort, le jeu et le sérieux, le voyage et l'ennui. C'est cette expérience de l'ennui qui provoque la séparation, vécue dans le texte de Guiga comme une magie, comme une distance nécessaire pour une meilleure présence.

#### **2.4. L'expérience de la séparation ou la magie de la distance**

La neuvième nuit représente, paradoxalement, le plaisir du manque et de la séparation. De fait, Guiga répond à la question : que se passe-t-il, du point de vue de Calypso, après le départ d'Ulysse ? Car chacun est désormais de son côté, Calypso à Ogygie et Ulysse à bord de son radeau. La nymphe immortelle retrouve tristement sa solitude :

---

<sup>1658</sup> G. Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », *op. cit.*, p. 11.

<sup>1659</sup> V. Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, [105-127].

« Le soleil<sup>1660</sup> a disparu derrière les nuages. Je sens un frisson parcourir mon corps. Est-ce que c'est la piqûre d'un souffle d'air frais ou un tremblement dû au souvenir de sa délivrance à la mer ce matin ?<sup>1661</sup> »

Aussitôt Ulysse parti, tout semble morne et lugubre aux yeux de la déesse abandonnée. En ce sens, la neuvième nuit est le double de la première. Même si le passage d'Ulysse semble l'avoir profondément changée, le malheur de la déesse est toujours le même, peut-être même décuplé. Calypso réfléchit. Même si elle a supervisé la construction du radeau, elle n'est pas rassurée. Car Ulysse est seul à se battre contre les vagues tumultueuses à bord d'un radeau aussi étrange que fragile, sur une mer aussi inconnue qu'hostile.

Calypso parvient à défier la distance qui la sépare de son amant, grâce au pouvoir de l'imagination et à son omniscience de déesse<sup>1662</sup>. Sa compassion et son amour dépassent le cadre d'Ogygie, c'est-à-dire celui de la mission qui lui a été assignée par les dieux de l'Olympe. La Calypso de Guiga figure la révolte contre les limites, la transgression tour à tour espérée et concrétisée. C'est pourquoi elle assiste Ulysse à la fois sur son île et ailleurs. Elle se substitue ainsi à Athéna, la déesse protectrice du héros, mais aussi à Ino-Leucothéa dans le texte homérique. Car nous ne retrouvons pas ici le thème homérique du tissu empoisonné qui a failli causer le naufrage du héros. Bien au contraire, il semble que Calypso soit s à la fois la déesse bienfaitrice, la femme éperdument amoureuse et la mère protectrice du héros.

Guiga rapporte la scène des adieux, la mélancolie du départ, et écrit ainsi dans le silence d'Homère. En effet, avant d'embarquer, Ulysse regarde longtemps son hôtesse sans s'approcher d'elle. Ensuite, il se retourne brusquement et poursuit son chemin. Cela semble témoigner d'une hésitation du personnage. Car il est difficile de devoir quitter le confort et affronter, pour la première fois après sept ans, le danger de la navigation. Ainsi, les adieux, comme la rencontre se caractérisent essentiellement par le silence. Calypso, comme chez Homère, lui envoie des vents favorables. Mais tandis qu'on n'entend plus parler d'elle après le départ d'Ulysse, Guiga l'imagine continuant d'agir en faveur du protagoniste. En l'observant s'éloigner d'elle, Calypso admire la beauté de ses larges épaules, tout en ayant pitié de sa faiblesse inhérente à l'humain<sup>1663</sup>. Autrement dit, il s'agit à la fois de regret, dû au

<sup>1660</sup> Le soleil est peut-être la figure de l'homme aimé dont la disparition est désormais un fait accompli.

<sup>1661</sup> P. 85. " اختفت الشمس وراء الغيوم. أحس بقشعريرة تسري في بدني. هل هي لسعة نسمة باردة أم رجفة عندما ذكرت أنني أسلمته للمياه في هذا الصباح؟"، ص. 85.

<sup>1662</sup> « Je le vois collé dans un coin, en train de trembler », p. 85. "أراه ملتصقاً في ركن يرتعش"، ص. 85.

<sup>1663</sup> « J'ai eu pitié de lui quand j'ai vu sa faiblesse et je me suis dit que ce n'était qu'un mortel écrasé par les forces de la nature et rongé par le temps. Mais je l'aime », p. 85. "فقطت عليه عندما شاهدت ضعفه وقلت ما هو إلا بشر تسحقه". قوى الطبيعة وينخره الزمان. ولكني أحبه"، ص. 85.

sentiment de la perte, et de compassion. Ainsi, Calypso, véritable héroïne chez Guiga, prend la décision de rejoindre la fragile embarcation d'Ulysse au coucher du soleil, de peur qu'il ne lui arrive un malheur.

Entretemps, Ulysse, au milieu de son radeau quasi magique, se sent, encore une fois emprisonné, minuscule face à l'immensité qui l'enveloppe. C'est comme s'il avait emmené avec lui une part d'Ogygie<sup>1664</sup>. Il n'arrive à voir que le ciel, car la forme du radeau l'empêche de voir la mer. Il regarde la rame qu'il croyait contrôler et sourit face à son impuissance tragique. Il est le jouet des flots. Mais le radeau construit par Calypso ne peut bien arriver à destination qu'en sa présence. Ulysse semble totalement perdre le contrôle de la situation. Il est inquiet, car ce n'est pas un retour à l'ordre mais un retour à l'instabilité qui se prépare. Tandis qu'il se demande douloureusement comment se passerait la nuit, il se dit :

« Je ne crois pas que Calypso m'ait exposé au danger. Je t'ai aimée – Calypso – et je te suis resté fidèle, alors ne fais pas de moi une pâture aux animaux<sup>1665</sup> ».

Ainsi, si Ulysse invoque Calypso, même après avoir quitté Ogygie, c'est essentiellement parce qu'il est exposé à un grave danger<sup>1666</sup>. La séparation et l'exposition soudaine au péril font qu'Ulysse se souvient de son amour pour Calypso, de sa fidélité. En ce sens, le manque est un signe de plénitude. Face à l'imminence de la mort, les regrets surgissent et torturent Ulysse. Sa peur le fait souffrir : « Je n'ai jamais vécu une peur similaire à celle d'aujourd'hui<sup>1667</sup> ».

---

son île et déesse supérieure aux humains, aime-t-elle en Ulysse sa vulnérabilité qui contraste avec sa réputation héroïque ? Ainsi, la mortalité d'Ulysse semble plus un atout qu'une faille. La déesse est attirée, intriguée par la faiblesse caractéristique de l'humain, figure de l'autre par excellence.

<sup>1664</sup> Comme le remarque Deleuze, « l'essence de l'île déserte est imaginaire et non réelle, mythologique et non géographique. Du même coup son destin est soumis aux conditions humaines qui rendent une mythologie possible [...] », « Causes et raisons des îles désertes », *op. cit.*, p. 14.

<sup>1665</sup> P. 85. "85. ص. « يا كاليبسو عرضتني للهلاك. أحببتك - يا كاليبسو - وأخلصت لك فلا تذرني طعمة للأسماك », ص. 85.

<sup>1666</sup> Il serait intéressant de remarquer, à ce propos, que certes, les héros masculins changent habituellement d'attitude dès qu'un danger se présente à eux, regrettant, par exemple, d'avoir préféré le voyage et la vie hasardeuse au confort d'une vie stable et prévisible au pays natal. Nous pouvons citer les exemples de Sindbad qui ne se souvient de Bagdad qu'en affrontant la mort ou du jeune Robinson Crusoe qui commence à regretter l'Angleterre aux premiers écueils rencontrés. En revanche, l'Ulysse de Guiga, que nous estimons similaire, à bien des égards, à ces deux héros, ne se rappelle pas Ithaque mais Calypso, figure de la protection et de la sécurité et substitut, de fait, de la terre natale. C'est un renversement remarquable du schéma que nous trouvons chez Homère. Celle qui figure, selon ses représentations traditionnelles, l'aventure et l'amour impossible, symbolise aussi la stabilité, voire le salut. Ulysse ne la soupçonne pas de le poursuivre de sa haine ou d'être responsable de son malheur. Bien au contraire, il l'appelle. Ce n'est pas Ithaque, Pénélope ou Athéna mais Calypso qui représente son désir ultime au moment où la mort est presque certaine.

<sup>1667</sup> P. 85. "85. ص. « ما خفت مثل خوفي اليوم », ص. 85.

Les deux amants se retrouvent une ultime fois, suite aux lamentations et invocations d'Ulysse, ainsi qu'aux inquiétudes et angoisses de Calypso. La nymphe immortelle est désormais à bord du radeau, en compagnie d'Ulysse. Mais seule son âme est à bord, car son corps ne peut en aucun cas quitter Ogygie. Il semble que ce soit la première fois que Calypso quitte, quoique partiellement, son île. La déesse est la seule à pouvoir le voir, dans l'obscurité. Calypso est constamment la figure de la libératrice. Même si la pérennité de l'amour est impossible, le voyage l'est tout autant, sans le concours de la déesse dont le rôle est décisif. Ulysse rame en vain, comme dans *Le retour d'Ulysse* de Giorgio de Chirico. L'intervention *in extremis* de Calypso montre que le voyage est à la fois impossible et toujours à venir. L'immobilité et le mouvement coexistent. Il y a une différence remarquable entre le voyage physique d'Ulysse et le voyage mental de Calypso. Le naufrage réel et effectif qui menace Ulysse se double d'un naufrage intérieur du personnage de Calypso qui se trouve dans l'obligation d'agir en conséquence.

Guiga fait partir son personnage, lui fait faire des choses nouvelles, s'aventurer et transgresser les limites par amour. Grâce à la magie de la distance, Calypso dépasse son statut de *daimon*. Sa puissance s'étend au-delà de son île. C'est pour cela que le personnage est touchant : « Ne t'en fais pas Ulysse ! Je suis là. Je suis proche de toi<sup>1668</sup> ». Durant cette neuvième nuit, Calypso montre qu'elle est généreuse jusqu'au bout. La distance est certes infranchissable. Cependant, paradoxalement, il semble que les deux personnages n'aient jamais été aussi proches. Ulysse reconnaît immédiatement la voix de Calypso : « Où es-tu ma chérie dans cette obscurité terrifiante ?<sup>1669</sup> » Les deux amoureux se parlent sans pouvoir se toucher. Ulysse parle à une voix. Cela fait inévitablement écho à l'épisode homérique des Sirènes. De fait, le contact est établi avec ces figures féminines de la séduction dangereuse par le biais de la voix. Néanmoins, celle de Calypso apporte le réconfort, le soulagement et la protection, contrairement à celle des Sirènes, troublante et inquiétante. Cela rejoint, par ailleurs, l'opposition entre Calypso et Circé au début du texte de Guiga. Ainsi, Calypso tient une place à part parmi les figures féminines qui peuplent le *nostos* du héros.

Face à un Ulysse effrayé, Calypso lui promet de passer la nuit en sa compagnie pour le débarrasser de ses peurs et de sa solitude. Son association à l'image de soleil se confirme. Dans un accès de désespoir et de faiblesse, Ulysse lui demande de s'approcher de lui et de le serrer contre elle. Calypso l'incite à se ressaisir et à se calmer, en lui rappelant son *nostos*

<sup>1668</sup> P. 86. "هون عليك. يا أوديسوس ! إني هنا. أنا قريبة منك."، ص. 86.

<sup>1669</sup> P. 86. "أين أنت يا حبيبتي في هذا الظلام المريع؟"، ص. 86.

poétique. Car il devrait être un modèle à suivre, un exemple de courage et de vaillance, d'autant que ce n'est pas la première difficulté qu'il rencontre. Après cette nuit décisive, Ulysse va enfin se retrouver au milieu de la Méditerranée qu'il connaît si bien. Autrement dit, il va quitter l'ailleurs magique ou irréel pour retrouver son monde familier.

Calypso sauve Ulysse deux fois. C'est pourquoi le parallèle entre la première et la dernière nuit est significatif. Ulysse s'adresse au voile de Calypso en ces termes : « Tends-moi la main que je la tiens pour me souvenir, en la touchant, du paradis que j'ai perdu<sup>1670</sup> ». Ogygie est tour à tour l'enfer et le paradis. Ulysse regrette explicitement son refus. Le contact charnel est désiré au moment de détresse. Le héros cherche à retrouver la femme, et non pas uniquement la déesse qui est là pour veiller sur son protégé ou la mère qui défend son enfant contre le cosmos lui-même. Mais Calypso n'est plus la même. Ulysse ne retrouve ici que son voile, son ombre. Sa figure semble définitivement perdue. Au physique succède le spirituel et au concret l'abstrait. Il y a ici une opposition entre l'âme de Calypso et son corps, condamné à l'immobilité<sup>1671</sup>. L'ambivalence du personnage est ainsi renforcée. Ulysse doit se contenter d'échanger quelques paroles avec une ombre évanescence, comme celle d'Achille chez Homère. La rencontre des ombres est constamment marquée de part et d'autre de remords. Ulysse est fondamentalement humain dans la mesure où il ne regrette ou valorise quelque chose ou quelqu'un qu'après avoir expérimenté la perte. C'est cela même qui rapproche ce personnage ambivalent de Robinson et de Sindbad.

---

<sup>1670</sup> P. 86. "86. ص. مدي لي يدك امسكها حتى أذكر وأنا لامسها النعيم الذي أضعته"، ص. 86. Ce regret fait écho à celui de Robinson qui tente en vain de fuir son île déserte à bord d'une pirogue qu'il construit. Face au danger de mort, son exil est soudain perçu comme un « heureux désert », D. Defoe, *Robinson Crusoé*, op. cit., p. 190. Ainsi, la solitude reste préférable à la mort.

<sup>1671</sup> « Tu ne peux pas me toucher parce que j'ai laissé mon corps sur l'île. Ce n'est qu'une couverture que j'ai dépouillée. Auprès de toi est mon âme qui te parle. Car je t'enlace sans que tu le sentes. Rassure-toi. Je suis plus proche de toi, cette nuit, que les battements de ton cœur », p. 86. غلاف سلخته. بجانبك روجي هي التي تخاطبك. فأنا محتضنة لك دون أن تحس بي. فطمئن نفسك. فأنا أقرب إليك في هذه الليلة من دقائق قلبك، ص. 86.

Cette réplique de Calypso témoigne de l'impossibilité de concrétiser le désir, de sa frustration pour les deux personnages. Par ailleurs, Calypso est un être protéiforme qui se dédouble, quitte à irriter les dieux de l'Olympe, afin de rejoindre Ulysse. Il ne s'agit pas vraiment de lui sauver la vie mais de lui apporter le réconfort moral nécessaire à l'accomplissement de son voyage. Nous sommes même tentés de supposer que la présence de Calypso n'est que le fruit de l'imagination d'Ulysse, une chimère délicieuse qui lui permet de passer une nuit moins mouvementée. Car c'est le manque qui fait travailler l'imagination. Peut-être même que Calypso n'a jamais existé et qu'Ulysse était seul sur une île déserte, tel Robinson Crusoé. Quoi qu'il en soit, la fonction de Calypso en tant que personnage adjuvant du héros se confirme. Calypso enlace Ulysse mais il est privé de cet enlacement. Il ne mérite pas de la sentir ou de la voir. Calypso est « la figure d'une idée », pour reprendre l'expression de Paul Valéry. C'est la revanche de la déesse qui continue de garder le contrôle de la situation jusqu'au bout. C'est peut-être aussi une métaphore signifiant que Calypso habite, hante désormais l'être d'Ulysse, que son séjour chez elle l'a profondément marqué et changé.

Ulysse veut revivre le passé grâce au toucher de celle qu'il vient de quitter. Mais il est confronté à la douloureuse constatation que le passé ne revient jamais. Quoi qu'il en soit, l'homme a besoin de la femme. Calypso figure l'insaisissable, comme l'a été Pénélope à Ogygie, comme le souvenir qui remonte à la surface et se dérobe tout à la fois. La réponse de Calypso suggère la défaite de la mémoire. L'âme de Calypso a-t-elle visité d'autres espaces ? L'âme de Calypso quitte Ogygie. Est-ce la première étape précédant un départ définitif ? En tout état de cause, la présence soudaine de Calypso réjouit profondément Ulysse :

« Bienvenue à toi. Je retrouve ma confiance en moi. Je ne sens plus ni le froid ni l'humidité<sup>1672</sup>. Je peux, grâce à toi, affronter dignement mon destin<sup>1673</sup> ».

Ce à quoi Calypso répond :

« Je resterai avec toi tout le long de cette nuit jusqu'à ce que tu traverses le détroit. C'est notre dernière nuit<sup>1674</sup> ».

Ainsi, Calypso est le personnage féminin qui inspire courage et confiance. Un héros n'est pas naturellement courageux. Ulysse n'est pas Achille. C'est dans cette mesure qu'il semble continuellement avoir besoin du soutien féminin, comme celui d'Athéna précédemment. Celle qui lui a inspiré l'amour des histoires, aussi bien que l'amour, c'est-à-dire une forme possible d'*homophrosyne*, lui inspire désormais la patience. C'est grâce à celle qu'il voulait fuir que le *nostos* est désormais possible. L'homme accepte la vulnérabilité, caractéristique de sa condition humaine, grâce à Calypso. Cependant, celle-ci lui annonce que cette nuit n'aura plus de suite. L'histoire de Calypso et d'Ulysse touche à sa fin. Durant cette dernière nuit, la proximité va de pair avec une distance infranchissable, aussi tragique que magique. Loin de ressembler à la Calypso fénelonienne, vindicative, qui brûle le vaisseau de Télémaque afin de l'empêcher de partir, le personnage de Guiga est constamment bienveillant. Par ailleurs, contrairement à la fin heureuse qui couronne la dernière nuit que passent Shahryar et Shéhérazade, la liaison entre Ulysse et Calypso est définitivement condamnée à l'impossibilité, remarquablement moins féérique, plus réaliste. Calypso n'a pas d'enfants à offrir à Ulysse, pouvant peut-être lui faire oublier son passé. Le travail à lui seul ne peut éternellement se substituer à l'île natale.

---

<sup>1672</sup> Cela conforte l'hypothèse selon laquelle la présence de Calypso à bord du radeau n'est que le fruit de l'imagination d'Ulysse.

<sup>1673</sup> P. 86. "86. "مرحباً بك. عادت لي الثقة بالنفس. لم أعد أحس بالبرد ولا بالليل. أنا قادر بفضلك على مواجهة مصيري بنفس أبية"، ص. 86.

<sup>1674</sup> P. 86. "86. "سأبقى معك طول هذه الليلة حتى تعبر المضيق. هذه سهرتنا الأخيرة"، ص. 86.

Ulysse assimile la dernière nuit à la première, le début et la fin étant plus charmants et intéressants, plus marquants que le reste du temps. L'excitation suscitée par la nouveauté que représente la découverte progressive de l'autre fait écho à celle que provoque l'imminence de la séparation<sup>1675</sup>. Calypso est, jusqu'au dernier moment, la figure de la muse, celle dont la présence évoque le souvenir. Ulysse se souvient de Calypso le prenant dans ses bras, alors qu'il était évanoui. Ainsi, il se dévoile et avoue sa supercherie<sup>1676</sup> : à ce moment précis, pendant qu'il se sentait en danger, épuisé et extrêmement méfiant, la première chose que le regard compatissant de la femme accueillante a pu lui inspirer se résume en un mot : la protection. L'homme, avant de se sentir séduit, se sent protégé. Peut-être qu'il doit se sentir protégé avant d'être séduit. Ulysse sait que Calypso a veillé sur lui toute la nuit, comme elle le fait maintenant, au cours de la dernière. Maintenant que la séparation est définitive, Ulysse brise le silence pour prouver, une fois de plus, la réciprocité de l'amour malgré son caractère nécessairement éphémère. Ou peut-être tire-t-il sa réciprocité de ce caractère éphémère.

Quoi qu'il en soit, la révélation d'Ulysse ne semble pas surprendre Calypso, aussi lucide qu'omnisciente : « Croyais-tu que je ne m'en suis pas aperçue ? Je suis une déesse. Rien ne m'est inconnu<sup>1677</sup> ». Là aussi, Calypso revendique subtilement sa supériorité de déesse à l'homme faible et fatalement exposé à la mort. Ulysse demande à savoir, par la suite, l'état de l'île après son départ, autrement dit, ce qu'il est advenu à ce qu'il a créé, à l'œuvre de l'homme dans l'espace du divin. Calypso répond, à la fois avec amertume et détachement, comme si cela ne la concernait pas :

<sup>1675</sup> « Un sentiment similaire à celui que j'ai éprouvé en te voyant la première fois m'envahit à présent », p. 86. *يغمرنني الآن شعور شبيه بالذي شعرت به عندما رأيتك أول مرة*, ص. 86.

<sup>1676</sup> « La vérité est que j'ai feint l'évanouissement afin qu'aucune parole, aucun mouvement ne vienne troubler le délice que je sentais avec toi à mes côtés. J'étais éveillé toute la nuit, te regardant à travers des paupières entrouvertes et jetant sur toi des coups d'œil discrets. Tu pensais que tu veillais seule, tandis qu'on veillait ensemble. C'était notre première nuit ensemble. Je t'avoue tout cela pour la première fois », p. 87. « *والحقيقة أنني تظاهرت بالإغماء حتى لا يكدر أي كلام أو أية حركة تصدر مني اللذة التي كنت أحس بها وأنت بجانبني. كنت يقظان طول الليل أنظر إليك من خلال جفون لم أطبقها تماماً بل تركت بينها فجوة كنت استرق منها النظر. كنت تظنين أنك ساهرة وحدك وقد كنت ساهر معك. احتضنت تلك الليلة أولى لك بهذا إلا الليلة* », ص. 87. *سهراتنا لم أبح*. Ainsi, contrairement à ce que la première nuit laisse croire, à savoir le faux-semblant que suscite la méfiance de l'autre chez Ulysse, c'est la volonté de goûter le charme du moment qui cause le silence du héros. Du reste, la suite des événements prouve qu'Ulysse n'est pas forcément celui qui préfère le silence à la parole. Ainsi, il semble qu'Ulysse n'est pas en train de dévoiler mais de voiler, transfigurer la vérité, probablement pour continuer de profiter de la protection de Calypso, ou peut-être aussi parce que cela fait partie de son mode d'être : Ulysse est l'être du mensonge. Nous pouvons supposer, par ailleurs, qu'Ulysse a éprouvé, durant cette première nuit, simultanément attrait et répulsion à l'égard de son hôtesse et que, par conséquent, il y aurait une part de vérité dans cette déclaration qui se fait au cœur du danger. C'est peut-être cela même, c'est-à-dire l'exposition à la mort et le sentiment tragique de la fragilité humaine, qui pousse au dévoilement.

<sup>1677</sup> *هل ظننت أنني لم أفطن لك؟ إنني مخلوقة نورانية لا يخفى علي شيء*, ص. 87. P. 87.



« Le calme l'a envahie depuis que tu l'as quittée, les nuages l'ont enveloppée. Je n'y entends plus ni le bruit d'un animal ni le chant d'un oiseau, comme si elle s'était vidée de tout ce qui bouge, comme si elle était en train de se rétrécir et se déformer<sup>1678</sup> ».

Ainsi, Ogygie retrouve son statut initial, décrit au début de la nouvelle. Autrement dit, c'est la présence de l'humain qui fait revivre cet espace clos et figé. Toute manifestation de vie, y compris les animaux et la beauté de la nature, ne sont qu'un lointain souvenir. Nous pouvons supposer aussi que c'est uniquement l'impression qu'en a Calypso après le départ définitif de son amant et partenaire. Calypso retrouve ainsi le manque et la perte. Ogygie, après avoir été irrémédiablement métamorphosée, voire dénaturée par Ulysse, semble être vouée à présent à la disparition totale, après cet acte d'*hubris*. À force de conjuguer les contraires, l'île ambivalente cède et se dissout progressivement. Peut-être même qu'elle sera engloutie par l'océan. Le passage d'Ulysse est, encore une fois, dévastateur, désastreux. Ogygie est de nouveau une île déserte, une île morte. En cela, elle serait le double de l'Atlantide. C'est ce que semble confirmer la dernière réplique de la déesse, en réponse à une deuxième question d'Ulysse, lui demandant les conditions de son habitation, et clôturant ainsi la nouvelle<sup>1679</sup> :

« Je suis une nymphe prédestinée à l'éternité, Ulysse. Mais j'appartiens à la catégorie des titans vaincus et bannis. Est-ce que je resterai sur cette île qui dépérit ou serai-je déplacée vers un autre endroit, afin d'accomplir une mission déterminée par les dieux tout-puissants ? Je ne sais pas. Quelles que soient les circonstances des événements de l'univers, je garderai le souvenir de notre relation, comme la plus belle chose qui me soit arrivée.

Tu dois à présent te reposer. Car tu es fatigué. Et ton voyage est encore long. Dors bien. Je veille sur toi et guide le radeau. Dors, Ulysse ! Je te réveillerai au lever du soleil afin que tu poursuives seul ton chemin<sup>1680</sup> ».

Face aux interrogations d'un Ulysse curieux, Calypso semble incertaine. C'est sur cette incertitude, débouchant presque sur une crise existentielle, que s'achève la nouvelle de Guiga. Un texte possible, celui du déplacement de la nymphe vers une autre prison, pourrait voir le jour. De fait, à Ogygie, la mission de Calypso était de sauver, accueillir et chérir Ulysse pendant sept ans, avant de l'aider à poursuivre son voyage. D'autres héros ont peut-être aussi besoin du secours de la déesse hospitalière. Peut-être que les dieux ont décidé qu'elle devrait

<sup>1678</sup> P. 87. " ساد فيها السكون منذ غادرتها وغشتها الغيوم. لم أعد أسمع فيها صوت دابة ولا زقزقة طائر فكأنها خلت مما هب ودب وكأني بها " 87. أخذت تتقلص وتنكمش"، ص. 87.

<sup>1679</sup> Le prologue et l'épilogue mettent le personnage féminin de Calypso au-devant de la scène, témoignant ainsi de son statut de personnage principal.

<sup>1680</sup> P. 87. "أنا حورية كتب لها الخلود يا أوديسيوس! ولكني من سلالة المغضوب عليهم العمالقة الأباة المهزومين. هل أبقى في هذه الجزيرة التي بدأت تنضب فيها مجاري الحياة وتفقد شيئاً فشيئاً وجودها أم سأنقل إلى مكان آخر لأقوم بوظيفة معينة تحددتها لي الآلهة العظام ؟ لا أعلم. ومهما طوحت بي ظروف الأحداث الكونية فاني سأحافظ على ذكرى معاشرتي لك محافظتي على أحلى ما حدث لي. ينبغي الآن أن تنام. فأنت تعب. ومازالت رحلتك طويلة. نم هانئاً فأنا ساهرة أروعك وأقود المركب. نم يا أوديسيوس ! سأوقظك عند شروق الشمس لتواصل طريقك وحدك"، ص. 87.

disparaître avec son île. N'a-t-elle pas transgressé les règles en aidant Ulysse au-delà d'Ogygie ? Calypso, en tant que déesse de rang inférieur à celui des dieux de l'Olympe, ne décide pas de son sort, ne sait rien de son avenir, comme Ulysse, son pouvoir d'omniscience étant remarquablement limité. C'est en cela que consiste le paradoxe de son mode d'être dans le monde. Car elle oscille en permanence entre divinité et soumission, pouvoirs surhumains et infériorité écrasante. Calypso semble définitivement acquérir, avec Guiga, le statut non pas de bourreau mais de victime d'une généalogie malheureuse et d'événements qui ont fait basculer son destin. Calypso promet le souvenir à Ulysse. C'est dans cette mesure que la Calypso de Guiga est un personnage particulièrement touchant, humain. Ainsi, certes, l'amour est interdit, impossible pour Calypso, une déesse maudite, victime de son destin. Mais c'est aussi et surtout la liberté qui semble fatalement lui manquer. Un texte possible lui ferait peut-être définitivement retrouver son autonomie et vaincre ainsi le manque.

En définitive, Calypso est la figure du voyageur immobile par excellence, à l'image de Shéhérazade. Elle voyage grâce à la fiction, l'imagination, la conversation, l'amour, l'absolu, le goût pour l'infini. C'est dans cette mesure que nous pouvons considérer la Calypso de Guiga comme la plus libre de toutes. De fait, d'après ce texte, Calypso ne se limite ni à Ogygie ni à Ulysse. Le féminin n'est pas nécessairement lié à la séduction. Car le personnage féminin a une existence à part entière et évolue, au fil des réécritures, de personnage secondaire en personnage principal, porte-parole de l'auteur. Calypso, chez Guiga, est plus un remède qu'un poison.

## Conclusion

Nous avons essayé, à travers ce chapitre, de développer l'évolution de la réception d'Homère chez les Arabes, en passant en revue quelques exemples qui nous ont aidés à mieux comprendre la destinée de l'œuvre. Par ailleurs, nous avons tenté de montrer que l'Ulysse de Guiga n'est pas simplement un avatar de l'Ulysse homérique mais qu'il appelle à la mémoire du lecteur un kaléidoscope d'autres personnages dont il semble se réclamer, tels que Robinson Crusoe et Sindbad le marin.

D'après Abdelfattah Kilito,

« On n'a jamais fini de lire les *Nuits*. On pourrait bien sûr en dire autant des grandes œuvres de la littérature universelle : *Don Quichotte*, *la Divine Comédie*, *l'Illiade*, *le Paradis Perdu*. On ne lit pas ces chefs-

d'œuvre, on les relit. Quand on les a entre les mains, il est rare qu'on les lise depuis le commencement jusqu'à la fin. On lit tel chapitre, tel passage, non avec le sentiment d'une découverte, d'une expérience première, mais avec le sentiment de renouer un lien, de rétablir une relation plusieurs fois interrompue dans le passé<sup>1681</sup> ».

La conjonction des deux mondes que sont l'Orient et l'Occident vaut le détour. Chez Guiga, Ogygie est un monde conjointement possible et impossible. Ce texte se veut un éloge du multiple, du féminin, du féminin multiple et complexe. L'ambivalence de la Calypso de Guiga réside dans le fait qu'elle est une immortelle qui ressent pourtant l'urgence de créer et se révolte contre la stérilité. Nous passons de la déesse malgré elle chez Marivaux à la femme malgré elle dans la nouvelle de Guiga. Grâce à ce personnage féminin, Ulysse comprend mieux sa mortalité et les possibilités que lui offre sa condition malgré son caractère vulnérable. De fait, Calypso figure le rêve, beau et fou, d'humaniser le monde, d'humaniser l'humanité inhumaine.

Dans le texte de Guiga, l'accueil de Calypso n'a pas uniquement une dimension charnelle mais aussi et plus fondamentalement spirituelle, universelle, dépassant largement le cadre de l'*éros*. L'île chez la Calypso de Guiga est certes une punition. Toutefois, elle est aussi la révélation de la lumière sur soi et sur le monde, l'invitation irrésistible au dépassement, le point de départ pour un nouveau commencement. Ainsi, Tahar Guiga change remarquablement notre approche du mythe littéraire de Calypso, en l'imaginant indépendamment de l'omniprésence de l'homme. En ce sens, il réhabilite ce personnage féminin, longtemps assimilé à l'emprisonnement du héros de la nostalgie. La voix féminine de Calypso ou de Shéhérazade symbolise le pouvoir salutaire de la littérature comme puissance contre le néant. Ulysse, quant à lui, est à la fois d'ici et d'ailleurs, comme tout être humain. Il nous enseigne, à sa manière, l'acceptation des parts d'ombre constitutives de l'humain, dont la plus évidente serait, peut-être, l'indécision.

---

<sup>1681</sup> A. Kilito, « Le livre magique », *La langue d'Adam et autres essais*, Maroc, Les Editions Toubkal, p. 79.

## Conclusion

Le projet de Louis Aragon dans *Les Aventures de Télémaque* est totalement subversif : il s'agit de faire du chef-d'œuvre de Fénelon un bréviaire de l'existence Dada. La déconstruction du mythe, chez Marivaux et Aragon, n'empêche pas l'admiration de l'ancien. En ce qui concerne le personnage de Calypso, les deux auteurs conservent le thème d'une féminité dangereuse, même s'ils l'enrichissent en lui ajoutant d'autres significations, comiques pour l'un et surréalistes pour l'autre. C'est dans le texte de Tahar Guiga, *Neuf nuits en compagnie de Calypso*, que le personnage s'affranchit de cette image traditionnelle. Elle n'est plus la paysanne qui fait rire ou la femme capricieuse et coquette, car elle représente chez Guiga la féminité salvatrice et libre, la sage conteuse qui propose, à sa façon, une forme d'infini, d'absolu et refuse d'être réduite au silence. Par l'intermédiaire de ce personnage, Tahar Guiga déterritorialise Homère en revendiquant sa part de l'héritage grec.

En définitive, l'approche comparatiste nous a permis de travailler, dans le cadre du présent travail, et dans cette troisième partie en particulier, sur différentes littératures. *L'Odyssée* possède maintes interprétations qui sont autant de variations autour d'un même mythe. Ces tentatives d'écrire dans le silence d'Homère, qu'elles se situent dans un contexte d'une querelle, d'un mouvement ou d'une réhabilitation, dialoguent entre elles et défient, ce faisant, le temps et l'espace. D'après Florence Dupont, « ces interprétations sont des constructions historiques. Il n'y a pas de sens, dans un "mythe grec", qui serait éternel et qu'on pourrait exploiter jusqu'à la fin des temps. Il n'y a qu'une appropriation de ces récits qui vont être ensuite utilisés<sup>1682</sup> ». Cela met en évidence le caractère polymorphe et ambivalent du mythe littéraire de Calypso, figure de l'insaisissable et de l'énigmatique.

---

<sup>1682</sup> Entretien avec Florence Dupont, « Le mythe, une façon de parler », Propos recueillis par Marine Le Breton, *Philosophie Magazine*, Hors-série n° 19, Été 2013, p. 30.



# Conclusion générale

Nous avons essayé à travers le présent travail de nous pencher sur une deuxième odyssée, en marge de la principale. C'est l'odyssée de Calypso. Cette odyssée est fondamentale parce qu'elle nous apprend à accepter l'altérité, la mort et le silence.

Premièrement, il semble plus facile d'accepter l'altérité quand on sait qu'il n'y a pas de nature humaine immuable et que l'identité est multiple. L'acceptation de l'altérité indique la possibilité de la rencontre. L'utilité de la littérature est indéniable à ce propos, car elle nous permet d'accepter l'étrangeté de l'autre. À ce propos, les personnages homériques sont à la fois étranges et familiers, lointains et proches, disparus et présents.

En ce qui concerne Calypso, nous avons essayé de dévoiler un visage féminin hybride, dépassant les conceptions manichéennes et l'image d'une déesse infréquentable et stérile, séduite et abandonnée. La beauté de Calypso cesse d'être éternelle chez ceux qui lisent Homère et écrivent dans son silence en imaginant des textes possibles et des aventures manquées de cette « femme » au caractère attachant et ambigu. C'est dans cette perspective que nous avons développé les effets de résonance entre les différents textes étudiés qui ont, à chaque fois, imaginé une Calypso laide ou une Calypso qui considère sa beauté comme étant aussi désespérante qu'insupportable, c'est-à-dire une Calypso différente de celle qu'on croit connaître.

Le désir de Calypso est aussi ambivalent que le personnage : il la pousse à détruire, comme chez Fénelon, ou à créer comme dans le texte de Guiga. Nous avons choisi d'étudier la réécriture de Guiga en dernier parce que nous préférons imaginer Calypso, c'est-à-dire la femme, aspirer à la liberté et non pas seulement à l'amour. La présence de l'homme sur l'île déserte ou dans la vie de la déesse solitaire n'est, ne peut être qu'une distraction temporaire aux yeux de celle qui est privée de la certitude rassurante de mourir.

Ainsi, si nous essayons de définir l'identité du personnage mythologique de Calypso, au terme de ce travail, nous dirions que c'est une altérité, comme toute identité. Calypso, figure de l'enchanteur désenchanté, alternativement poétisée et dépoétisée, sublime et grotesque, représente le deuil impossible des amours inachevées et impossibles. Ce sont cet

inachèvement et ce silence qui font ressembler ce personnage, peut-être plus que les autres, à son créateur, Homère. Car en réfléchissant sur ces deux figures, nous sommes confrontés à l'impossible, au voilement. Or quoi de plus passionnant que de rechercher l'impossible ?

Ce travail nous a permis de découvrir de multiples facettes de Calypso qui figure alternativement l'identique et le changeant, la cachette et l'ostentation, l'amour et la philosophie, le silence et le bavardage, l'oubli et la mémoire, la débauche et la spiritualité, le désir et la mort, le tragique et le comique. Elle est celle qui présente l'immortalité comme un privilège et celle que l'existence épuise. Ainsi, son mode d'être se définit par l'oscillation entre voilement et dévoilement. L'avantage indéniable de notre approche comparatiste est la confrontation entre la figure tragique de celle qui a l'éternité pour elle mais ne peut jamais éterniser ses amours et celle, irrésistiblement comique, de la paysanne marivaudienne, ridicule et fantasque. C'est uniquement grâce à la comparaison qu'il devient possible de mieux comprendre le silence d'Homère sur Calypso.

Ulysse, lui aussi, est un personnage complexe, figure du multiple, c'est-à-dire de la vie qui fait coexister les contraires. Par ailleurs, nous avons découvert, au fil des chapitres, plusieurs sortes de héros, ceux qui glorifient le désir et ceux qui le chassent parce qu'il représente les débordements de la chair. Nous avons étudié le héros chrétien, le héros surréaliste et le héros comique qui semblent s'accorder, malgré leurs différences, à accorder peu d'importance à Calypso. Heureusement que le texte de Tahar Guiga nous fait imaginer une femme qui s'affranchit de sa dépendance à l'homme et aspire à d'autres absolus.

En réfléchissant sur les figures et voiles d'Ulysse, une autre leçon possible du mythe serait la suivante : vivre ailleurs, peut-être, mais mourir chez soi. C'est ainsi que nous pourrions comprendre l'ambivalence de l'attitude d'Ulysse à l'égard des figures de l'autre et de l'ailleurs qui peuvent paraître monstrueuses mais qui n'en sont pas moins attachantes. Ce travail se veut une réhabilitation des figures soi-disant monstrueuses, au détriment de ceux qui représentent, selon les interprètes, la sagesse et la mesure.

Quant à nous, nous sommes constamment tiraillés entre nos figures et nos voiles, en perpétuel devenir, à l'image des héros homériques, du désir, du monde. Grâce à la littérature, nous sommes capables de percevoir et de mieux comprendre nos contradictions et nos zones d'ombre, autrement dit l'altérité de notre « identité ». Car les imperfections que présentent les personnages de Calypso et d'Ulysse, au fil des multiples réécritures du mythe, nous séduisent. En effet, les deux protagonistes figurent l'entrelacement des antagonismes au sein d'un seul et

même être. C'est peut-être cette complexité qui nous les fait aimer, même si cela n'empêche pas leur altérité.

Deuxièmement, le refus d'Ulysse nous apprend à affronter la certitude, souvent amère et douloureuse, de notre finitude. Calypso, souvent malheureuse dans les réécritures que nous avons pu étudier, est un contre-exemple du bonheur que représente le fantasme de l'immortel, de l'illimité, de l'inachevé. En effet, l'immuable ne peut pas être désirable. Nous devons accepter notre condition humaine, notre mode d'être dans le monde, afin d'atteindre le bonheur. Le mythe littéraire de Calypso valorise cet humain vulnérable. Car ce qui nous semble tragique est, pour d'autres, un privilège.

Ainsi, la littérature a le pouvoir de nous métamorphoser, nous qui croyions l'immortalité désirable. Un personnage de fiction, un parfait inconnu, très différent de ce que nous sommes aujourd'hui, prouve le contraire et nous aide à vaincre la peur de la mort, peut-être plus efficacement que les préceptes d'un Épictète ou les promesses d'une religion. Seule la littérature, à travers une histoire très simple, celle d'une nymphe immortelle et malheureuse, est capable d'un tel prodige : nous instruire et nous émouvoir en même temps. Dans les textes que nous avons pu étudier, l'immortalité n'est jamais valorisée. Bien au contraire, l'inachèvement est une punition, voire une malédiction. En ce sens, nous pouvons considérer le mythe littéraire de Calypso comme un hymne à la vie, à notre vie tellement fragile et imparfaite. Débarrassons-nous alors de la hantise de la fin !

Troisièmement, nous devons accepter le silence d'Homère et l'irréparable perte qui définit l'ensemble de la culture grecque. Homère est un objet de désir inconnu. Homère dérange à cause de son altérité. C'est pourquoi on a toujours essayé de familiariser cette figure de l'étrange, qu'il s'agisse des philosophes, des allégoristes, des premiers chrétiens et musulmans, ou encore des narrateurs burlesques qui revendiquent leur « modernité ». Comme l'écrit Barbara Cassin, « "Homère" est, chez les Barbares que nous sommes, un signifiant flottant, l'opérateur magique de la performance poétique. Un nom à désignation fluide, mais à opération lourde : l'opérateur de la beauté-du-monde<sup>1683</sup> ». À une époque où les donneurs de leçons et moralisateurs abondent, le silence d'Homère est peut-être frustrant, insolite, presque un objet de curiosité. Car Homère n'impose aucune leçon et s'efface admirablement derrière son œuvre. Cela ne peut pas être transposable dans un récit moderne qui est nécessairement le reflet

---

<sup>1683</sup> B. Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire*, op. cit., p. 56.



de la subjectivité de son auteur. Les textes antiques enveloppent en eux des mondes possibles et inconnus et font résonner l'ineffable qui définit ces mondes perdus.

La littérature comparée est une inquiétude, un manque, un silence : pouvons-nous tout dire sur Calypso ou sur Homère ? La réponse est non. Dans le cadre de cette acceptation du manque, nous citerons deux exemples, qui sont loin d'être les seuls, des rapprochements possibles entre l'histoire de Calypso et d'Ulysse et d'autres textes littéraires que nous n'avons pas étudiés.

Nous pourrions approfondir ce travail en nous penchant, en l'occurrence, sur le poème de Ronsard qui donne, lui aussi, la parole à Calypso, après un long silence. Il s'agit des « Paroles que dit Calypso<sup>1684</sup> ». Ce poème décrit une déesse qui regrette l'amour aveuglant qu'elle portait pour un Ulysse « méchant, artisan de malice ». Calypso met en évidence dans son discours le thème du mensonge et de la fourberie d'Ulysse. Nous retrouvons également la dévalorisation du *nostos*, d'Ithaque et de Pénélope, réduite à une « sottise ». Cette Calypso qui se laisse aller au chagrin rappelle, à bien des égards, la Calypso « inconsolable » de Fénelon. Son île lui semble désormais triste et dépeuplée : « Mais maintenant ta beauté me déplaît ». Ainsi, dans ce poème de Ronsard, l'indifférence et l'ingratitude d'Ulysse s'opposent à une hospitalité « inconditionnelle » de la déesse bienveillante.

L'intrigue de *La laisse* de Françoise Sagan<sup>1685</sup> présente aussi des similitudes frappantes avec l'histoire de Calypso. En effet, tandis que la passion de Laurence pour Vincent semble la faire vivre, l'homme, indifférent, se sent de plus en plus étouffé et exprime son envie de se séparer d'elle, après une relation de dix ans. Car il considère que ce n'est pas cela le vrai amour : ils n'ont jamais ri ensemble. Ils ne partagent pas de secrets. C'est l'*homophrosyne* qui semble irrévocablement manquer à cette relation comme à celle qui unit Calypso et Ulysse. Alors que la paresse, l'habitude ou le confort font patienter Vincent pendant des années malgré l'absence d'amour, jusqu'à ce qu'une notoriété inattendue, grâce à sa musique, l'encourage à se libérer, Ulysse, lui, est condamné à attendre que les dieux le délivrent de sa prison dorée. Laurence use de stratagèmes pour garder Vincent à ses côtés. Elle lui propose, en l'occurrence, un chéquier, équivalent à l'immortalité et la jeunesse éternelle offertes par la déesse Calypso. Toutefois, dans les deux cas de figure, l'homme refuse catégoriquement la tentation, marquant, de ce fait, la défaite de la géôlière amoureuse.

---

<sup>1684</sup> Ronsard, « Les paroles que dit Calypso, ou qu'elle devait dire, voyant partir Ulysse de son île », VI<sup>e</sup> livre des *Poèmes*, 1569.

<sup>1685</sup> F. Sagan, *La laisse*, Pocket, 2009.

Le rapprochement entre *L'Odyssée* et *La laisse* serait peut-être intéressant dans la mesure où les deux textes posent, chacun à sa façon, le problème de la possessivité en amour, de l'emprisonnement, réel ou symbolique, de l'objet d'amour. Par ailleurs, le thème de l'emprise du féminin sur le masculin est l'un des principaux points de rencontre entre ces deux histoires d'amour impossible et tragique.

Nous avons tenté dans ce travail de retrouver les échos de la parole dans le silence d'Homère. Au fil des textes étudiés, nous avons constaté qu'Homère a presque toujours été considéré comme un ennemi dangereux, chez les Arabes musulmans, comme chez les chrétiens. Il semble ne devoir sa survie qu'à une dénaturation, qu'il s'agisse d'une dépoétisation dans le monde arabe ou d'une désacralisation par les auteurs « modernes ». Cependant, il nous semble que c'est cette esthétique de l'incomplétude et du silence, tant décriée, qui fait la singularité des textes attribués à Homère.

Ulysse refuse l'immortalité de Calypso parce qu'il tient à son *nostos* poétique. Autrement dit, la littérature est la seule immortalité qui vaille, la seule gloire possible pour un humain parce qu'elle nous fait comprendre que l'identité n'est pas un état figé et que ce sont ses contradictions qui la définissent mieux que ses certitudes. Seule la littérature est capable de dire les changements souvent imperceptibles qui affectent nos états d'âme. Elle met des mots sur ce que nous ne pouvons peut-être pas exprimer ou décrire. À ce propos, Andrea Marcolongo, helléniste et linguiste italienne et auteur de *La Langue géniale. 9 bonnes raisons d'aimer le grec*<sup>1686</sup>, estime que « c'est à cela que servent les sciences humaines : étudier l'âme des hommes, qui, elle, ne change jamais<sup>1687</sup> ». C'est pourquoi la littérature, n'en déplaise à ses détracteurs d'hier, d'aujourd'hui et de demain, est le remède le plus puissant contre la bêtise. Car elle a le mérite de développer le sens de l'altérité et l'esprit critique du lecteur.

En définitive, nous pouvons affirmer avec certitude qu'un texte antique est tout à fait capable de solliciter l'imagination d'un lecteur contemporain et de lui faire désirer les mondes engloutis et possibles qu'il exprime. Le principal enjeu du présent travail est de rendre hommage à la littérature, à l'Antiquité, mais aussi et surtout au fabuleux, au merveilleux, au monstrueux, aux ombres et aux mystères, et à tout ce qu'on ne peut évoquer qu'à demi-voix, car c'est cela même qui représente l'essence de la vie.

---

<sup>1686</sup> Les Belles Lettres, 2017.

<sup>1687</sup> A. Marcolongo, « Nous sommes au monde pour faire de grandes choses », Entretien, *Le Point Références*, Été 2018, p. 97.



# Bibliographie

## I) Homère et les œuvres antiques

### 1) Corpus primaire

APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, trad. Francis Vian, Emile Delage, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

ARISTOPHANE, *Les Nuées*, trad. Bernard Pautrat, Chambéry, L'Act Mem, coll. « La Bibliothèque Volante », 2008.

ARISTOTE, *Métaphysique*, trad. M-P. Duminil et A. Jolin, Paris, Flammarion, 2008.

—, *Poétique*, trad. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en Poche », 1997.

CICÉRON, *De Oratore*, XLIV, trad. M. Nisard, URL : <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/oratore1.htm>. Consulté le 04 juillet 2019.

ÉPICURE, *Lettre à Ménécée*, trad. P-M. Morel, Paris, Garnier Flammarion, 2009.

ESCHYLE, *Agamemnon*, trad. Pierre Judet de La Combe, Paris, Bayard, Centurion, 2005.

EURIPIDE, *Les Héraclides*, trad. M. Artaud, URL : <http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/euripide/heraclides.htm>. Consulté le 04 juillet 2019.

[Gilgamesh] *Épopée de Gilgamesh*, trad. R-J. Tournay et A. Shaffer, Paris, Le Cerf, coll. « Littératures anciennes du Proche-Orient », 1994.

GORGIAS, *L'Éloge d'Hélène*, trad. Jean-Paul Dumont, *Les Écoles présocratiques*, Gallimard, coll. « Folio essais » n° 152, 1991.

HÉRACLITE, *Fragments*, trad. Abel Jeannièrre, Paris, La philosophie en poche, 1977.

HÉSIODE, *La Théogonie, Les Travaux et les Jours*, trad. Philippe Brunet, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

HOMÈRE, *Hymne homérique à Aphrodite*, trad. Leconte de Lisle, 1868, URL : <https://mediterranees.net/mythes/hymnes/hymne3.html>. Consulté le 16 juin 2019.

—, *L'Iliade*, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1998.

—, *L'Iliade*, trad. Suleyman Al-Boustani, Sousse, Tunisie, Éd. Dar el Maaref, 2ème édition, 2010.

—, *L'Odyssée*, trad. Victor Bérard, 1924, Paris, Les Belles Lettres, Tome I : Chants I-VII, 2018, Tome II : Chants VIII-XV, 2002, Tome III : Chants XVI-XXIV, 2012.

—, *L'Odyssée*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte / Poche, 2004.

—, *L'Odyssée et l'Iliade d'Homère*, trad. Anbara Salam Khalidi, Le Caire, Dar el Maaref, 1945, introduction de Taha Hussein. الأوديسة والإلياذة لهوميروس

HORACE, *Œuvres, Epîtres*, trad. F. Richard, Paris, GF Flammarion, 1967.

HYGIN, *Fables*, trad. Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France Série latine – Collection Budé », 2012.

LAËRCE, Diogène, *Vie de Platon*, trad. A. Ph. Segonds, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en Poche », 1999.

LUCRÈCE, *De natura rerum* in J. Brun, *Épicure et les épicuriens*, textes choisis, PUF, 2010.

OVIDE, *De l'Amour, Les Amours, L'Art d'aimer, Les Remèdes à l'amour*, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

—, *Les Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.

PLATON, *La République*, trad. G. Leroux, Paris, GF Flammarion, 2004.

—, *Le Banquet* (De l'amour), trad. Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 2016.

—, *Lysis*, trad. P. Vicaire, Paris, PUF, 1963.

PSEUDO-APOLLODORE, *La Bibliothèque d'Apollodore*, trad. Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonie, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté / Les Belles Lettres, 1991.

VIRGILE, *L'Énéide*, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

## 2) Corpus secondaire

BACKÈS, Jean-Louis, « Les caprices du ciel », *Le Magazine Littéraire*, Homère. Pourquoi on a besoin de lui, N° 584, octobre 2017, p. 86-87.

BADIOU, Alain, « Platon, notre cher Platon », *Le Magazine Littéraire*, Platon. L'invention de la philosophie, N° 447, novembre 2005, p. 32-34.

BAUDRILLARD, Jean, « I'll be your mirror », *Philosophie Magazine*, Les mythes grecs. Pourquoi on n'y échappe pas, Hors-série N° 19, Été 2013, p. 60-61.

BÉRARD, Victor, *Les Phéniciens et l'Odyssée*, Paris, Armand Colin, 1902-1903, rééd. 1927.

—, *Les Navigations d'Ulysse, III, Calypso et la mer de l'Atlantide*, Paris, Armand Colin, 1927-1929, rééd. 1971.

BESPALOFF, Rachel, *De l'Iliade*, Allia, 1943, 2004.

BOEHRINGER, Sandra, « Comment classer les comportement érotiques ? Platon, le sexe et erôs dans le *Banquet* et les *Lois* », *Études platoniciennes*, [En ligne], 4, 2007, p. 45-67, mis en ligne le 01 septembre 2016, consulté le 10 juillet 2019, URL : <https://journals-openedition-org.faraway.parisnanterre.fr/etudesplatoniciennes/902>.

BOUFFARTIGUE, Jean, « Calypso entre nom et personnage », dans *Φιλολογία. Mélanges offerts à Michel Casevitz*, Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique, 35, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2006, URL : [https://www.persee.fr/doc/mom\\_0151-7015\\_2006\\_mel\\_35\\_1\\_2417](https://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2006_mel_35_1_2417). Consulté le 2 mai 2019.

BOUVIER, David, « Le pouvoir de Calypso : À propos d'une poétique odysseenne », *La mythologie et l'Odyssee : hommage à Gabriel Germain*, actes du colloque international de Grenoble, 20-22 mai 1999, Droz, 2002, p. 69-85.

BRETHES, Romain, « Athéna selon Homère – La maîtresse incontestée de la ruse », *Le Point Références – La Grèce et ses dieux*, juillet-août 2016, p. 64.

—, « Pline le Jeune, la nature comme œuvre d'art », *Le Point Références – Philosophies du jardin*, avril-mai 2019, p.

BRISSON, Luc, *Platon, les mots et les mythes*, Paris, Maspero, 1982.

—, « Le “mythe de l'androgyné” ou l'origine de l'élan érotique », *Le Point Hors-série, Grandes biographies*, N°2, *Platon*, janvier-février 2009, p. 36-37.

BRUN, Jean, *Platon et l'Académie*, Paris, PUF, Delta, coll. « Que sais-je ? », 1960.

BUFFIÈRE, Félix, *Héraclite. Allégories d'Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

—, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

CAMUS, Albert, « L'exil d'Hélène », *L'Été*, Les essais LXVIII, Paris, Gallimard, 1954.

CANTARELLA, Eva, « Multiples Pénélopes », *Magazine Littéraire, Homère. Les métamorphoses d'Ulysse*, N° 427, janvier 2004, p. 42-44.

CASEVITZ, Michel, « Sur Calypso », dans *L'univers épique : rencontres avec l'Antiquité classique*, Tome II. Besançon : l'Université de Franche-Comté, 1992, p. 81-103 (Annales littéraires de l'Université de Besançon, 460, URL : [https://www.persee.fr/doc/ista\\_0000-0000\\_1992\\_act\\_460\\_1\\_1321](https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1992_act_460_1_1321), Consulté le 20 mai 2019.

CASSIN, Barbara, « Le désir. Voir Hélène en toute femme », *Philosophie Magazine*, Hors-série N° 11, août-septembre 2011, p. 72-73.

—, « Ulysse m'a appris à me sentir chez moi partout », *Homère vu par Barbara Cassin*, *Philosophie Magazine*, N° 111, Été 2017, p. 84-89.

—, « ZEUS », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/zeus/>. Consulté le 20 mai 2019.

CECCARELLI, Paola, « Le tissage, la mémoire et la nymphe. Une récente lecture de l'*Odyssée* », dans *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 21, n°1, 1995, p. 181-191.

CHRISTOPOULOS, Menelaos, « Le départ de l'île de Calypso », *Kernos* [En ligne], 9, 1996, mis en ligne le 21 avril 2011, URL : <https://journals.openedition.org/kernos/1176>. Consulté le 02 mai 2019.

COLLOBERT, Catherine, « L'effet poétique chez Homère et Platon : Plaisir des sens et plaisir du sens », *Revue de Philosophie Ancienne*, vol. 30, n°1 (2012), p. 87-109.

CONCHE, Marcel, « Ulysse : l'homme de la réflexion », *Magazine Littéraire, Homère. Les métamorphoses d'Ulysse*, N° 427, janvier 2004, p. 40-42.

COURRÉNT, Mireille, « Entre plaisir et peine, les passeuses de l'Inaccessible dans *L'Odyssée* d'Homère », dans *Figures du Passeur*, Paul Carmignani (dir.), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002, p. 167-187, URL : <https://books.openedition.org/pupvd/166?lang=fr>. Consulté le 20 mai 2019.

CUISENIER, Jean, *Le périple d'Ulysse*, Paris, Fayard, 2003.

—, « Naviguer dans le sillage d'Ulysse », *Magazine Littéraire, Homère. Les métamorphoses d'Ulysse*, N° 427, janvier 2004, p. 32-34.

D'ONOFRIO, Salvatore, « Les héros civilisateurs, bienfaiteurs et bandits », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, N° 37, décembre 2014 / janvier-février 2015, p. 32-35.

DETIENNE, Marcel, « ATHÉNA », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnante.fr/encyclopedie/athena/>. Consulté le 20 mai 2019.

—, « Expérimenter dans le champ des polythéismes », *Kernos* 10 (1997). [En ligne], 10 | 1997, mis en ligne le 12 avril 2011, URL : <https://journals-openedition-org.faraway.parisnante.fr/kernos/645>. Consulté le 21 décembre 2019.

—, « Les Grecs croyaient modérément en leurs mythes », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, N° 37, décembre 2014 / janvier-février 2015, p. 18-21.

DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence, la mètis des grecs*, 1974, Paris, Flammarion, 2009.



DINGREMONT, François, « Homère, le génie du paganisme et les philosophes. Un conflit des sages », *L'Homme* [En ligne], 201 | 2012, URL : <https://journals-openedition-org.faraway.parisnanterre.fr/lhomme/22939>. Consulté le 27 mars 2019.

DIXSAUT, Monique, *Le Naturel philosophe*, Paris, Vrin, 1985.

—, *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, Paris, Vrin, 2001.

—, « Pourquoi poser des Idées ? », *Le Magazine Littéraire* N° 447, *Platon. L'invention de la philosophie*, novembre 2005, p. 51-54.

DORION, Louis-André, « Socrate ou la séduction », *Le Magazine littéraire* N° 447, *Platon. L'invention de la philosophie*, novembre 2005, p. 40-42.

DROZ, Geneviève, *Les mythes platoniciens*, Point Sagesses, 1992.

DUCHEMIN, Jacqueline, « Platon et l'héritage de la poésie », *Revue des études grecques*, tome 68, fascicule 319-323, janvier-décembre 1955, p. 12-37.

DUCHÊNE, Hervé, « Dans le sillage d'Ulysse », *L'Histoire*, Hors-série N° 82, *Homère. Le nouveau visage du poète*, janvier-mars 2019, p. 32-35.

—, « “Le monde d'Ulysse” de Moses Finley », *L'Histoire*, Hors-série N° 82, *Homère. Le nouveau visage du poète*, janvier-mars 2019, p. 45.

—, « Ulysse, le porte-parole des migrants ? », *L'Histoire*, Hors-série N° 82, *Homère. Le nouveau visage du poète*, janvier-mars 2019, p. 88-93.

DUCLLOT-CLÉMENT, Nathalie, « Figures mythiques de femmes dédoublées – femmes absolues – chez Maryse Condé et Toni Morrison », dans *Loxias*, Loxias 3 (févr. 2004), URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6086>. Consulté le 18 mai 2017.

DUPONT, Florence, *L'Antiquité, territoire des écarts*, Entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Taussig, Paris, Albin Michel, 2013.

—, « Le mythe, une façon de parler », Entretien, *Philosophie Magazine*, *Les mythes grecs. Pourquoi on n'y échappe pas*, Été 2013, p. 29-31.

ERNOULT, Nathalie, « À propos du féminin en Grèce ancienne », Entretien avec Nicole Loraux, *Sources*, n°25, 1991, p. 49-56.

FICIN, Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, trad. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 2002.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, Champs, 1977.

FRAISSE, Jean-Claude, *Philia. La notion d'amitié dans la philosophie antique. Essai sur un problème perdu et retrouvé*, Paris, Vrin, 1984.

FRANCE CULTURE, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, émissions du 11 au 15 février 2008. Platon : *Soleil coupé : une évocation des mythes*, Monique Dixsaut sur le mythe raconté par Aristophane dans *Le Banquet* de Platon. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=EUmzyr2JisI>. Consulté le 15 juillet 2019.

FRANCE CULTURE, *Les Chemins de la philosophie*, « Fabuleux Platon (3/4) : le mythe de l'Atlantide : la perfection est-elle de ce monde ? », diffusé le 09 janvier 2019, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/fabuleux-platon-34-le-mythe-de-latlantide-la-perfection-est-elle-de-ce-monde>. Consulté le 15 juillet 2019.

FRANCE CULTURE, *Les Chemins de la philosophie*, « L'Odyssée d'Homère (3/4), Récits au féminin », diffusé le 28 août 2019. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/lodysee-dhomere-34-par-de-la-le-vrai-et-le-faux>. Consulté le 31 août 2019.

GAUVIN, François, « Hadès. Le maître des ténèbres », *Le Point Références – La Grèce et ses dieux*, juillet-août 2016, p. 24.

GOLLIAU, Catherine, « Voyage au cœur des surhommes », Avant-propos, *Le Point Références – La vraie vie des héros de l'Antiquité*, Été 2018, p. 6-7.

GRIMAL, Pierre, *La mythologie grecque*, Paris, PUF, 1953.

GRIMALDI, Nicolas, *Socrate, le sorcier*, Paris, PUF, 2004.

GUSDORF, Georges, *Mythe et Métaphysique – Introduction à la philosophie*, Paris, Flammarion, 1953.

HADOT, Pierre, « L'«Amour magicien». Aux origines de la notion de «Magia Naturalis» : Platon, Plotin, Marsile Ficin », dans *Revue philosophique de la France et de l'Etranger*, T.

172, n°2, Études de philosophie ancienne : hommage à Pierre-Maxime Schuhl pour son quatre-vingtième anniversaire, avril-juin 1982, p. 283-292.

—, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?* Paris, Gallimard, 1995.

—, « La figure de Socrate », *Éloge de Socrate, Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Allia, 1998, 1999.

HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1996.

—, « Des lieux et des hommes », *L'Odyssée*, Homère, trad. Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte, 2004, p. 455-469.

—, « Ulysse, voyageur malgré lui », *Magazine Littéraire, Homère. Les métamorphoses d'Ulysse*, N° 427, janvier 2004, p. 24-26.

HENTSCH, Thierry, *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Presses de l'Université de Montréal, 2005. Publication sur Open Edition Books : 2018. URL : <https://books.openedition.org/pum/14230?lang=fr>. Consulté le 25 juin 2019.

HOFFMANN, Geneviève, *La jeune fille, le pouvoir et la mort dans l'Athènes classique*, Paris, De Boccard, 1992.

IRIARTE, Ana, « Le chant-miroir des Sirènes », dans *Métis, Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 8, n° 1-2, 1993, p. 147-159.

JOLY, Henri, « Sur la tête de Gorgias. Le “parler beau” et le “dire vrai” dans *Le Banquet* de Platon », *Argumentation* 4, 5 – 33 (1990), URL : [https://doi-org.faraway.parisnanterre.fr/10.1007/BF00186296](https://doi.org.faraway.parisnanterre.fr/10.1007/BF00186296). Consulté le 11 avril 2019.

JUDET DE LA COMBE, Pierre, « Le pays de l'abondance et de l'oubli », *Philosophie Magazine*, Hors-série N° 11, août-septembre 2011, p. 65-69.

—, « Homère nous oblige à être des deux côtés d'une guerre », *Le Magazine Littéraire, Homère. Pourquoi on a besoin de lui*, N° 584, octobre 2017, p. 78-81.

KAHN, Laurence, « La mort à visage de femme », dans *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, G. Gnoli (dir.) ; J-P. Vernant (dir.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1982, p. 133-142.

—, « APHRODITE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/aphrodite/>. Consulté le 27 juin 2019.

—, « HERMES », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/hermes/>. Consulté le 11 avril 2019.

LACARRIÈRE, Jacques, « Hérodote, l'invention du voyage », *Magazine Littéraire, Les écrivains voyageurs de l'aventure à la quête de soi*, N° 432, juin 2004, p. 26-27.

LAURENT, Jérôme, « Sur l'hubris de Socrate », *Kentron*, 20, 2004, p. 83-92.

—, « L'Eros selon Platon », *Le Magazine Littéraire, Platon. L'invention de la philosophie*, N° 447, novembre 2005, p. 48-51.

LEVYSTONE, David, « La figure d'Ulysse chez les Socratiques : Socrate *polutropos* », *Phronesis* 50 n°3 (2005), 181-214, URL : <http://web.b.ebscohost.com.faraway.parisnanterre.fr/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=cee4f60-0432-46f4-92da-9119ad0d92d5%40pdc-v-sessmgr04>. Consulté le 18 juillet 2019.

LORAU, Nicole, « Ἡβη et ἀνδρεία : deux versions de la mort du combattant athénien », *AncSoc* 6, 1975, p. 1-31.

—, *Les expériences de Tirésias, le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1989.

—, *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris, Seuil, 1996.

—, « Qu'est-ce qu'une déesse », *Modèles féminins du monde antique, Histoire des femmes en Occident, L'Antiquité*, (dir.) Pauline Schmitt Pantel, Paris, Perrin, 2002.

M-R. Mayeux, « Alkinoos jardin d' », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/jardin-d-alkinoos/>. Consulté le 7 mai 2019.

MACÉ, Arnaud, « La philosophie en dialogues », *Le Magazine Littéraire, Platon. L'invention de la philosophie*, N° 447, novembre 2005, p. 42-45.

—, « Les dialogues en bon ordre ? », *Le Magazine Littéraire, Platon. L'invention de la philosophie*, N° 447, novembre 2005, p. 44.

MANGUEL, Alberto, *L'Iliade et l'Odyssée*, trad. Ch. Le Bœuf, Paris, Bayard, 2008.

MATHIEU, Jean-Marie, « Hybris-Démésure ? Philologie et traduction », *Kentron*, 20, 2004, p. 15-45.

MATTEI, Jean-François, « Le platonisme, une *mytho-logie* ? », *Le Point Hors-série, Grandes biographies*, N°2, *Platon*, janvier-février 2009, p. 64-67.

MAYOR, Adrienne, « Aristote imagine déjà que l'humanité invente les robots », Entretien, *Le Monde des religions, Les mythes sagesses éternelles*, Hors-série N° 32, juin 2019, p. 74-75.

MENDELSON, Daniel, Entretien, « Qu'ont fait les Grecs, sinon voyager ? », *Philosophie Magazine*, Hors-série n° 11, août-septembre 2011, p. 10-15.

MICHAEL, Martin, « Les dangers suaves de l'identité oubliée », dans *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, N° 10, 2006. URL : [https://www.persee.fr/doc/gaia\\_1287-3349\\_2006\\_num\\_10\\_1\\_1492](https://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2006_num_10_1_1492). Consulté le 29 mai 2019.

MONSACRÉ, Hélène, « Homère, deux odyssées », *Le Magazine Littéraire, Mal de vivre ou quête de soi – la solitude*, Hors-série N° 12, octobre-novembre 2007, p. 16-19.

—, « La douleur. Les héros pleurent aussi », *Philosophie Magazine*, Hors-série N° 11, août-septembre 2011, p. 48-49.

MONTANDON, Alain, *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*, Paris, PUF, 2002.

MOTTE, André, *Prairies et jardins de la Grèce antique*, Bruxelles, Mémoires de la classe de Lettres de l'Académie Royale de Belgique, 2<sup>ème</sup> série, T. LXI, fasc. 5, 1973.

NARCY, Michel, « Socrate est le premier philosophe de la morale », *Le Point Hors-série, Grandes biographies*, N°2, *Platon*, janvier-février 2009, p. 14-16.

NAVAUD, Guillaume, « Éros selon Platon », *Le Point Références - La Grèce et ses dieux*, juillet-août 2016, p. 42.

—, « Ulysse : un homme à femmes, séducteur malgré lui ? », *Le Point Références – La Vraie Vie des Héros de l'Antiquité*, Été 2018, p. 64.

PACHET, Pierre, « “Platon dit, Platon pense que” », *Le Magazine Littéraire, Platon. L'invention de la philosophie*, N° 447, juillet-août 2016, p. 46-48.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ionna, *Le chant de Pénélope, Poétique du tissage féminin dans L'Odyssée*, Paris, Belin, 1994.

PÉPIN, Jean-François, « Odyssée », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/odysee/>. Consulté le 27 mars 2019.

PÉRILLIÉ, Jean-Luc, « Socrate, “homme érotique”, (*erôtikos anèr* ?) », *Kentron*, 31, 2015, p. 91-126.

PERNOT, Laurent, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Librairie générale française, 2000.

PRADEAU, Jean-François, « Ce que Platon n'a pas dit », *Le Point Hors-série, Grandes biographies*, N°2, *Platon*, janvier-février 2009, p. 100-103.

—, « Platon ou l'invention de la philosophie », *Le Point Hors-série, Grandes biographies*, N°2, *Platon*, janvier-février 2009, p. 40-42.

PUCCI, Pietro, *Ulysse Polutropos – Lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssée*, trad. J. Routier-Pucci, Paris, Presses Universitaires Septentrion, Cahiers de philologie série apparat critique, 1995.

RABAU, Sophie, *B comme Homère, L'invention de Victor B*, Paris, Anacharsis, 2016.

—, « Homère, une fiction à rebondissements », *Le Magazine Littéraire, Homère. Pourquoi on a besoin de lui*, N° 584, octobre 2017, p. 75-77.

—, « Victor Bérard, L'Homère Patrie », *Le Magazine Littéraire, Homère. Pourquoi on a besoin de lui*, N° 584, octobre 2017, p. 77.

RAMNOUX, Clémence, « MYTHE - Mythos et logos », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/mythe-mythos-et-logos>, Consulté le 20 juin 2019.

RUDHARDT, Jean, *Le rôle d'Eros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris, PUF, 1986.

SAÏD, Suzanne, *Homère et L'Odyssée*, Paris, Belin, 1998.

SCHMITT-PANTEL, Pauline, *Aithra et Pandora. Femmes, genre et cité dans la Grèce antique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2009.

—, « Honorer les dieux : l'art et la manière », *Le Point Références – La Grèce et ses dieux*, juillet-août 2016, p. 60-63.

—, « Pénélope, Nausicaa, Hélène... Des femmes au rang des héros ? », *L'Histoire*, Hors-série N° 82, *Homère. Le nouveau visage du poète*, janvier-mars 2019, p. 60-65.

SEVERIN, Tim, *Le voyage d'Ulysse*, Paris, Albin Michel, 1989.

SCHWARTZ, Emmanuel, « Homère dans l'art », *Le Magazine Littéraire, Homère. Les métamorphoses d'Ulysse*, N° 427, janvier 2004, p. 51.

SELLIER, Philippe, « Le modèle héroïque de l'imagination : un socle symbolique », URL : <http://classes.bnf.fr/heros/arret/01.htm>. Consulté le 20 mai 2019.

SISSA, Giulia, « Sans sexualité, les dieux grecs n'existeraient pas », Entretien, *Le Point Références – La Grèce et ses dieux*, juillet-août 2016, p. 33-35.

—, « Des héros au bord de la crise de nerfs », *Le Point Références – La vraie vie des héros de l'Antiquité*, Été 2018, p. 8-11.

SOUAN, Olivier, « Les dialogues de Platon », *Le Point Hors-série, Grandes biographies*, N°2, *Platon*, janvier-février 2009, p. 108.

SUHAMY, Henri, *Les figures de style*, Paris, PUF, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974.

—, « Le refus d'Ulysse », *Le Temps de la Réflexion*, Paris, Gallimard, 1982.

—, « Un, deux, trois : Eros », dans *Mélanges Pierre Lévêque, Tome 1 : Religion*, Besançon : Université de Franche-Comté, (Annales littéraires de l'Université de Besançon, 367), 1988, URL : [https://www.persee.fr/doc/ista\\_0000-0000\\_1988\\_ant\\_367\\_1\\_1731](https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1988_ant_367_1_1731). Consulté le 15 juillet 2019.

—, « La belle mort et le cadavre outragé », Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 45-76, URL : <https://books.openedition.org/editionsmsh/7734?lang=fr>. Consulté le 06 juin 2019.

—, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 1990.

—, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1996.

—, *L'univers, les dieux, les hommes – Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999.

—, *La Cuisine du sacrifice, Œuvres. Religions, rationalités, politique*, I, Paris, Seuil, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972.

VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.

VOELKE, André-Jean, *Les rapports avec autrui dans la philosophie grecque*, Paris, Vrin, 1961.

VOILQUIN, Jean, *Les penseurs Grecs avant Socrate*, Paris, GF Flammarion, 1964.

VONS, Jacqueline, « Dieux, femmes et “pharmacie” dans la mythologie grecque », *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, 2001, 332506, p. 501-512. URL : [https://www.persee.fr/doc/pharm\\_0035-2349\\_2001\\_num\\_89\\_332\\_5283](https://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_2001_num_89_332_5283). Consulté le 03 mars 2019.

WERSINGER, Anne-Gabrielle, « la voix d'une “savante” : Diotime de Mantinée dans le *Banquet* de Platon (201 d-212 b) », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 23 mai 2012, consulté le 11 juillet 2019. URL : <https://journals-openedition-org.faraway.parisnanterre.fr/mondesanciens/816>.

Références à Homère dans les dialogues de Platon : <https://www.plato-dialogues.org/fr/tools/char/homerqot.htm>.



## II) Textes modernes

### 1) Corpus primaire

BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda*, 1945, *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1974.

DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets*, 1<sup>ère</sup> édition 1558, Paris, Flammarion, 1971.

CAVAFY, Constantin, « Ithaque », 1911, *Poèmes*, trad. Jacques Lacarrière, Paris, Gallimard, 1980.

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, 1719, trad. P. Borel, J-P. Naugrette, Les Classiques de poche, 2003.

GIRAUDOUX, Jean, *Suzanne et le Pacifique*, 1921, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1990.

KAFKA, Franz, « Le silence des Sirènes », 1918, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1988.

MENDELSON, Daniel, *Une Odyssée. Un père, un fils, une épopée*, trad. I. Taudière et C. Meyer, Flammarion, 2017.

MILLER, Madeline, *Circé*, trad. Christine Auché, Rue Fromentin, 2018.

MOLIÈRE, *Dom Juan*, 1665, *Œuvres complètes II*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », n° 9, (dir.) Georges Forestier, 2010.

PÉGUY, Charles, *Œuvres en prose complètes*, Tome III, 1909-1914, édition de Robert Burac, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1992.

—, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1998.

PONGE, Francis, *Le Parti pris des choses*, 1942, Paris, Belin-Gallimard, 2011.

RONSARD, « Les paroles que dit Calypso, ou qu'elle devait dire, voyant partir Ulysse de son île », VI<sup>e</sup> livre des *Poèmes*, 1569, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », Tome I, 1993 - Tome II, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, 1761, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1964.

SAGAN, Françoise, *La laisse*, 1989, Pocket, 2009.

VALÉRY, Paul, *Histoires brisées*, dans *Œuvres*, II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1960.

—, « La Jeune Parque » dans *La Jeune Parque et poèmes en prose*, éd. Jean Levaillant, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1974.

## 2) Corpus secondaire

DELEUZE, Gilles, « Causes et raisons des îles désertes », dans *L'île déserte et autres textes : textes et entretiens (1953-1974)*, édition préparée par D. Lapoujade, Paris, éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

MABANCKOU, Alain, « Robinson Crusoé, très entouré ? », *Le Magazine Littéraire*, *D'Ovide à Blanchot. La solitude*, N° 510, juillet-août 2011, p. 74-75.

MEUNIER, J., « Le complexe de Robinson », *Les Collections du Magazine Littéraire*, Hors-série n° 12, octobre-novembre 2017, p. 92-94.

PHILIPPE, Nora, « Du spirituel dans l'île », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 3 | 2003, URL : <https://journals-openedition-org.faraway.parisnanterre.fr/traces/3503?lang=en>. Consulté le 10 novembre 2019.

RACAULT, Jean-Claude, « Robinson ou le paradoxe de l'île déserte », *Robinson* (L. Andries), Paris, Autrement (Figures mythiques), 1996.

SABBAGH, Céline, « Calypso, A theme of ambiguity, a theme of fascination », *Yale French Studies*, N° 44, Paul Valéry (1970), p. 106-118. Publié par Yale University Press, URL : [https://www-jstor-org.faraway.parisnanterre.fr/stable/2929538?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www-jstor-org.faraway.parisnanterre.fr/stable/2929538?seq=1#metadata_info_tab_contents). Consulté le 20 mai 2019.

### III) Textes arabes

#### 1) Corpus primaire

AL-JAHIZ, *Le Livre des animaux*, Tome I, Beyrouth, Dar Saab, 3<sup>ème</sup> édition 1982. الجاحظ، كتاب الحيوان، دار صعب، بيروت، الطبعة الثالثة، 1982، الجزء الأول

AL-SHAHRASTANI, Muhammad, *al-milal w-al-nihal*, Beyrouth, Dar Saab, 1986. الشهرستاني : الملل والنحل، دار صعب، بيروت، 1986

BADAWI, ABDURRAHMAN, *Al – chifā' – La Logique, La Poétique*, commémoration du millénaire d'Avicenne, Le Caire, 1966. أرسطو في الشعر، نقل ابي بشر متى بن يونس، حققه مع ترجمة حديثه. ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967  
—, *Traité philosophiques par AL – KINDI – AL – FARABI – IBN BAJJA – IBN ADI*, Beyrouth, Dar Al – Andaloss, 3<sup>ème</sup> édition 1983.

GALLAND, Antoine, *Les Mille et une Nuits, contes arabes*, 1704-1717 (12 vol.), présentation par J-P. Sermain et A. Chraïbi, Paris, GF Flammarion, 2004.

GUIGA, Tahar, *Neuf nuits en compagnie de Calypso*, Trois histoires inspirées de l'héritage grec, Maison d'édition Al-Turki, 1988. ثلاث قصص مستوحاة من التراث اليوناني، دار تسع ليال مع كاليبسو، الطاهر قيقا. التركي للنشر، 1988

IBN FATIK, Abû al-Wafâ al-Mubashshir, *Mukhtar – Al – Hikam*, Texte établi par Abdurrahman Badawi, édition Institut arabe pour les recherches et la publication, Beyrouth-Liban, 2<sup>ème</sup> édition : 1980 مختار الحكم ومحاسن الكلم لأبي الوفاء المباشش بن فاتك، حققه وقدم له وعلق عليه 1980 الدكتور عبد الرحمان بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1980

IBN HAZM, *Al-ihkām fī uṣūl al-aḥkām* الإحكام في أصول الأحكام، DKI, Beyrouth, 2010.

IBN KHALDOUN, *Prolégomènes ou Muqaddima* Muqaddima Ibn Ḥaldūn (2004), 3 vol. دار نهضة مصر، 2004. Édition : Al-Qāhira : Dār Nahḍa' Miṣr, (1408 p.),

TAWHIDI, Abû Hayyân, *Al-Imtā' wa-l-mu'ânassa, Plaisir et convivialité*, édition Ahmad Amine et Ahmad al-Zayn, 2. المكتبة العصرية، بيروت - صيدا، دون تاريخ، ج. 2، Amine et Ahmad al-Zayn

## 2) Corpus secondaire

AMINE, Ahmed, *Matinée de L'Islam (Dhoha al Islam)*, Tome 1 (1933), Liban, Éd. Maison du Livre arabe, 10<sup>ème</sup> édition.

ARKOUN, Mohammed, *La pensée arabe*, Liban, PUF/ POINT DELTA, coll. " Que sais-je ?", 2009.

BENMAKHLOUF, Ali, *Averroès*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Figures du savoir », 2000.

BRAGUE, Rémi, « Penser en Islam », *Le Point*, Hors-série, *Les textes fondamentaux de la pensée en Islam*, N° 5, novembre-décembre 2005, p. 9-13.

CHRAÏBI, Aboubakr, « Le grand puzzle des Nuits », *Qantara*, 86, hiver 2012-2013, p. 32-37.

CORBIN, Henry, « Ibn Hazm de Cordoue », *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » n° 39, 1986, p. 312-317.

FONTAINE, Jean, *La littérature tunisienne contemporaine*, Paris, Éditions du CNRS, 1989.

FRANCE CULTURE, *Les Chemins de la philosophie*, « Le génie des Mille et Une Nuits : Préliminaires », diffusé le 23 juin 2014, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/le-genie-des-mille-et-une-nuits-14-preliminaires>, consulté le 05 septembre 2019.

FRANCE CULTURE, *Les Chemins de la philosophie*, « Le génie des Mille et Une Nuits : les sortilèges de Shéhérazade », diffusé le 24 juin 2014. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/le-genie-des-mille-et-une-nuits-24-les-sortileges>, consulté le 05 septembre 2019.

FRANCE CULTURE, *Les Chemins de la philosophie*, « Le génie des Mille et Une Nuits : De Borgès à aujourd'hui, une histoire sans fin », diffusé le 26 juin 2014, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/le-genie-des-mille-et-une-nuits-44-de-borges>, consulté le 07 septembre 2019.

FRANCE CULTURE, *La Compagnie des auteurs*, « Mille et Une Nuits (1/2) La porte des Mille et Une Nuits », diffusé le 23 avril 2018, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/mille-et-une-nuits-12-la-porte-des-mille-et-une-nuits>, consulté le 03 septembre 2019.

GARCIN, Jean-Claude, « Les mille et un secrets de Shéhérazade », *Sciences et Avenir*, Hors-série N° 192, janvier/février 2018, p. 24-28.

LAURENS, Henry, « La Nahda. Le réveil de l’Islam », *Le Point*, Hors-série, *Les textes fondamentaux de la pensée en Islam*, N° 5, novembre-décembre 2005, p. 97-99.

MIQUEL, André, *L'Islam et sa civilisation*, Livre 2, Cérès Éditions, 1996.

URVOY, Dominique, « La philosophie, entre raison et révélation », *Le Point*, Hors-série, *Les textes fondamentaux de la pensée en Islam*, N° 5, novembre-décembre 2005, p. 57-59.

URVOY, Marie-Thérèse, « L’arabe, fondement de la pensée en islam », *Le Point*, Hors-série, *Les textes fondamentaux de la pensée en Islam*, N° 5, novembre-décembre 2005, p. 14-15.

VERNAY-NOURI, Annie, Gallica, Les Essentiels Littérature, *Les Mille et Une Nuits*, URL : <https://gallica.bnf.fr/essentiels/galland/mille-nuits/texte>, consulté le 11 novembre 2019.

ZABBAL, François, « Retour sur les *Mille et Une Nuits* », *Qantara*, 86, hiver 2012-2013, p. 30-31.

## **IV) Fénelon**

### **1) Corpus primaire**

FÉNELON, *Correspondance*, Tome II, Paris, Klincksieck, 1972.

—, *Correspondance*, Tome XIV, éd. J. Orcibal, Genève, Droz, 1992.

—, *Dialogues sur l'éloquence*, II, 1718, dans *Œuvres*, Tome I, Paris, éd. J. Le Brun, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1983-1997.

—, *Les Aventures de Télémaque*, 1699, éd. A. Cahen, Paris, Hachette, 1927.

—, *Les Aventures de Télémaque*, dans *Œuvres*, Tome II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade » n° 437, édition de Jacques Le Brun, 1997

—, *Lettre à l'Académie*, X, éd. E. Caldarini, Genève, Droz, 1970.

## 2) Corpus secondaire

BERLAN, Françoise, « Lexique et affects dans le *Télémaque* : la distance et l'effusion », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n° 70, p. 9-24.

BURY, Emmanuel, « La *Paideia* du *Télémaque* : miroir d'un prince chrétien et lettres profanes », Armand Colin, « Littératures Classiques », 2009/3, n° 70, p. 75-86.

CHADUC, Pauline, « *Les Aventures de Télémaque* : de la pédagogie à la direction spirituelle », Paris, Honoré Champion, 2016.

GARAPON, Jean et TRIVISANI-MOREAU, Isabelle, « Qui est Télémaque ? », *Lectures de Fénelon*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

GROSPERRIN, Jean-Philippe, « Le *Télémaque*, ou la nostalgie », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n°70, p. 173-199.

HEPP, Noémi, « Métamorphose d'une métamorphose : le dévoilement de la déesse protectrice dans *Télémaque* et dans *L'Odyssée* », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n° 70, p. 25-32.

LANAVÈRE, Alain, « Les deux antiquités dans *Les Aventures de Télémaque* », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n° 70, p. 43-57.

LAVOCAT, Françoise, « Le *Télémaque*, Pastorale », Armand Colin, « Littératures classiques », 2009/3, n° 70, p. 155-171.

LE BRUN, Jacques, « *Télémaque* de Fénelon : fable et spiritualité », *La Jouissance et le trouble. Recherches sur la littérature chrétienne de l'âge classique*, Genève, Droz, 2004.

—, « *Les Aventures de Télémaque* : destins d'un *best-seller* », *Littératures classiques*, 2009/3, n° 70, p. 133-146.

MARÉCHAUX, Pierre, « Les dieux de Fénelon : Homère, Virgile et la tradition mythographique dans le *Télémaque* », Armand Colin, « *Littératures classiques* », 2009/3, n° 70, p. 59-74.

NOILLE-CLAUZADE, Christine, « Les jeux de l'allégorie dans le *Télémaque* », dans *Fénelon. Mystique et politique (1699-1999)*, Actes publiés par F.-X. Cuche et J. Le Brun, Paris, Champion, 2004, p. 373-391.

PAPASOGLI, Benedetta, « Mentor souriant », *Revue italienne d'études françaises*, [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 07 janvier 2020. URL : <https://journals-openedition-org.faraway.parisnanterre.fr/rief/629>.

SAUZEAU, Pierre, « La géographie symbolique du voyage de Télémaque », *Télémaque et l'Odyssee*, dir. P. Sauzeau et J-P. Turpin, Montpellier, Université Paul Valéry, 1998.

SELLIER, Philippe, « La résistance à l'épopée : *Les Aventures de Télémaque* », Armand Colin, « *Littératures classiques* », 2009/3, n° 70, p. 33-41.

SERMAIN, Jean-Paul, « *Les Aventures de Télémaque* : un titre programme », Armand Colin, « *Littératures classiques* », 2009/3, n° 70, p. 147-153.

TEYSSANDIER, Bernard, « Le Prince à l'école des images : la pédagogie des "peintures" dans le *Télémaque* de Fénelon », Armand Colin, « *Littératures classiques* », 2009/3, n°70, p. 201-223.

TRÉMOLIÈRES, François, « Amour et gloire dans *Les Aventures de Télémaque* », Armand Colin, « *Littératures classiques* », 2009/3, n°70, p. 297-313.

WEITZMANN, Marc, « Le syndrome de Télémaque », *Le Magazine Littéraire, Homère. Pourquoi on a besoin de lui*, N° 584, octobre 2017, p. 72-74.

## V) Marivaux

### 1) Corpus primaire

MARIVAUX, *Le Télémaque travesti*, 1717, dans *Œuvres de jeunesse*, éd. F. Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1972.

### 2) Corpus secondaire

ASCHIERI, Elena, « Le travestissement marivaudien du Télémaque de Fénelon – quelques notes sur le lexique parodique », III, *Bouquets pour Hélène*, URL : [http://www.publifarum.farum.it/ezine\\_articles.php?art\\_id=37](http://www.publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=37), consulté le 23 octobre 2019.

COULET, Henri, *Marivaux romancier*, Paris, Armand Colin, 1975.

CROQUETTE, Bernard, « Burlesque, esthétique », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnante.fr/encyclopedie/burlesque-esthetique/>, consulté le 08 septembre 2019.

DAGEN, Jean, « Marivaux : un vrai faux auteur ? », *Marivaux subversif ?* F. Salaün (dir.), Paris, Éditions Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2003.

DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

DELON, Michel, « Du classicisme au romantisme », *Le Magazine Littéraire, Homère. Les métamorphoses d'Ulysse*, N° 427, janvier 2004, p. 49-50.

FABRE, Jean, « Intention et structure dans les romans de Marivaux », *Idées sur les romans*, Paris, Klincksieck, 1979.

FRANCE CULTURE, *La Compagnie des auteurs*, « Marivaux, cet inconnu », diffusé le 02 mai 2016, URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marivaux-14-marivaux-cet-inconnu>, consulté le 08 septembre 2019.



FRANCE CULTURE, *La Compagnie des auteurs*, « Marivaux, un romancier du présent », diffusé le 03 mai 2016, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marivaux-24-un-romancier-du-present>, consulté le 08 septembre 2019.

FRANTZ, Pierre, « Marivaux Pierre Carlet de Chamblain de (1688-1763) », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/marivaux-pierre-carlet-de-chamblain-de/>, consulté le 08 septembre 2019.

FUMAROLI, Marc, *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, édition par A-M. Lecoq, précédée de « Les abeilles et les araignées » par M. Fumaroli, Paris, Gallimard, 2001.

GAIRIN, Victoria, « Forcer le trait pour dénoncer », *Le Point Références, L'humour français*, janvier-février 2019, p. 52-53.

GILOT, Michel, « Le malicieux génie de Brideron, ou la naissance d'une œuvre », *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974.

—, *L'esthétique de Marivaux*, Sedes, 2000.

GUILHEMBET, Jacques, *L'œuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

HEPP, Noémi, *Homère en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1968.

LANAVÈRE, Alain et ASSAF, Antoine, « La querelle des Anciens et des Modernes et ses conséquences ». URL : [https://www.youtube.com/watch?v=IKz\\_K37JOys](https://www.youtube.com/watch?v=IKz_K37JOys), consulté le 10 septembre 2019.

LÉTOUBLON, Françoise et VOLPILHAC-AUGER, Catherine, *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, avec la collaboration de D. Sangsue, Honoré Champion, 1999, recueil d'actes du colloque de Grenoble, octobre 1995.

RIVARA, Annie, « État présent des études sur Marivaux », XVIII<sup>e</sup>, 1995 / 27, L'Antiquité, PUF.

ROUSSET, Jean, « Marivaux et la structure du double registre », *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962.

RUBELLIN, Françoise, « Le mode de vie dans les œuvres de jeunesse de Marivaux », *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Actes du colloque de Riom (8-9 octobre 1988) sous la direction de H. Coulet et J. Ehrard, Actes du colloque de Lyon (22 avril 1988) sous la direction de F. Rubellin, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, p. 45-52.

SALAÛN, Franck, « Du pays de Mélicerte aux Champs "Élysiens". L'utilisation parodique du *locus amoenus* dans *Le Télémaque travesti* de Marivaux », R. Ventresque (dir.) *Le Locus amoenus*, Revue *Cartes Blanches*, Montpellier, 2002.

SERMAIN, Jean-Paul, « De l'imitation : le *Télémaque travesti* », *Le singe de Don Quichotte : Marivaux, Cervantès et le roman postcritique*, Voltaire Foundation, Oxford, 1999, *Studies on Voltaire*, vol. 368.

STANIC, Milovan et TRÉMOLIÈRES, François, « Anciens et Modernes », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/anciens-et-modernes/>, consulté le 08 septembre 2019.

TERRASSON, Jean, *Dissertation critique sur l'Iliade*, Paris, Fournier et Coustelier, 1715, Tome I, Slatkine Reprints, 1971.

THIVOLET, Marc, « Caricature », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/caricature/>, consulté le 08 septembre 2019.

## VI) Louis Aragon

### 1) Corpus primaire

ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Albert Skira, 1969.

—, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, NRF, 1922.

—, *Les Aventures de Télémaque*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Tome I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade » n° 436, 1997.

—, *Le Libertinage*, 1924, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », n° 9, 1977.

## 2) Corpus secondaire

ARAGON, Louis, « Mon siècle, par Aragon », Entretien, propos recueillis par J-J. Brochier, *Le Magazine Littéraire, Aragon. L'amour et l'Histoire*, N° 322, juin 1994, p. 34-41.

BADIOU, Alain, Conférence : « Aragon, épopée communiste et lyrisme amoureux », URL : [https://www.youtube.com/watch?v=o4\\_2bhiZzIE](https://www.youtube.com/watch?v=o4_2bhiZzIE), consulté le 11 septembre 2019.

BERRANGER, Marie-Paule, *Le surréalisme*, Paris, Hachette, 1997.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le surréalisme et le Roman (1920-1950)*, Paris, Honoré Champion, 2014.

DADA (1/5) : Naissance de l'esprit Dada [RTF, 1971], <https://www.youtube.com/watch?v=FXv68H0O4g&t=2s>, consulté le 12 septembre 2019.

DADART. URL : <https://www.dadart.com/dadaisme/dada/index.html>, consulté le 12 septembre 2019.

MOUTTAPA, François, « Altérité, écriture, école : le programme Aragon », URL : [https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/medias/fichier/alterite\\_aragon\\_moultapa\\_1377235091290.pdf](https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/medias/fichier/alterite_aragon_moultapa_1377235091290.pdf), consulté le 12 septembre 2019.

RISTAT, Jean, « Aragon l'arachnéen », Entretien, propos recueillis par Juliette Einhorn, *Le Magazine Littéraire, Ce que la littérature sait de l'autre*, N° 526, décembre 2012, p. 16-17.

SCALDINI, Richard J., « *Les Aventures de Télémaque*, or Alienated in Ogygia », *Yale French Studies*, No. 57, *Locus: Space, Landscape, Decor in Modern French Fiction (1979)*, p. 164-179.

TAILLANDIER, François, « Aragon, ou l'impérieuse nécessité de s'exposer », *Le Magazine Littéraire, Ce que la littérature sait de l'autre*, N° 526, décembre 2012, p. 94-95.

TRISTAN & ISEUT – Derniers mots d'ARAGON sur le mythe... et sur ELSA TRIOLET (TF1, 1978). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=yNC7Toaw6yo&t=117s>, consulté le 11 septembre 2019.

## VII) Divers

### 1) Critique littéraire

BADIOU, Alain, *Que pense le poème ?* Caen, Nous, 2016.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

—, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

—, *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

—, *Le livre à venir*, Paris, Folio, 1986.

COMPAGNON, Antoine, *De la littérature comme sport de combat*, Cours du Collège de France, URL : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2016-2017.htm>, consulté le 03 septembre 2019.

—, Entretien, *La lecture comme résistance*, URL : <https://www.franceculture.fr/conferences/college-de-france/la-lecture-comme-resistance>, consulté le 02 mai 2019.

—, « Théorie de la littérature : la notion de genre », URL : <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php>, consulté le 12 septembre 2019.

ESCOLA, Marc, « Comment les œuvres œuvrent-elles dans le temps ? », URL : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/symposium-2017-05-11-16h40.htm>, consulté le 02 septembre 2019.

ESCOLA Marc et RABAU Sophie, « Comme des cochons. La bibliothèque de Circé », *Bibliothèque de Circé, Acanthe*, vol. 24-25, 2008, URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Biblioth%26egrave%3Bque%20de%20Circ%26eacute%3B>, consulté le 06 juin 2019.

GÉLY, Véronique, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », URL : <http://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une->

[mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-fiction/?pdf=1591](#),

consulté le 12 septembre 2019.

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

KILITO, Abdelfattah, « Le livre magique », *La langue d'Adam et autres essais*, Maroc, Les Éditions Toubkal, 2000.

LAVOCAT, Françoise, *La théorie des mondes possibles : un outil pour l'analyse littéraire ?*, Séminaire organisé à Paris VII en 2005-2006, URL : <https://www.fabula.org/atelier.php?Th%26acute%3Borie%20des%20mondes%20possibles%3A%20un%20outil%20pour%20l%27analyse%20litt%26eacute%3Braire%3F>; consulté le 09 décembre 2019.

—, *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, Éditions du CNRS, 2010.

MARX, William, *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry (1889-1945)*, Arras, Artois Presses Université, 2002.

—, *Le tombeau d'Œdipe, Pour une tragédie sans tragique*, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2012.

—, *La Haine de la littérature*, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2015.

MOREAU, Isabelle, « Du roman à l'Anti-roman : les dangers de l'immersion fictionnelle », *Études Épistémè* [En ligne], 13 / 2008, URL : <https://journals-openedition-org.faraway.parisnanterre.fr/episteme/900>, mis en ligne le 01 juin 2008, consulté le 22 octobre 2019.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Les Grands Écrivains français. Études des Lundis et des Portraits, XVIIe siècle : écrivains et orateurs religieux*, Paris, Garnier, 1928.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Seuil, coll. « Poétique », 1999.

## 2) Philosophie et anthropologie

ALIZART, Mark, « Beauté fatale », *Magazine Littéraire*, N° 414, novembre 2002, p. 25-28.

AUBIN, Paul, « L'image dans l'œuvre de Plotin », *Recherches de science religieuse*, 41, 1953, p. 348-379.

AUBRY, Gwenaëlle, « Plotin et la vie intérieure », *Philosophie Magazine* N° 74, novembre 2013, p. 78-83.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, 1938, Paris, Gallimard, 1992.

—, *La poétique de l'espace*, 1957, Paris, Quadrige, 1998.

BALLABRIGA, Alain, *Le soleil et le tartare : l'image mythique du monde en Grèce archaïque*, Paris, EHESS, 1986.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

—, *Les larmes d'Éros, Œuvres complètes X*, Gallimard, coll. « Blanche », 1987.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Galilée, 1980.

BOLLON, Patrice, « La tentation du dandysme », *Le Magazine Littéraire*, N° 463, Soren Kierkegaard, *Philosophe et dandy*, avril 2007, p. 38.

—, « Un penseur pour l'avenir », *Le Magazine Littéraire*, N° 463, Soren Kierkegaard, *Philosophe et dandy*, avril 2007, p. 28-29.

BOUINEAU, Jacques, (dir.), *L'avenir se prépare de loin*, Pauline Schmitt-Pantel, « Les femmes migrantes et la cité », Paris, Les Belles Lettres, 2018.

BRISSON, Luc, *Plotin et la vie intérieure dans les Ennéades*, *Philosophie Magazine*, N° 74, novembre 2013, Supplément offert, « Préface ».

BRUNEL, Pierre, « De la contre-légende au mythe contemporain », *Le Point* Hors-série N° 10, Les grands mythes, *Don Juan*, p. 74-76.

CALAME, Claude, *Figures grecques de l'intermédiaire, Études de lettres*, Lausanne, 1992.

CANTARELLA, Eva, *Ithaque, De la vengeance d'Ulysse à la naissance du droit*, Paris, Albin Michel, 2003.

CASSIN, Barbara, *Quand dire, c'est vraiment faire*, Paris, Fayard, 2018.

COCHEZ, Joseph, « L'esthétique de Plotin (suite) », *Revue philosophique de Louvain*, 82, 1914, p. 165-192.

COMTE-SPONVILLE, André, *Petit traité des grandes vertus*, Paris, Seuil, 1995.

D'ONOFRIO, Salvatore, *Le sauvage et son double*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

DE BIASI, Pierre-Marc, « Métamorphoses de la beauté », *Le Magazine Littéraire*, N° 435, octobre 2004, p. 84-85.

DE GANDILLAC, Maurice, *Plotin*, Paris, Ellipses, 1999.

DE ROMILLY, Jacqueline, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

—, *Magie et Rhétorique en Grèce ancienne*, Trad. N. Filicic, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

DE SUTTER, Laurent, « Introduction à la vie intense », *Philosophie Magazine*, N° 61, Été 2012, p. 88-91.

DELAUNAY, Alain, « DAÏMÔN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/daimon/>, consulté le 19 juin 2019.

DELECROIX, Vincent, « La jouissance sans frein comme philosophie », *Le Point* Hors-série N° 10, Les grands mythes, *Don Juan*, décembre 2011-janvier 2012, p. 57-60.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

—, *De l'hospitalité*, Anne Dufourmantelle, Calmann-Lévy, 1997.

DETIENNE, Marcel, *La notion de Daimôn dans le pythagorisme ancien*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

—, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Maspero, 1967.

—, *Comparer l'incomparable*, Paris, Le Seuil, 2000.

DIEGUEZ, Sebastian, « Cent ans de solitude : les méandres de l'oubli », *Cerveau et Psycho. La mécanique de la séduction*, N° 64 – Bimestriel juillet-août 2014, p. 80-87.

DUPONT, Florence, « L'école de l'émancipation », *Le Point* n° 2231, 11 juin 2015, p. 45.  
URL : [https://www.lepoint.fr/societe/latin-grec-l-ecole-de-l-emancipation-selon-florence-dupont-15-06-2015-1936575\\_23.php](https://www.lepoint.fr/societe/latin-grec-l-ecole-de-l-emancipation-selon-florence-dupont-15-06-2015-1936575_23.php), consulté le 13 janvier 2020.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

DURU, Martin, « Qu'est-ce que le corps ?... », *Philosophie Magazine*, N° 74, novembre 2013, p. 54-57.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

—, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

FRAISSE, Jean-Claude, « La simplicité du Beau selon Plotin », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 88<sup>e</sup> année, n°1, (janvier-mars 1983), p. 53-62.

FRANCE CULTURE, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, « Les Ennéades de Plotin avec Gwenaëlle Aubry », diffusé le 31 décembre 2010. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=DK2ofIuqPL0>, consulté le 26 juillet 2019.

FRANCE CULTURE, *Les Chemins de la philosophie*, « La beauté (4/4). Plotin, la beauté est-elle d'abord intérieure ? », diffusé le 04 avril 2019, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-beaute-44-plotin-la-beaute-est-elle-dabord-interieure>, consulté le 27 juillet 2019.

FREUD, Sigmund (1925), « Résistances à la psychanalyse » dans *Œuvres complètes*, vol. 17, traduction collective, PUF, 1992.

GERNET, Louis, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce* [1<sup>re</sup> éd. : 1917], préf. D'E. Cantarella, Paris, Albin Michel, 2001.

GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.

—, *Le Bouc émissaire*, Grasset, 1982, rééd. Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », Paris, 2015.

GUSDORF, Georges, *La vertu de force*, Paris, PUF, 1957.



HAAR, Michel, *L'œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres*, Hatier, coll. « Optiques Philosophie », 1994.

HADOT, Pierre, *Plotin ou la simplicité du regard*, Paris, Gallimard, 1997.

—, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, France, NRF Essais Gallimard, 2004.

HUE, Jean-Louis, « Les solos de l'ego », *Le Magazine Littéraire, Mal de vivre ou quête de soi – la solitude*, Hors-série N° 12, octobre-novembre 2007, p. 3.

ILLOUZ, Eva, « L'échec constitutif du désir », *Philosophie Magazine, Les mythes grecs. Pourquoi on n'y échappe pas*, Hors-série N° 19, Été 2013, p. 54.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Aventure, L'Ennui, Le Sérieux*, 1963, Paris, Flammarion, 2017.

—, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

KANT, Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, 1797, trad. M. Foucault, Vrin, 1979.

KIERKEGAARD, Soren, *L'Alternative*, 1843, *Œuvres complètes*, IV, L'Orante, 1970.

LAMOYE, Patrice, « Le bon, la brute et tous les autres », *Le Monde des religions, Les mythes sagesses éternelles*, Hors-série N° 32, juin 2019, p. 68-71.

LAVAUD, Laurent, « Désir et pensée dans la philosophie de Plotin », *Kairos*, 15, 1999, p. 107-130.

—, « Les néoplatoniciens, héritiers mystiques », *Le Point Hors-série, Grandes biographies*, N° 2, *Platon*, janvier-février 2009, p. 84-88.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et Histoire*, 1952, Gallimard, coll. « Folio essais » (n° 58), 1987.

LEVINAS, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1987.

—, *Œuvres complètes III, Eros, littérature et philosophie*, Grasset/Imec, 2013.

MANGUEL, Alberto, « Midas, la crise et nous », Conclusion, trad. S. Pujas, *Le Point Références – La Grèce et ses mythes*, juillet-août 2012, p. 91-92.

MARCOLONGO, Andrea, *La Langue géniale. 9 bonnes raisons d'aimer le grec*, Les Belles Lettres, 2017.

—, « Nous sommes au monde pour faire de grandes choses », Entretien, *Le Point Références*, Été 2018, p. 96-97.

MAUSS, Marcel, *Essai sur le don*, 1923-1924, dans M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Éloge de la philosophie et autres essais*, 1953, Paris, Gallimard, 1989.

MOUSTOPOULOS, Evangelos, *Les Structures de l'imaginaire dans la philosophie de Proclus*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Crépuscule des Idoles*, 1889, trad. Jean-Claude Hémerly, Gallimard, NRF, coll. « Œuvres philosophiques complètes », Tome VIII, 1, 1974.

PACHET, Pierre, « Simone Weil et l'enracinement », Supplément offert, *Philosophie Magazine*, N° 83, octobre 2014.

PELLEGRINO, Francesca, « Les terres imaginaires. L'inconnu, ce monstre qui nous dévore », *La Vie - Le Monde Hors-série, L'Atlas des Utopies*, p. 50-51.

PÉPIN, Jean, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Aubier, coll. « Philosophie de l'esprit », 1958.

—, « Porphyre exégète d'Homère », *Porphyre*, (Entretiens de la Fondation Hardt XII), Vandœuvres – Genève, 1966.

—, « L'herméneutique ancienne », *Poétique*, 1975, n° 23, p. 291-300.

PERNOT, Laurent, *L'art du sous-entendu*, Paris, Fayard, 2018.

PIGLER, Agnès, *Le vocabulaire de Plotin*, Paris, Ellipses, 2003.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane, « Dans le polythéisme grec, on négocie », Entretien, *Le Point Références-Les textes fondamentaux, Comment est né Dieu*, décembre 2018-janvier 2019, p. 40-47.

—, Cours du Collège de France, « Polythéisme grec, mode d'emploi », URL : <https://www.college-de-france.fr/site/vinciane-pirenne-delforge/course-2017-2018.htm>, consulté le 20 mai 2019.

—, Cours du Collège de France, « Dieux, daimones, héros », URL : [https://www.college-de-france.fr/site/vinciane-pirenne-delforge/p4602291031251256\\_content.htm](https://www.college-de-france.fr/site/vinciane-pirenne-delforge/p4602291031251256_content.htm) ; Cours du 21 février 2019 : « Escalade à Dodone : quel dieu, héros ou *daimōn* solliciter ? », URL : <https://www.college-de-france.fr/site/vinciane-pirenne-delforge/course-2019-02-21-11h00.htm>, consulté le 22 juillet 2019.

PLOTIN, *Première Ennéade*, « Du Beau », trad. Emile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

REDEKER, Robert, « La contrebande du rêve », *Le Nouvel Observateur, Les utopies d'aujourd'hui*, Hors-série N° 59, juillet / août 2005, p. 4-5.

REVERZY, Eléonore, « Le fruit caché. L'allégorie entre l'ancien et le nouveau », Armand Colin, « Romantisme », 2011/2, n° 152, p. 3-12.

RICHIR, Marc, « Affectivité », *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/affectivite/>, consulté le 19 juin 2019.

RUSSO, Daniel, « Du Beau, Ennéades I, 6 et V, 8, Plotin, Fiche de lecture », URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/du-beau-enneades-i-6-et-v-8/>, consulté le 27 juillet 2019.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile, ou De l'éducation*, 1762, Gallimard, Collection « Folio essais » (n° 281), 1995.

ROUVILLOIS, Frédéric, *L'utopie*, textes choisis, Paris, Flammarion, 1998.

SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions*, trad. Joseph Trabbuco, GF Flammarion n° 21, 1964.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Métaphysique de l'Amour*, 1818, trad. M. Simon, coll. 10-18, éd. U.G.E., 1964.

SCUBLA, Lucien, « Le bouc émissaire : du rite au mythe », Entretien, *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, N° 37, Décembre 2014 / Janvier-Février 2015, p. 70-73.

SERRES, Michel, « Abécédaire », *Philosophie magazine*, Hors-série N° 39, *Le monde selon Michel Serres*, octobre 2018, p. 122-130.

SERVIER, Jean, *Histoire de l'utopie*, Gallimard, 1991.

SPINOZA, Baruch, *Éthique*, (1675), trad. Raoul Lantzenberg, Paris, Garnier Flammarion, 1993.

STAROBINSKI, Jean, « Sur la flatterie », *Effets et formes de l'illusion, Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 4, automne 1971, Gallimard, p. 140-144.

SUSINI, Laurent, « Retour sur la grotte de Calypso : polyphonie généralisée d'une topographie allégorique », *Les figures à l'épreuve du discours. Dialogisme et polyphonie dans le système figural*, dir. Fr. Calas, C. Fromilhague, A.-M, Garagnon et L. Susini, Paris, PUPS, 2012, p. 1-8.

TINLAND, Olivier, « Beau et laid (philosophie) », URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/beau-et-laid/>, consulté le 27 juillet 2019.

TRÉMOLIÈRES, François, « Ennéades, Plotin, Fiche de lecture », URL : <http://www.universalis-edu.com/faraway.parisnanterre.fr/encyclopedie/enneades/>, consulté le 27 juillet 2019.

TROUILLARD, Jean, *L'Un et l'âme selon Proclus*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

TUCKER, George Hugo, *Homo Viator. Itineraries of exile, displacement and writing in Renaissance Europe*, Droz, 2003.

UTOPIE, « L'utopie et ses sources », URL : <http://expositions.bnf.fr/utopie/zooms/index.htm>. Consulté le 01 juin 2019.

VERNANT, Jean-Pierre, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », *Image et signification*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La Documentation française, 1983.

VEYNE, Paul, « Un trésor de récits incroyables », Entretien, *Philosophie Magazine, Les mythes grecs. Pourquoi on n'y échappe pas*, Hors-série N° 19, Été 2013, p. 95-98.

—, « La fresque et le conte », *Le Magazine Littéraire, Homère. Pourquoi on a besoin de lui*, N° 584, octobre 2017, p. 88-89.

WISMANN, Heinz, « La naissance de la philosophie », *Philosophie Magazine, Les mythes grecs. Pourquoi on n'y échappe pas*, Hors-série N° 19, Été 2013, p. 10-13.

—, « Dire la vérité », *Philosophie Magazine*, Hors-série n°11, octobre 2019, p. 54-57.

### 3) Dictionnaires et encyclopédies

AUROUX, Sylvain, *Les Notions Philosophiques, Dictionnaire*, Tome 1, Paris, PUF, 1990.

BLAY, Michel, *Le Grand Dictionnaire de la Philosophie*, Larousse, 2003.

BONNEFOY, Yves, *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, Mille et Une Pages, 1981, 1999.

BOUILLET, Marie-Nicolas, *Dictionnaire classique de l'antiquité sacrée et profane*, Paris, Librairie classique élémentaire, 1826.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, édition revue et augmentée 1994.

—, *Le Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffont, 1999.

CANTO-SPERBER, Monique, (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, PUF, 1996.

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, 1999.

DARTHOU, Sonia, *Lexique des symboles de la mythologie grecque*, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 4060, 2017.

DAREMBERG, Charles-Victor et SAGLIO, Edmond, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris, Hachette, 1873-1917.

*Encyclopaedia Universalis, Dictionnaire des philosophes*, Paris, Albin Michel, 2001.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999.

*Le Nouveau Petit Robert 2009, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert, Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2008.

RUSS, Jacqueline, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Bordas, 1991.

#### 4) Films et court-métrages

ROSSI, Franco, *L'Odyssée d'après Homère*, 1968. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=BjN\\_merCA0Q](https://www.youtube.com/watch?v=BjN_merCA0Q), consulté le 13 janvier 2020.

ULYSSE 31, série de science-fiction, 1981-1982, épisode 25, URL de l'épisode : <https://www.youtube.com/watch?v=c9GzQgdyPi0>, consulté le 18 juin 2018.

SZIDON, Pascal, Court-métrage, Discours d'Aristophane dans *Le Banquet* de Platon, M. Prokosh Films Productions, 2005, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fmDpwXCyFOI>, consulté le 18 juillet 2019.

ALMODOVAR, Pedro, *Julieta*, 2016.

TOULY, Valentin, *Calypso*, court-métrage réalisé dans le cadre du concours organisé par Science Po Tv Lyon sur le thème « Curieux destin que le mien », Prix du public, mis en ligne le 18 mai 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=70psldMdae8>, consulté le 04 mai 2019.



# Table des matières

**Introduction générale** .....6

**Première partie : L'impossible rencontre de l'autre** .....15

**Introduction**, 16

**Premier chapitre : Calypso ou la figure ambivalente de l'autre**, .....19

**Introduction**, 19

**A. Calypso et Ulysse : deux personnages antithétiques**, 20

Différence ontologique, 20

Dieux et mortels dans le contexte du polythéisme grec, 20. Calypso : un statut ambivalent, 20. Ulysse : homme ou héros ? 23

Le rapport au temps : solitude et nostalgie, 24

La temporalité et l'attente, 24. La solitude, 25. La nostalgie, 26

Perception du monde, 28

Mode d'être, 29

Nourriture, 29. Le tissage féminin, 30

**B. La *Métis* en commun entre Calypso et Ulysse**, 32

Calypso et Ulysse, doubles des dieux de l'Olympe en *Métis*, 32

Zeus, personnification de la *Métis*, 32. Athéna déesse de la ruse, 33. Hermès, dieu de l'éloquence, 35

Calypso, figure de la dissimulation, 37

Ulysse *polutropos*, 39

**Conclusion**, 42



## Deuxième chapitre : Ogygie ou la figure de l'ailleurs, 45

### Introduction, 45

#### A. Ogygie, un ailleurs multiple, 46

Ogygie, à la frontière du mythe et du réel, 46

Ogygie, ailleurs réel, 46. Ogygie, ailleurs imaginaire, 48

Ogygie, voile ou figure d'Ithaque ? 52

Ogygie, le voile d'Ithaque, 52. Ogygie, figure d'Ithaque, 56

#### B. La cachette de Calypso : un espace ambigu, 59

Ogygie, *locus amoenus* ou *locus horridus* ? 59

Ogygie, *locus amoenus*, 59. Ogygie, *locus horridus*, 64

Ogygie, île de la cachette, 67

Ogygie, double d'Aiaïè, 68. Ogygie ou l'île-femme, 71

« La nature aime à se cacher », 72. La Calypso de Paul Valéry ou la figure de l'insaisissable, 73

### Conclusion, 77

## Troisième chapitre : Calypso à Ogygie ou l'hospitalité dangereuse, 80

### Introduction, 80

#### A. L'hospitalité comme *hubris*, 81

Qu'est-ce que l'hospitalité ? 81

L'*hubris* de Calypso, 83

La proposition d'immortalité et de jeunesse éternelle, 83. Le danger de l'oubli, 85

L'hospitalité ou le voile de la captivité : Calypso hôtesse ou geôlière ? 85.  
L'Opposition entre *L'Illiade* et *L'Odyssee*, 88

Le « refus d'Ulysse » ou le héros de la *sophrosyne*, 94

L'hospitalité ambivalente des Phéaciens, 99

L'hospitalité dangereuse des prétendants, 101

Les Lotophages ou le désir de l'oubli, 102

Le Cyclope Polyphème : le sauvage par excellence, 103

## **B. L'hospitalité érotique, 104**

Calypso : l'hôtesse ambivalente ou la figure de l'*érôs*, 104

Calypso, double de la déesse Aphrodite, 110

Calypso et les « Aphroditoides », 113

L'hospitalité fatale des Sirènes, 113. Circé, figure du « Rapace », 116. Calypso et Pandore : le *kalòn kakòn*, 121. *Calypso et Narcisse, l'amour contrarié*, 122

*Ulysse et Don Juan : la séduction comme mode d'être*, 125

*Conclusion*, 129

## **Conclusion, 131**

# **Deuxième partie : Le désir de l'autre et ses métamorphoses .....134**

## **Introduction, 135**

## **Premier chapitre : Calypso-éros à la lumière de la philosophie, 137**

### **Introduction, 137**

#### **A. Homère et Platon : une relation problématique, 137**

La rencontre impossible : Platon, rival d'Homère, 137

La poésie ou la figure du *pharmakon*, 138. L'autorité de la poésie, 140

Platon, épigone d'Homère, 142

#### **B. Calypso et l'éros multiple, 144**

Les éloges d'Éros dans *Le Banquet* de Platon, 144

Calypso et l'Éros de Diotime, 148

Le désir est manque, 148. Socrate et Calypso, figures du *pharmakeus*, 154.

Calypso et l'Éros de Diotime, figures du *daimon*, 161

**Conclusion, 164**

## **Deuxième chapitre : Calypso sous les voiles de l'allégorie, 168**

### **Introduction, 168**

#### **A. L'exégèse néoplatonicienne du mythe de Calypso, 169**

Qu'est-ce que l'allégorie ? 169

La Calypso de Plotin ou la magicienne du sensible, 170

Plotin, exégète d'Homère, 170. L'Ulysse de Plotin : un anti-narcisse, 173

**B. Le désir comme imagination : Calypso ou « l'imagination aux longs voiles », 180**

Le mythe ou le voile de l'allégorie, 180

Homère et l'allégorie de la nature, 185

Homère ou la figure de l'imagination, 186

**Conclusion, 189**

### **Troisième chapitre : La Calypso de Fénelon ou le feu de la passion,**

192

**Introduction, 192**

**A. *Les Aventures de Télémaque* entre imitation et écriture dans le silence d'Homère, 193**

**B. Les personnages féneloniens : portraits et interactions, 201**

Calypso et Minerve-Mentor : la geôlière et le sauveur, 201

Vénus et Amour : complices ou bourreaux de Calypso ? 209

Télémaque, double du père ? 211

**C. La passion fénelonienne : un supplice de Tantale ? 217**

Qu'est-ce que la passion ? 217

Les effets de la passion, 219

L'ambivalence des sentiments, 219. L'aveuglement et l'illusion, 221. Le malheur extrême : Calypso, un personnage tragique, 222. La jalousie et la rivalité, 225. La colère et l'excès de plénitude, 227

**Conclusion, 228**

**Conclusion, 229**

## **Troisième partie : Calypso multiple et altérité ambiguë.....231**

**Introduction, 232**

### **Premier chapitre : Calypso, héroïne moderne d'Aragon, 235**

**Introduction, 235**

A. *Les Aventures de Télémaque* de Louis Aragon entre pastiche et Dada, 236

*Les Aventures de Télémaque* : pastiche de Fénelon, 238

*Les Aventures de Télémaque* : un « texte de jouissance » ? L'esprit Dada, 240

B. **Les personnages aragoniens et leurs interactions, 246**

Calypso : figure de l'érotisme surréaliste, 246

Calypso et les autres personnages, 248

Télémaque : parricide et infanticide, 248. Calypso et Minerve-Mentor : ennemis ou amants ? 255. Eucharis : double ou rivale de Calypso ? 262

Conclusion, 265

### **Deuxième chapitre : *Le Télémaque travesti* : une nouvelle Calypso, 268**

**Introduction, 268**

A. *Le Télémaque travesti* entre travestissement burlesque et antiroman, 270

L'arrière-plan historique et culturel : la Querelle des Anciens et des Modernes, 270

*Le Télémaque travesti* ou « l'incontestable chef-d'œuvre du burlesque français », 274

*Le Télémaque travesti* : un antiroman ? 278

B. **Les personnages marivaudiens : figures ou voiles des personnages antiques ? 280**

Mélicerte, la déesse malgré elle, 280

Mélicerte : la nymphe défigurée, 280

Mélicerte, un personnage qui n'est pas en quête d'auteur, 281. Mélicerte, le diable au corps, 287

Mélicerte, un personnage comique, 294. Le renouvellement de l'espace. Le château de Mélicerte : figure ou voile d'Ogygie ? 298

Brideron le fils, un Achille ou un Arlequin ? 302

Phocion, « dieu » de l'imitation ou Mentor raté ? 308

**Conclusion**, 311

### **Troisième chapitre : La réception d'Homère chez les Arabes, du silence à la réhabilitation**, 314

**Introduction**, 314

A. **Homère en terre d'Islam : le poète dépoétisé**, 315

B. ***Neuf nuits en compagnie de Calypso* de Tahar Guiga : la revanche de Calypso**, 323

La préface de *Neuf nuits en compagnie de Calypso* entre voilement et dévoilement, 323

*Neuf nuits en compagnie de Calypso* ou le miroir des expériences humaines, 328

L'expérience de la solitude, 328. L'expérience de cohabitation : Ulysse à Ogygie, 332

L'obstacle à la cohabitation : la différence, 333. Les conditions de possibilité de la cohabitation, 340

L'expérience de la conversation : voilement ou dévoilement ? 340

La conversation comme exercice de dévoilement : les hommes créateurs de mythes, 341. La conversation, figure du voilement et moyen de survie, 352

L'expérience de l'amour : la muse Calypso, 356

L'échec de la cohabitation, 368

L'avènement d'Ulysse-Robinson, 368. Calypso la femme civilisatrice ou la liberté comme idéal, 377

Le voyage : un remède à l'ennui ? 381. L'expérience de la séparation ou la magie de la distance, 399.

**Conclusion**, 407.

**Conclusion**, 409

**Conclusion générale** .....410

**Bibliographie** ..... 415

Homère et les œuvres antiques, 415. Corpus primaire, 415. Corpus secondaire, 417. Textes modernes, 427. Corpus primaire, 427. Corpus secondaire, 428. Textes arabes, 429. Corpus primaire, 429. Corpus secondaire, 430. Fénelon, 432. Corpus primaire, 432. Corpus secondaire, 432. Marivaux, 434. Corpus primaire, 434. Corpus secondaire, 434. Louis Aragon, 437. Corpus primaire, 437. Corpus secondaire, 437. Divers, 438. Critique littéraire, 438. Philosophie et anthropologie, 440. Dictionnaires et encyclopédies, 447. Films et court-métrages, 448.

**Table des matières** .....450

**Table des illustrations** .....457

# Table des illustrations

BÖCKLIN, Arnold, <i>Ulysse et Calypso</i> , huile sur toile, 1883, Kunstmuseum, Bâle.....	18
BRUEGHEL L'ANCIEN, Jan, <i>Caverne fantastique avec Ulysse et Calypso</i> (v. 1616), Johnny van Haeften Gallery, Londres.....	44
TITIEN, <i>Amour sacré et Amour profane</i> , 1514, Galerie Borghèse, collection Borghèse, Rome.....	79
RAPHAËL, <i>Le Parnasse</i> , 1509-1511, Musées du Vatican, Chambres de Raphaël – Palais du Vatican, Rome.....	136
<i>Isis-Aphrodite</i> , provenance inconnue, 2 <sup>ème</sup> au 1 <sup>er</sup> siècle avant J.-C., Ägyptisches Museum, Leipzig.....	167
HAMILTON, William, <i>Calypso recevant Télémaque et Mentor dans sa grotte</i> (1791), Londres, Sphinx Fine art.....	191
MAGRITTE, René, <i>Les amants</i> , 1928, Museum of Modern Art, New York.....	234
DAUMIER, Honoré, <i>Le désespoir de Calypso</i> , Planche n°40 de l'album <i>Histoire ancienne</i> , 1842. Lithographie, 2e état avec la lettre, Aubert imprimeur Inv. Delteil vol. III, 964, BnF, Estampes et photographie, DC-180 P-4.....	267
DE CHIRICO, Giorgio, <i>Le retour d'Ulysse</i> , Musée d'art moderne de la ville de Paris, Palais de Tokyo, AMVP 3539.....	313

