



HAL
open science

Les épopées sur les scènes contemporaines françaises du XXIe siècle. Raconter et s'appropriier un patrimoine partagé au théâtre

Anaïs Tillier

► **To cite this version:**

Anaïs Tillier. Les épopées sur les scènes contemporaines françaises du XXIe siècle. Raconter et s'appropriier un patrimoine partagé au théâtre. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2023. Français. NNT : 2023GRALL020 . tel-04459532

HAL Id: tel-04459532

<https://theses.hal.science/tel-04459532>

Submitted on 15 Feb 2024

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

École doctorale : LLSH- Langues, Littératures et Sciences Humaines

Spécialité : Lettres et arts spécialité Arts du spectacle -

Unité de recherche : UMR 5316 Litt&Arts (Arts & Pratiques du Texte, de l'Image, de l'Ecran & de la Scène)

Les épopées sur les scènes contemporaines françaises du XXI^e siècle. Raconter et s'approprier un patrimoine partagé au théâtre

Staging epics. Telling a shared cultural heritage on contemporary French stages (XXIth century)

Présentée par :

Anaïs TILLIER

Direction de thèse :

Malika BASTIN

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Directrice de thèse

Pauline BOUCHET

MAITRESSE DE CONFERENCES, Université Grenoble Alpes

Co-encadrante de thèse

Rapporteurs :

Pierre LETESSIER

MAITRE DE CONFERENCES, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Muriel PLANA

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université de Toulouse Jean-Jaurès

Présidence du jury :

Tiphaine KARSENTI

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Paris Nanterre

Thèse soutenue publiquement le **1 décembre 2023**, devant le jury composé de :

Malika BASTIN

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Directrice de thèse

Alice FOLCO

MAITRESSE DE CONFERENCES, Université Grenoble Alpes

Examinatrice

Tiphaine KARSENTI

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Paris Nanterre

Présidente du jury

Pierre LETESSIER

MAITRE DE CONFERENCES, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Rapporteur

Muriel PLANA

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université de Toulouse Jean-Jaurès

Rapporteuse

Lucie THEVENET

MAITRESSE DE CONFERENCES, Nantes Université

Examinatrice

Invités :

Pauline Bouchet

MAITRESSE DE CONFERENCES, Université Grenoble Alpes



Les épopées sur les scènes contemporaines
françaises du XXI^e siècle.

Raconter et s'approprier un patrimoine partagé au
théâtre

Anaïs TILLIER

Remerciements

Il me faut remercier ma directrice de thèse, Malika Bastin-Hammou, pour la qualité de son encadrement et sa confiance sans cesse renouvelée en mes travaux. Ce travail n'aurait pas été le même sans le co-encadrement de Pauline Bouchet, dont la rigueur m'accompagne depuis ma première année de master, et avec qui je partage l'intérêt pour l'Antiquité et les dramaturgies contemporaines.

Je remercie les membres du jury d'avoir accepté de lire mon travail, et je suis honorée de pouvoir leur présenter.

Un grand merci à tous·tes les artistes qui ont répondu à mes sollicitations et ont accepté de me fournir des matériaux sur lesquels travailler, ainsi qu'à l'ensemble des metteur·se·s en scène qui ont créé les œuvres qui composent mes corpus d'étude.

Au sein de l'UMR LITT&ARTS, mes pensées vont particulièrement aux membres de TRANSLATIO qui ont toujours bien accueilli mes recherches, questionnements et méthodes pourtant parfois bien éloignés des usages des Lettres Classiques.

Mes remerciements vont à l'ensemble du personnel administratif de l'UMR LITT&ARTS, car aucune recherche ne serait possible sans le support des gestionnaires.

Je remercie également la Fondation des Treilles. Grâce à son aide, j'ai pu bénéficier de bonnes conditions de travail à l'issue de mon contrat doctoral.

Que serait une jeune chercheuse sans les autres jeunes chercheur·se·s ? Merci à celles et ceux qui ont ouvert la voie, et à celles qui ont été mes compagnes d'écriture et de découverte du monde académique, Alexia et Célia. Plus largement, merci à tous·tes les doctorant·e·s de LITT&ARTS, à mes co-listier·ère·s dans le bureau de l'association Litthésarts et à celles et ceux que j'ai eu la chance d'accompagner pour prendre la relève.

Je remercie vivement l'équipe du département d'Arts du spectacle de m'avoir fait confiance pour enseigner de la L1 au master. Un grand merci à tous·tes les étudiant·e·s rencontré·e·s ces cinq dernières années, qui me rappellent l'importance de la transmission, de l'écoute et de l'échange.

À l'issu de ce long travail, je repense également aux rencontres, parfois anciennes, qui ont façonné mon regard sur le monde et mon envie de faire de la recherche. Mon père, en premier lieu, qui a fait son doctorat pendant mon adolescence et avec qui j'ai pu partager mon expérience. Mes enseignant·e·s du secondaire, des classes préparatoires et de licence, qui m'ont toujours encouragée à suivre la voie que je voulais tout en me permettant de découvrir de nombreux horizons. Je pense aujourd'hui particulièrement à Ariane Martinez, la première à m'avoir parlé de doctorat alors que j'étais en fin de licence, et qui n'a pas idée de ce que cet échange a pu déclencher. Merci également à Alice Folco pour ma première rencontre avec la recherche grâce à mon stage de master au sein de son travail sur la mémoire des spectacles grenoblois en 2017.

Je remercie évidemment toutes les personnes qui ont relu cette thèse : ma mère qui a lu l'intégralité de ce travail, ainsi que Louise, Alexia, Chloé et Mathilde.

Sur un plan plus personnel, je tiens à remercier chaleureusement Jérémy et son soutien indéfectible, ainsi que sa vaste connaissance du monde des séries et des *comics* qui a nourri ce travail ; ma famille pour son support sans faille ; et mes ami·e·s pour leur patience face à mes indisponibilités et pour la fierté mêlée d'incompréhension qui est toujours la leur quand on parle de ma thèse. Je remercie tout particulièrement Fanny et Ashley, pour les nombreuses fois où j'ai été accueillie à Paris, et pour leur confiance en moi jusqu'au dernier moment – alors même que leur couple donnait la vie. Un très grand merci à Louise pour ses relectures, notamment celles en anglais. Cette thèse aurait bien trop de virgules sans elle.

La liste serait bien trop longue si elle devait être exhaustive. Je la conclurai donc ici en disant merci à toutes les personnes qui ont participé de près ou de loin à ce travail, consciemment ou non, et enfin à toutes celles qui permettent à l'ESR de tenir et de fonctionner *malgré tout*.

Remarque préliminaire

« Raconter », « témoigner », « porter un regard sur » et « dire le » monde sont des concepts rencontrés au fil de cette recherche. Ce travail est, lui aussi, un témoignage. Celui d'une époque où les questions sur la langue et sa portée politique est interrogée. Ainsi, cette thèse est rédigée en écriture dite inclusive avec point médian (·), laissant apparaître le féminin : spectateur·trice·s, comédien·ne·s, metteur·se·s en scène, auteur·trice·s, héroïne·s.

Largement employée par les institutions théâtrales francophones, qui optent parfois même pour la féminisation systématique, utilisée et poétisée par les artistes, l'écriture inclusive, sous quelque forme que ce soit, reste marginale dans le monde de la recherche – sauf, peut-être, dans les études d'arts du spectacle.

« Peu ou pas lisible », alourdissant les phrases, « moche », « pas pratique », posant problème pour le référencement en ligne et souvent illisible par les logiciels de lecture automatique : de nombreuses raisons sont avancées. Nous les entendons et les comprenons. Pour autant, en tant que témoignage d'une recherche et en sa qualité de manuscrit de travail, nécessairement ancrée dans des pratiques et une période, la thèse semble un lieu où l'usage de cette écriture a toute sa place.

Sommaire

Remerciements	3
Remarque préliminaire	5
Sommaire	7
Introduction générale – Mettre en scène des épopées (France, XXI ^e siècle)	9
PREMIERE PARTIE. Raconter les épopées sur les scènes contemporaines : obstacles et enjeux de l’adaptation au théâtre d’un récit épique.....	39
Chapitre 1. Jouer avec les formats et les temporalités – entre procédés de condensation et désir d’exhaustivité	47
Chapitre 2. Remplacer les poètes épiques : les voix narratives des personnages	95
Conclusion de la première partie.....	161
DEUXIEME PARTIE. Mettre en scène les personnages divins et les héros épiques : de la parodie à l’humanisation	163
Chapitre 1. Le divin sur les scènes contemporaines.....	169
Chapitre 2. Les héros épiques et la scène, histoire d’une incompatibilité	203
Chapitre 3. Des héros (a)battus	249
Conclusion de la deuxième partie	310
TROISIEME PARTIE. Les épopées homériques au féminin : les héroïnes épiques sur le devant de la scène	313
Chapitre 1. Les personnages féminins homériques : traditions, héritages et scènes contemporaines.....	321
Chapitre 2. Hélène au théâtre : un corps avant une voix.....	351
Chapitre 3. Pénélope : du double d’Ulysse au double des metteuses en scène.....	403
Conclusion de la troisième partie	464
Conclusion générale	467
Bibliographie.....	473
Annexes – spectacles.....	497
Table des figures	533
Table des matières.....	535

Introduction générale – Mettre en scène des épopées (France, XXI^e siècle)

À l'heure où les maisons d'éditions spécialisées dans le théâtre n'ont jamais été aussi nombreuses, nourries par un immense vivier de dramaturges composé d'auteur·trice·s de tous les horizons, venu·e·s aussi bien de la scène, des départements d'écriture dramatique des écoles supérieures, ou de la littérature, un constat s'impose : la mise en scène de textes non-dramatiques est, elle aussi, en pleine explosion en ce début de XXI^e siècle. Et, parmi ces textes non-dramatiques, si les contes et les romans ont été nombreux au cours de la première décennie des années 2000 – et sont toujours largement présents sur scène¹ – un autre genre, plus surprenant peut-être, peu exploité depuis le XIX^e siècle, s'est imposé : les épopées anciennes. Depuis le début des années 2000, avec une nette augmentation à partir de la saison 2014-2015, de nombreux·ses metteur·se·s en scène, en France, se sont intéressé·e·s à l'*Illiade* et à l'*Odyssée* d'Homère, les deux épopées grecques antiques les mieux connues, mais aussi à l'*Épopée de Gilgamesh*, au *Mahâbhârata*, à l'*Énéide*, à l'*Épopée de Soundiata* ou à *La chanson de Roland*. Des auteur·trice·s s'y intéressent aussi et en proposent des réécritures dramatiques, parfois sur commande comme dans le cas de Kevin Keiss réécrivant l'*Énéide* avec la metteuse en scène Maëlle Poésy, et de *J'ai pris mon père sur mes épaules* de Fabrice Melquiot, également écrit à partir de l'*Énéide* et commandée par le metteur en scène Arnaud Meunier en 2019. Des auteur·trice·s mettent également directement en scène leur texte, à l'image de Simon Abkarian, adaptant l'*Illiade* et l'*Odyssée* sur scène et publiant ses textes aux éditions Actes Sud-Papiers.

Preuve, s'il en fallait une, que les épopées ont trouvé leur place dans le paysage théâtral français, le Festival d'Avignon 2019 avait pour fil rouge « Les Odyssées ». Le public du festival a ainsi pu assister à deux mises en scène de l'*Odyssée* (*O agora que Demora. Le présent qui déborde (notre Odyssée II)* de Christiane Jatahy² et *L'Odyssée* de Blandine Savetier³), une de l'*Énéide* (*Sous d'autres cieux* de Maëlle Poésy⁴) et un spectacle de danse créé à partir de

¹ Par exemple : Julien Gosselin, *Joueurs | Mao II | Les Noms*, d'après les trois romans des mêmes noms de Don DeLillo, 2018 ; Laure Werckmann, *J'aime*, d'après le roman du même nom de Nane Beaugard, 2021 ; Guillaume Bailliart, *Faillir Être Flingué*, d'après le roman du même nom de Céline Minard, 2022.

² Christiane Jatahy, *O Agora que Demora. Le présent qui déborde (notre Odyssée II)*, Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles et Festival d'Avignon, 2019. Annexe p.514.

³ Blandine Savetier, *L'Odyssée*, lecture théâtrale en 13 épisodes, Festival d'Avignon, 2019. Annexe p.511.

⁴ Maëlle Poésy, *Sous d'autres cieux*, texte de Kevin Keiss, Toulouse et Festival d'Avignon, 2019. Annexe p.512.

l'*Épopée de Gilgamesh* (*Outwitting the Devil* d'Akram Khan⁵). Bien avant cette édition particulièrement riche en épopées, le Festival d'Avignon et d'autres grands festivals en avaient déjà programmé. Dès 1979, Victor Garcia a mis en scène *Gilgamesh* au Festival d'Automne de Paris⁶, puis Peter Brook, en 1985, a créé un *Mahâbhârata*⁷ de neuf heures au Festival d'Avignon. Ils ont ainsi ouvert la voie de la mise en scène d'épopées, empruntée ensuite en 1999 par Mladen Materic et son *Odyssée*⁸, puis en 2000 par Pascal Rambert et son *Gilgamesh*⁹ évolutif, lui aussi joué à Avignon.

Quatre ans après 2019 et le fil rouge « Les Odyssées », le phénomène est loin de s'essouffler, ainsi qu'en témoignent les futurs projets de la metteuse en scène Laëtitia Guédon. Après avoir mis en scène *Penthésilé-e-s-Amazonomachie* en 2021¹⁰ au Festival d'Avignon, à partir de l'Amazone décrite dans le premier livre de la *Suite d'Homère* de Quintus de Smyrne et dont elle avait commandé le texte à Marie Dilasser, elle s'intéresse en 2023 aux épopées guerrières plus anciennes que sont l'*Illiade* et *La Bhagavad-Gîtâ*, une partie du *Mahâbhârata*, dans le projet *Heroes*¹¹. En 2024, c'est un spectacle autour de l'*Odyssée*, *Trois fois Ulysse*¹², qu'elle mettra en scène à la Comédie Française, en collaboration avec Claudine Galea, articulé autour de trois femmes qui côtoient Ulysse : la reine de Troie Hécube, qui devient son esclave après la guerre, Calypso et Pénélope. Enfin, en 2025, un opéra sur Nausicaa, personnage féminin de l'*Odyssée*, devrait voir le jour avec un livret commandé à Joséphine Serre et mis en musique par le compositeur Grégoire Letouvet¹³.

Les épopées, et celles attribuées à Homère en premier lieu, sont donc aujourd'hui indéniablement des matériaux scéniques. Pour autant, la présence d'œuvres créées à partir de l'*Énéide*, de l'*Épopée de Gilgamesh* et du *Mahâbhârata*, dès ce bref panorama très limité, indique que la fascination du théâtre occidental ou français pour l'Antiquité grecque n'est pas la seule à inviter les metteur·se·s en scène à se tourner vers les épopées. Les mythes épiques grecs sont, depuis le V^e siècle av. J.-C., un matériau théâtral : Eschyle, Sophocle et Euripide ont puisé de nombreux sujets tragiques dans les épopées homériques. Aujourd'hui, les sujets

⁵ Akram Khan, *Outwitting the Devil*, Festival de Danse de Stuttgart et Festival d'Avignon, 2019. Annexe p.532.

⁶ Victor Garcia, *Gilgamesh*, Festival d'Automne, 1979.

⁷ Peter Brook, *Le Mahâbhârata*, Festival d'Avignon, 1985. Annexe p.527.

⁸ Mladen Materic, *L'Odyssée*, Théâtre des Abbesses, Paris, 1999.

⁹ Pascal Rambert, *Gilgamesh*, Festival d'Avignon, 2000.

¹⁰ Laëtitia Guédon, *Penthésilé-e-s-Amazonomachie*, texte de Marie Dilasser, Festival d'Avignon, 2021. Annexe p.526.

¹¹ Laëtitia Guédon, *Heroes* d'après l'*Illiade* et *La Bhagavad-Gîtâ*, projet international en partenariat avec l'ENSATT de Lyon et l'Adishakti Theater de Pondichéry, 2023.

¹² Laëtitia Guédon, *Trois fois Ulysse*, texte de Claudine Galéa, Comédie Française, avril 2024.

¹³ Laëtitia Guédon, opéra sur le thème de l'hospitalité, avec le personnage de Nausicaa, à venir (2025).

épiques ne sont pas réécrits sous une forme théâtrale, mais sont directement mis en scène, en conservant des caractéristiques formelles épiques et narratives.

Patrimoniales, les épopées antiques sont des œuvres fondatrices de différentes cultures. En France, et plus largement en Europe, voire en occident, les épopées homériques sont considérées comme fondatrices. Au Mali, c'est l'*Épopée de Soundiata* qui tient ce rôle, et en Inde, le *Mahâbhârata*. L'*Épopée de Gilgamesh* a été redécouverte au XIX^e siècle, et elle est l'œuvre littéraire la plus ancienne que nous connaissons aujourd'hui. Selon Judith Labarthe, l'épopée est « certainement du côté d'une idéalisation des origines ; en témoigne le beau titre de collection spécialisée dans les textes épiques, 'L'Aube des peuples' »¹⁴. Mais, elles permettent aussi aux artistes de composer avec un canon antique¹⁵ tout en rompant avec la tradition tragique – en particulier les tragédies grecques d'Eschyle ou Euripide, qui sont peut-être aujourd'hui des « texte[s] sacré[s] » dont le « metteur en scène est le prêtre qui en célèbre le culte »¹⁶ ou qui, s'il s'en éloigne, peut-être accusé de *trahir* le texte ou de le desservir¹⁷. L'intérêt des artistes pour les épopées traduit un désir de sortir du répertoire théâtral tout en s'inscrivant toujours dans un canon (re)connu et en s'emparant des mythes antiques, en particulier grecs, largement appréciés par les publics de théâtre, du jeune public aux spectateur·trice·s averti·e·s.

A. Un corpus : les épopées sur les scènes françaises (2000-2023)

Plutôt que de questionner « l'épique », cette thèse porte donc sur des spectacles créés à partir d'épopées, souvent sans réécriture théâtrale préalable – et, s'il y a réécriture théâtrale, uniquement quand celle-ci a été faite pour la mise en scène, comme les textes de Simon Abkarian que l'auteur a lui-même mis en scène avant/pendant la publication, ou celui de Kevin Keiss mis en scène par Maëlle Poésy, sans que ce dernier ne soit publié. Ainsi, c'est la question

¹⁴ LABARTHE Judith, *L'épopée*, Paris, Colin, 2007, p.7.

¹⁵ À ce sujet, voir TILLIER Anaïs, « Sur les épaules d'Homère et Virgile. Jeu et enjeux de l'adaptation du canon épique par des metteuses en scène (2016-2019) », *Revue d'Historiographie du Théâtre*, 8 « Le canon théâtral à l'épreuve de l'histoire », septembre 2023.

¹⁶ DUPONT Florence, « La tragédie grecque : une invention moderne », préface de VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p.14.

¹⁷ Par exemple, critique de Romeo Castellucci, *L'Orestie (une comédie organique ?)* : « le texte d'Eschyle psalmodié est difficile à appréhender et le jugement divin d'Oreste le « matricide » traîne en longueur, perdant de sa fulgurance », Philippe Chevilly, « *Orestie*, le retour au chaos de Romeo Castellucci », *Les Échos*, décembre 2015. [En ligne : <https://www.lesechos.fr/2015/12/orestie-le-retour-au-chaos-de-romeo-castellucci-1109282>].

du transfert générique de l'épique au scénique que nous souhaitons interroger, guidée par l'hypothèse préalable que la mise en scène d'une épopée a des spécificités qui dépassent les différences culturelles des diverses épopées, et qui distingue ce geste d'adaptation de celui de la mise en scène de romans ou de contes. Des pièces de théâtre publiées puis mises en scène par une compagnie ne nous intéressent donc pas directement. Ainsi, nous excluons du corpus la pièce *L'Odyssee* écrite par Marion Aubert et mise en scène en 2018 à l'opéra par David Gauchard, puis en 2021 par Marion Guerrero.

1. Quelques définitions préliminaires

a. Une brève histoire des genres : l'épopée et ses liens avec le théâtre

Du grec *ἐποποιία* (*époroíia*), le terme « épopée » signifie littéralement « composer la parole », mettre en forme, ou en vers, un récit. Ainsi, suivant la définition qu'en donne Judith Labarthe, une épopée est « un long poème en vers célébrant un héros ou un grand fait, mêlant histoire et légende »¹⁸. Elle s'appuie sur la définition de l'épopée donnée par Aristote au IV^e siècle av. J.-C. dans sa *Poétique*¹⁹, à partir des épopées homériques. Pour lui, l'épopée est un récit versifié qui « diffère de la tragédie par la longueur de la composition et par le mètre »²⁰, « puisque l'une essaie autant que possible de se dérouler durant une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter alors que l'épopée n'est pas limitée dans le temps »²¹. L'étendue et le style narratif des épopées sont ainsi constitutifs du genre, pour Aristote et ses successeurs. En outre, l'épopée « admet bien mieux l'irrationnel » que la tragédie, « puisqu'on n'a pas le personnage en action sous les yeux »²². Ces éléments soulevés par Aristote amènent à définir l'épopée grecque – mais nous pouvons l'étendre au genre épique en général – « comme un récit de style soutenu évoquant les exploits de héros et faisant intervenir les puissances divines »²³, « ouverte au surnaturel et privilégiant la vraisemblance à la vérité »²⁴.

¹⁸ LABARTHE Judith, *L'épopée*, *op. cit.*, p.13.

¹⁹ ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel MAGNIEN, Paris, Librairie Générale Française, 2014.

²⁰ *Ibid*, p.124

²¹ *Ibid*, p.92.

²² *Ibid*, p.126.

²³ MOUGIN Pascal et HADDAD Karen, *Dictionnaire mondial de la littérature*, Paris, Larousse, 2012.

²⁴ *Ibidem*.

Le récit épique est avant tout oral : la mise par écrit des épopées, qui nous permet de les connaître aujourd'hui, est bien postérieure à leur récitation – dans le cas des épopées « traditionnelles » (*primary epic*) du moins, telles que l'*Épopée de Gilgamesh*, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, par opposition aux épopées littéraires, comme l'*Énéide* de Virgile. Les épopées homériques sont issues d'une tradition orale, mais les versions dont nous disposons aujourd'hui sont aussi largement littéraires. En effet, comme le rappelle Jacqueline de Romilly, l'originalité de ces épopées est aussi « purement littéraire », ce qui signifie que « l'écriture a dû être utilisée pour faciliter la composition » et que les œuvres ont été jugées « aussitôt ou presque aussitôt, dignes, pour [leurs] qualités et [leur] perfection, d'être fixée[s] par l'écriture, pour tous et pour toujours »²⁵, permettant ainsi leur diffusion jusqu'à nos jours.

Nous ne reviendrons pas ici sur toute l'histoire des liens entre épique et dramatique, ce travail ayant déjà été mené récemment par Fiona Macintosh et Justine McConnell dans *Performing Epic or Telling Tales* (2020)²⁶, puis par Clara Hédouin dans *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises* (2022)²⁷, qui brossent toutes un panorama historique, lexical et théorique, de Platon à Jean-Pierre Sarrazac en passant par Aristote, Goethe, Schiller, Szondi, Brecht et Lehmann, et nous rappellerons simplement ici quelques jalons et grandes étapes de cette histoire longue et complexe en nous appuyant sur leur travail et en mobilisant les sources.

Dès l'Antiquité, le genre de l'épopée et celui du théâtre sont définis l'un par rapport à l'autre. Platon, dans *La République*²⁸, condamne les arts de l'imitation, en premier lieu le théâtre, et définit l'épopée comme un mode mixte alternant entre récit (poète narrateur) et dialogue (les personnages entre eux) qui peut pervertir l'auditoire²⁹, tandis que le théâtre ne comporte que le dialogue et l'imitation. Après lui, Aristote développe la distinction entre épopée et tragédie, et toute l'histoire du théâtre occidental s'est construite sur cette opposition.

Aristote ouvre la *Poétique* (335 av. J-C) en expliquant qu'épopée et théâtre sont deux arts de l'imitation : « L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de

²⁵ ROMILLY (de) Jacqueline, *Perspectives actuelles sur l'épopée homérique*, Paris, Presses Universitaires de France, Collège de France, 1983, p.15.

²⁶ MACINTOSH Fiona, MCCONNELL Justine, *Performing Epic or Telling Tales*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

²⁷ HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

²⁸ PLATON, *La République*, IV^e siècle av. J.-C., trad. Georges LEROUX, Paris, Flammarion, 2016, livre III.

²⁹ « Il faut mettre fin à ses histoires, de crainte qu'elles n'engendrent chez nos jeunes une grande propension à la méchanceté », *Ibid*, p.173.

dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations »³⁰. Poésie épique et tragique ont, en plus, le même sujet d'imitation, les actions nobles de personnages de rang élevé. Pour autant, il y aurait selon lui une différence majeure entre ces arts, à savoir les modes d'imitation : là où l'épopée imite (*mimesis*) grâce à un récit pris en charge par un narrateur, la tragédie *montre* des personnages et des actions. Ainsi, pour Aristote, « l'épique et le dramatique s'opposeraient donc comme deux types de prise de parole : le récit et le discours »³¹, impliquant alors un rapport différent à l'interprète, qui est seul quand il s'agit de l'épopée et qui endosse tous les rôles nécessaires (les personnages dont il rapporte les paroles), et qui sont au moins deux au théâtre, pour discourir ensemble et créer l'action. La question de l'étendue des récits épiques revient à plusieurs reprises dans la *Poétique*, à la fois comme une qualité – puisque malgré la longueur de l'*Illiade*, Homère en aurait « modéré l'étendue » pour trouver un juste milieu idéal, en ne narrant pas toute la guerre de Troie mais seulement la colère d'Achille³² – et un élément qui rend l'épopée moins performante que la tragédie (« une œuvre plus dense procure en effet plus de plaisir qu'une œuvre dispersée sur une longue durée »³³).

Les définitions d'Aristote ont profondément marqué l'histoire du théâtre et la réception des textes antiques, dramatiques ou épiques, mais elles sont très figées et partiales : l'objectif du philosophe est de prouver la supériorité de la tragédie sur tous les autres genres. Il écrit ainsi que la tragédie « comporte tout ce que comporte l'épopée (puisqu'elle peut même avoir recours au mètre iambique), avec en plus – et ce n'est pas une partie négligeable – la musique et le spectacle, moyens des plus manifestes de susciter le plaisir »³⁴, négligeant de fait que l'épopée est, initialement, chantée et accompagnée par de la musique. Au IV^e siècle av. J.-C., les épopées homériques sont déjà, et depuis longtemps, des textes et non des récits oraux, et Aristote les envisage comme un genre littéraire – comme on le fait encore.

Pourtant, tant les épopées homériques que l'*Épopée de Gilgamesh*, bien plus ancienne, le *Mahâbhârata*, ou même les chansons de gestes médiévales et les épopées africaines, sont avant tout des récits faits pour être racontés et chantés, et l'écrit n'est que secondaire et prive les récits de leur plasticité initiale. Comme les contes populaires traditionnels avant leur mise à l'écrit par Charles Perrault au XVII^e siècle ou les frères Grimm au début du XIX^e siècle, pour

³⁰ ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel MAGNIEN, *op. cit.* I, p.85.

³¹ HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, *op. cit.*, p.40.

³² ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel MAGNIEN, *op. cit.*, XXIII, p.123.

³³ *Ibid*, pp. 133.

³⁴ *Ibid*, pp.132-133.

les plus célèbres en France³⁵, les épopées comportent plusieurs versions. Les variations dépendent des régions, des époques et des poètes (« aèdes » en Grèce, « griots » en Afrique ou « troubadours » et « trouvères » au Moyen-Âge en France), en témoignent les divers fragments de l'*Épopée de Gilgamesh*. Ce que nous connaissons aujourd'hui de cette épopée est issu de plusieurs tablettes qui s'étalent sur plusieurs siècles (du XX^e au X^e siècles av. J.-C.), découvertes à différents endroits de la Mésopotamie, actuel golfe persique (Syrie, Irak, Iran, jusqu'au Liban, Turquie, Koweït), et qui racontent parfois le même épisode avec des variations, ou des tablettes qui comportent des épisodes supplémentaires. La création du poème aujourd'hui dit « standard » (« version ninivite ») est attribuée au scribe Sînleqe'unnennî, vers 1000 av. J.-C., qui aurait recomposé le poème en rassemblant plusieurs versions³⁶.

Ainsi, comme les conteurs modernes, les poètes épiques adaptaient leur récit à leur auditoire, déclinant les récits et en en faisant, indéniablement, des œuvres vivantes, qui ne sont pas figées ni « gravées dans le marbre » comme la tradition l'a fait ensuite. Le genre épique peut donc être pensé comme appartenant aussi aux arts vivants. Les épopées appartiennent à « une culture de la voix et de l'évènement »³⁷, et cette dimension orale et performative est réinvestie par les metteur·se·s en scène contemporain·e·s.

Malgré l'opposition nette entre le théâtre et l'épopée (homérique) opérée par Aristote, dont les théories sur le théâtre ont « vampirisé le théâtre occidental »³⁸, et peut-être justement en partie parce que l'épique est d'abord ancré dans l'oralité, nous constatons avec Danielle Chaperon que les artistes de théâtre, auteur·trice·s et metteur·se·s en scène, retournent régulièrement vers le matériau épique, soit pour ses fables et mythes, soit pour sa forme et « que 'l'histoire du théâtre [est] constamment retravaillée par le retour de l'épique' »³⁹.

Le « retour à l'épique » s'est manifesté de nombreuses façons en France et en Europe, depuis des siècles. Aux XVI^e-XVIII^e siècles, c'est avec la redécouverte des textes antiques, tandis qu'à partir du XIX^e siècle, c'est le *genre* ou le *mode* épique qui est investi par les artistes.

³⁵ Tant Charles Perrault que Jacob et Wilhelm Grimm ont collecté des contes populaires issus de tradition orale, pour les diffuser par l'écrit. Parmi les contes dits « de Perrault » : *Peau d'âne*, *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Barbe bleue*, *Le Petit Poucet*, compilés dans *Les Contes de ma mère l'Oye*, 1697. Parmi les contes dits « des frères Grimm » : *Blanche-Neige*, *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Les Musiciens de Brême*, *Le Vaillant Petit Tailleur*, *Hansel et Gretel*, *Raiponce*, compilés dans *Contes de l'enfance et du foyer (Kinder- und Hausmärchen)*, 1812-1815.

³⁶ *L'épopée de Gilgameš : le grand homme qui ne voulait pas mourir*, trad. Jean BOTTERO, Paris, Gallimard, 1992, pp.19-59.

³⁷ DUPONT Florence, *Homère et Dallas* (1990), Paris, Kimé, 2005, p.10.

³⁸ Du titre de DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

³⁹ CHAPERON Danielle, « Le travail de la narration », in MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle (eds.), *Raconter des histoires, Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, MétisPresses, 2012, p.31.

Goethe et Schiller s'intéressent toujours aux différences entre épique et dramatique, qu'ils basent quant à eux sur le temps du récit, un passé révolu et lointain dans l'épopée, contre un présent qui se déroule sous les yeux du public, au théâtre. Le philosophe allemand Hegel, lui aussi, questionne ces genres, et renoue – en quelque sorte – avec la pensée aristotélicienne en voyant dans le théâtre une forme plus aboutie que l'épopée. Dans sa vision de l'histoire comme trajectoire de progression⁴⁰, il envisage l'épopée comme un genre primitif, celui de la conscience d'un peuple qu'il est peuple, et place le genre dramatique en dernière étape, celle qui relie la première (la conscience collective de l'épopée) et la deuxième (la conscience individuelle qui s'exprime dans l'art lyrique) – faisant alors du théâtre la forme la plus complexe et juste pour penser le monde, en alliant collectif et individu, « synthèse dialectique de l'objectif et du subjectif »⁴¹.

Toujours en Allemagne, un siècle plus tard, à partir des années 1930-1940, Bertolt Brecht théorise ce qui sera un nouveau bouleversement dans l'histoire du théâtre occidental : le théâtre épique. En choisissant le terme « théâtre épique » (*epische Theater*), Bertolt Brecht cherche à se distinguer du modèle aristotélicien qui oppose dramatique et épique. En remplaçant la narration au cœur de sa pratique et de sa théorie théâtrales, Brecht retrouve les grandes œuvres du théâtre baroque, de Shakespeare à Calderón, ou s'appuie sur des formes théâtrales traditionnelles d'Inde ou du Japon, par exemple, qui ne sont pas aristotéliciennes. Avec Brecht, le « retour » à l'épique et à la narration est indissociable de la volonté politique portée par l'artiste et théoricien. En introduisant des éléments épiques, notamment un narrateur et le principe de la distanciation, Brecht veut amener son public à questionner la représentation en train de se faire en exposant sa théâtralité. Le modèle dramatique traditionnel n'est pas, ou plus, capable de décrire le monde et ses enjeux politiques, poussant les artistes du début du XX^e siècle à puiser ouvertement vers le modèle épique⁴². Pour Peter Szondi, en effet, les dramaturgies du XIX^e siècle ne sont plus aptes à décrire le monde et la forme dramatique en est affectée, ce qu'il nomme la « crise du drame »⁴³. Ainsi, les pièces d'Henrik Ibsen ou d'August Strindberg, entre autres, sont nourries par des formes narratives, bien que les codes de la théâtralité soient toujours apparents, en surface. Les innovations et expérimentations de la fin du XIX^e siècle ont

⁴⁰ HEGEL Friedrich, *La Raison dans l'histoire* (1837), trad. Kostas PAPAÏOANNOU, Paris, Éditions 10-18, 1993.

⁴¹ HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, *op. cit.*, p.49.

⁴² « Sarrazac rappelait, comme Szondi avant lui, que « l'inaptitude du modèle dramatique à rendre compte globalement du monde (et tant du macrocosme que du microcosme, tant du monde que du moi) » expliquait le recours à l'épique et au lyrique [SARRAZAC 1997: 53] », CHAPERON Danielle, « Le travail de la narration », *op. cit.*, p.31.

⁴³ SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne* (1956), trad. MULLER Sybille, Belval, Circé, 2003.

abouti aux expériences des théâtres politiques de la première moitié du XX^e siècle, que Brecht a réunies et théorisées dans son théâtre épique.

Au tournant des XX^e-XXI^e siècles, avec ce que Hans-Thiès Lehmann théorise sous l'appellation « théâtre postdramatique »⁴⁴ en 1999, les artistes se tournent vers des formes théâtrales qui ne mettent plus le texte au centre de la représentation et sont parfois sans fable. Le théâtre postdramatique n'est plus dans l'action, ce qui définit le drame selon Aristote, mais « présente plutôt une situation, un état »⁴⁵, car la scène serait auto-référentielle et le théâtre ne serait plus à la recherche de la représentation ou de la reproduction du réel, privilégiant au contraire le réel, directement, sur scène en brisant le quatrième mur. Tentant de caractériser des œuvres aux esthétiques variées, Lehmann suppose que les artistes empruntent au dramatique traditionnel, au lyrique et à l'épique, sans jamais choisir une voie plus qu'une autre et jouant au contraire avec l'assemblage, ou le montage, de différents éléments. Qualifié de « rhapsodique » par Jean-Pierre Sarrazac, le procédé du montage évoque le domaine de l'épique. En effet, si c'est le terme « rhapsode » et ses dérivés que mobilise Sarrazac, c'est en référence aux rhapsodes grecs antiques, récitant des épopées composées par d'autres (aèdes), dont l'étymologie nous dit qu'ils « cousent des chants » entre eux.

Certaines caractéristiques « postdramatiques » sont toujours importantes, notamment le désir du présent et le refus de maintenir le public dans une illusion close sur elle-même, qui cohabitent avec un « retour de la narration » indéniable⁴⁶. Aujourd'hui, des artistes tel·le·s que Wajdi Mouawad et Elfriede Jelinek sont parfois qualifié·e·s de *postdramatiques*⁴⁷ – des auteur·trice·s qui sont également perçu·e·s comme représentatif·ve·s d'un retour à des formes dramatiques avec une fable, qui s'inscrivent dans un courant qui renoue avec « l'art de raconter, de parler du monde grâce à des acteurs représentant des personnages fictifs [...] Autant de critères qui, selon Hans-Thiès Lehmann, sont caractéristiques de tout ce qui précède le postdramatique »⁴⁸. Et en effet, Benoît Hennaut constate l'« impossible rupture » entre théâtre et récit, dans son analyse des spectacles des artistes postdramatiques Elizabeth Le Compte, Jan Lauwers et Romeo Castellucci, dans *Théâtre et récit, l'impossible rupture – Narrativité et*

⁴⁴ LEHMANN Hans-Thiès, *Le Théâtre Postdramatique* (1999), trad. Philippe-Henri LEDRU, Paris, L'Arche, 2002.

⁴⁵ JACQUES Hélène, « Nommer le 'théâtre nouveau' : Le Théâtre postdramatique », revue *Jeu*, 108, 2003, pp.169-171, p.170.

⁴⁶ HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, op. cit., p.91.

⁴⁷ ASHOLT Wolfgang, « Théâtre post-dramatique et/ou Storytelling ? », *Pratiques contre-narratives à l'ère du storytelling. Littérature, audiovisuel, performances*, Fabula I *Les colloques*, 2019, p.3.

⁴⁸ PAVIS Patrice, « L'écriture à Avignon (2009) : dramatique, post-dramatique ou postpost-dramatique ? », cité par ASHOLT Wolfgang, « Théâtre post-dramatique et/ou Storytelling ? », op. cit.

spectacle postdramatique (1975-2004) paru en 2016⁴⁹. Si retour il y a, c'est bien que la narration, sous sa forme la plus évidente du moins, avait déserté les scènes théâtrales. Or, aujourd'hui, les artistes veulent *raconter* et l'assument pleinement, en créant des spectacles plus narratifs, adressés directement au public, qui prennent des formes théâtrales « épiciées », mais aussi en adaptant des œuvres narratives (re)connues, des romans, des contes et, c'est le point qui nous intéresse, des épopées. Il ne s'agit ainsi pas de présenter une fable close sur elle-même au public, mais d'assumer une position narrative avec un personnage qui s'adresse au public en se présentant comme un personnage qui raconte.

b. L'adaptation : un processus et une posture

Si le terme « adaptation » peut sembler limpide, il désigne en fait un ensemble de pratiques. Dans *Théâtre, roman, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Muriel Plana dresse une typologie des différents types d'adaptations dans le cadre du passage du roman à la scène. Entendu comme une œuvre narrative, le roman a de nombreux points communs avec l'épopée sur la question du passage à la scène, et c'est pourquoi les différentes adaptations définies par Muriel Plana nous semblent opérantes pour l'analyse des mises en scène d'épopées. Elle distingue parmi les « adaptations dramatisations », c'est-à-dire celles qui visent à rendre théâtral un matériau source non-dramatique, les adaptations « traditionnelles » des « transpositions » et des « adaptations-non-adaptations ». Cette typologie nous permettra de situer les œuvres de notre corpus, afin d'en orienter les analyses en fonction de la posture des artistes.

Contrairement à l'adaptation traditionnelle qui réécrit sous une forme théâtrale et réduite une œuvre narrative, l'adaptation-transposition comprend une « *modernisation* ou *modification d'un élément essentiel* de l'œuvre » adaptée, et rend donc visible la présence de l'artiste adaptateur·trice, ne serait-ce qu'en apportant une part de subjectivité plus importante dans les choix réalisés pour l'adaptation :

Le projet personnel du cinéaste ou du metteur en scène adaptateur va l'emporter sur le propos – supposé – de l'auteur du texte adapté, même si ce dernier reste reconnaissable sous les changements qu'on lui impose. La dette envers le texte adapté est explicite. On ne le réécrit pas entièrement. Il s'agit donc toujours d'une adaptation. C'est dans ce cas de figure qu'on trouve le plus de réactions négatives d'auteurs adaptés et du public : *on trahit l'œuvre sans vergogne, on lui fait dire ce qu'elle ne dit pas*. Alors qu'on reproche souvent à l'adaptation traditionnelle d'être

⁴⁹ HENNAUT Benoît, *Théâtre et récit, l'impossible rupture – Narrativité et spectacle postdramatique (1975-2004)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

servile ou inutile, l'adaptation-transposition, plus créative, plus libre, sera parfois accusée d'être une pure et simple *annexion* de textes.⁵⁰

Les « adaptations-non-adaptations », elles aussi, posent la question de la trahison de l'œuvre et de la subjectivité de l'adaptateur·trice, mais surtout, elles refusent la « dramatisation » totale de l'œuvre, conservant ses caractéristiques narratives :

Elles s'appuient effectivement sur un texte narratif, procèdent à une transmodalisation (les acteurs prenant en charge le récit comme un discours) mais refusent la dramatisation du contenu. Individuelles ou collectives, « réécriture scénique » de Jean-Louis Barrault (1910-1994), « théâtre-récit » à la manière d'Antoine Vitez ou « adaptation-montage », chez le metteur en scène allemand Mathias Langhoff (né en 1941), elles reconstruisent à partir du récit romanesque *un récit scénique autonome contenant des équivalents, résonances mais aussi dissonances avec l'œuvre d'origine*.⁵¹

Et c'est bien ce « *récit scénique autonome contenant des équivalents, résonances mais aussi dissonances avec l'œuvre d'origine* », présent aussi bien dans les « réécritures scéniques » que les « adaptations-montages », que nous souhaitons interroger dans cette thèse. En effet, tous les spectacles sur lesquels nous travaillons proposent des récits, de différents types, selon des modalités variées, mais qui s'appuient sur une non dramatisation du contenu. Pour le dire autrement, les metteur·se·s en scène qui adaptent des épopées pour la scène conservent toujours le format du récit épique. Ainsi, les spectacles étudiés sont, dans la grande majorité, des « adaptations-non-adaptations ». Suivant un principe de transmodalisation, les metteur·se·s en scène n'adaptent pas les récits épiques en les dramatisant et en les réécrivant pour garder à l'identique la fable, les actions et les personnages dans un format théâtral – ce qui relèverait de l'adaptation-dramatisation traditionnelle. Au contraire, ils et elles assument le transfert générique en l'affichant dans la mise en scène : des personnages racontent, au même titre que le ferait un·e conteur·se ou un poète épique.

Or, en adaptant une épopée de façon à laisser apparaître les modifications et la démarche de l'artiste, les metteur·se·s en scène assument leur point de vue sur l'œuvre adaptée. Suivant la réflexion de Benoît Hennaut, leur démarche relève alors de « l'appropriation », entendue comme une démarche composée d'un ensemble d'éléments tels qu'« intégrer un cadre, y rester tout en en pointant les contours, digérer son contenu pour mieux le réexposer, transfigurer les codes de lecture de l'œuvre tout en lui témoignant son respect »⁵², autrement dit « personnaliser

⁵⁰ PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004, p.34.

⁵¹ *Ibid*, pp.34-35.

⁵² HENNAUT Benoît, *Théâtre et récit, l'impossible rupture – Narrativité et spectacle postdramatique (1975-2004)*, *op. cit.*, p.149.

tout en endossant les qualités et les attributs d'une œuvre légitime »⁵³. Parce que « les adaptations peuvent être envisagées en tant qu'hommages ou en tant que moyen de supplanter l'autorité culturelle canonique »⁵⁴, se pose la question de la posture des adaptateur·trice·s et de leur légitimité ou tentative de légitimation.

En adaptant des épopées, perçues comme des œuvres canoniques et permettant d'obtenir la reconnaissance du public, des pairs et des institutions théâtrales productrices et programmatrices, les metteur·se·s en scène s'incluent dans une tradition littéraire et artistique qui légitime leur travail. Il s'agit alors de se servir du canon plutôt que de le servir : les artistes utilisent les épopées pour soutenir leurs propositions artistiques et leur vision des épopées. Les artistes mettent en effet rarement en scène *une épopée*, mais plutôt leur vision de l'épopée.

En s'emparant des œuvres canoniques que sont les épopées, et notamment les épopées grecques et latines, les metteur·se·s en scène contemporain·e·s s'assurent un réseau de diffusion. Les théâtres programment volontiers des spectacles créés à partir d'un matériau antique, ayant souvent un public fidèle à ce type de créations et pouvant proposer ces spectacles à des groupes scolaires. De plus, grâce à la reconnaissance du public et de la critique, de jeunes artistes ont pu obtenir une reconnaissance institutionnelle qui se traduit par des nominations à des postes de direction. Ainsi, Maëlle Poésy a été nommée au poste de directrice du Théâtre Dijon-Bourgogne en 2021, deux ans après sa mise en scène de *l'Énéide*, et Pauline Bayle, metteuse en scène encore inconnue en 2016 à la création de son *Iliade*, est à présent directrice du Théâtre Public de Montreuil, dont la saison 2022-2023 s'est ouverte sur le diptyque *Iliade / Odyssee*, comme un hommage aux spectacles qui ont permis sa reconnaissance.

La mise en scène d'épopées a permis à des artistes d'obtenir une reconnaissance institutionnelle et, par-là, plus de moyens financiers pour leurs autres créations. En s'inscrivant dans la tradition théâtrale de réécriture et de mise en scène d'œuvres patrimoniales, les auteur·trice·s et metteur·se·s en scène contemporain·e·s peuvent donc s'affirmer en tant qu'artistes, tout en revendiquant leur originalité en créant de nouvelles œuvres à partir de celles qui existent déjà, ainsi que le suppose Ariane Ferry, interrogeant la spécificité de la réécriture de mythes au théâtre :

La réécriture d'un mythe passerait donc par la prise en compte de voix, de propositions, de lacunes, de questions non résolues, repérées dans le(s) texte(s) d'un prédécesseur, ou de plusieurs. À

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ HUTCHEON Linda, O'FLYNN Siobhan, *A Theory of Adaptation*, Londres et New York, Routledge, 2006. Cité et traduit par HENNAUT Benoît, *Théâtre et récit, l'impossible rupture – Narrativité et spectacle postdramatique (1975-2004)*, *op. cit.*, p.151.

l'intérieur d'un lignage mythique, l'auteur élit le(s) texte(s) qu'il constitue comme partenaire(s) d'une conversation dont il fixe les modalités et les enjeux, ignorant la majorité des réécritures, dont le nombre peut parfois produire l'effet d'un vain ressassement, et il choisit un ou deux textes qui, à travers le temps, lui « parle(nt) » et semble(nt) exiger qu'il entre en dialogue avec eux.⁵⁵

Beaucoup de metteur·se·s en scène interrogé·e·s, dans la presse ou lors d'entretiens, expliquent qu'ils et elles ont un rapport intime, personnel, avec les épopées qu'ils ou elles mettent en scène, ce qui se traduit par l'utilisation des matériaux supplémentaires qui complètent l'épopée : d'autres textes de la mythologie, d'autres épopées, d'autres spectacles, des éléments autobiographiques, ou encore des éléments politiques et d'actualité.

2. État de la question : les épopées sur les scènes contemporaines

Face au constat d'un retour de la narration au théâtre, Michèle Pralong et Arielle Meyer MacLeod ont réuni en 2010 des chercheur·se·s et des artistes autour de la question « quelle narration au théâtre aujourd'hui ? » – preuve qu'il s'agit bien d'une question, et que la réponse est loin d'être évidente. Si l'on raconte au théâtre aujourd'hui, ce n'est pas de la même façon que l'ont fait les dramaturges du XIX^e ou du XX^e siècle. Marqué par les nombreuses expérimentations et innovations du XX^e siècle, du théâtre de l'absurde beckettien aux formes postdramatiques, le théâtre qui « raconte des histoires »⁵⁶ aujourd'hui mérite que l'on s'y intéresse pour en comprendre les mécanismes et les enjeux. L'ouvrage issu de cette rencontre, *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*⁵⁷, paru en 2012, est une référence centrale pour étudier la présence de la, ou des, narration(s) sur les scènes contemporaines. Ce volume, réunissant les contributions de Danielle Chaperon, Sophie Klimis, Bruno Tackels et Patrice Pavis, montre que les artistes explorent différents types de narration sur scène et interrogent leur posture dans un monde où « le récit est *arme de distraction massive* du pouvoir, quand la vie de chaque politicien est fictionnée à dessein, quand les marques s'appuient sur une dramaturgie pour fonder leur emprise sur les esprits »⁵⁸. Ainsi, les chercheur·se·s montrent que l'on peut entendre la « narration » au théâtre comme un

⁵⁵ FERRY Ariane, « Les effets de citation, mode de désignation d'une fatalité mythique, acceptée ou refusée », in FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, éd. Universitaires de Dijon, 2010, pp.25-26.

⁵⁶ Du titre de MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle (eds.), *Raconter des histoires, Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, MétisPresses, 2012.

⁵⁷ MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle (eds.), *Raconter des histoires, Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit.

⁵⁸ PRALONG Michèle, « Y a-t-il un retour de la narration au théâtre aujourd'hui ? », in MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle (eds.), *Raconter des histoires, Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p.11.

renouvellement de l'intérêt des metteur·se·s en scène pour la fable, qui peut aujourd'hui être narrée « sous différents modes : le récit à la troisième personne, le dialogue, le commentaire »⁵⁹, ou un jeu avec le réel, dans le sens où « sur le plan de la narration, nous sommes dès lors amenés vers cette idée qu'au fond un certain nombre de choses *font histoire*, même si elles ne sont pas simplement prises dans la logique de la fable, mais plutôt dans la logique de la vie »⁶⁰. Bruno Tackels ajoute qu'alors « cette nouvelle fonction de l'acteur le transforme en 'performeur', et le fait rentrer dans une logique de performance »⁶¹, dont le jeu se distingue du « comme si » traditionnel. Bien qu'il soit présenté comme un état des lieux de la narration dans le théâtre contemporain, ce travail laisse cependant de côté la question de l'adaptation, et plus spécifiquement de l'adaptation de mythes ou de formes narratives anciennes comme le sont les épopées.

L'épïcisation, ou l'inclusion de formes narratives dans les formes théâtrales modernes et contemporaines, a quant à elle largement été étudiée. Dans « Le travail de la narration », Danielle Chaperon se demande si l'importance de la narration dans les dramaturgies contemporaines est « un retour de cette hybridation des modes et des genres que Jean-Pierre Sarrazac, à propos de la fin du 19^e siècle appelait *rhapsodisation*, que Peter Szondi nommait *épïcisation* et Mikhaïl Bakhtine *romanisation* »⁶². Les termes « rhapsodisation », « épïcisation » et « romanisation » qualifient le mouvement du genre épique vers le dramatique, c'est-à-dire l'assimilation de codes narratifs par la forme théâtrale. Anne Monfort parle de théâtre « néo-dramatique »⁶³ pour qualifier une des « deux grandes formes héritières du théâtre postdramatique »⁶⁴, aux côtés de l'écriture de plateau (Bruno Tackels), dans lequel le récit s'invite pour devenir « une instance propre, redéfinissant l'imitation et la fiction »⁶⁵ au théâtre. Mais, étudier la mise en scène d'épopées implique de s'intéresser à la trajectoire inverse : l'œuvre narrative est transformée pour devenir théâtrale. Il ne s'agit alors pas tant d'*épïciser* le genre dramatique que d'adapter l'épopée à la scène, d'opérer un transfert générique franc et

⁵⁹ MONFORT Anne, « Paroles de metteurs en scène : Quelle est la place de la narration, ou du récit, dans l'œuvre de Falk Richter ? est-ce qu'il vous semble qu'il raconte des histoires ? sous quelle forme ? », in MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle (eds.), *Raconter des histoires, Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p.95.

⁶⁰ TACKELS Bruno, « Où va notre histoire ? Quelques réflexions sur la place de l'histoire dans le théâtre contemporain », in MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle (eds.), *Raconter des histoires, Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p.104.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² CHAPERON Danielle, « Le travail de la narration », op. cit., p.31.

⁶³ MONFORT Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires. Travaux des jeunes chercheurs du CIERA*, 3, 2009.

⁶⁴ *Ibid*, p.1.

⁶⁵ *Ibid*, p.3.

assumé. L'épique n'apparaît alors pas comme un mode narratif qui infiltre l'œuvre théâtrale, mais comme un genre, un ensemble d'œuvres à adapter.

La recherche britannique s'est penchée dès 2014 sur les adaptations d'épopées, et le projet *Archives of Performances of Greek and Roman Drama* (APGRD) de la Classic Faculty d'Oxford comporte une branche dédiée à l'étude des adaptations théâtrales d'épopées, le « Performing Epic » porté par Fiona Macintosh, également co-auteurice d'*Epic Performances from the Middle Ages into the Twenty-First Century*⁶⁶ et du récent ouvrage *Performing Epic or Telling Tales* (2020) avec Justine McConnell⁶⁷. Les membres du Performing Epic s'intéressent aux adaptations scéniques de tous genres, théâtre, danse, installation, performance, de l'*Odyssée* et l'*Illiade* homériques, de l'*Illiade Latine*, des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, de l'*Énéide* de Virgile, des *Métamorphoses* d'Ovide, ainsi que des épopées non grecques ou latines l'*Épopée de Gilgamesh*, le *Mahâbhârata*, l'*Épopée de Soundiata* et l'épopée inuite *Atanarjuat*.

Dans *Performing Epic or Telling Tales*, consacré aux œuvres du XXI^e siècle, qui développe la réflexion d'*Epic Performances from the Middle Ages into the Twenty-First Century*, les œuvres étudiées sont toutes de langue anglaise⁶⁸, et si ces ouvrages, ainsi que la base de données de l'APGRD⁶⁹ recensant des spectacles mis en scène à partir de matériaux antiques entre les années 1450 et 2020, dans le monde entier, ont été des ressources précieuses, le riche panorama théâtral français est peu étudié, et mérite aujourd'hui de faire l'objet d'une étude approfondie.

Dans *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, Clara Hédouin⁷⁰ analyse avant tout ce qu'elle nomme la « tentation » des artistes de se tourner vers « l'épique », ce qu'elle distingue bien des épopées dès son introduction. Elle étudie ainsi des spectacles qui adaptent bien des épopées, *Le Mahâbhârata* de Peter Brook et *Gilgamesh* de Pascal Rambert, mais aussi des « fresques historiques » comme *1789* d'Ariane Mnouchkine, le

⁶⁶ MACINTOSH Fiona, MCCONNELL Justine, HARRISON Stephen, KENWARD Claire (dir.), *Epic Performances from the Middle Ages into the Twenty-First Century*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

⁶⁷ MACINTOSH Fiona, MCCONNELL Justine, *Performing Epic or Telling Tales*, op. cit.

⁶⁸ Kae Tempest, *Brand New Ancients*, 2012, *Hold your Own*, 2014 ; Chris Hannan et Mark Thomson, *Iliad*, 2016 ; Robert Wilson, *Odyssey*, 2012 ; Lisa Petersen et Denis O'Hare, *An Iliad*, 2011 ; Susan Lory Parks, *Father come from the wars*, 2015 ; Mary Zimmerman, *Metamorphoses*, 2011 ; Teatro Vivo, *Odyssey*, 2012 ; Derek Walcott, *Odyssey*, 1993.

⁶⁹ Catalogue en ligne de l'APGRD – Archive of Performances of Greek and Roman Drama : <http://www.apgrd.ox.ac.uk/research-collections/performance-database/productions>.

⁷⁰ HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, op. cit. Issu de sa thèse soutenue en 2017 – année où cette recherche sur les mises en scène d'épopées voyait le jour, d'abord sous la forme d'un mémoire de deuxième année de master – est paru en 2022, quand cette thèse arrivait déjà presque à son terme. Pour autant, il est à la fois une référence et la preuve de l'actualité des questionnements sur les liens entre l'épique et le théâtral en France.

« théâtre-récit » d'Antoine Vitez, et des « épopées-théâtrales » comme la tétralogie *Le Sang des Promesses* de Wajdi Mouawad, les spectacles-fleuves de Thomas Jolly ou Joël Pommerat, ou les adaptations de romans de Jean Bellorini, en passant par les spectacles politiques de Milo Rau. Son parti pris est que la notion d'épique, appliquée au théâtre contemporain, invite à penser « les grands récits »⁷¹, l'exaltation et l'aventure, traduisant également un désir des metteurs en scène de faire communauté, de penser le collectif, la démocratie et l'histoire. Les spectacles-fleuves qui mettent en jeu des trajectoires collectives ont ainsi leur place sur les scènes contemporaines, notamment du côté d'un théâtre public largement subventionné et soutenu par les institutions françaises – ces dernières retrouvant dans ces œuvres l'idéal démocratique du théâtre, pensé au XX^e siècle comme un art qui doit « réunir » et « rassembler »⁷².

L'épique analysé dans *La Tentation épique* se distingue assez largement de la mise en scène d'épopées, puisque bon nombre d'adaptations d'épopées ne sont pas des spectacles-fleuves et gomment au contraire toute forme d'épique. Les spectacles qui adaptent directement des épopées le font en mettant en scène les récits de vie des personnages épiques, qui abandonnent la grande histoire et les grands récits au profit des trajectoires de personnages, voire d'individus, qui racontent alors « l'envers du décor », la petite histoire qui se cache dans le grand récit.

Notre travail de recherche ne s'intéresse ainsi pas à la grande histoire, mais aux versions personnelles et intimes qui en sont données, celles des metteurs en scène, ainsi que celles des personnages qui sont mis en scène dans une situation de remise en question de leur identité et de leur histoire. Notre objet d'étude n'est donc pas l'épique, mais les épopées. En outre, la portée politique relevée et largement explorée dans la troisième partie de *La Tentation épique* concerne le rapport à la nation ou à la démocratie, tandis que nous nous intéressons aux enjeux de la reprise du canon épique du point de vue de la légitimité des artistes et des discours politiques qu'ils et elles portent avec ce canon : désacralisation d'une culture perçue comme élitiste, condamnation de la guerre et de l'héroïsme, et valorisation des personnages féminins oubliés.

Sur un plan plus général, travaillant sur des spectacles contemporains, voire « ultra-contemporains », nous disposons d'un nombre limité de ressources théoriques qui s'appliquent directement à ces œuvres. L'ouvrage *Le personnage théâtral contemporain : décomposition*,

⁷¹ HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, op. cit., p.28.

⁷² « Le théâtre public s'est ainsi conçu son propre récit épique à partir des différentes 'aventures' qui ont contribué à l'élaborer (Rolland, Gémier, Vilar...), et ce récit a fixé à l'institution des caps si solides, qu'aujourd'hui encore, 'réunir' et 'rassembler' sonnent comme des mots d'ordre pour les créateurs », *Ibid*, p.564.

*recomposition*⁷³ de Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert (2006), ainsi que le suivant, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*⁷⁴ datant déjà de 2012, sont utiles pour leurs constats sur l'état du théâtre contemporain français de la première décennie du XXI^e siècle, d'un point de vue scénique et textuel. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon questionnent la notion de personnage théâtral et se penchent plus particulièrement sur les formes changeantes, figures plus que personnages, tantôt doubles des artistes, tantôt insaisissables et silhouettiques. Ces personnages, ou figures, évoluent dans des formes d'écritures contemporaines marquées par le récit et le montage ou, sur scène, dans des formes intermédiaires et des dispositifs immersifs. Analysant les « façons de raconter »⁷⁵, Jean-Pierre Ryngaert montre bien que le théâtre *raconte* et s'empare de récits, qui sont alors « synthétisés », « réduits », réécrits « par-dessus l'épaule » – autant de notions qui nous intéressent dans notre étude parce qu'elles semblent tournées vers les adaptations, pourtant peu abordées dans les *Théâtres du XXI^e siècle*.

Le travail de Muriel Plana sur les liens entre théâtre et roman⁷⁶ montre que l'adaptation d'une œuvre non-dramatique à la scène peut relever de différents gestes et prendre de nombreuses formes en fonction de la volonté des artistes, dont les partis-pris impliquent des rapports variés à l'œuvre adaptée. Les catégories d'adaptation proposées par Muriel Plana servent de cadre pour analyser l'adaptation d'épopées, même si nous devons en sortir pour prendre en compte les particularités des épopées, notamment la dimension orale qu'elles possèdent et que n'ont pas les romans, en plus de leur caractère antique. Nous mobiliserons également ses réflexions sur le théâtre politique contemporain⁷⁷, notamment à partir de *Théâtre et politique I* dans lequel la chercheuse dresse un panorama des « tendances dominantes (esthétiques et politiques) » du théâtre contemporain qui permet de voir que la mise en scène d'épopées, si elle est bien une tendance à part, regroupe des œuvres qui peuvent appartenir à différentes tendances actuelles, telles que « le goût pour l'anecdote vraie, le témoignage », une forme de questionnement politique qui passe par « les relations scène-salle » ou encore « le mélange des arts »⁷⁸. Nous nous appuyons enfin sur ses réflexions sur les théâtres féministes et féminins⁷⁹ qui nous permettent de nommer des phénomènes à l'œuvre dans notre corpus et d'en élargir la perspective, avec la volonté de questionner les enjeux politiques des adaptations

⁷³ SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, reconstitution*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.

⁷⁴ SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012.

⁷⁵ *Ibid*, titre de la première partie, p.9.

⁷⁶ PLANA Muriel, *Théâtre, roman, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, op. cit.

⁷⁷ PLANA Muriel, *Théâtre et Politique II. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizon, 2014.

⁷⁸ PLANA Muriel, *Théâtre et Politique I. Modèles et concepts*, Paris, Orizon, 2014, p.46.

⁷⁹ PLANA Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2012.

d'épopées lorsque des metteuses en scène valorisent des personnages féminins épiques. Elles le font en particulier dans des formes monologuées qui jouent avec le biographique et le récit de soi, tant du personnage que des artistes elles-mêmes. Ces metteuses en scène et autrices ont conscience de la condition de femmes des personnages féminins épiques qu'elles adaptent : à travers Pénélope ou Hélène, ce sont bien les femmes en général, en tant que catégorie sociale discriminée et opprimée, qui sont mises sur le devant de la scène pour rendre visible la dimension problématique de leur image.

Nous recourons également aux théories de Jean-Pierre Sarrazac, notamment les notions de rhapsodie/rhapsode⁸⁰, d'« impersonnage » et de témoin⁸¹. Théorisé au début des années 2000, le « rhapsode » théâtral permet de lier écriture dramatique contemporaine et épique – voire épopée. Outil de métissage des genres, la voix rhapsodique vient brouiller les distinctions entre le drame et le non-dramatique (épique ou lyrique), et peut se manifester sous une forme chorale ou de narrateur, mais aussi comme un témoin qui accompagne les personnages tout en étant leur double ou une autre version d'eux-mêmes. Ce rhapsode lie des formes et des genres, mais aussi différents fragments qui, montés ensemble (ou « cousus »), forment le spectacle. Invitant à l'hybridation, la rhapsodie théâtrale a donné lieu à « un travail de montage et d'hybridation des fragments épiques et/ou dramatiques, notamment en ce qui concerne la réécriture de l'Histoire et des mythes »⁸².

Pourtant, les adaptations d'épopées, si elles peuvent être fragmentaires dans le sens où elles ne mettent pas en scène l'intégralité des récits épiques, sont principalement des œuvres linéaires suivant une fable claire, ne résultant pas de ce que Jean-Pierre Sarrazac qualifie de travail de montage. C'est surtout en ce qu'elle ouvre « des possibles » que la voix rhapsodique nous intéresse ici, se manifestant dans l'identité problématique des personnages – qui passent de personnages épiques à personnages scéniques, d'êtres légendaires à personnages incarnés sur scène, de racontés et glorifiés par un poète à se racontant avec sincérité – qui laisse surgir une « voix du questionnement »⁸³, qui permet alors aux artistes de se faire entendre, voire de se *montrer*, aux côtés de leurs personnages. Les notions théoriques de Jean-Pierre Sarrazac, comme celles de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, permettent de situer les spectacles que

⁸⁰ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010 ; SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

⁸¹ SARRAZAC Jean-Pierre, « Le Témoin et le Rhapsode ou le retour du conteur », revue *Études Théâtrales*, 2011, pp.11-25.

⁸² SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p.183.

⁸³ *Ibid*, p.184.

nous étudions dans le paysage théâtral (ultra-)contemporain et de voir que les éléments formels puisés dans les épopées pour leurs adaptations répondent à des questionnements et désirs actuels d'artistes de divers horizons.

3. Méthodologie : référencement, identification et sélection des œuvres

a. État des lieux : les épopées sur les scènes contemporaines françaises

La première étape de cette recherche a été la constitution, non pas d'un corpus d'étude, mais d'un panorama général dans lequel le corpus a ensuite été sélectionné. L'intuition de départ était que les épopées homériques étaient « à la mode » sur les scènes de 2016 à 2018. Une recherche rapide a montré que cette « mode », si c'en est une, ne concernait pas uniquement l'*Iliade* et l'*Odyssee*, mais plusieurs épopées et que le phénomène ne se réduisait pas aux années 2016-2018. Il a donc fallu en passer par un long recensement qui, s'il ne pouvait être exhaustif, se veut toutefois le plus complet possible. Grâce aux archives en ligne des théâtres publics, des festivals et des compagnies, ou des sites tels que « théâtre contemporain .net »⁸⁴ ou « Les archives des spectacles .net »⁸⁵, ainsi que les bases de données scientifiques du Théâtre Antique en France (TAF)⁸⁶ et de l'APGRD, nous avons pu recenser 114 spectacles de théâtre créés entre 2000 et 2022. Le référencement a été effectué à l'aide de mots-clefs, d'abord les noms des épopées, ensuite ceux des personnages et des lieux principaux des épopées.

Nous ne comprenons pas, dans ce recensement, les spectacles de danse⁸⁷, de conte⁸⁸, les lectures de traductions sans réécriture des textes épiques⁸⁹, les orchestres⁹⁰ et les opéras⁹¹ qui

⁸⁴ Theatre-contemporain.net [En ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/>].

⁸⁵ Les Archives des spectacles.net [En ligne : <https://lesarchivesduspectacle.net/>].

⁸⁶ Théâtre Antique en France. Répertoire des mises en scène du théâtre grec et romain du XIX^e siècle à nos jours, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 : [En ligne : <https://www.theatre-antique.fr/>].

⁸⁷ Par exemple : Daniel Jeanneteau, *Déjà la nuit tombait (fragments de L'Iliade)*, 2018 et *Faits (Fragments de L'Iliade)*, 2014 ; Maguy Marin, *Description d'un combat*, 2009, d'après l'*Iliade* ; Akram Khan, *Until the Lions*, 2014, d'après *Le Mahâbhârata* et *Outwitting the Devil*, 2019, d'après l'*Épopée de Gilgamesh* ; François Veyrunes, *Tendre Achille*, 2016, d'après l'*Iliade* ; Serge-Aimé Coulibaly et Rokia Traoré, *Kirina*, 2019, d'après l'*Épopée de Soundiata*.

⁸⁸ Par exemple, les nombreuses récitations épiques de François Godard, Marc Buléon, Massimo Schuster, ou du Collectif C-Personne (compagnie coMCA).

⁸⁹ Celles du Théâtre Démodocos de Philippe Brunet, de l'*Iliade* (2019), l'*Odyssee* (2004, 2008, 2009, 2015, 2017) et *La Chanson de Roland* (2017).

⁹⁰ Sonia Wieder-Atherton, *La nuit des odyssees*, 2019, et Zad Moultaqa, *La passion d'Enkidu (Gilgamesh Épopée)*, 2018.

⁹¹ Jules Matton (musique) et Marion Aubert (livret), *L'Odyssee*, 2018.

participent aussi à l'importante présence des épopées sur les scènes contemporaines françaises. Ne pouvant proposer une étude exhaustive de tous les genres, nous avons fait le choix de nous concentrer sur les formes scéniques théâtrales, possédant un texte (contrairement aux spectacles de danses et aux orchestres créés à partir d'épopées) qui se distingue de la traduction (excluant ainsi les lectures de traductions, qui ne sont pas issues d'un travail d'adaptation et de transfert générique). Enfin, l'opéra et le conte ont une histoire, une économie, un réseau de diffusion, des publics et un rapport aux épopées qui leurs sont propres et ne peuvent pas être étudiés tout à fait sur le même plan que les spectacles de théâtre. Nous avons également éliminé les spectacles mettant en scène des pièces de théâtre réécrivant des épopées écrites par des auteur·trice·s qui ont été mises en scène par plusieurs artistes⁹², afin de nous concentrer sur le passage immédiat de l'épopée à la scène, et non sur le passage à la scène d'un texte théâtral écrit indépendamment des intentions et esthétiques des metteur·se·s en scène.

b. Bornes esthétiques – des spectacles plutôt que des pièces

Le choix de nous concentrer sur les spectacles adaptant les épopées, et non les pièces-réécritures publiées sans être d'abord mises en scène, c'est-à-dire les *œuvres qui supposent « un changement de vecteur médiatique »*⁹³, part avant tout d'un constat : le passage du texte épique à la scène se passe de la réécriture théâtrale. Pour reprendre l'expression de Rafaëlle Jolivet-Pignon, dans ces cas, il semblerait que « la scène invente le texte »⁹⁴ ou, du moins, que la scène influence la forme que prend le texte épique, à travers la question de l'adaptation au plateau, et non sur la page et permettant « les frottements interartistiques »⁹⁵ propres à l'adaptation d'un genre à un autre. Nous nous inscrivons ainsi dans une vision de la création théâtrale « à mille temps », selon la belle formule de Joseph Danan qui, comme Bernard Dort, émancipe la représentation théâtrale de l'exigence d'un texte préalable que les artistes de la scène doivent servir, pour privilégier un jeu entre toutes les composantes de la représentation devenant alors

⁹² Par exemple, *L'Odyssee* écrit par Marion Aubert, mis en scène en 2018 à l'opéra par David Gauchard, puis en 2021 par Marion Guerrero. Ou Sabine Tamisier, *Lorsqu'au petit matin parut l'aurore aux doigts de rose*, recueil *Nouvelles mythologies de la jeunesse, 9 pièces à lire, à jouer*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2017.

⁹³ HENNAUT Benoît, *Théâtre et récit, l'impossible rupture – Narrativité et spectacle postdramatique (1975-2004)*, *op. cit.*, p.149.

⁹⁴ JOLIVET-PIGNON Rafaëlle, *La représentation rhapsodique : quand la scène invente le texte*, L'Entretemps, 2015.

⁹⁵ DANAN Joseph, « Un art à mille temps », préface de JOLIVET-PIGNON Rafaëlle, *La représentation rhapsodique : quand la scène invente le texte*, *op. cit.*, p.15.

« polyphonie signifiante »⁹⁶ – même si, ici, il y a bien un texte à mettre en scène, mais qui nécessite d'être « trahi ». Ainsi, les quelques pièces sur lesquelles nous travaillons sont celles qui ont été écrites pour une mise en scène ou en lecture immédiate, résultant de commandes ou mises en scène par l'auteur·trice.

Parmi les spectacles étudiés, nous travaillons à partir du texte sans avoir vu la mise en scène faite par l'auteur·trice dans deux cas : *Pénélope ô Pénélope* de Simon Abkarian (2008) et *Odyssée etc. Pénélope* de Céline Chemin (2019). Dans le cas de Simon Abkarian, l'auteur publie tous ses textes pendant qu'il les met en scène, ce qui explique que nous travaillons avec le texte publié de *Ménélas Rebétiko Rapsodie* en plus de la captation du spectacle (que nous avons également vu au théâtre en 2013). De la même façon, le spectacle *Penthésilé-e-s-Amazonomachie* de Laëtitia Guédon repose sur une commande d'écriture faite à l'autrice Marie Dilasser dont le texte a été publié après la mise en scène, ce qui a permis de développer l'analyse du spectacle. Céline Chemin, quant à elle, n'a pas publié *Odyssée etc. Pénélope* mais a accepté de nous fournir son manuscrit, ne disposant pas de captation. Les nombreuses analyses de spectacles au cœur de ce travail s'accompagnent donc de quelques analyses dramaturgiques, qui offrent l'occasion de développer une approche plus textuelle des adaptations théâtrales d'épopées.

La sélection du corpus repose sur des critères esthétiques simples : nous avons sélectionné des spectacles de théâtre, comprenant parfois d'autres genres (chant, danse, marionnettes, performance, installation plastique), qui mettent en scène une ou plusieurs épopées, entière ou partielle, à partir du mythe ou d'un personnage, et dont le titre explicite souvent directement ce rapport à l'épopée source.

Afin d'être au plus proche de la réalité de la variété de la création théâtrale à partir d'épopées, nous avons travaillé sur des spectacles aux statuts variés, avec des œuvres populaires qui peuvent parfois se rapprocher des productions du théâtre privé (*Iliade (L'épopée dans un grenier)* de la compagnie Abraxas, joué au théâtre du Lucernaire), et d'autres qui sont issues du secteur public très subventionné, créées par exemple par des artistes associé·e·s à des théâtre nationaux (*Ithaque, Notre Odyssée I* de Christiane Jatahy, produit par L'Odéon – théâtre de l'Europe). Les spectacles adaptant des épopées en les parodiant, destinés au « tout public » ou au jeune public, adoptent un ton et des dispositifs scéniques volontairement ludiques qui en font des spectacles d'abord de divertissement, mais qui s'appuient sur des réflexions esthétiques qui

⁹⁶ DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, p.178.

participent au foisonnement des formes des adaptations. Il convient donc de les analyser afin d'en découvrir les ressorts dramaturgiques, et pour ne pas laisser de côté tout un pan de la création contemporaine qui participe très largement à la diffusion des épopées antiques auprès du jeune public et des publics qui ne fréquentent pas, ou peu, les théâtres nationaux, les scènes nationales et les CDN.

c. Bornes géographiques – des spectacles créés en France

Nous avons opté pour l'étude de spectacles créés en France, et non pas de spectacles *français* ou *en français*. Ce choix s'explique par la particularité du paysage économique de la création scénique, et notamment le théâtre subventionné.

Il ne s'agit donc pas d'interroger la production exclusivement française, mais de nous concentrer sur le paysage théâtral *en France*, ce qui comprend des spectacles à l'envergure internationale et créés par des artistes étrangers qui ont bénéficié du système de subventions du théâtre public. Nous avons ainsi inclus dans le corpus les spectacles de la metteuse en scène brésilienne Christiane Jatahy, artiste associée au Théâtre National de l'Odéon-théâtre de l'Europe et au Théâtre Cent-Quatre, la dernière création du metteur en scène polonais Krzysztof Warlikowski, co-produit par le Théâtre National de La Colline, ou encore les adaptations du *Mahâbhârata* de Peter Brook, metteur en scène britannique installé en France au Théâtre des Bouffes du Nord, de 1970 à sa mort en 2022.

Quelques spectacles créés à l'étranger sont pris en compte dans le corpus secondaire, à titre de comparaison, parce qu'ils ont pu marquer artistes et spectateur·trice·s français·es, par exemple *Mahâbhârata-Nalacharitam* de Satoshi Miyagi, créé au Japon en 2006, et joué en 2014 au Festival d'Avignon avant d'être repris en 2019 à La Villette.

d. Bornes chronologiques – étudier la création en train de se faire

Même si nous faisons un détour par *Le Mahâbhârata* de Peter Brook créé en 1985, nous avons opté pour une autre borne chronologique : l'année 2000, la première année de notre recensement, pour finalement nous concentrer sur des spectacles qui ont tous été créés après 2008, année de création de *Pénélope ô Pénélope*, premier spectacle de Simon Abkarian à partir des épopées homériques. Il y a plusieurs raisons à ce choix, la première étant la possibilité de

trouver des matériaux et sources qui permettent l'analyse approfondie des œuvres. Une autre raison est la volonté de travailler sur la création la plus récente, celle en train de se faire, et qui est caractérisée par une accélération du phénomène d'adaptations d'épopées, jusqu'alors restreint à des œuvres plus isolées.

La pandémie de COVID-19, qui a eu parmi ses nombreuses conséquences la fermeture des théâtres au printemps 2020 puis toute la saison 2020-2021, n'a pas freiné le phénomène. À la réouverture des théâtres, les épopées étaient toujours sur scène, avec des spectacles de grande envergure et salués par la critique, comme *L'Odyssee une histoire pour Hollywood* de Krzysztof Warlikowski à La Colline ou, mise en scène d'épopée plus indirecte, la *Penthésilé-e-s-Amazonomachie* de Laëtitia Guédon. Tous deux prévus pour 2020 et reportés à cause de la pandémie, ces deux spectacles s'intègrent pourtant bien dans le paysage artistique post-fermeture des théâtres, en témoigne l'écriture et la mise en lecture d'*Hélène après la Chute* de Simon Abkarian pour France Culture lors du Festival d'Avignon 2021. Notre corpus s'arrête ainsi en 2021, avec ces trois créations qui prennent leurs distances avec la matière épique – il devient de plus en plus difficile d'identifier des épisodes des épopées homériques, bien que celles-ci soient toujours identifiables. Pour autant, les années 2022 et 2023 ont également vu naître de nouvelles créations, en danse (*Pénélope*, Jean-Claude Gallotta) comme au théâtre (*L'Iliade*, Thai-Son Richardier). Thai-Son Richardier, déjà metteur en scène d'une *Odyssee* (*L'Odyssee d'Ulysse*, 2014), poursuit son travail sur les épopées homériques, tout comme Jean-Claude Gallotta qui avait créé *Ulysse* en 1981 et qui s'intéresse à présent à Pénélope, s'inscrivant dans un autre phénomène que nous avons identifié et analysé, l'intérêt grandissant pour les personnages féminins.

Nous n'avons pas travaillé sur la « création en train de se faire » à l'échelle d'un spectacle, c'est-à-dire en assistant à des répétitions ou en rencontrant l'équipe de création à différentes étapes du travail de mise en scène. Si cette méthode a été envisagée au début de la recherche, elle a rapidement été mise de côté parce que le suivi de création ne permettait pas d'explorer de façon satisfaisante un corpus d'une telle étendue, ni de faire une étude systématique de toutes ses spécificités.

Si nous n'avons pas opté pour des suivis de création, nous avons en revanche fait du Festival d'Avignon 2019 un terrain de recherche à part entière. Ces trois semaines, du 4 au 23 juillet 2019, ont permis d'assister à huit spectacles créés à partir d'épopées⁹⁷ et de mener des entretiens

⁹⁷ Dans le IN : Christiane Jatahy, *O Agora que Demora. Le présent qui déborde (notre odyssee II)* ; Blandine Savetier, *L'Odyssee* ; Maëlle Poésy, *Sous d'autres cieux*. Dans le OFF : Camille Prioul, *Odyssee, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis* ; Eudes Labrusse, *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* ; compagnie Scrupule

avec plusieurs metteurs en scène⁹⁸ et avec Agnès Troly⁹⁹, programmatrice de cette édition du Festival aux côtés d'Olivier Py, qui en était alors le directeur.

4. Un corpus varié représentatif du recensement

Parmi les spectacles recensés, nous en avons vu dix-neuf, dont quatre en captations, et d'autres ont pu être étudiés à partir des manuscrits fournis par les artistes, d'extraits vidéo et de critiques journalistiques. Notre expérience de spectatrice a été complétée par des rencontres et entretiens avec les metteur·se·s en scène et nous avons pu effectuer des analyses sur les spectacles vus et/ou textes lus, et ces œuvres composent, de fait, le corpus principal.

Ce corpus comprend donc dix-neuf spectacles, tous créés entre 2013 et 2021, dont dix mettant en scène l'*Iliade*, sept l'*Odyssée*, un L'*Énéide*, un l'*Épopée de Gilgamesh* et un du *Mahābhārata*. Les dix adaptations de l'*Iliade* sont *Hélène après la chute* de Simon Abkarian (2021), *La Mort d'Achille* de Wajdi Mouawad (2019), *Petite Iliade (en un souffle)* de Julie Guichard (2019), *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* d'Eudes Labrusse et Jérôme Imard (2018), *Iliade (L'épopée dans un grenier)* de la compagnie Abraxas (2016), *Iliade* de Luca Giacomoni (2016), *Iliade/Brisée*, de Laurence Campet (2016), *Le Gâteau de Troie* de Barbara Lambert (2016), *Iliade* de Pauline Bayle (2015) et *Ménélas Rebético Rapsodie* de Simon Abkarian (2013) ; celles de l'*Odyssée* sont *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood* de Krzysztof Warlikowski (2021), *L'Odyssée* de Blandine Savetier (2019), *Agora que Demora. Le Présent qui débord (notre odyssée II)* de Christiane Jatahy (2019), *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis* de Camille Prioul (2018) ; *Ithaque, Notre Odyssée I* de Christiane Jatahy (2018), *Odyssée* de Pauline Bayle (2017) et *La nuit est tombée sur Ithaque* de Manon Crivellari (2021) – auxquels nous ajoutons *Odyssée etc. Pénélope* de Céline Chemin (2019) dont nous possédons le manuscrit ; l'adaptation de l'*Énéide* est celle de Maëlle Poésy et Kevin Keiss, *Sous d'autres Cieux* (2019) ; et enfin, *GilgaClash* de la compagnie Scrupule du gravier (2018) complète le corpus avec une adaptation de l'*Épopée de Gilgamesh* et *Battlefield* de Peter Brook (2016) avec une de *Mahābhārata*. Chaque spectacle est présenté au fil de la thèse, et dispose également d'une fiche descriptive en annexe¹⁰⁰.

du Gravier, *GilgaClash* ; compagnie Abraxas, *Iliade (L'épopée dans un grenier)* ; Egiku Hanayagi, *Le Dit de Heike*.

⁹⁸ Entretien avec Maxime Tournon et Julien Tanner, compagnie Scrupule du Gravier, mené le 13 juillet 2019 (Avignon). Et, en amont, entretien avec Eudes Labrusse, mené le 25 février 2019 (Paris).

⁹⁹ Entretien avec Agnès Troly, mené le 26 avril 2019 (Paris).

¹⁰⁰ Voir les annexes, pp.467-532.

Parmi ces œuvres, certaines adaptent une épopée dans son intégralité – ou prétend le faire – tandis que d'autres se concentrent sur un court épisode ou sur un personnage, ce qui transparaît dans la structure de notre thèse. Nous nous attarderons d'abord sur les défis que lancent les épopées aux metteurs en scène : temps et longueur, narration, et parodies des épopées.

Il faut ajouter à cette vingtaine d'œuvres, traitées de façon inégale en fonction des questionnements guidant les parties structurant la thèse, des œuvres étudiées de façon moins approfondie ou plus ponctuelle. Ainsi, l'adaptation de l'*Épopée de Soundiata* de Rokia Traoré, *Dream Mandé – Djata* (2017), et *Penthésilée-s-Amazonomachie* de Laëtitia Guédon (2021), sont mobilisées pour développer l'analyse du traitement scénique des personnages féminins ou des héros déchus. Le corpus secondaire dans lequel sont régulièrement puisées des œuvres, pour être des éléments de comparaison, est donc constitué de l'ensemble des autres spectacles de théâtre qui ont été recensés, en particulier *Pénélopes* du collectif Das Plateau (2021), *Le voyage immobile de Pénélope* de Katerini Antonakaki (2015), *L'Odysée ou La folle conférence du professeur Larimbart* d'Étienne Luneau (2013), *Gilgamesh, un héros ordinaire* d'Anne-Pascale Paris (2013) et *Pénélope ô Pénélope* de Simon Abkarian (2008).

Enfin, d'autres spectacles, qui ont également pu être vus, composent un corpus tertiaire comprenant les spectacles créés à l'étranger, des spectacles de danse ou des récitations de conte.

Le corpus principal est analysé entre les trois parties structurant la thèse, bien que certains spectacles traversent l'ensemble de la réflexion grâce à leur richesse et à la masse de documents accessibles à leur sujet (captations, textes, entretiens, photographies, *etc.*), mais c'est aussi, peut-être, la marque d'une inclination particulière pour ces œuvres – l'on pense ici en particulier aux spectacles et pièces de Simon Abkarian¹⁰¹, qui semblent hanter cette thèse, et qui étaient déjà les objets d'étude du mémoire de master qui a ouvert ce travail de longue haleine sur la mise en scène d'épopées.

Du fait de leur inscription dans le patrimoine culturel français, l'*Illiade* et l'*Odysée* sont sur-représentées sur les scènes par rapport aux autres épopées, ce qui explique aussi leur sur-représentation dans cette thèse. Pour autant, nous avons fait le choix, dès le début du travail de recherche, de ne pas exclure des mises en scène d'autres épopées afin de ne pas invisibiliser une partie de la création théâtrale déjà peu valorisée, y compris dans la recherche. Chaque

¹⁰¹ Simon Abkarian, *Pénélope ô Pénélope* (2008), texte paru aux éditions Acte Sud Papier ; *Ménélas Rebético Rapsodie* (2013) dont nous disposons de la captation et du texte paru aux éditions Acte Sud Papier ; *Hélène après la chute* (2019) dont nous disposons de l'enregistrement de la mise en lecture pour la radio France Culture.

épopée sera présentée au fil de la thèse, en fonction des besoins, lors des allers-retours entre le(s) texte(s) épique(s) et le(s) spectacle(s) analysé(s).

Les différents statuts des œuvres étudiées expliquent également certains déséquilibres dans la représentation des spectacles. Ceux de Christiane Jatahy, par exemple, sont souvent mobilisés tandis que des spectacles tournés vers le divertissement, comme *Le Gâteau de Troie* de Barbara Lambert, sont étudiés plus ponctuellement. Quant aux spectacles à destination du jeune public, ils occupent une place importante dans le recensement général, au point que l'on peut parler d'une surreprésentation de ce genre dans les adaptations d'épopées. Les spectacles à destination du jeune public que nous traitons ici ne sont pas étudiés à part de la création dite généraliste, ou de celle réservée à un public adulte. Pourtant, la majorité des spectacles jeune public est analysée en première partie, au sein de la réflexion sur l'adaptation de la longueur, de la voix narrative des épopées et de leurs parodies scéniques. Cette répartition s'explique par le désir d'exhaustivité de ces productions qui présentent des versions résumées des épopées, avec une volonté de transmission des œuvres, se confrontant ainsi au problème de la longueur des épopées et de la multiplicité des personnages et des actions, réduits dans un souci de clarté.

B. Une approche interdisciplinaire

Bien qu'ancrée dans la recherche en arts du spectacle, et plus spécifiquement en études théâtrales, cette thèse s'inscrit aussi largement dans le champ de la réception de l'Antiquité. Nous ne travaillons pas sur les épopées dans leur langue d'origine – il faudrait pour cela maîtriser l'akkadien, le grec homérique, le latin, le mandingue et le sanskrit – mais il a fallu les étudier précisément, en avoir une connaissance approfondie souvent supérieure à celle qu'en ont les artistes qui les mettent en scène, afin de prendre la mesure des éléments conservés, ou non, dans leurs adaptations.

Nous avons donc suivi une double approche : d'une part, l'analyse détaillée des spectacles permet une étude minutieuse des spécificités de chaque œuvre, ainsi que la mise en évidence de leurs similitudes. D'autre part, une approche plus transversale, liant histoire de la réception des épopées, *cultural studies*, études cinématographiques et *gender studies*, nourrit les analyses des spectacles. D'autres arts et médias sont ainsi largement représentés dans cette thèse d'arts du spectacle qui contient quelques analyses de films et de téléfilms, des références à des romans, des bandes-dessinées et des jeux vidéo qui adaptent également les épopées – souvent homériques – ou les personnages épiques. Nous espérons avoir ainsi évité l'écueil qui

consisterait à analyser naïvement les adaptations théâtrales d'épopées sans prendre en compte l'héritage culturel et historique dont bénéficient les artistes – parfois sans le savoir – mais aussi d'éviter de créer des spécificités artificielles à ce corpus, en prenant en compte les grandes tendances de la création théâtrale contemporaine.

Les comparaisons entre spectacles et (télé)films adaptant les mêmes épopées mettent en relief la différence des représentations des personnages épiques à l'écran et sur scène, mais aussi certaines similitudes qui permettent ainsi d'identifier ce qui relève de l'innovation théâtrale ou du motif épique récurrent adapté aussi bien au cinéma qu'au théâtre. L'inscription de cette thèse dans le champ de la réception de l'Antiquité invite à une méthodologie croisant les approches et les objets d'analyse, enrichissant ainsi ce travail de recherche.

De plus, à travers l'étude de ce corpus théâtral extrêmement spécifique, c'est tout un pan de la création contemporaine qui est questionné. En effet, si spécificités il y a, tous ces spectacles s'inscrivent tout de même largement dans des esthétiques contemporaines, venant même parfois les amplifier : tendance au récit de soi, affirmation du caractère fictif de personnages-silhouettes, intérêt pour des « classiques » revisités et investis d'une autre charge politique, ou encore des formats en développement comme la série théâtrale.

C. Trajectoire de la thèse

Avec cette thèse, nous souhaitons donc interroger la présence des épopées sur la scène contemporaine en France, en nous appuyant sur l'hypothèse que leur mise en scène relève des esthétiques contemporaines telles que le goût pour l'épique et le narratif, mais aussi pour le récit de soi – un format largement représenté dans notre corpus qui présente des personnages racontant leur histoire au sein de la légende – mais ont aussi des spécificités formelles qui justifient d'en faire un corpus d'étude à part, se distinguant de la mise en scène de contes, de romans, de tragédies antiques et de réécritures de mythes.

Les épopées, d'abord poèmes oraux, comportent des structures poétiques, des rythmes et voix narratives qui les distinguent d'autres œuvres narratives et cela a une incidence sur les esthétiques des spectacles les adaptant. En outre, il ne s'agit pas uniquement d'explorer la forme des épopées, mais également le matériau mythique qu'elles offrent, qui est aussi largement réinvesti par les metteur·se·s en scène. Entre inscription dans la culture commune du fait de leurs nombreuses adaptations dans plusieurs médias ou leur inscription dans les programmes

scolaires, et distance avec le mythe, ayant connu une histoire théâtrale de moindre ampleur par rapport à la grande majorité des personnages tragiques, les personnages épiques portent la parole et le regard des artistes. Ainsi, une autre question sous-tend ce travail, celle du « bon usage des mythes »¹⁰². Florence Dupont affirmait, en 2004, que pour faire « un bon usage des mythes », il fallait abandonner la tragédie grecque. La mise en scène d'épopée apparaît alors comme une alternative permettant de renouveler le répertoire théâtral d'un point de vue formel – l'épique plutôt que le tragique – et culturel – de la tragédie grecque à des épopées de différentes aires et ères culturelles.

Nous avons relevé trois grands partis-pris de mises en scène d'épopées, qui structurent la réflexion en trois temps. D'abord, nous avons observé un travail généralisé sur l'adaptation des épopées anciennes dans leur intégralité, qui répond à de nombreuses contraintes formelles propres au genre et qui rejoignent les caractéristiques de l'épopées données par Aristote : comment les metteur·se·s en scène composent-ils et elles avec la longueur, ou l'étendue, des épopées, *a priori* incompatible avec le temps du théâtre (chapitre 1), avec la narration épique, *a priori* contraire au genre dramatique, et avec la dimension noble attribuée aux épopées par Aristote (chapitre 2) ? Nous explorons ainsi les différents choix opérés par les artistes et leur impact à la fois sur la réception de l'épopée mise en scène et sur l'inscription des spectacles dans le paysage théâtral contemporain. L'apparente incompatibilité des épopées à la scène défie et stimule la création contemporaine, en poussant les metteur·se·s en scène à imaginer des formes qui peuvent transmettre les œuvres épiques au public contemporain.

Après ce premier moment, qui sert aussi à présenter plus longuement le corpus étudié dans sa variété, nous resserrons notre réflexion autour du traitement des personnages dans des spectacles qui s'articulent autour d'un ou deux personnages épiques. Pour ce faire, nous prenons le temps de revenir aux œuvres sources, en nous arrêtant particulièrement sur les épopées homériques et leur réception. Dans la deuxième partie, nous questionnons d'abord la place des divinités sur les scènes contemporaines, souvent exclues des adaptations ou, quand elles sont conservées, qui sont tournées en dérision, comme si leur présence était aujourd'hui incompatible avec les attentes des publics et artistes (chapitre 1). Nous nous concentrons ensuite sur la mise en scène des héros épiques et analysons leur désacralisation dans les spectacles construits autour de leur récit et de leur point de vue sur les événements épiques – des œuvres

¹⁰² DUPONT Florence, « La tragédie grecque : une invention moderne », *op. cit.*, p.15.

qui s'apparentent, tout en faisant un pas de côté, aux « dramaturgies de guerre »¹⁰³ et « dramaturgies de la parole »¹⁰⁴. Nous étudions ainsi la place des personnages comme narrateurs de leur vie, « dans une forme renouvelée d'hybridation entre le dramatique et l'épique »¹⁰⁵ relevant plus de l'autobiographie fictionnelle que du récit narratif épique (chapitre 2). Nous mobilisons également les notions de masculinité et de virilité, qui nourrissent aujourd'hui celle de « héros », pour questionner la place des héros sur les scènes contemporaines et les détournements qu'en proposent Simon Abkarian et Wajdi Mouawad, les deux artistes principalement étudiés dans le troisième chapitre de la deuxième partie.

Après avoir analysé la déconstruction des héros, nous examinons le mouvement inverse : celui de la valorisation des personnages féminins, notamment de la part d'autrices et de metteuses en scène qui font de leurs personnages les porte-parole de questionnements et revendications féministes. Nous montrons que tous les personnages féminins ne suscitent pas le même intérêt et qu'ils ne se voient pas tous accorder la même importance symbolique et politique sur scène. Parmi les artistes qui mettent des personnages féminins sur le devant de la scène, les metteuses en scène sont majoritaires, ce qui n'exclut pas que des auteurs et metteurs en scène s'y intéressent aussi. La question du genre des artistes doit être prise en compte, non pas pour séparer une création « féminine » d'une création « masculine », mais pour mettre en évidence et interroger les enjeux politiques – et esthétiques – de différents partis-pris. Nous revenons ainsi à notre questionnement sur la posture des artistes : qui met en scène, avec quels objectifs politiques, dans quelles esthétiques ? La mise en scène de personnages féminins célèbres, issus de mythes antiques, de contes ou de classiques littéraires, est aujourd'hui en pleine expansion, notamment du côté des autrices et metteuses en scène françaises féministes, ou dont les œuvres peuvent être qualifiées de féministes. Nous nous attardons en particulier sur la mise en scène d'Hélène (chapitre 2) et de Pénélope (chapitre 3), deux personnages féminins d'épopées homériques à la riche postérité et dont le traitement dès *l'Iliade* et *l'Odyssée* les distingue d'autres personnages épiques moins célèbres ou plus conventionnels.

Nous entendons ainsi faire émerger les spécificités de la mise en scène d'épopées, dont les analyses peuvent éclairer la création théâtrale contemporaine ainsi que les rapports qu'entretiennent les metteur·se·s en scène aux textes antiques et à leur propre condition d'artiste.

¹⁰³ LESCOT David, *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001.

¹⁰⁴ LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2011.

¹⁰⁵ CHAPERON Danielle, « Le travail de la narration », *op. cit.*, pp.35-36.

PREMIERE PARTIE.

Raconter les épopées sur les scènes
contemporaines : obstacles et enjeux de
l'adaptation au théâtre d'un récit épique

Le transfert générique de l'épique au scénique implique des réflexions et recherches de la part des metteur·se·s en scène qui concernent, en premier lieu, les caractéristiques formelles des épopées. Autrement dit, que faire de la longueur des épopées ? Comment dramatiser la narration épique, ces œuvres étant initialement des récits pris en charge par un poète et n'étant pas destinées à être incarnées ? Que faire du style poétique et de l'écriture versifiée des épopées ? Cette première partie, axée sur des questions d'ordre formel, permet de dresser un panorama des questionnements et solutions proposées par les artistes. À la question de déterminer comment sont franchis ces obstacles apparents, nous ajoutons celle de la désacralisation des œuvres sources. En effet, mettre en scène une œuvre qu'il faut modifier en profondeur pour le plateau pose la question de la fidélité à l'œuvre, d'autant plus quand il s'agit d'œuvres aussi anciennes et canoniques que les épopées homériques, largement majoritaires dans notre corpus – un élément qui fait, en partie, la spécificité de la mise en scène d'épopées, par rapport à celle de romans, et la rapproche plus de celle des contes.

Épopée vs roman

Mettre en scène un roman ou une épopée semble à première vue relever du même geste d'adaptation, ou de « transmodalisation »¹. Dans les deux cas, il s'agit non pas nécessairement de passer d'un mode narratif (épopée ou roman) à la mise en scène, et donc à un mode dramatique « pur », mais plutôt de dramatiser le récit, de mettre en scène la dimension narrative de l'œuvre adaptée plutôt que de jouer les événements décrits par le récit. Cette dramatisation du récit doit être distinguée de « l'épicisation », qui consiste à développer le récit dans le dramatique sans pour autant faire du spectacle une narration et en conservant l'action au présent caractérisant le genre dramatique². Des metteur·se·s en scène ont adapté des épopées et des romans, comme Pauline Bayle, metteuse en scène d'*Illiade* (2015) et *Odyssée* (2017) puis d'*Illusions perdues* d'après le roman du même nom de Balzac (2020) et *Écrire sa vie*, d'après

¹ « Les pratiques de réécriture dramaturgique, de mise en scène de conte ou de théâtre-récit seraient des 'transmodalisations' : passages d'un texte du mode épique (narratif) au mode 'dramatique', du livre à la scène, du livre au cinéma », SCHAEFFERT Jean-Marie, cité par PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, op. cit., pp.18-19.

² PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, op. cit., p.29.

The Waves (Les Vagues) de Virginia Woolf (2023). Avant elle, Peter Brook, qui a conçu trois spectacles à partir du *Mahâbhârata*, s'est aussi plusieurs fois intéressé aux romans de Dostoïevski, notamment en 2004 avec *Le Grand Inquisiteur* d'après *Les Frères Karamazov*.

Toutefois, il y a des particularités à la mise en scène d'épopées. Contrairement aux romans, mêmes ceux de Balzac ou Dostoïevski, grands classiques littéraires, les épopées sont des récits fondateurs, profondément ancrées dans leur culture et, même si notre rapport aux œuvres épiques anciennes a évolué, elles ont largement infusé dans les cultures populaires modernes. En Inde, le *Mahâbhârata* est toujours une œuvre centrale et, en France, les deux épopées homériques sont toujours connues d'une large partie de la population, notamment grâce à leur inscription dans les programmes scolaires. Ainsi, contrairement au roman, les épopées – en particulier homériques, en France – appartiennent à une culture commune plus largement diffusée et qu'une part importante de la population est susceptible de connaître, par le biais d'autres adaptations ou parce que leurs récits mythiques sont souvent déjà connus.

D'un point de vue scénique, il nous semble que la dimension mythique des épopées les distingue des romans qui, tout classique qu'ils puissent être, ne s'inscrivent pas dans une mythologie, un panthéon et toute une culture. Autrement dit, la dimension fondatrice attribuée aux épopées est une de leur spécificité, et elle se retrouve sur scène avec des personnages nourris par les représentations antérieures de l'antiquité.

Épopée vs conte

Quant au conte, autre genre narratif adapté au théâtre, il est difficile à définir, et nous nous contenterons ici de l'envisager comme une œuvre d'abord orale, à visée morale et souvent métaphorique. Narré par une voix narratrice extérieure, celle du conteur, le conte se distingue de l'épopée dans laquelle le poète épique se manifeste clairement et parle de lui à la première personne (« conte-moi »³). La différence entre conte et épopée est parfois gommée quand il s'agit de leur mise en scène. Dans le domaine du conte, des épopées peuvent être récitées comme des contes. Ainsi, les spectacles de conte de Massimo Schuster (*Soundjata, roi mandingue* (2010), *La Grande et Véritable Histoire des Paladins de France* (2008), *Le Dernier guerrier, variations sur la guerre de Troie* (2007), *Le Grand conte indien* (2006) et *Mahabharata* (2003)), mais aussi le spectacle de clown *La chanson de Roland, la bataille de*

³ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, Paris, La Découverte, 2017, chant I, vers 1, p.11.

Roncevaux de Jean Lambert-Wild, Lorenzo Malaguerra et Marc Goldberg (2021), présentent des dispositifs plus proches des arts du récits que du théâtre.

Nous distinguons toutefois clairement mise en scène de conte et mise en scène d'épopée, d'abord à cause de l'étendue de chaque genre. Bien que la taille du récit ne définit pas le conte, aucun n'est aussi long que le sont les épopées qui, quant à elles, sont bien caractérisées par leur étendue. La tradition de mise en scène diffère également : les contes sont mis en scène au théâtre depuis la fin du XVII^e siècle, et ont beaucoup de succès au XIX^e siècle, dans le genre de la féerie⁴. Pour Béatrice Ferrier, si le conte a un lien si étroit avec la scène, c'est d'abord parce que sa narration permet une variété d'approches des adaptations : mettre en scène les personnages, mettre en scène un narrateur, ou les deux – ce que l'on retrouve dans les adaptations d'épopées. Mais, parce qu'il est métaphorique et allégorique, le conte « s'ancre dans le réel notamment par son mode d'écriture (et partant, de lecture) allégorique et c'est précisément ce rapport au réel que le théâtre interroge par son langage visuel et par l'incarnation des personnages »⁵. Ainsi, les adaptations scéniques de contes révèlent et exploitent « les sous-entendus du conte, son pouvoir de suggestion, pour en souligner le fonctionnement allégorique »⁶, tandis que celles d'épopées développent plutôt un rapport au réel plus direct, avec des personnages qui semblent s'extraire du mythe pour s'insérer dans le réel et le présent grâce à des adresses directes au public.

Désacraliser l'épique

Nous analysons des spectacles qui ont obtenu la reconnaissance des artistes, critiques ou institutions, en étant programmés en festival ou dans des scènes nationales ou des CDN mais, nous nous attardons également sur des spectacles peu, ou pas étudiés par la recherche : des comédies familiales et tout public. Ces dernières représentent en effet une très large part du corpus des mises en scène d'épopées en France au XXI^e siècle, et invitent à faire l'hypothèse que le succès des mises en scène d'épopées auprès des publics est dû, en large partie, à la double volonté des artistes de désacraliser et de transmettre les textes épiques dans des versions amusantes et actualisées – participant ainsi à leur renouvellement et leur (ré)inscription dans un canon.

⁴ FERRIER Béatrice, « Le conte au théâtre : un genre remotivé », *Synergies France*, 8, 2011, pp.23-29.

⁵ *Ibid*, p.25.

⁶ *Ibidem*.

En corollaire, nous faisons l'hypothèse que la « dés-héroïsation » que font subir les spectacles aux épopées, en les raccourcissant et les rendant comiques, par exemple, consiste en réalité en une forme de retour aux sources de l'épopée. Œuvres orales, au cœur de pratiques de partage, les épopées antiques n'étaient pas destinées à devenir les textes figés, respectables et représentant la « culture majuscule »⁷ qu'elles sont aujourd'hui. Au contraire, nous rappelle Florence Dupont, les épopées homériques étaient avant tout un divertissement populaire, à la dimension festive soulignée au sein même des œuvres, où les personnages d'aèdes sont appelés pour divertir et égayer des hôtes lors de banquets⁸. Mettre en scène ces épopées en les parodiant, en les coupant, et en truffant les spectacles de références populaires contemporaines sont alors autant de façons de « retrouver Homère. Pas notre Homère imprimé, momifié, réduit à l'état de texte »⁹, mais l'Homère des banquets, qui rassemble et amuse.

Comme nous le verrons dans le premier chapitre, c'est bien cet Homère-là que convoque Blandine Savetier avec *L'Odyssée* en 13 épisodes, créé en 2019 à Avignon, et elle le fait grâce au format de la série, imposé par le festival. Nous étudierons ainsi le format sériel mis au service de la création d'une communauté. Le spectacle joué en extérieur et mêlant professionnel·le·s et amateur·e·s rejoue la convivialité antique. Mais la série théâtrale permet également, dans le cas d'*Iliade* de Luca Giacomoni, d'essayer de combler la distance entre la légende homérique et notre époque, en mettant au cœur de son travail une réflexion sur la violence et la guerre, de façon intemporelle. La division des épopées en séries théâtrales reste rare, et la majorité des spectacles les adaptant condensent le récit épique, dans des œuvres souvent comiques. C'est alors à travers la dramaturgie et la scénographie que la longueur et la densité des épopées transparaît sur scène dans des comédies tout public telles que *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* ou *Iliade (L'épopée dans un grenier)*.

En plus de l'ampleur des épopées, il faut adapter la narration épique à la scène, ce qui est l'objet du deuxième chapitre. Récits narratifs, les épopées contiennent une voix narratrice, celle du poète, qui se traduit différemment sur scène : personnage-narrateur, personnage racontant sa propre histoire, transformation de la voix poétique sous forme de rap, jeu d'enfant ou voix professorale. La recherche formelle autour de la narration amène les artistes à puiser dans les formes populaires actuelles, et l'on voit ainsi des Ulysse maîtrisant les codes du *stand-up*

⁷ DUPONT Florence, *Homère et Dallas*, Paris, Kimé, 2005, p.10.

⁸ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTET, Paris, La Découverte, 2017, chant VIII : l'aède Démodocos est invité à chanter pendant le banquet, chez les Phéaciens.

⁹ DUPONT Florence, *Homère et Dallas*, *op. cit.*, p.10.

jusqu'à la tenue noire et décontractée (*Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*), ou des Poséidon et Pénélope rasant face au public (*Iliade*, Pauline Bayle et *La nuit est tombée sur Ithaque*), mais n'égalant pas les talents de *beat-boxeur* du Gilgamesh de *GilgaClash*. Avec cette réinvention de l'aède, la narration est actualisée, tout en s'inscrivant, d'une certaine façon, dans la tradition épique de la récitation populaire et communautaire. Le public assiste alors à des récitations, des histoires racontées, par des « instances énonciatrices »¹⁰ en apparence clairement identifiées (Ulysse, un conteur, un professeur, *etc.*), mais dont l'identité se brouille pendant le spectacle et met en évidence le processus d'adaptation à l'œuvre. Ces spectacles, qui parodient bien souvent les épopées mises en scène, désacralisent les récits et leurs personnages dans des formes populaires qui s'adressent autant au jeune public qu'à un public à la recherche de divertissement, qu'il connaisse bien ou moins bien les épopées – traduisant ainsi le rapport entretenu par les metteur·se·s en scène aux épopées sources : un mélange de respect et d'irrévérence.

¹⁰ SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, op. cit. p.17.

Chapitre 1. Jouer avec les formats et les temporalités – entre procédés de condensation et désir d'exhaustivité

Génériquement, l'épopée est un long récit, racontant les aventures d'un héros. La longueur est inhérente au genre épique, le récit se déployant toujours et pouvant sans cesse être augmenté par les différents poètes qui les récitent à travers les âges, tant du côté des épopées archaïques grecques, que des épopées indiennes ou africaines. L'importance de la longueur des épopées est telle qu'elles sont régulièrement comparées et le *Mahābhārata* est très souvent présenté comme la plus longue des épopées :

Ce récit comprend dix-huit livres (*parvan*), en plus d'un supplément appelé *Harivaṃśa* ([*HV*], « la généalogie de Hari[-Kṛṣṇa] »). On dit de cette œuvre, qui comprend 100 000 versets, qu'elle fait en longueur trois fois et demie la Bible ou encore sept fois l'ensemble de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*, des remarques qui contribuent à la rendre encore plus impressionnante.¹¹

Du côté des épopées homériques, une lecture complète de l'*Iliade*, dans la version écrite qui nous est parvenue, a pris 24 heures à Vérone en 2004¹². Face à la longueur des récits, des versions abrégées sont aussi récitées par les poètes, au moins en Afrique noire où « une même épopée comporte aussi de multiples versions, de longueur variable, suivant la règle de la verve des griots. Le même griot peut donner une version complète ou abrégée, selon le public... ou le prix proposé »¹³. La longueur des récits épiques n'est donc pas un obstacle à leur récitation, les poètes pouvant ne raconter que quelques épisodes seulement ou les enchaîner.

Si l'on en croit les scènes de récitations d'aèdes dans l'*Odyssee*, les aèdes grecs récitaient des épisodes à la commande, en fonction des demandes des convives. Ainsi, Ulysse peut demander à Démodocos, chez les Phéaciens, de raconter l'épisode de sa propre ruse, lors de la guerre de Troie :

[...] chante l'histoire du cheval
qu'Épeios, assisté d'Athéna, construisit
ce traquenard qu'Ulysse conduisit à l'acropole,
surchargé de soldats qui allaient piller Troie.¹⁴

¹¹ COUTURE André, « *Le Mahābhārata* : un bref état des lieux », Laval, Centre de ressources et d'observation de l'innovation religieuse (CROIR), Université Laval, 2019, p.2.

¹² LABARTHE Judith, *L'épopée*, op. cit., p.7.

¹³ KESTELOOT Lilyan, DIENG Bassirou, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 2009, p.30.

¹⁴ HOMERE, *Odyssee*, trad. Philippe JACCOTTET, op. cit., chant VIII, vers 492-495, p.149.

Ulysse, ici, connaît déjà l'histoire qu'il demande à l'aède, parce qu'il en est un des personnages, bien sûr, mais aussi parce que *tout le monde* connaît ces histoires dans l'univers homérique. Aujourd'hui aussi, l'histoire d'Ulysse et de son stratagème du cheval est largement connue, au moins de nom ou indirectement.

La « tentation épique » à laquelle semblent confronté·e·s beaucoup de metteur·se·s en scène, comme la nomme Clara Hédouin, pousse les artistes contemporain·e·s à se confronter à des récits qui sont, à première vue, peu adaptés à la scène. La mise en scène de romans répond à cette tentation. Là où des metteurs en scène – largement reconnus par l'institution et subventionnés, tels que Thomas Jolly, Julien Gosselin ou Olivier Py – n'hésitent pas à créer des « spectacles-fleuves », pouvant aller jusqu'à 18 heures (Jolly) ou de 10 heures sans véritable entracte (Gosselin), les artistes qui mettent en scène des épopées depuis ce début de siècle n'ont pourtant jamais proposé de spectacle-fleuve. Aucun des presque deux-cents spectacles recensés en France depuis 2000 ne peut être qualifié d'« épopée-théâtrale », entendue comme un très long spectacle qui découle, en grande partie, d'une volonté de « redonner au public de 'grands récits' – soit de longues histoires avec beaucoup de tableaux et d'acteurs, et des surprises ou effets scéniques en nombre suffisant pour que l'on ne s'y ennue pas »¹⁵. Les adaptations de romans (Julien Gosselin, Jean Bellorini, Sylvain Creuzevault), ou mises en scène des pièces de Claudel (Olivier Py) ou des œuvres de Shakespeare sous forme d'intégrales (Thomas Jolly) ou revues au goût du jour (Jean-François Sivadier), semblent ainsi se prêter à de longs spectacles, par ailleurs salués tant par la critique que le public. Tous ces metteurs en scène sont, ou ont été, directeurs de structures, reconnus par leurs pairs, à la tête de compagnies bien subventionnées : d'un point de vue économique, la longueur des spectacles et leur coût en nombre de comédien·ne·s et en construction de décors, ne sont pas des obstacles pour leur diffusion. Au contraire, les longues tournées dans les scènes nationales ou les centres dramatiques nationaux – voire dans les théâtres nationaux – de France, montrent bien que les programmateur·trice·s n'hésitent pas à acheter ces longs spectacles et, ce faisant, encouragent même leur création. Mais qu'en est-il pour des metteuses en scène, grandes absentes de cette liste, mais aussi de celle des directions des plus grandes structures théâtrales françaises¹⁶ ? Pour des metteur·se·s

¹⁵ HEDOUIN Clara, *La tentation épique (1989-2018) : épique et épopée sur les scènes françaises*, op. cit., p.28.

¹⁶ La nomination de Caroline Guiela Nguyen à la direction du Théâtre National de Strasbourg, en décembre 2022, ne fera pas oublier les dix années précédentes pendant lesquelles les six théâtres nationaux ont été dirigés exclusivement par des hommes (la seule directrice auparavant étant en réalité co-directrice du Théâtre National de Chaillot, Dominique Hervieu, aux côtés d'un co-directeur, José Montalvo), ni les rapports Reine Pratt et les bilans

en scène qui n'ont pas (ou pas encore) l'envergure d'un Olivier Py, et ne peuvent pas créer des spectacles aussi longs et coûteux ?

Deux grandes tendances se dégagent pour adapter cette longueur épique : la conserver, dans des spectacles « en série », un format qui se développe doucement sur les scènes contemporaines françaises et qui semble propice à la récitation épique, et des spectacles qui, au contraire, condensent et résument les épopées dans des spectacles tout public, voire pour le jeune public, une condensation qui s'accompagne alors de la parodie des récits épiques. Enfin, des spectacles d'une durée traditionnelle, entre une et deux heures, peuvent ne pas condenser l'épopée, mais au contraire la développer en déployant des épisodes elliptiques, à l'image de *Ménélas Rebético Rapsodie* de Simon Abkarian (2013) et *Ithaque, Notre Odysée 1* de Christiane Jatahy (2018), qui développent tous les deux quelques vers homériques.

de la SACD, indiquant qu'il y a toujours plus de directeurs que de directrices de scènes nationales et de CDN, et que plus un théâtre est subventionné, moins il y a de chance pour qu'une femme en prenne la direction.

I. Le format sériel : retrouver le plaisir de la durée

Pour se plier aux contingences de la scène, qu'elles soient économiques ou formelles, le matériau épique doit être réduit. Le rapport au temps et à la durée de la représentation est au cœur du travail du transfert générique de l'épique au théâtral¹⁷. Deux grands types de rapport à la durée de l'épopée sont identifiables : conserver l'impression de durée des œuvres épiques ou, au contraire, jouer avec la condensation de l'action et du récit dans des spectacles de moins de deux heures.

En tant qu'œuvres longues et populaires, présentant des héros magnifiques, les épopées se prêtent particulièrement à une comparaison avec un format moderne : celui de la série télévisée. En 1991, Florence Dupont comparait ainsi l'*Odyssée* à *Dallas* (1978-1991), série culte des années 1980, proposant de voir dans cette série une sorte d'épopée moderne, dans un monde figé perpétuellement ensoleillé, où tous les personnages sont beaux. Pour la chercheuse, « le genre du feuilleton télévisé se place du côté de la culture orale, de la culture-événement, du récit ouvert et de la performance éphémère »¹⁸, c'est-à-dire du côté de l'épopée antique. Là où l'*Illiade* s'ancre dans la guerre, l'*Odyssée* dans l'univers du voyage maritime, *Dallas* serait le chantre du rêve américain¹⁹, les personnages, tous beaux, évoluant dans un monde lisse et propre, image d'une culture de consommation qui fait encore rêver en 1980. Lisses, les personnages le sont aussi : traversant les infortunes financières ou amoureuses, malgré leurs travers et parts sombres, les héroïnes de *Dallas* gardent leur sourire épithète dont le générique se fait le catalogue²⁰. Pour Florence Dupont, par le choix des images et leur régularité à l'écran (le ranch, le déjeuner au bord de la piscine), la série fait « un usage homérique de l'épithète de nature » au point que les trajectoires des personnages ne sont que le développement de leur épithète (« Sue Ellen au-superbe-break européen »²¹). Tous les ingrédients sont ainsi réunis pour que la série crée sa propre mythologie, telle une épopée moderne.

Notre rapport à la série a toutefois bien évolué depuis *Dallas* et les séries télévisées des années 1970-1990. D'abord, si pour Florence Dupont la télévision est bien un nouvel aède,

¹⁷ TILLIER Anaïs, « Du temps épique à la représentation théâtrale : les épopées homériques dans les dramaturgies contemporaines », *GAIÀ, revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 25, 2022.

¹⁸ DUPONT Florence, *Homère et Dallas, op. cit.*, p.107.

¹⁹ *Ibid*, p.97.

²⁰ *Ibid*, p.79.

²¹ *Ibid*, p.80.

aujourd'hui la consommation de séries n'en nécessite pas : on regarde une série sur un ordinateur, une tablette, voire un smartphone, et les séries sont à la demande. Ainsi, là où jusqu'au début des années 2010 regarder une série était, pour une grande partie du public, un rituel, avec un lieu (devant la télévision), à un horaire fixe défini par la grille des programmes, ce n'est plus le cas aujourd'hui, à l'heure où les plateformes proposent des séries entières accessibles 24h/24 sur différents supports. Le lien entre épopées homériques et séries, s'il existe encore, n'est donc plus, semble-t-il, dans le rapport au monde immobile peuplé des personnages presque divins comme dans *Dallas*. En revanche, la popularité des séries est toujours très forte – peut-être même plus encore, grâce à internet et aux réseaux sociaux, qui permettent une communication à grande échelle et des échanges en temps réel pendant le visionnage des épisodes. Comme les aèdes antiques, dont le chant « fabrique une mémoire collective »²², les séries créent une culture et des références communes partagées par des classes sociales et des générations différentes. Elles sont, de plus, des objets de divertissement et de plaisir, « visant d'abord le bien-être du téléspectateur »²³ et nombre d'entre elles sont « de l'ordre de la distraction »²⁴ – comme les épopées l'étaient à leur époque. Ainsi, de toutes les façons, les épopées et les séries sont *populaires*, suivant Sandra Laugier pour qui « le populaire désignait précédemment un domaine sous-évalué (la culture populaire n'étant pas la véritable culture) ; il désigne, depuis quelques années, un domaine revendiquant son caractère *populaire* comme déterminant sa valeur propre »²⁵.

A. Les épopées, une matrice sérielle

1. Séries et épopées : similitudes entre les deux genres

Structurées en plusieurs chants, avant même les épopées homériques – nous connaissons l'*Épopée de Gilgamesh* grâce à plusieurs tablettes, chacune faisant le récit d'une aventure de Gilgamesh – les épopées évoquent des romans-feuilletons, comme le XIX^e siècle en a connu. Cette structure en épisodes, qui s'explique par la longueur de l'œuvre et sa diffusion à l'oral, permet aussi de varier les personnages, les lieux et les temporalités. Ainsi, dans l'*Illiade*, nous

²² *Ibid*, p.26.

²³ SIPIERE Dominique, *Le récit dans les séries policières : d'Hercule Poirot à Mentalist*, Malakoff, Armand Colin, 2018, p.11.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ LAUGIER Sandra, *Nos vies en série. Philosophie et morale d'une culture populaire*, Paris, Climats, 2019, p.48.

alternons entre le camp grec (chant I), l'Olympe (chant II) et le camp troyen (chant III), tandis que l'*Odyssée* nous présente un récit qui devient non-linéaire par la présence d'un long récit d'Ulysse chez les Phéaciens, au milieu de l'œuvre (chants IX à XII). Plus généralement, les temporalités à l'œuvre dans les épopées, homériques notamment, nous invitent à les envisager par le prisme du feuilleton ou de la série, que nous connaissons aujourd'hui par l'écran.

Temps de l'action et temps de la narration

L'*Illiade* et l'*Odyssée* sont des œuvres très longues, mais leur récit ne s'écoule pas sur une très longue période et la longueur des œuvres résulte surtout du mode de narration. Contrairement à une idée reçue très répandue, l'*Illiade* ne raconte pas les dix années de la guerre de Troie, et l'*Odyssée* ne s'écoule pas sur les dix ans d'errance d'Ulysse : au contraire, l'*Illiade* raconte cinquante-six jours de la guerre, et l'*Odyssée* dure quarante-et-un jours. Le récit que fait Ulysse aux Phéaciens des dix dernières années n'est pas compris dans ces quarante-et-un jours, et quand il raconte un voyage de treize jours, de l'île des Cicones à celles des Lotophages (chant IX²⁶), ceux-ci sont résumés en quelques vers seulement. Autre exemple, neuf jours sont passés sous silence en un vers, au chant XII : « Dès lors, neuf jours durant je dérivais »²⁷. Inversement, quand Ulysse est à Ithaque et se venge des prétendants, l'action se déroule sur une seule journée, mais elle s'étale sur trois chants (chants XX à XXIII). Le passage du temps est donc fluctuant et inégal, au service de la narration et les ellipses temporelles sont nombreuses et « explicites, qui procèdent par indication du laps de temps qu'elles éliminent »²⁸, assumées par le narrateur, tant Ulysse que le poète épique.

Si dans l'*Illiade* le passage du temps est linéaire – bien que les personnages racontent parfois aussi des événements passés, permettant une contextualisation – dans l'*Odyssée*, c'est la non-linéarité qui prime, puisqu'une grande partie de l'épopée est le récit que fait Ulysse de ses aventures passées. En outre, les « effets de ralentissement et d'accélération du tempo narratif [sont] renforcés par la présence de comparaisons, de catalogues [...], ou de discours longs de héros qui brisent le rythme de l'action et souvent, par l'effet de suspens qu'ils provoquent,

²⁶ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant IX, vers 74-84, p.157.

²⁷ *Ibid*, chant XII, vers 447, p.230.

²⁸ GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, p.104.

mettent en relief l'épisode suivant »²⁹ – techniques toujours largement utilisées dans la littérature, mais aussi dans la construction des séries.

Pluralité des points de vue

La multiplication des points de vue, dans l'*Illiade*, est un autre élément qui évoque le rythme des séries actuelles, dont les épisodes suivent divers personnages. Bien que l'*Illiade* soit traditionnellement qualifiée de récit de la colère d'Achille, nous y suivons de nombreux héros, grecs et troyens, ainsi que les dieux et déesses. Pour reprendre Aristote, l'épopée permet de présenter des événements qui se déroulent en même temps dans différents lieux, complexifiant ainsi l'action et développant encore la longueur de l'épopée³⁰. D'un chant à l'autre, le poète nous fait passer d'un lieu à un autre, du champ de bataille aux lieux de pouvoir (tente des chefs grecs et palais troyen), du camp grec à la cité de Troie, et se focalise tour à tour sur quelques héros, d'Achille à Hector en passant par Hélène et Pâris, Diomède ou Ajax. De la même manière, grâce au montage, dans les séries et les films, chaque nouveau plan peut se dérouler ailleurs et à un autre moment.

Récits enchâssés et voix off

La voix narrative et les récits enchâssés caractéristiques des épopées sont également des éléments formels que l'on retrouve dans des séries télévisées. Nombre de séries sont construites sur un principe de récits enchâssés, à l'image de *The Midnight Club* de Mike Flanagan et Leah Fong³¹, dans laquelle des adolescent·e·s racontent des histoires horribles mettant en scène les membres de leur groupe et leur vie quotidienne, et où les histoires finissent par déborder dans la réalité, troublant les limites entre récits et réel. Depuis longtemps, les séries policières ont recours à ce type de récits lorsque des témoins racontent les événements auxquels ils ou elles ont assisté dans le passé et dans lesquelles les spectateur·trice·s sont plongé·e·s (*Cold Case*³²)

²⁹ GUIEU-COPPOLANI Ariane, « Le temps chez Homère », in GUIARD Philippe, LAIZE Christelle (dir.), *Le temps*, 2017, Paris, Ellipses, p.512.

³⁰ « [...] dans l'épopée, du fait qu'elle est un récit, il est possible de composer plusieurs parties de l'action qui s'accomplissent en même temps, et qui, pour peu qu'elles soient appropriées au sujet, ajoutent à l'ampleur du poème ». ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel MAGNIEN, *op. cit.*, XXIV, p.125.

³¹ Mike Flanagan et Leah Fong, *The Midnight Club*, Netflix, 2022.

³² Meredith Stiehm, *Cold Case*, États-Unis, 2003-2010.

ou quand des membres de la police élucident le crime (*Les Experts*³³), récits ou révélations que le public voit alors à l'écran, comme un *flashback*.

Le procédé de la voix-off, narrant aux spectateur·trice·s des événements ou les commentant, telle un poète, peut également être constitutif de séries. Ainsi, la série de 2005-2014 *How I met your Mother* de Carter Bays et Craig Thomas, fonctionne uniquement sur le principe du récit des aventures passées du narrateur. Le récit-cadre se déroule en 2030, lorsque le personnage principal de la série, Ted Mosby, entreprend de raconter à ses enfants sa rencontre avec leur mère. À l'écran, les spectateur·trice·s voient les deux adolescent·e·s, puis sont plongé·e·s dans le passé du narrateur, que l'on découvre alors en 2005, entouré de ses ami·e·s. Or, la mère des enfants de Ted n'apparaît que dans l'avant-dernier épisode de la neuvième et dernière saison de la série. Si Ted commence son récit aussi tôt, c'est pour permettre « la mise en place d'un récit complexe et cumulatif qui semble repousser son dénouement et fictionnaliser toujours plus l'existence de Ted. Lui qui croit au destin semble reconstruire sa vie à l'aune de ce cadre interprétatif »³⁴. En effet, comme Ulysse, Ted n'est pas un narrateur très fiable, et il raconte son histoire dans le but de convaincre ses enfants que, désormais veuf, il peut fréquenter une autre femme – Robin, rencontrée en 2005, et point de départ de son récit dans le premier épisode. Comme le souligne à juste titre Claire Cornillon, « la série met en avant le récit comme une manière de se réapproprier sa vie pour soi ou dans sa relation avec autrui »³⁵, et les spectateur·trice·s, comme les enfants de Ted, ne connaîtront finalement que la version du narrateur. Jouant sur les modalités de récits, la série offre à son public la possibilité de remettre en doute la version montrée, par exemple dans les épisodes où Ted remplace les références à des drogues par le fait de manger des sandwiches, ce qui rappelle alors que son récit est conçu pour un auditoire précis (ses enfants). Pour les spectateur·trice·s, l'image est impactée par la modification du récit puisque, à l'écran, nous voyons bien les personnages manger des sandwich dans des situations qui deviennent alors décalées et *visiblement* détournées³⁶. Le Ted narrateur de la série peut ainsi être envisagé comme un aède, qui ne raconte pas la vérité mais une version des faits qui en fait le héros de son histoire, se donnant le beau rôle auprès de ses enfants, et donc aussi auprès des télé-spectateur·trice·s – même si l'on peut largement remettre en question l'efficacité des mensonges. Le personnage se présente toujours comme le prototype

³³ Anthony E. Zuiker, *CSI: Crime Scene Investigation* (VF : *Les Experts*), États-Unis, 2000-2015.

³⁴ CORNILLON Claire, « *How I Met Your Mother*, ou la fonction du récit », *Télévision*, 7, 2016, p.164.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ “oh no, I think that sandwich was laced with other stuff like hard meats... [...] usually after a sandwich I feel paranoid but I'm not”. (« Oh non, je crois que mon sandwich a été mélangé avec autre chose, comme de la viande dure... [...] d'habitude après un sandwich je suis paranoïaque, mais pas cette fois »), *How I met your mother*, saison 7, épisode 10.

du « gentil garçon » et se comporte finalement avec une grande misogynie, voire avec violence, quand bien même ces violences sont présentées comme des blagues ou motivées par l'amour ou la gentillesse³⁷.

Le *flashback*, ou le récit par un personnage d'événements passés, élément traditionnel de la série, fonctionne comme le récit d'Ulysse chez les Phéaciens dans l'*Odyssée*. Ted dans *How I met your mother*, ou les témoins dans *Cold Case* qui ne racontent parfois que partiellement une scène passée, font comme Ulysse dans l'*Odyssée* : ils dressent un portrait d'eux qu'ils choisissent, face à un auditoire précis et vont orienter leur récit à cette fin. La série, en ajoutant l'image au récit, permet d'explicitier la non fiabilité du narrateur tout en créant un dispositif qui fait vite oublier le cadre-récit principal, devenu secondaire (*How I met your mother*) et fait adhérer le public à l'histoire telle qu'elle est racontée et montrée, malgré sa non fiabilité parfois évidente, comme le récit d'Ulysse aux Phéaciens, souvent repris et adapté sans préciser que c'est le personnage lui-même qui raconte ces épisodes³⁸.

Une culture partagée

La proximité entre le format de la série et celui de l'épopée n'est pas pour autant que formelle, elle se situe aussi dans leur inscription sociale – y compris lorsque le format sériel concerne des œuvres théâtrales. Le format de la série participe en effet activement à la création d'une ambiance conviviale et d'un public qui fait communauté, comme les séries télévisées, qui ont toujours rencontré un grand succès et sont devenues encore plus populaires avec le développement des plateformes de *streaming*, productrices de nouveautés. Aujourd'hui, la consommation de séries a dépassé la fréquentation des cinémas³⁹ et, même si le visionnage des séries peut être une activité solitaire, c'est aussi une pratique collective, en témoignent les communautés de fans sur internet ou les rendez-vous de visionnages en groupe d'amis·e·s. Par ailleurs, des expériences de visionnage collectif d'épisodes de séries ont vu le jour : en 2019, pour la diffusion de l'épisode final de *Game of Thrones*, un écran géant a été installé à

³⁷ Au cours de la série, Ted harcèle plusieurs femmes en se rendant sur leur lieu de travail dans le but de sortir avec elles, même après des refus clairs, et se met nu chez une inconnue sans son consentement afin de la pousser à avoir des rapports sexuels avec lui (saison 4, épisode 9).

³⁸ Notamment dans les œuvres pour la jeunesse, comme la série animée de Marie-Luz Drouet, Bruno Regeste et Claude Scasso, *L'Odyssée*, 2002.

³⁹ Sondage de l'IFOP, « La SVOD, un sérieux concurrent à la fréquentation des salles de cinéma », mai 2022. [En ligne : <https://www.ifop.com/publication/la-svod-un-serieux-concurrent-a-la-frequentation-des-salles-de-cinema/#>].

Châteauroux, et la diffusion a été accompagnée par des spectacles médiévaux⁴⁰. Ainsi, d'abord pratique solitaire, le visionnage des séries peut devenir une pratique collective et inclure les spectateur·trice·s dans une communauté familiale, amicale voire internationale, virtuelle, mais aussi réelle. Certaines séries ont un tel succès qu'elles sont connues de tous·tes, y compris des non-spectateur·trice·s, comme des séries à présent cultes (*Buffy*⁴¹, *Friends*⁴²) ou des séries plus récentes comme *Game of Thrones*⁴³, *La Casa de Papel*⁴⁴ ou *Squid Games*⁴⁵, qui ont eu un impact populaire extrêmement important en très peu de temps et qui ont été dérivées dans d'autres genres⁴⁶, au point qu'elles sont rapidement devenues des phénomènes de société, que tout le monde connaît, au moins de nom.

Adaptations sérielles des épopées

Si aucune épopée n'a rassemblé des milliers de personnes sur des forums, elles ont très largement circulé à leurs époques et elles sont visibles dans de nombreuses œuvres au fil des siècles. Les épopées homériques, par exemple, ont tour à tour été des modèles, des sources d'inspiration, des références, ou des outils d'enseignement dès l'Antiquité. Aujourd'hui encore, en partie grâce à l'école, elles appartiennent à une culture commune, un canon. De ce fait, leur segmentation en épisodes indépendants, dans des adaptations scéniques, ne pose pas de grand problème de compréhension, le public pouvant avoir une idée, même très générale, du déroulé de l'intrigue et de l'identité des différents personnages⁴⁷. Une large part de la population a les prérequis sur lesquels les adaptations s'appuient (Ulysse est un héros grec qui a voyagé, Hélène est belle).

⁴⁰ BERTHAUD Alexandre, « *Game of Thrones* : le dernier épisode sur écran géant à Châteauroux », *France Bleu*, mai 2019. [En ligne : <https://www.francebleu.fr/infos/culture-loisirs/game-thrones-le-dernier-episode-sur-ecran-geant-a-chateauroux-1557748589>].

⁴¹ Joss Whedon, *Buffy the Vampire Slayer*, États-Unis, 1997-2003.

⁴² Marta Kauffman et David Crane, *Friends*, États-Unis, 1994-2004.

⁴³ David Benioff et D. B. Weiss, *Game of Thrones*, HBO, 2011-2019.

⁴⁴ Álex Pina, *La casa de papel*, Netflix, 2017.

⁴⁵ Hwang Dong-hyeok, *Squid Game*, Netflix, 2021.

⁴⁶ La série *La Casa de Papel* a été déclinée en de nombreux *escape games*, tandis que la série *Squid Games* a été déclinée en jeu de télé-réalité en France (*Les Cinquante*, production Banijay France pour le groupe M6/W9, 2022).

⁴⁷ Aucune étude ne permet de l'affirmer. Le public de théâtre, même scolaire, ne peut pas être envisagé comme représentatif de toute une société, et si les sujets et personnages mythologiques sont toujours un thème de choix dans les œuvres jeunesse (dessins animés, littérature, théâtre), les épopées homériques n'y ont plus le premier plan – contrairement à ma génération, ayant grandi au début des années 2000, avec la série *L'Odyssee* (2002) ou le blockbuster *Troy* (2003).

La longueur des épopées homériques et leur structure, mais aussi leur inscription dans le tissu social en servant de lien, invitent à une comparaison avec les séries télévisées contemporaines, et l'on peut même s'étonner de n'en trouver qu'une seule adaptation sérielle non animée et avec une volonté de fidélité, *Troy: Fall of a city*, créée en 2018 et produite par Netflix. En effet, du côté des adaptations directes d'épopées, il y a peu de séries. On compte surtout quelques séries animées⁴⁸ adaptant les épopées homériques, déjà anciennes, des séries en Inde sur le *Mahâbhârata*⁴⁹, mais qui n'ont pas de rayonnement international.

Exception notable, en France, Arte a coproduit avec l'Allemagne, l'Italie et le Portugal, la série en douze épisodes *Odysseus*, en 2013, retraçant non pas les aventures maritimes d'Ulysse, mais la vie se déroulant à Ithaque (les chants I à IV puis XIII à XXIV). Bien que le titre ne l'indique pas, c'est Pénélope qui occupe le rôle principal : elle lutte contre les prétendants et maintient le royaume d'Ithaque malgré le pillage. Le retour d'Ulysse n'est pas, pour elle, un soulagement, et elle se retrouve au contraire face à un Ulysse inconnu, tyrannique et paranoïaque⁵⁰. Toutefois, à sa sortie, la série a reçu un accueil mitigé et n'est pas devenue culte, ni même une référence parmi les adaptations télévisées de l'épopée.

C'est sur scène que le lien entre la série et les épopées, homériques mais pas seulement, se fait le plus visible en France. En effet, de nombreux artistes ont mis en scène plusieurs spectacles sur les épopées, soit en créant deux spectacles sur la même épopée, soit en montant plusieurs épopées, comme si en mettant en scène une épopée les artistes s'engageaient dans un processus nécessairement plus vaste et à plus long terme. Œuvres d'une longueur et d'une ancienneté prodigieuses, les épopées semblent inviter les artistes qui s'y intéressent à y revenir, comme si la longueur épique devait se manifester sur scène.

Ainsi, Christiane Jatahy a mis en scène l'*Odyssee* deux fois avec *Ithaque, Notre Odyssee 1* (2018) et *O Agora que Demora. Le présent qui déborde* (2019), et Pauline Bayle a mis en scène l'*Iliade* et l'*Odyssee* en dyptique (*Iliade* en 2015 et *Odyssee* en 2017). Mentionnons également Miloud Khetib et ses deux mises en scène de l'*Énéide* en 2014⁵¹ et 2017⁵², Simon Abkarian avec *Pénélope ô Pénélope, Ménélas Rebético Rapsodie* et *Hélène après la chute*, ou encore Ophélie Kern avec les *Contes et légendes de la Guerre de Troie* en 2014 et son *Voyage d'Ulysse*

⁴⁸ Séries animées : *Ulysse 31* (France-Japon, 1981), *L'Odyssee* (France-Allemagne, 2002), *Gilgamesh* (Japon 2003).

⁴⁹ *Mahabharat* (Inde, Ravi Chopra, 1988-1990) ; *Mahabharat* (Inde, 2013).

⁵⁰ Frédéric Azémar et Stéphane Giusti, *Odysseus*, 2013, Arte.

⁵¹ Miloud Khetib, *Enée, une récitation de Virgile (chant 1)*, 2014.

⁵² Miloud Khetib, *Enée, une récitation de Virgile (chant 2)*, 2017.

en 2018, et Claude Brozzoni qui a mis en scène toutes les épopées du cycle troyen (*L'Illiade*, 2009 ; *Le voyage d'Ulysse*, 2017 ; *La véritable histoire du cheval de Troie*, 2017). Enfin, le metteur en scène japonais Satoshi Miyagi s'est intéressé au *Mahâbhârata* avec *Mahâbhârata-Nalacharitam* et, plus récemment, à l'*Épopée de Gilgamesh* avec son *Gilgamesh* (2022) créé au théâtre Claude Lévi-Strauss du musée du Quai du Branly (Paris).

La propension à la création d'autres spectacles, suites ou non du premier, montre que les obstacles apparents à la mise en scène d'une épopée sont stimulants pour les metteur·se·s en scène et les invitent à s'y confronter encore, soit avec une nouvelle épopée, soit en développant le travail entamé dans une première œuvre, comme un travail sériel.

2. Du théâtre à la série et de la série au théâtre : un dialogue déjà ancien

Historiquement, les séries télévisées ont un lien fort à la théâtralité : le genre du *soap opera*, filmé devant un public que l'on entend rire à l'écran, ou le tournage en direct d'épisodes spéciaux (*Urgences*, 1997)⁵³ affichent la théâtralité du genre. Toutefois, le rapport s'inverse aujourd'hui : la plasticité du genre théâtral le rend particulièrement réceptif aux innovations et recherches formelles inspirées par d'autres formes et médias. En 2015, André Helbo suggérait que « la télévision n'est plus fille du théâtre ; la relation s'est inversée. C'est le spectacle vivant qui retrouve le chemin de la télévision et qui s'inspire des médias »⁵⁴.

Dès les années 1990, avec *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux, un roman-théâtral, à présent qualifié de feuilleton⁵⁵, Noëlle Renaude expérimentait un format qui se prête à la sérialité. Le texte a été écrit sur plusieurs années (1994-1997) sous forme de « polyphonie de 17 heures »⁵⁶ et a été interprété par un seul acteur, Christophe Brault, qui joue de nombreux personnages. Lors de la mise en scène par « livraisons » – par épisodes, dirait-on aujourd'hui – dans différents théâtres, « il fallait donner tout ça à entendre, créer un code pour le spectateur : on a dû établir des 'infos feuilletons' pour que les spectateurs qui ne voyaient pas tous les épisodes puissent se repérer »⁵⁷, sur le modèle du feuilleton télévisé. Ainsi, sans être au cœur des dramaturgies des quarante dernières années, le modèle du feuilleton existe sur les

⁵³ AïM Olivier, « La série télévisée comme machine à voir », *Entrelacs*, HS, 2008, p.3.

⁵⁴ HELBO André, « Feuilleton théâtral à la télévision ou feuilleton télévisé au théâtre ? », revue *Sociétés & Représentations*, 39, Éditions de La Sorbonne, 2015, p.77.

⁵⁵ Noëlle Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux, Montreuil, Editions Théâtrales, 2005 (1^{ère} édition 1996-1998).

⁵⁶ Christophe Brault, « L'aventure de l'écrit », *Aparté – le billet des ami·e·s des éditions Théâtrales*, 3, 2019, p.4.

⁵⁷ *Ibidem*.

scènes françaises au moins depuis les années 1990, avec le texte de Noëlle Renaude, ou l'adaptation en mini-série télévisée de son *Mahâbhârata* par Peter Brook (1989), qui montre que les liens entre théâtre et série sont divers. En 2012, avec *La faille*, Mathieu Bauer renoue avec le feuilleton en créant un spectacle en douze épisodes sur deux saisons, au Nouveau Théâtre de Montreuil dont il était alors directeur. Depuis, plusieurs autres feuilletons, ou séries, ont vu le jour, dont les « feuilletons Ceccano » du Festival d'Avignon (2015-2021)⁵⁸, suite d'épisodes gratuits et joués en extérieur dans le jardin de la médiathèque Ceccano, et *Docteur Camiski ou l'esprit du sexe* de Pauline Sales et Fabrice Melquiot (2014-2015)⁵⁹. Avec *Docteur Camiski*, Fabrice Melquiot n'en était pas à son coup d'essai : dès 2005, avec *Bouli redéboule*, il proposait la suite de *Bouli Miro* (2002), inaugurant une saga théâtrale autour du personnage de Bouli, à défaut d'une série à proprement parler. Suivant la proposition de Marie Bernanoce⁶⁰, nous pouvons supposer que la série théâtrale tient peut-être une de ses racines dans les expérimentations du théâtre jeunesse.

Plus récemment encore, des initiatives telles que *Feu sacré* en trois épisodes (David Lescot, 2022) s'inscrivent bien dans la tendance à la série théâtrale – un phénomène commenté par la presse dès 2014⁶¹. Le projet d'ateliers et de conception participative organisé de mars à mai 2023 à la Maison des Pratiques Artistiques Amateurs (Paris), *Nos héros·ine·s invisibles*, de Cécile Fraisse-Bareille et Marianne Pichon (compagnie Nagananda) est, là encore, présenté comme un feuilleton théâtral⁶². Du côté du théâtre privé, le modèle de la série arrive également, en 2023, avec *Les fourberies des copains* au théâtre des Enfants du Paradis (Paris). Ce format se développe aussi en Suisse, avec le feuilleton théâtral *Vous êtes ici*, à l'initiative de Michèle Pralong, Julie Gilbert et Dominique Perruchoud en 2020-2021⁶³.

En parallèle, d'autres spectacles ont été mis en scène selon des modalités qui évoquent la série. Le spectacle fleuve – ou « marathon » théâtral – *Henry VI* de Thomas Jolly (2014), long

⁵⁸ Alain Badiou, *La république de Platon*, dix-huit épisodes de 50min., Avignon, 2015 ; Thomas Jolly, *Le ciel, la nuit et la pierre glorieuse. Histoire du festival d'Avignon de 1947 à... 2086*, seize épisodes de 40min., Avignon, 2016 ; Anne-Laure Liégeois et Christiane Taubira, *On aura tout*, quatorze épisodes de 50min., Avignon, 2017 ; David Bobée, *Mesdames, messieurs et le reste du monde*, treize épisodes de 50min., Avignon, 2018 ; Blandine Savetier, *L'Odyssée*, en treize épisodes, Avignon, 2019 ; Olivier Py, *Hamlet à l'impératif !* en dix épisodes d'1h, Avignon, 2021.

⁵⁹ Fabrice Melquiot et Pauline Sales, *Docteur Camiski ou l'esprit du sexe*, Paris, L'Arche, 2015.

⁶⁰ BERNANOCE Marie, « Le répertoire de théâtre jeunesse : des esthétiques contagieuses », *Recherches & Travaux*, 87, 2015.

⁶¹ BEAUVALLET Eve, « Le théâtre public sous perfusion HBO », *Slate*, décembre 2014. [En ligne : <https://www.slate.fr/story/95019/series-theatre>].

⁶² Présentation du spectacle sur le site de la Maison des Pratiques Artistiques Amateurs. [En ligne : <https://www.mpaaf.fr/programmation/herosines-invisibles>].

⁶³ Association République Ephémère, *Vous êtes ici*, 2020-2021, Genève. Présentation du projet. [En ligne : <https://www.vousetesici.ch/serie>].

de dix-huit heures, a été plusieurs fois mis en scène par épisodes plutôt qu'en version intégrale – retrouvant ainsi les premières étapes de la création, faite pièce par pièce⁶⁴. Nous distinguons ce type de spectacle-fleuve des « séries théâtrales » parce que c'est bien sa longueur extraordinaire qui caractérise le spectacle, et non un découpage pensé comme structurant l'œuvre, qui évoque plus les feuilletons des journaux du XIX^e siècle que les séries télévisées actuelles.

En effet, le terme « feuilleton » semble souvent privilégié à celui de « série ». Or, le feuilleton n'est d'abord pas un format, mais un mode de diffusion : un récit est fragmenté en plusieurs épisodes afin de le diffuser segment par segment – comme les romans du XIX^e siècle, publiés en feuilletons dans les journaux, avant de paraître dans les formes intégrales que l'on connaît aujourd'hui. En revanche, la série implique que chaque épisode ait une structure propre, et soit une « matrice narrative qui va ensuite faire arborescence pour engendrer de multiples récits »⁶⁵, comme l'indique Pauline Bouchet dans « Écrire en série(s) : du feuilleton aux séries théâtrales ». Même si les différents épisodes sont reliés, par des personnages communs ou par la continuité d'un récit, ils sont formellement indépendants les uns des autres. Les séries d'anthologie vont encore plus loin, comme dans *Black Mirror*⁶⁶, dont chaque épisode est parfaitement indépendant et se déroule dans des univers différents ; *American Horror Story*⁶⁷, dont les saisons se déroulent dans un espace-temps différent, avec des personnages différents mais le même casting ; ou encore *Room 104*⁶⁸, dont chaque épisode n'est relié que parce que l'action se déroule toujours au même endroit, la chambre 104 dans un hôtel. Ce qui relie les épisodes ou saisons est alors un thème : la dystopie dans *Black Mirror*, un groupe d'interprètes dans *American Horror Story*, ou un lieu (*Room 104*), plutôt que des personnages récurrents

À première vue, le modèle de la série pose des questions économiques et pratiques dans le cadre de la représentation théâtrale (le public peut-il venir voir tous les épisodes ?). Elisabeth Viain écrit que Caroline Marcilhac, la directrice du Théâtre Ouvert, qui a accueilli en 2014 *Notre Faust, série diabolique en 5 épisodes* de Noëlle Renaude et mis en scène par Robert Cantarella, « se demandait si les gens, prêts à regarder des séries des heures chaque soir, seraient prêts à se déplacer régulièrement pour leur épisode théâtral. Mais, elle constate que, pour les

⁶⁴ Thomas Jolly a mis en scène séparément les trois pièces de la trilogie shakespearienne, à partir de 2009.

⁶⁵ BOUCHET Pauline, communication « Écrire en série(s) : du feuilleton aux séries théâtrales », journée d'études *Raconter au théâtre aujourd'hui. Mise en récit et flux médiatiques*, organisée par l'Université de Strasbourg (ACCRA) et l'Université Grenoble Alpes (LITT&ARTS), 2017, dans le cadre du Festival Regards Croisés (collectif Troisième Bureau).

⁶⁶ Charlie Brooker, *Black Mirror*, Royaume-Unis, 2011-...

⁶⁷ Ryan Murphy, Brad Falchuk, *American Horror Story*, États-Unis, 2011-...

⁶⁸ Mark Duplass, Jay Duplass, *Room 104*, États-Unis, 2017-2020.

intégrales en particulier, les salles sont combles »⁶⁹. Les séries théâtrales trouvent donc leur public. Toutefois, si les salles sont combles « pour les intégrales en particulier », c'est que le public préfère *binge-watcher* tous les épisodes en une seule fois, optant pour un après-midi ou une journée au théâtre plutôt que d'y aller plusieurs fois dans la même semaine – annulant alors quelque peu l'effet sériel de l'œuvre :

Des intégrales ? *A priori*, il faut en vouloir pour convaincre les spectateurs de s'enchaîner 5h, voire 10h de spectacle d'affilée. « Le phénomène de lassitude est plus prononcé au théâtre (qui n'est ni un art populaire, ni le lieu privilégié de la fiction) », rappelle encore Mathieu Bauer. « En même temps c'est aussi un des médias les plus audacieux ». La preuve, quand le spectacle est bon, les spectateurs ne craignent pas les longues durées. Mieux, ils les réclament : « Bizarrement, ce qui a le plus marché, ce sont les intégrales (4h10). Elles ont été plébiscitées par un public très mixte ». L'engouement pour le « marathon théâtral » nous était également confirmé l'été dernier par le jeune metteur en scène Thomas Jolly, auteur d'un *Henri VI* de 18H (si, si) divisé en plusieurs épisodes.⁷⁰

Or, si le « marathon » théâtral de Thomas Jolly en 2014 a rencontré un franc succès, le metteur en scène n'a pas conçu son *Henry VI* comme une série, mais bien comme un spectacle-fleuve comportant des entractes – comme *Le soulier de satin* de Claudel, mis en scène par Olivier Py en 2003 puis 2009, de onze heures ou, du même metteur en scène, *La servante, histoire sans fin* (1995), un spectacle de vingt-quatre heures (dix-huit heures de représentation et les entractes). Mais les spectacles-fleuves, bien que pouvant être divisés en plusieurs épisodes pour la tournée, ne sont pas des séries : leur structure n'est pas conçue comme une succession d'épisodes autonomes, mais comme un tout qui peut être désassemblé pour des raisons pratiques. En revanche, ce format long séduit le public davantage que celui de la série, et les spectateur·trice·s sont plus disposé·e·s à assister aux intégrales plutôt qu'aux versions en épisodes. Julien Gosselin, habitué des longues durées, proposait par ailleurs un spectacle de dix heures sans entractes, *Joueurs, Mao II, Les Noms* en 2018, en laissant la possibilité aux spectateur·trice·s de sortir à loisir de la salle tout en leur permettant de suivre ce qui se passait sur scène grâce à des télévisions installées dans le hall du théâtre. Il semble donc que l'intérêt du public soit plus pour des œuvres qui proposent des expériences éprouvantes, immersives et longues, que pour des représentations en épisodes, courtes mais nombreuses. Or, pour André Helbo⁷¹, l'impact du format du feuilleton se retrouve au théâtre dans la gestion du temps –

⁶⁹ VIAIN Elisabeth, « Vidéo, séries et théâtre : la scène contemporaine exploiterait-elle la vidéo ou l'esthétique des séries comme un nouveau moyen de conquérir le public ? », in GUCCINI Gerardo, LONGHI Claudio, VIANELLO Daniele (eds.), *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, 2021, pp.684-698, p.686.

⁷⁰ BEAUVALLET Eve, « Le théâtre public sous perfusion HBO », *op.cit.*

⁷¹ HELBO André, « Feuilleton théâtral à la télévision ou feuilleton télévisé au théâtre ? », *Sociétés & Représentations*, 39, Éditions de La Sorbonne, 2015, pp.65-77.

comme les spectacles-fleuves – la structure énonciative, le rapport au réel ou dans des dramaturgies médiatiques (« médiaturgies »), mais peu dans la création de spectacles *en séries*, relevant même que « la mise en feuilleton de pièces de théâtre demeure rarissime »⁷². Et les spectacles « en série » qui mettent en scène des épopées – les épopées homériques – n'échappent pas à ce phénomène : *Iliade* en dix épisodes de Luca Giacomoni a été jouée en intégral⁷³, de même que le diptyque de Pauline Bayle, *Iliade / Odyssée*, qui n'a pourtant pas été pensé comme tel par la metteuse en scène pendant la création du premier volet en 2015. Quant à *L'Odyssée* en treize épisodes de Blandine Savetier, il a été joué en quatre jours à La Villette en 2019⁷⁴, plutôt qu'en treize jours, comme à Avignon où chaque épisode était présenté un jour différent.

Série ou feuilleton, les deux ont un lien direct avec le récit narratif. Pour Olivier Aïm, le terme « série » désigne « un ensemble hétérogène » de différents types de séries « en accréditant l'idée qu'il s'agit dans tous les cas de fictions de type narratif »⁷⁵, et Jean-Pierre Esquenazi, spécialiste des séries télévisées, les qualifie d'« instruments de création de récits »⁷⁶. Ainsi, s'il y a bien un domaine auquel le modèle sériel semble bien se prêter, c'est celui de l'adaptation d'œuvres narratives, romans ou épopées, y compris quand ce format est repris au théâtre. Et, si l'exemple de Julien Gosselin illustre un mode d'adaptation de romans en spectacles à longue durée, d'autres artistes se tournent bien vers la série. C'est le cas, par exemple, du collectif 49701 et du spectacle en dix épisodes *Les Trois Mousquetaires – La série* (2011).

Les Trois mousquetaires : du feuilleton au théâtre à la série théâtrale

Clara Hédouin, dont la thèse porte sur l'épique dans le théâtre contemporain français, a signé la co-écriture et la co-mise en scène de la série théâtrale *Les Trois Mousquetaires – La série*, créée en 2011 et recrée pour être filmée et diffusée sur France TV en 2023, aux côtés de Jade Herbulot – par ailleurs comédienne dans *Iliade* de Pauline Bayle en 2015. Ce spectacle propose une adaptation comique du roman du même nom d'Alexandre Dumas en neuf épisodes

⁷² *Ibid*, p.65.

⁷³ Luca Giacomoni, *Iliade*, au Théâtre le Monfort, festival Paris l'été, 3 août 2018. Annexe p.502.

⁷⁴ Blandine Savetier, *L'Odyssée*, à la Villette, octobre 2019, du 10 au 20 octobre, les jeudi (ep. 1 & 2), vendredi (ep. 3 & 4), samedi (ep. 5 & 6 et 7, 8 & 9), dimanche (ep. 10 & 11 et 12 & 13).

⁷⁵ Aïm Olivier, « La série télévisée comme machine à voir », *op. cit.*, p.2.

⁷⁶ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p.96.

et un prologue. Ce spectacle en série a été créé en plein air et dans des lieux non dédiés au spectacle vivant (bar), comme un « théâtre dans la ville »⁷⁷, puis adapté en 2022 pour devenir une série-vidéo, diffusée en 2023 sur la plateforme de *streaming* de France Télévisions, Culturebox. Avec le modèle du feuilleton-théâtral, Clara Hédouin et Jade Herbulot retrouvent le format de la première diffusion du roman d’Alexandre Dumas, publié en feuilleton dans le journal *Le Siècle* de mars à juillet 1844 – bien les épisodes de la série théâtrale ne correspondent *a priori* pas aux parutions de 1844 – et dont l’auteur a aussi écrit une version pour le théâtre en 1845, après l’immense succès du roman paru en automne 1844. Même dans ce dispositif conçu comme un feuilleton en dix épisodes, à jouer dans des endroits différents, des intégrales ont eu lieu, créant alors un spectacle de « sept à huit heures »⁷⁸ d’après les metteuses en scène. La tentation de la longueur demeure là, associée aujourd’hui à la pratique du *binge-watching*, que l’on peut faire remonter à l’époque de la vente en intégrales des saisons de séries en VHS puis en DVD, mais qui a grandi avec les plateformes de *streaming*. En effet, la consommation des séries a, depuis longtemps déjà, pris deux formes principales : le visionnage d’épisodes au fur et à mesure de leur diffusion à un rythme régulier, ou le visionnage en peu de temps de l’ensemble de la série – ou au moins d’une saison, phénomène comparable, dans une certaine mesure, aux représentations d’intégrales.

La représentation de séries théâtrales en intégrales répond à une logique économique et logistique mais aussi, peut-être, est appelée par les épopées qui, bien que structurées en chants, sont des œuvres conçues autour d’un événement⁷⁹ (la quête de Gilgamesh, colère d’Achille, le retour d’Ulysse, le règne de Soundiata) et constituant ainsi un tout qu’il est tentant de représenter d’une seule traite. C’est par ailleurs contre ce désir du « tout montrer d’une traite » que Peter Brook semble avoir évolué dans son travail sur le *Mahābhārata*, véritable saga théâtrale.

⁷⁷ « Pour un théâtre contextuel : performer la ville – *Les Trois Mousquetaires* dans Paris », *Urbanités*, 2016. [En ligne : <http://www.revue-urbanites.fr/vu-pour-un-theatre-contextuel-performer-la-ville-les-trois-mousquetaires-dans-paris/>].

⁷⁸ Entretien de Clara Hédouin et Jade Herbulot, par France Télévisions (2022). [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=DqXbbXprgtY>].

⁷⁹ ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel MAGNIEN, *op. cit.*, XXIII.

3. Peter Brook et le *Mahâbhârata* : du spectacle-fleuve à la saga théâtrale, en passant par série télévisée

Première grande mise en scène d'une épopée ancienne sur les scènes française, *Le Mahâbhârata* de Peter Brook, créé en 1985, durait neuf heures, un spectacle qui a fait date et qui est devenu un classique auquel on se réfère volontiers. Peter Brook n'est pas le premier à s'intéresser à une épopée dans les années 1980. En 1981, le festival d'Avignon accueillait *L'Odyssée* de François Barrière⁸⁰, sous forme d'une « lecture musicale » de huit heures, puis, dix ans plus tard, *Le Chant de L'Odyssée* du conteur Bruno de la Salle en 1991⁸¹, une lecture de l'épopée « de 23h45 à l'aube ». Le *Mahâbhârata* a donc la particularité, dans ce contexte, d'être une mise en scène, une adaptation scénique, d'une épopée, et non sa lecture.

Le *Mahâbhârata*, ou « Grande histoire des Bhârata », est considéré comme la plus longue œuvre du monde, toutes épopées comprises. Cette épopée sanskrite retrace plusieurs décennies de guerres dynastiques, en plus de contenir les textes fondateurs de la religion hindoue. Son nom même indique la longueur, comme le rappelle Jean Mambrino : « *maha* en sanscrit veut dire à la fois 'grand' et 'total' »⁸². Malgré sa longueur, le spectacle de 1985 était une version réduite de l'épopée, puisque Brook n'en conserve que trois épisodes, joués successivement et dont les titres permettent de les replacer dans la structure générale de l'épopée sanskrite : « La partie de dés », « L'Exil dans la forêt », « La guerre » (désignant la bataille de Kurukshetra). Si l'on se souvient aujourd'hui du *Mahâbhârata* comme d'un spectacle-fleuve de neuf heures, inaugurant la carrière de Boulbon comme un lieu, désormais emblématique, du Festival d'Avignon, les trois parties ont aussi été jouées séparément, comme l'indique le programme :

Le Mahabharata est un cycle de trois pièces : « La Partie de dés » les 7, 10, 16, 19, 25, 28 juillet – « L'Exil dans la forêt » les 8, 11, 17, 20, 26, 29 juillet – « La Guerre » les 9, 12, 18, 21, 27, 30 juillet.

La Nuit du Mahabharata, qui regroupe les trois pièces, les 13, 22 et 31 juillet.⁸³

⁸⁰ François Barrière, *L'Odyssée*, 1981.

⁸¹ Bruno de la Salle, *Le Chant de L'Odyssée*, 1991.

⁸² MAMBRINO Jean, « Une histoire de l'humanité : *Le Mahâbhârata* conçu par Peter Brook », *Études* 11, 1985, p.507.

⁸³ Archives en ligne du Festival d'Avignon, 1985. [En ligne : <https://festival-avignon.com/fr/edition-1985/programmation/le-mahabharata-32502>].

Il n'y a donc eu que trois représentations en version intégrale de ce spectacle déjà sériel, à sa manière, et dont les épisodes suivent la structure de l'épopée.

Peter Brook en a ensuite proposé une version plus courte de six heures, en mini-série télévisée, puis une autre de seulement trois heures pour le cinéma. La mini-série *Le Mahâbhârata* (1989) est composée de six épisodes de 55 minutes et c'est une adaptation du spectacle, et non de l'épopée, en témoignent les noms identiques des épisodes, la série semblant fonctionner sur un principe de double épisode (épisode 1, partie 1 et partie 2, etc.) : épisode 1 « Game of Dice », épisode 2 « Exile in the Forest » et épisode 3 « War ». L'histoire et la critique ont surtout retenu la version filmique, de presque trois heures, du *Mahâbhârata*, largement récompensée dès sa sortie la même année, en 1989 (diffusée au cinéma en France en 1991). D'un spectacle de neuf heures, conçu pour être joué en trois parties, Peter Brook parvient ainsi à une version bien plus courte et destinée au cinéma, après une adaptation intermédiaire en mini-série.

L'immense succès du *Mahâbhârata* de Peter Brook, qui a marqué toute une génération d'artistes et de spectateur·trice·s, a ouvert la voie à la fois aux spectacles-fleuves désormais habituels, et aux adaptations d'œuvres épiques par des metteur·se·s en scène français·es, même si le *Mahâbhârata* reste très peu mis en scène de nos jours – peut-être justement à cause du succès de la version de Peter Brook. En effet, dès la première année, le spectacle a connu un succès critique retentissant, jusqu'à New York, en témoigne la presse, y compris étrangère comme l'article de Margaret Croyden dans le *New York Times* en août 1985, « Peter Brook Transforms an Indian Epic for The Stage » :

[...] the production which received overwhelming critical acclaim this summer at the Avignon Theater Festival in France. The production will be mounted this fall in Paris and ultimately it is expected to be shown in the United States.

[...]

At the end of the performance, many in the audience – like the boy – were full of wonderment and awe at what they had seen. For them, Mr. Brook's theatrical magic had worked, evoking the possibilities of live theater with grand themes in the hands of a master magician.⁸⁴

La mort de Krishna *et le traitement de la narration*

Le triptyque spectacle-série-film des années 1980 n'est en réalité que le début d'un vaste travail autour du *Mahâbhârata*. Peter Brook retrouve l'épopée indienne en 2002, avec *La mort*

⁸⁴ CROYDEN Margaret, « Peter Brook Transforms an Indian Epic for The Stage », *New York Times*, 25 août 1985, p.20. Archives du *New York Times*. [En ligne : <https://www.nytimes.com/1985/08/25/arts/peter-brook-transforms-an-indian-epic-for-the-stage.html>].

de Krishna, créé au théâtre des Bouffes du Nord⁸⁵. Là encore, l'adaptation théâtrale de l'épopée indienne a eu les honneurs d'Avignon, l'été 2003 mais, cette fois, il s'agit d'un seul en scène. Le dieu Krishna, qui meurt à la fin de l'épopée, est interprété par le même acteur qu'en 1985, Maurice Bénichou, qui se fait conteur :

C'est un conteur, tout simplement, qui s'adresse à nous, entre quatre chandeliers figurant les points cardinaux. Prolongeant ses paroles, la voix et la musique de Sharmila Roy inaugurent et habitent l'histoire de ce dieu fait homme, descendu sur terre pour arranger les affaires des humains. Tout commence par ces mots : « Le soleil se lève sur 18 millions de cadavres. » Et la guerre prend la parole sans que personne puisse la faire taire. Aujourd'hui comme hier.⁸⁶

C'est ce thème de la guerre que retrouve Peter Brook en 2015 dans *Battlefield*⁸⁷, troisième et dernière adaptation théâtrale du *Mahâbhârata* par le metteur en scène, et cette fois concentrée sur le héros Yudhishtira, après sa victoire lors de la grande bataille de Kurukshetra.

Dans la *Bhagavad-Gîtâ*, livre VI du *Mahâbhârata* et composé de dix-huit chapitres, Krishna explique à Anjuna, l'un des frères Pandava en plein doute sur la justesse de la guerre contre ses cousins, que la guerre est non seulement inévitable mais en plus nécessaire pour illustrer les héros. Krishna enseigne la philosophie indienne à Anjuna, et *Bhagavad-Gîtâ* est un des textes fondateurs de l'hindouisme. Vivant parmi les mortel·le·s, Krishna est tué par un chasseur après la guerre, un épisode que n'apparaît pas dans la mise en scène du *Mahâbhârata* de 1985. Sa mort est le résultat de la malédiction lancée par Gandhari, la mère des Kaurava.

Avec *La Mort de Krishna*, Peter Brook poursuit donc le récit commencé en 1985, dépouillé du caractère épique caractérisant son spectacle-fleuve. Il y interroge la vie de la divinité ambivalente, son rapport à la guerre, à la souffrance des hommes et à sa propre mort. Ce spectacle semble ainsi préparer celui de 2016, à la fois par son format intimiste et sa réflexion philosophique. La trajectoire des spectacles de Peter Brook est particulièrement intéressante : le premier volet sur l'épopée indienne est un spectacle-fleuve mettant en scène la guerre opposant les Pandava et Kaurava, tandis que le deuxième et le troisième se déroulent après la guerre, d'abord en se concentrant sur un personnage divin, puis en mettant au centre des réflexions le seul héros qui a survécu à la guerre, en quête de rédemption.

Le rapport qu'a entretenu Peter Brook avec le *Mahâbhârata* pendant plus de quarante ans (la création de *Mahâbhârata* de 1985 ayant duré presque dix ans), montre que la longueur

⁸⁵ Annexe p.528.

⁸⁶ LIBAN Laurence, « Peter Brook, *La Mort de Krishna*, quatrième spectacle en Avignon », *L'Express*, 03 juillet 2003. [En ligne : https://www.lexpress.fr/informations/peter-brook-la-mort-de-krishna_652524.html].

⁸⁷ Peter Brook et Marie-Hélène Estienne, *Battlefield*, Théâtre des Bouffes du Nord, 2015. Annexe p.499.

de l'épopée se manifeste aussi dans la durée pour les artistes, et pas uniquement dans la longueur des spectacles. Le metteur en scène britannique, pourtant surtout connu pour son attrait pour les pièces de Shakespeare, n'a cessé de revenir à l'épopée indienne. Si la dimension spirituelle et philosophique de l'épopée en est très certainement la première raison, nous pouvons aussi émettre l'hypothèse que la scène ne permet pas de déployer le matériau épique en une seule fois, et que sa mise en scène appelle à une forme de création *en série*, aboutissant à une saga théâtrale qui s'étale sur plusieurs décennies.

Le *Mahābhārata* a très peu été adapté par d'autres artistes en France, comme s'il était réservé à Peter Brook, mais les années 2010 ont vu Luca Giacomoni (*Iliade*, 2016) et Blandine Savetier (*L'Odyssée*, 2019) mettre en scène les épopées homériques dans des spectacles-séries. Le format sériel est, pour les deux artistes, un moyen de mettre en scène la longueur épique, mais aussi de renouer avec le rituel et le sens de la communauté que l'on peut imaginer être ceux des récitations épiques.

Restituer l'ampleur épique grâce au format sériel

Le format sériel permet de conserver ou d'évoquer la longueur des épopées, tout en jouant avec les formats contemporains et les habitudes du public. Ainsi, le feuilleton théâtral de Blandine Savetier, commande du festival d'Avignon 2019 pour faire entendre *L'Odyssée* en 13h, s'inscrit dans le format du feuilleton Ceccano instauré en 2015. Cette lecture théâtrale de *L'Odyssée* est bien annoncée comme un seul spectacle, morcelé en treize segments d'une heure, pour lequel spectateurs et spectatrices se retrouvaient tous les midis au jardin de la bibliothèque Ceccano. En 2016, une épopée homérique avait déjà été mise en scène sous forme de série, avec *Iliade* de Luca Giacomoni, créée partiellement avec des détenus du centre pénitentiaire de Meaux.

Pour les deux spectacles, la communication des metteurs en scène dans les programmes insiste sur les atouts du format sériel : *L'Odyssée* de Blandine Savetier est présentée comme « une série à suspense » dans le programme du Festival d'Avignon. Luca Giacomoni, de son côté, insiste sur la réflexion sur la temporalité dans ses discours sur son *Iliade*, et il explique que le dispositif sériel permet de « porter chaque soir une partie de l'histoire, en temps réel »⁸⁸ et que « l'intégral invite à une expérience de spectateur inscrite dans la durée, qui n'est pas sans rappeler les fêtes dionysiaques ou, plus près de nous, la construction des séries »⁸⁹. *Iliade* de

⁸⁸ Luca Giacomoni, *Iliade, matériaux, inspirations, recherche*, Cie TRAMA et WHYTHEATRE, 2017, p.87.

⁸⁹ *Ibidem*.

Luca Giacomoni et *L'Odyssee* de Blandine Savetier, que nous allons à présent analyser, ont de nombreux points communs avec les mises en scène d'épopées en un seul spectacle : les comédien·ne·s incarnent plusieurs personnages afin de représenter la foule des personnages épiques, les épopées sont réduites, et il y a de nombreuses adresses directes au public et de la musique et/ou du chant, rappelant ainsi les récitations épiques. Leur particularité se situe dans le choix du format sériel, qui allonge ainsi la durée de la représentation et met en avant la longueur des épopées – malgré les sélections et les coupes dans les textes.

B. Ressusciter les aèdes antiques – *L'Odyssee* avignonnaise de Blandine Savetier

L'Odyssee est l'épopée la plus réécrite et la plus adaptée tant du côté du théâtre jeune public que du théâtre généraliste. En la mettant en scène, les artistes prennent la suite des aèdes antiques, et en présentent une nouvelle version à un public déjà plus ou moins familier de cette histoire. C'est ce que fait explicitement Blandine Savetier en 2019, avec la mise en lecture théâtralisée *L'Odyssee*, créée à la demande d'Olivier Py. Dans ce contexte spécifique qu'est le « feuilleton Ceccano », format mis en place lors du mandat d'Olivier Py, Blandine Savetier a proposé une adaptation de *L'Odyssee* qui en conservait de nombreux attributs antiques : un rapport direct et convivial avec le public, formant alors une communauté qui, au moins en partie, se retrouvait de jour en jour, et mêlait poésie et humour, alternant entre le texte homérique traduit par Philippe Jaccottet et de l'improvisation. Le format « feuilleton », l'importance du chant et de la musique, et la relation instaurée avec le public, font de cette lecture théâtrale une représentation qui cherche à évoquer celle des aèdes antiques – le banquet en moins, encore que, les représentations ayant lieu à midi, quelques spectateur·trice·s déjeunaient en y assistant.

1. Une série : dans les épisodes précédents...

Pour assurer la continuité de l'histoire, chaque épisode débute par un rapide résumé, souvent en chanson, des épisodes précédents. Ces résumés, souvent présentés avec humour, et reprenant des chansons ou des airs entendus dans les épisodes précédents, sont autant de clins d'œil adressés aux spectateur·trice·s fidèles, en même temps qu'ils invitent les nouveaux·elles

spectateur·trice·s à découvrir les épisodes précédents de façon conviviale, et rappellent les résumés de séries en début d'épisode (« précédemment, dans [titre de la série] »).

Tous les épisodes de la lecture théâtrale de l'*Odyssée* sont titrés et, pour qui connaît l'épopée, annoncent les événements et les chants qui seront lus et joués :

- Épisode 1 : « Au nom du père, du fils et d'Athéna »
- Épisode 2 : « À la recherche du père perdu »
- Épisode 3 : « L'Odyssée de Ménélas »
- Épisode 4 : « De Calypso à Nausicaa »
- Épisode 5 : « Chez les Phéaciens chers aux dieux – des jeux et des pleurs »
- Épisode 6 : « Des mangeurs de fleurs et des mangeurs d'hommes »
- Épisode 7 : « Qui sème le vent récolte la tempête... et Circé »
- Épisode 8 : « Heureux qui comme Ulysse verra deux fois la Mort »
- Épisode 9 : « Tu m'as raconté ton errance, je t'offrirai un retour »
- Épisode 10 : « Le père retrouvé »
- Épisode 11 : « Ulysse tisse sa toile »
- Épisode 12 : « Une effroyable vengeance »
- Épisode 13 : « Guerre et Paix à Ithaque »⁹⁰

Les titres des épisodes évoquent d'autres œuvres du patrimoine littéraire : l'épisode 2 « À la recherche du père perdu » est un clin d'œil à l'œuvre de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), tout comme le dixième, « Le père retrouvé » évoque le dernier tome, *Le temps retrouvé* (1927), tandis que le treizième épisode, « Guerre et Paix à Ithaque », renvoie au roman de Tolstoï *Guerre et Paix*, lui-même paru sous forme de feuilleton (1865-1869). Le titre du huitième épisode, « Heureux qui comme Ulysse verra deux fois la Mort », est quant à lui le début du sonnet de Du Bellay du même nom, « Heureux qui comme Ulysse » (*Regrets*, 1558). Le public est mis à contribution, le spectacle jouant avec les éléments à reconnaître, à retrouver. L'*Odyssée* homérique est ainsi incluse dans un contexte littéraire plus général, (re)connue par une partie du public. D'autres titres d'épisodes jouent plus directement avec l'*Odyssée*, comme le troisième, « L'Odyssée de Ménélas », le quatrième « De Calypso à Nausicaa » qui évoque l'expression « de Charybde en Sylla », ou encore « Ulysse tisse sa toile », titre du onzième épisode, qui suggère l'ouvrage de Pénélope. Le plaisir de l'écoute de l'aède passe, ici, par une reconnaissance entre spectateur·trice·s du même milieu littéraire, qui s'appuient sur un bagage culturel commun, mais qui, en même temps, est peu excluant car ces titres, sorte de chapitrage de l'*Odyssée*, peuvent aussi être compris à posteriori et servir de repère dans l'œuvre.

Ces références montrent que *L'Odyssée* en treize épisodes de Blandine Savetier est une version actualisée de l'épopée, qui l'inscrit dans un vaste paysage littéraire. Cette version, qui

⁹⁰ Présentation de *L'Odyssée* de Blandine Savetier sur le site de La Villette. [En ligne : https://lavillette.com/programmation/blandine-savetier_e386].

s'appuie sur la traduction de Philippe Jaccottet, est proposée dans un dispositif scénique sobre sans décor ni costume, qui joue avec les représentations, les attentes et connaissances d'un public averti. Dans le même temps, en suivant le texte de façon linéaire et en conservant de nombreux éléments souvent mis de côté ou résumés dans les adaptations scéniques, la mise en lecture se veut fidèle à l'épopée homérique, tout comme avec le rapport à la durée, la représentation sérielle rappelant celle de l'épopée homérique.

2. Partage et convivialité des banquets antiques

La dimension conviviale et accueillante du spectacle est particulièrement mise en avant par les comédien·ne·s et Blandine Savetier, dès le premier épisode. Celui-ci commence, sur un ton assez différent du reste de la série, par la présentation du dispositif à venir, et la lecture du programme par un des comédiens. Sur le ton de l'humour, le comédien se met en scène « débarquant » à Avignon, « milieu hostile », envahi par « les gens de gauche » venus de Paris.

La relation établie entre les comédien·ne·s et le public évoque « quelque chose de l'ambiance » des aèdes antiques plus qu'une représentation théâtrale traditionnelle. Musique, chants, récits narratifs et dialogues/scènes jouées alternent, complétés ou entrecoupés par des adresses directes au public, parfois incluses dans la fable, parfois plus distancées, rappelant au public son statut et jouant avec. Ainsi, dans le premier épisode, le public devient tour à tour les prétendants de Pénélope à Ithaque et la foule grecque à l'agora, interpellée par Télémaque. Mais les spectateur·trice·s sont aussi désigné·e·s comme le public avignonnais, composé des « parisiens de gauche » qui envahissent Avignon tous les étés.

Le format en extérieur, la proximité avec un public qui, s'il est composé en majorité de spectateur·trice·s qui ont fait tout le cheminement habituel pour l'être (regarder les horaires, se rendre dans le lieu, attendre devant les portes, s'installer dans les gradins), est aussi composé de badauds, de familles qui s'arrêtent écouter quelques minutes sur le trajet de la médiathèque, évoquent le théâtre de rue. Les différentes interpellations du public pendant les lectures, et les échanges entre l'équipe et les spectateur·trice·s à la fin de chaque épisode, donnent à ces représentations le « potentiel festif, inhérent à l'esprit comme au contexte [du] théâtre de rue »⁹¹.

⁹¹ LOUBIER Patrice, « La cité comme matière et occasion : une réflexion sur le théâtre de rue », *Inter*, 90, 2005, pp.58-61, p.61.

Qu'advient-il de ces adresses situées, et de la dimension festive du dispositif, quand le spectacle est repris ? Lors de la reprise de la lecture théâtrale, notamment au théâtre de La Villette en octobre 2019⁹², il manquait l'ambiance avignonnaise, en extérieur, avec la proximité et l'aspect informel des représentations. La présence de comédien·ne·s amateur·trice·s, norme du feuilleton Ceccano, qui contribuait à la dimension conviviale ou familiale des représentations, a également été supprimée. L'évolution du spectacle, s'éloignant du contexte de création de la lecture-théâtrale, est allée vers l'abandon des références à l'oralité des aèdes, mais a conservé le format sériel, en épisodes, et la nécessité pour le public de revenir plusieurs soirs pour voir la totalité du spectacle. Ainsi dépouillé de son caractère informel, le spectacle retrouve les formats sériels de théâtre, perdant un peu de son lien avec la récitation épique.

C. La communauté des guerriers : *Iliade* en dix épisodes de Luca Giacomoni

Le désir de faire communauté et le choix du format sériel pour y parvenir se retrouve dans *Iliade* en dix épisodes de Luca Giacomoni, qui propose cependant une vision très différente de ce qu'est une communauté et de sa création par et dans le rapport à l'épopée. Créé en 2016, *Iliade* met en scène l'épopée homérique du même nom avec une équipe regroupant des comédiens professionnels et des amateurs, détenus de la prison de Meaux.

La structure sérielle d'*Iliade* est d'abord liée au processus de création du spectacle, rendu complexe par les règles de sécurité du centre pénitentiaire de Meaux. Dans les documents publiés par Luca Giacomoni à propos du spectacle⁹³, ce dernier insiste sur la difficulté, au quotidien, du travail avec les détenus, et notamment les horaires des ateliers, les visites empêchées par des protocoles de sécurité :

Les parloirs, les blocages quartier (fermeture d'un étage ou bâtiment du centre pénitentiaire pour une raison ou une autre), le rendez-vous avec un avocat, le remplacement d'un auxiliaire, la permission de sortie et bien d'autres motifs entraînaient des retards ou occasionnaient l'absence de tel ou tel acteur. Parfois, nous les « intervenants » (Luca, les acteurs professionnels qui au fur et à mesure ont participé aux répétitions et moi), restions bloqués dehors devant le portail d'entrée en raison d'un badge non valide, ou parce que quelqu'un avait oublié ses papiers d'identité.⁹⁴

⁹² La Villette (Pavillon), *L'Odyssée*, Blandine Savetier, du 10 au 20 octobre 2019. « Jeudi à 19h – Episodes 1&2 ; Vendredi à 19h – Episodes 3&4 ; Samedi à 16h – Episodes 5&6 ; Samedi à 19h – Episodes 7,8&9 ; Dimanche à 15h – Episodes 10&11 ; Dimanche à 18h – Episodes 12&13 ».

⁹³ Luca Giacomoni, *Iliade, matériaux, inspirations, recherche, op. cit.*, p.85.

⁹⁴ Marta Fallani, présentation du journal de bord, *Iliade, matériaux, inspirations, recherche, op. cit.*, p.119.

Le travail par épisode permet de segmenter le processus de répétition, tout en rappelant qu'il est peu probable que les poètes épiques aient récité les épopées en entier plutôt que des épisodes en fonction de leur auditoire, suivant les modèles présentés chez Homère. Le format sériel permet, tout en restant fidèle à l'ampleur épique, de mettre la focale sur tel ou tel épisode ainsi que, pour le metteur en scène, de s'adapter aux conditions particulières imposées par le travail avec des détenus.

Mais cette contrainte externe ne suffit pas à expliquer cette segmentation sérielle. Le choix de la série par Luca Giacomoni pour son *Iliade* en 2016 vient, en premier lieu de la structure des deux œuvres sources, l'*Iliade* et ses vingt-quatre chants, et sa réécriture par Alessandro Baricco *Homère, Iliade* (2006). Dans le spectacle de Luca Giacomoni, comme dans la réécriture d'Alessandro Baricco, chacun des chapitres met en évidence le point de vue d'un des héros homériques, proposant ainsi une fresque composée de différents individus sans dieux ni déesses. Le texte d'Alessandro Baricco comporte « 21 voix »⁹⁵ et se conclut sur celle de Démodocos qui raconte la fin de la guerre, tandis que le spectacle de Luca Giacomoni présente dix épisodes. Comme dans *L'Odyssée* de Blandine Savetier ou les séries télévisées, tous les épisodes sont titrés et permettent de se situer dans la structure de l'épopée homérique et du roman ; mais ici les références sont beaucoup plus explicites et directes que dans la proposition de Blandine Savetier :

- Épisode 1 « La colère d'Achille » : chants 1 et 2
- Épisode 2 « Le duel pour Hélène » : chants 3 et 4
- Épisode 3 « Un jour de bataille » : chant 6
- Épisode 4 « La défaite des Achéens » : chant 8
- Épisode 5 « Dans le camp ennemi » : chant 10
- Épisode 6 « L'assaut du rempart » : chant 12
- Épisode 7 « Brûler les navires » : chant 15
- Épisode 8 « La mort de Patrocle » : chants 16 à 18
- Épisode 9 « La mort d'Hector » : chants (19) 20 à 22
- Épisode 10 « La fin de la guerre » : dernier chapitre d'*Homère, Iliade* d'Alessandro Baricco

Les épisodes, bien qu'ils soient numérotés, peuvent être vus indépendamment, sur le modèle des séries télévisées nodales⁹⁶, parfois dites « bouclées »⁹⁷, dans lesquelles chaque épisode se suffit à lui-même – par exemple, les séries policières où l'enquête est résolue à la fin

⁹⁵ Alessandro Baricco, *Homère, Iliade*, Paris, Albin Michel, 2006, quatrième de couverture.

⁹⁶ ESQUENAZI Jean-Pierre, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, op.cit., p.108.

⁹⁷ CARRAZE Alain, *Les séries télé*, Paris, Hachette Livre, 2007.

de l'épisode, comme dans *Cold Case*, cité plus haut. Dans les séries bouclées, le lien entre les épisodes vient des personnages récurrents, que les télé-spectateur·trice·s retrouvent d'épisodes en épisodes – principe également au cœur de la série théâtrale *Docteur Camiski ou l'esprit du sexe* de Fabrice Melquiot et Pauline Sales, mentionnée plus haut⁹⁸.

Iliade en dix épisodes est bien, en partie du moins, une série nodale, même si, en plus, les événements racontés dans *Iliade* se suivent chronologiquement. Ainsi, le public retrouve Achille, Agamemnon, Hector et les autres personnages épiques d'un soir à l'autre, suivant la double temporalité des séries nodales, dont chaque épisode se suffit à lui-même, mais dans lesquels on retrouve les mêmes personnages, potentiellement impactés par les épisodes précédents et qui évoluent au fur et à mesure de la série. Pour avoir le « fin mot de l'histoire », il faut aller jusqu'au dixième épisode, mais aucun suspens insoutenable n'est mis en place pour tenir en haleine le public, qui peut s'arrêter à l'épisode de son choix – d'autant que le dénouement de la guerre de Troie est largement connu.

Des communautés

Du fait de leur détention en milieu carcéral, une partie des comédiens amateurs d'*Iliade* n'appartient pas à la même communauté que le public. Fortement isolés du monde extérieur, les détenus forment une autre communauté (« communauté carcérale »), régie par ses propres règles et sociabilités. L'expérience théâtrale menée par Luca Giacomoni au centre pénitentiaire de Meaux, qui réunit des comédiens professionnels (l'extérieur), des détenus (l'intérieur) et des ex-détenus, a pour ambition de transgresser les règles et les divisions sociales, réunissant des individus d'horizons différents, mais surtout de communautés différentes, dont l'objectif de l'une – la prison – est bien la séparation avec l'autre – la société. Or, c'est avec *Iliade* que se fait cette rencontre, un choix que le metteur en scène présente comme une évidence. Il rapporte qu'il a eu l'idée de créer un spectacle à partir de l'épopée homérique après sa première visite en prison : « La première fois que je suis entré en prison, j'ai tout de suite perçu une certaine colère dans les corps, quelque chose de beau et d'abîmé qui me rappelait Hector, Achille, Patrocle »⁹⁹. Ce sont donc les corps des comédiens amateurs qui ont créé l'envie de mettre en scène l'épopée. Cela permettait en plus d'aborder les thèmes de « la violence, le conflit, les

⁹⁸ BOUCHET Pauline, communication « Écrire en série(s) : du feuilleton aux séries théâtrales », *op. cit.*

⁹⁹ GUYON Hugo, « *Iliade* à la Villette : des détenus rejouent une série théâtrale homérique », *Télérama*, 2018.

gestes d'incivilité, le manque de respect »¹⁰⁰ souhaités par Irène Muscari, chargée des activités culturelles du centre pénitentiaire de Meaux, à l'origine de l'invitation de Luca Giacomoni. Pour le dire autrement, le metteur en scène a associé deux communautés, celle des guerriers épiques et celle des détenus, réunies dans un rapport au corps, à la violence, ou encore à l'entre-soi entre hommes, à la virilité. Mais aussi ses ambitions esthétiques et celles du centre, via la chargée d'activités culturelles.

Contrairement à *L'Odyssee* de Bandine Savetier, où la communauté se crée entre des élèves-comédiens, des amateurs, et le public, grâce au rapport au public et à l'humour, la communauté créée par *Iliade* est plus complexe et plus fragile. En effet, comment faire communauté avec une population qui a justement été exclue de la communauté par une décision de justice ? La référence commune que devient *Iliade* est vue par Luca Giacomoni comme permettant un dialogue entre le public et les comédiens, et entre les comédiens amateurs et professionnels – entre *l'extérieur* et *l'intérieur*.

Le format de la série a pour objectif de développer ce lien entre public et comédiens, en le faisant exister dans la durée. La représentation théâtrale, par nature éphémère, s'étend et développe le contact avec le public. Cet étalement de représentation dans le temps a pour ambition de contredire le manque d'espace caractérisant la prison, à la fois symboliquement (place marginale dans la société) et littéralement, les détenus évoluant dans des espaces réduits – y compris en atelier théâtre, dans un « espace de quinze mètres carrés encombré de chaises »¹⁰¹, des limites ainsi dépassées grâce à la série.

Le spectacle est une fresque de 35 personnages, interprétés par 16 comédiens et une comédienne, et cette fresque se déploie d'un épisode à l'autre, comme autant de focus sur un destin ou une trajectoire. Avec *Iliade*, les titres des épisodes indiquent une chronologie linéaire, cohérente avec l'épopée et le déroulement de la guerre, mais la narration, qui se concentre sur quelques héros en leur donnant la parole, permet aussi de décliner différents points de vue d'un épisode à l'autre. Ainsi, le format sériel prend toute son importance dans le déploiement et l'allongement de la représentation, permettant de mettre sur le devant de la scène différents héros, de porter différentes voix, représentant les multiples facettes de la guerre – bien que le

¹⁰⁰ CUREL Agnès, OLLIVIER Hélène, « Des ateliers en détention aux représentations professionnelles. *Iliade*, une aventure théâtrale : entretien avec Luca Giacomoni », revue *Double jeu*, 15, 2018, p.167.

¹⁰¹ NOCULA Lucile, *Monter une pièce de théâtre en prison : un idéal sous contrainte ?*, mémoire de M2 Création Artistique – arts de la scène, Université Grenoble Alpes, 2019, p.91.

metteur en scène mette surtout en avant l'envie de ne « pas sacrifier trop de texte », ce qui serait d'après lui « injuste envers la beauté du poème d'Homère »¹⁰².

Pour autant, c'est bien dans l'appropriation de l'épopée, sa réécriture par Alessandro Baricco et sa théâtralisation, qu'elle en devient actuelle et dit quelque chose de, et sur, notre monde et ses représentations.

L'allongement de la durée de la représentation théâtrale, par le choix de spectacles sériels, permet donc aux metteur·se·s en scène de conserver la longueur des épopées, mais surtout de créer du lien avec le public fidèle. C'est le plaisir de la série et de la convivialité de l'échange qui crée cette communauté dans *L'Odyssée*, tandis que c'est la dureté de la série de Luca Giacomoni qui, peut-être, réunit les spectateur·trice·s et les comédien·ne·s amateurs ou professionnel·le·s autour des différents épisodes de *Illiade*.

Toutefois, la longueur des épopées n'est pas nécessairement traduite sur scène par des séries théâtrales et, en réalité, la majorité des metteur·se·s en scène créent des spectacles à la « longueur raisonnable »¹⁰³, voire courts, notamment quand ils sont destinés à du jeune public. Pour autant, la longueur épique ne disparaît pas ; elle se traduit autrement sur scène.

¹⁰² CUREL Agnès, OLLIVIER Hélène, « Des ateliers en détention aux représentations professionnelles. *Illiade*, une aventure théâtrale : entretien avec Luca Giacomoni », *op. cit.*, p.168.

¹⁰³ SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, *op. cit.*, p.53.

II. Évoquer la durée dans un souffle

Au contraire de la série théâtrale, qui allonge la durée de la représentation et inscrit le spectacle dans la filiation des épopées, longues et que les poètes racontaient par épisodes, un grand nombre d'adaptations d'épopées réduit la matière épique à l'extrême pour *la faire tenir* dans la durée standard d'une représentation théâtrale.

Parce qu'elles sont bien connues, les épopées sont un matériau modulable, avec lequel les metteur·se·s en scène peuvent jouer en les coupant, les collant, faisant des montages pour en orienter les points de vue. Des metteur·se·s en scène jouent aussi directement avec l'idée que l'épopée choisie est impossible à résumer en peu de temps, mais qu'il faut essayer quand même. Ainsi, *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*¹⁰⁴ et *Petite Iliade (en un souffle)*¹⁰⁵ se présentent comme des jeux de rapidité. Dès leur titre, ces deux spectacles annoncent un jeu de réduction de l'œuvre épique. Avec *Petite Iliade (en un souffle)* de Julie Guichard et Julie Rossello-Rochet, le paratexte du spectacle, de son titre à la note d'intention de l'autrice, met en évidence le questionnement sur la longueur : l'*Iliade* est ici « petite », à la fois parce qu'elle est raccourcie, parce qu'elle est réduite à un jeu et parce qu'elle est jouée par des personnages d'enfants, mais elle est aussi « en un souffle », et non en plusieurs épisodes, comme dans les propositions de Luca Giacomoni et Blandine Savetier. Julie Rossello-Rochet a mis au centre de son écriture la question de la réduction : « J'avais en tête *Petite Iliade en un souffle* et la question ou plutôt le défi était : comment dire cette œuvre de 530 pages en cinquante minutes chrono, en un souffle ? »¹⁰⁶. Le même défi anime Eudes Labrusse avec sa *Guerre de Troie (en moins de deux !)*, là encore annoncé dans le titre du spectacle. Cependant, alors que l'*Iliade* est réduite dans la durée de représentation, elle est aussi augmentée par d'autres textes : le spectacle a été conçu à partir « d'Homère, Virgile, Sophocle, Euripide, Hésiode », et présente l'ensemble des événements liés à la guerre de Troie, de la naissance d'Hélène à la chute de Troie. D'une durée d'une heure trente, le spectacle raconte « tout (ou presque tout) »¹⁰⁷ de la guerre de Troie, de la naissance d'Hélène à la victoire des Grecs contre Troie, jusqu'au départ des rois dont Ulysse, « mais ça, c'est une autre histoire... ! », comme l'énoncent les comédien·ne·s à la fin du spectacle.

¹⁰⁴ Eudes Labrusse, Jérôme Imard, *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, Paris, 2018. Annexe p.506.

¹⁰⁵ Julie Guichard, *Petite Iliade (en un souffle)*, TNP Villeurbanne, 2019. Annexe p.510.

¹⁰⁶ Julie Rossello-Rochet, « Note d'intention de l'autrice dramatique », dossier pédagogique du spectacle, 2019.

¹⁰⁷ Dossier de diffusion de *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, p.2.

A. Faire de la réduction et de l'accumulation des principes dramaturgiques

Dans la première partie de *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*¹⁰⁸, Jean-Pierre Ryngaert liste les caractéristiques des écritures contemporaines et, parmi elles, identifie le geste de « synthétiser, réduire » – un processus fréquent dans l'adaptation d'œuvres telles que des épopées, caractérisées par leur longueur, mais qui vient aussi d'une évolution contemporaine de la durée des spectacles allant vers leur réduction.

Depuis les années 1950-1960, la durée des représentations a évolué. De trois heures avec entracte, les spectacles sont passés à deux heures, voire moins, sans entracte. Les spectacles de trois heures et avec entracte n'ont pas pour autant complètement disparu, en témoigne le récent *Othello* de Jean-François Sivadier¹⁰⁹. Mais ce n'est plus le format standard, et les entractes sont devenus rares – ce que constatait et regrettait Bernard Dort dès les années 1970¹¹⁰. La réduction du temps standard de la représentation implique de jouer des œuvres plus courtes, ou de les réduire pour les mettre en scène. Jean-Pierre Ryngaert remarquait, en 2012, que les metteurs en scène s'étaient « lancé[s] dans des opérations consistant à réduire les textes, quelques fois les synthétiser »¹¹¹, y compris des textes dramatiques – comme les pièces de Shakespeare – et que ces textes étaient réduits même « sans esprit de provocation ou de polémique, sans même parfois les soumettre par ce biais à une lecture très originale »¹¹². Pour lui, « la vogue des *digest* ou des textes réduits, épurés, ne consiste pas à couper purement et simplement le texte mais à opérer une sorte de concentration du propos », une concentration qui se fait soit autour d'un personnage, soit autour d'un « propos central ou jugé capital »¹¹³.

Et, dans notre corpus, les épopées sont souvent concentrées autour d'un héros ou de l'action principale de l'épopée. Ce travail de réduction autour d'un personnage ou d'un propos relève, même s'il n'est pas original, d'un travail dramaturgique préalable et d'une connaissance approfondie de l'œuvre originale. Or, cette réduction ne renonce pas pour autant à l'évocation, autrement que par la durée du spectacle, de la longueur des épopées, par exemple en encombrant le plateau. Plusieurs comédies tout public ont le même parti-pris pour réduire l'*Iliade* : celui de la réduction du récit autour des épisodes les plus célèbres, qui s'accompagne d'un encombrement du plateau. Autrement dit, dans ces spectacles – *La Guerre de Troie (en moins*

¹⁰⁸ SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, op. cit., p.55.

¹⁰⁹ Jean-François Sivadier, *Othello* (Shakespeare), créé en 2022 à l'Odéon – Théâtre de l'Europe. Durée : 3h20, avec un entracte.

¹¹⁰ SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, op. cit., p.55.

¹¹¹ *Ibid*, p.56.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibid*, p.57.

de deux !), *Petite Iliade (en un souffle)* mais aussi *Iliade (L'épopée dans un grenier)*¹¹⁴ – la réduction du récit, loin d'être synonyme de sobriété et d'espace scénique épuré, ne cache pas qu'elle est une réduction, et le « bric-à-brac » visuel permet de suggérer le nombre, le *plus*, tout en exposant l'idée de réduction (une épée devenue jouet, une armée devenue chaussettes éparpillées).

Cette exhibition de la réduction passe aussi par la réduction de tout ce qui l'accompagne : l'espace, les personnages, les costumes. Les metteurs en scène de *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* ou d'*Iliade (L'épopée dans un grenier)* ont en commun d'ériger la condensation de l'épopée en principe dramaturgique et scénographique. Le récit est raccourci, et le principe de condensation transparait sur le plateau où tout est réduit : le temps, l'espace, la grandeur des héros et des légendes, voire les personnages. Cette réduction du récit et de sa grandeur s'accompagne par l'encombrement du plateau, qui déborde d'accessoires en tout genre, comme autant de corps des guerriers ou d'abandons d'épisodes et de vers épiques.

Pour autant, le modèle de la série demeure en arrière-plan : dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, vingt-quatre épisodes très brefs se succèdent, tous annoncés dans le spectacle par les comédien·ne·s, se faisant alors narrateur·trice·s.

1. Mini-série pour maxi-récit : « tout garder » mais réduire à l'extrême

Composé de vingt-quatre épisodes, tous annoncés par les comédien·ne·s, *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, créé en 2018, a un rythme très dynamique, où les épisodes s'enchaînent, variant les personnages et les lieux, le tout autour d'une grande table qui compose le décor. Dans ce spectacle, le mythe de la Guerre de Troie est raconté au public en vingt-quatre épisodes, tous annoncés au public et titrés, comme l'*Iliade* homérique comporte vingt-quatre chants. Comme Hélène, réduite à une petite poupée Barbie, l'*Iliade* est réduite à un spectacle d'une heure vingt – ou plutôt à quelques minutes d'un spectacle qui retrace tout le mythe, de la Pomme de Discorde à la fin de la guerre. Les épisodes, très courts, se succèdent avec rapidité, ce qui ajoute à la dimension comique, gardent un rythme soutenu. Les transitions d'un épisode à l'autre sont annoncées au public par les comédien·ne·s, qui se font alors narrateur·trice·s ou présentateur·trice·s. Les titres des épisodes annoncent clairement les actions à venir :

Épisode 1 « La naissance d'Hélène »

¹¹⁴ Damien Roussineau et Alexis Perret, *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, Paris, 2016. Annexe p.503.

- Épisode 2 « Nous jurons solennellement ! Le serment des Grecs »
- Épisode 5 « L'enlèvement d'Hélène par Pâris »
- Épisode 9 « Achille caché »
- Épisode 11 « Le sacrifice d'Iphigénie »
- Épisode 13 « La colère d'Achille »
- Épisode 15 « La mort d'Hector »
- Épisode 19 « Le retour de Pâris »
- Épisode 23 « Les Troyens face au cheval de bois »

La gestion du temps et de la longueur du mythe et de l'œuvre homérique est au cœur de la recherche de la compagnie. La note d'intention du spectacle expose ouvertement ce questionnement : « comment raconter, en moins d'une heure et demie, tout (ou presque tout) des aventures, légendaires et poignantes, des héros, dieux et demi-dieux de la Guerre de Troie »¹¹⁵.

La réduction de l'épopée se traduit sur scène à travers la scénographie qui se limite à un piano à jardin et une grande table centrale, et avec les costumes ouvertement peu glorieux, déguisements d'enfants plus que costumes de théâtre. Au fond de la scène, presque invisible car dans l'obscurité, se trouve une table recouverte de tissus et accessoires en tout genre que les comédien·ne·s vont piocher au fur et à mesure du spectacle, au fil des transformations et changements de personnages. Les changements de costumes se font à vue, et il s'agit parfois de petits détails (une tunique retournée, une ceinture enlevée ou ajoutée, *etc.*). L'Antiquité est ainsi parodiée par les costumes à l'aspect à la fois *kitsch* et *cheap*, mêlant draps et déguisements bon marché, véritable parodie de l'Antiquité, comme nous le développerons plus loin.



Figure 1. La Guerre de Troie (en moins de deux !), Eudes Labrusse et Jérôme Imard, 2018.
Les trois déesses réclament la Pomme d'or. Capture d'écran du teaser.

¹¹⁵ Dossier de présentation de *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*.

La réduction de la grandeur épique touche tous les personnages épiques, mais en particulier Hélène, dont le spectacle retrace la vie et la naissance. Lorsque son père, Tyndare, apparaît en scène, il joue avec des œufs, puis les bat en omelette. Cela fait écho à la naissance d'Hélène, fille de Léda et de Zeus transformé en cygne, née d'un œuf comme sa sœur Clytemnestre et ses deux frères Castor et Pollux, ce qui est expliqué par Tyndare au public dans le premier épisode du spectacle. Et, quand Hélène entre en scène adulte, elle est incarnée par une poupée Barbie – modèle réduit à l'extrême de la belle Hélène.



Figure 2. La Guerre de Troie (en moins de deux !), Eudes Labrusse et Jérôme Imard, 2018.
Hélène.
Capture d'écran du teaser.

Hélène devenue poupée Barbie dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* incarne parfaitement le modèle de réduction que subit l'épopée, et qui se répercute dans les personnages. Réduit à l'état de poupée, ou réduits par les costumes-déguisements, les personnages épiques ne sont plus que les ombres parodiques des grand·e·s héro·ïne·s de l'*Iliade*.

Pour autant, la condensation du récit et de l'héroïsme n'entraîne pas une réduction ou épuration de l'espace. Au contraire, plus le récit est ramassé sur lui-même, plus l'espace en est encombré, comme chargé par tous les récits et les vers épiques qui ont été mis de côté pendant le travail d'adaptation.

2. L'encombrement : signifier le plus

La Guerre de Troie (en moins de deux !), ainsi que la comédie de la compagnie Abraxas, *Iliade (L'épopée dans un grenier)* reposent sur un principe d'accumulation : l'espace scénique se remplit au fur à mesure d'éléments de décor et d'accessoires. L'encombrement et l'utilisation

d'objets du quotidien détournés est un ressort comique, mais il permet aussi plus discrètement d'évoquer la richesse et la densité de l'*Illiade*, dont le texte a été condensé et réduit, mais qui semble ainsi *déborder* sur scène.

Dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, l'accumulation d'objets et l'encombrement du plateau se fait progressivement. C'est d'abord le coffre en fond de scène qui se met à déborder, à force de fouiller dedans, d'en sortir des costumes et de les y jeter en vrac. Le désordre, ou l'encombrement, s'étend ensuite jusqu'à la grande table centrale, nue au début du spectacle et que les comédien·ne·s meublent de divers éléments, pour finir par la recouvrir par les chaises qui étaient jusqu'alors autour de la table, pour former la silhouette du cheval de Troie et/ou les remparts de Troie. La scénographie et l'encombrement du plateau servent ainsi le sens, en devant les lieux de l'action, tout en ayant une portée symbolique, celle de dire le débordement de l'*Illiade* réduite.



Figure 3. *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, Eudes Labrusse et Jérôme Imard, 2018.
Évolution de la table centrale.

Capture d'écran du teaser et ©Laure Ricouard

D'abord dépouillé, l'espace se remplit donc peu à peu, au fur et à mesure que l'histoire de la guerre de Troie est racontée et incarnée, tant sur la table qu'au sol, qui se jonche de tissus ou de confettis en tout genre. L'accumulation des éléments, qui restent ensuite au sol et sur la table, sont aussi des marqueurs des histoires racontées, qui restent encore un peu avant de disparaître à nouveau.

L'accumulation d'accessoires peut également déborder du plateau, et se justifier par la fable. Dans *Illiade (L'épopée dans un grenier)* de la compagnie Abraxas, c'est l'ensemble de l'espace scénique – voire de la salle de spectacle – qui se remplit et s'encombre pendant le spectacle. Le récit-cadre, c'est-à-dire l'histoire de deux frères qui viennent de perdre leur père, permet cet encombrement puisqu'il se situe dans le grenier d'une maison familiale, ancien

terrain de jeux des deux frères. Cette mise en scène de l'épopée homérique s'articule autour des personnages des deux frères qui jouent à représenter l'*Iliade* et évoluent dans un décor surchargé, composé d'objets insolites et détournés, des cagettes aux chaussettes en passant par un lit, qui leur permettent de passer d'un personnage à l'autre, d'un lieu à l'autre. Comme dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, les objets et costumes enfilés sur le plateau, à vue ou presque, permettent d'identifier les différents personnages épiques.

Les casques sont d'abord désignés par les noms des héros (« Hector ! »), puis les comédiens les enfilent et deviennent les personnages précédemment nommés. Ainsi, Achille et Hector sont identifiés par des casques avec une brosse de balais, tandis que Diomède est coiffé d'un panier à frites avec des pailles et Ménélas d'une écumoire, que le coquet Pâris porte une bombe d'équitation décorée avec une guirlande, et qu'Ulysse a un panier en osier retourné en guise de casque. Ces accessoires évoquent directement les déguisements d'enfants ou les costumes des vieux *peplums*, à peine caricaturés « en système D » : côtes de maille découpées dans du tissu bulgomme, tuniques en chaussettes, bouclier-skateboard ou couvercle de poubelle, casques en brosses de balais et épées en bois.



Figure 4. *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, Damien Roussineau et Alexis Perret, 2016.
Combat entre Hector et Achille
©Philippe Savoir

Les personnages non guerriers, personnages féminins et personnages divins, sont identifiés à l'aide d'accessoires textiles plutôt que des objets : Andromaque porte un voile violet et des

cordons de rideaux en guise de boucles d'oreilles tandis que le voile d'Hélène est en tulle doré et pailleté. Du côté des personnages divins, ils sont identifiés grâce à des costumes : Zeus et Héra portent des longs manteaux de fourrure, Thétis est dissimulée sous un drap blanc, Athéna porte un très long voile noir et un casque militaire, Aphrodite porte un déshabillé blanc, et le dieu du soleil Apollon a une veste noire à paillettes tandis que celle d'Arès, dieu de la guerre, est à motifs militaires. Poséidon, quant à lui, est recouvert par un filet vert évoquant un tapis d'algues. Les costumes des personnages reprennent ainsi les attributs des personnages, redoublant parfois les épithètes homériques, puisque le brillant Appolon¹¹⁶ brille littéralement avec ses paillettes. Pour qui ne connaît pas les personnages, ces costumes et accessoires les présentent de façon explicite bien que parodique.



Figure 5. *Iliade* (L'épopée dans un grenier), Damien Roussineau et Alexis Perret, 2016.
Athéna, Thétis, Poséidon, Zeus et Héra
©Philippe Savoir

Tous les accessoires et costumes permettant de repérer les personnages ne sont pas toujours endossés ou revêtus par les deux comédiens, mais seulement manipulés, comme des marionnettes, le temps d'une réplique ou d'un échange bref avec d'autres personnages. Ainsi, Ulysse est simplement représenté par son casque¹¹⁷, synecdoque visuelle, lorsque les deux comédiens/frères incarnent déjà chacun un autre personnage. À côté des ustensiles du quotidien détournés, on retrouve de nombreux jouets qui rappellent l'enfance des deux frères : une poupée-baigneur pour Briséis, un ballon de baudruche représentant la déesse Discorde, des épées en bois, des frites de piscine servant aussi d'épées, un cheval à bascule devenant le cheval de Troie, ou encore un skateboard qui sert à la fois de bouclier et de mode de transport.

¹¹⁶ Apollon est Phoibos, le brillant.

¹¹⁷ Compagnie Abraxas, *Iliade*, captation aux éditions L'Harmattan, 2018, 31min.

Tous ces accessoires, lorsqu'ils ne sont pas manipulés ou endossés, sont posés ou accrochés sur scène, toujours à vue, mais sans vie, redevenant un simple manteau ou un banal skateboard, comme les vestiges abandonnés d'une histoire qui aurait pu être grande. Les éléments permettant d'identifier les personnages épiques et mythiques, dans leur gloire (beauté féminine, armes des guerriers) sont ramenés à l'état de déguisements, réduits à des accessoires décalés.

Le foisonnement d'objets, tant dans *Iliade (L'épopée dans un grenier)* que *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, est ainsi signifiant et cette esthétique de l'encombrement ouvre sur la possibilité du « plus » : plus grand, plus riche, plus complexe. Enfin, pour les professionnel·le·s du spectacle vivant au moins, la multiplication des objets évoque aussi le processus de travail et l'on imagine sans peine les dizaines de pages et de références qui ont été utilisées et ont peut-être recouvert la table pendant la préparation et qui semblent ainsi se glisser aussi dans la forme finale. Derrière le ressort comique évident et la parodie de l'*Iliade*, l'encombrement et l'effet « bric-à-brac » des spectacles est une trace du parti-pris d'adaptation par la condensation, entraînant le récit épique à se développer et s'étaler dans l'espace plutôt que dans la durée.

B. Développer une épopée : focalisation sur quelques vers

Pour réduire la durée de la représentation tout en adaptant une épopée, des metteur·se·s en scène choisissent un entre-deux : pour Christiane Jatahy (*Ithaque, Notre Odyssée I*)¹¹⁸ ou Simon Abkarian (*Ménélas Rebétiko Rapsodie*)¹¹⁹, ce n'est pas tant la mise en scène de l'épopée qui compte que son développement grâce à la scène. *Ithaque, Notre Odyssée I* développe ainsi quelques vers de l'*Odyssée*, comme pour réparer les manques d'Homère sur les événements qui se sont déroulés chez Calypso pendant sept ans ou à Ithaque, dans le palais de Pénélope, tandis que *Ménélas Rebétiko Rapsodie* propose une forme de prologue à l'*Iliade* et à la guerre de Troie.

¹¹⁸ Christiane Jatahy, *Ithaque, Notre Odyssée I*, L'Odéon – théâtre de l'Europe, 2018. Annexe p.507.

¹¹⁹ Simon Abkarian, *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, Théâtre du Grand Parquet, 2013. Annexe p.497.

1. *Ithaque, Notre Odyssée 1* : collision du passé et du présent pour un temps suspendu

Créé au théâtre de l'Odéon en 2018, *Ithaque, Notre Odyssée 1* est le premier d'un cycle de deux spectacles inspirés par l'*Odyssée*, par la metteuse en scène brésilienne Christiane Jatahy, artiste associée en France et en Belgique. Après avoir mis en scène *Julia*, d'après *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg en 2011, Christiane Jatahy s'est tournée vers un autre matériau textuel patrimonial, bien plus ancien, l'*Odyssée*.

Le spectacle a une configuration bifrontale et présente, dans les deux premiers tiers, deux espaces distincts, tant dans la fable que sur scène. Le public, divisé en deux et réparti de part et d'autre du plateau, ne se voit pas et doit se déplacer après le premier tiers du spectacle, changeant ainsi de lieu pour assister aux événements de l'autre côté du rideau central qui divise la scène. Les trois comédiennes et les trois comédiens interprètent Calypso et Ulysse sur l'île de Calypso, mais aussi Pénélope et les prétendants à Ithaque. Ainsi, chaque personnage est démultiplié et joué par trois personnes, par intermittence – les comédien·ne·s passant sans cesse d'un espace à l'autre, d'un personnage à l'autre.



Figure 6. *Ithaque, Notre Odyssée 1*, Christiane Jatahy, 2018.
Vue en coupe de l'espace bifrontal.
©Christophe Raynaud de Lage

Ithaque, Notre Odyssée 1 se concentre sur les personnages féminins de l'*Odyssée* qui ont vécu avec Ulysse et ont été abandonnés par lui, Pénélope à Ithaque et Calypso sur son île. Les sept années qu'Ulysse passe chez Calypso ne représentent que quelques vers dans le récit d'Ulysse :

les dieux me firent aborder à l'île où loge Calypso
aux beaux cheveux, redoutable rusée ; m'accueillant,
elle sut me choyer, me nourrit, me promit
de me rendre immortel et jeune pour toujours.
Mais mon âme jamais ne se laissa persuader.
Je restai là sept longues années à baigner
de pleurs les vêtements qu'elle m'avait donnés.
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...¹²⁰

Ulysse ajoute plus loin :

[...] à la dixième nuit,
les dieux me firent d'abord aborder à l'île où loge Calypso,
déesse aux beaux cheveux, la redoutable à voix humaine.
Elle me choya, me soigna... Mais pourquoi ce récit ?
je vous le fis déjà hier en ces demeures,
à toi et ta vaillante épouse ; et il me déplairait
de répéter ce qui déjà fut narré longuement... »¹²¹

Mais, Ulysse n'a en réalité rien raconté de son séjour chez Calypso, se contentant de dire « Chez elle me retint la merveilleuse Calypso »¹²² au début de son récit, dans le chant IX, après avoir évoqué rapidement le fait qu'il a vécu sept années chez elle, habillé et nourri. Le reste, nous le savons par le chant I : Calypso voulait épouser Ulysse et ils ont entretenu une relation conjugale, même si « la nymphe ne lui plaisait plus »¹²³.

De même, les vingt années d'absence d'Ulysse d'Ithaque sont mentionnées à plusieurs reprises par Pénélope et Télémaque, mais elles ne sont pas racontées amplement ou dans le détail. Les trois années pendant lesquelles Pénélope tisse et détisse sont résumées en six vers :

C'est ainsi que mes jours passaient à tisser l'ample voile,
et mes nuits à défaire cet ouvrage sous les torches...
Ainsi, trois ans durant, je sus duper les Achéens ;
mais lorsque vint la quatrième année, et le printemps,
par l'entremise des servantes, chiennes sans pitié,
ils vinrent me surprendre et m'accablèrent de reproches.¹²⁴

Nous ne savons finalement que très peu de choses sur la vie quotidienne de Pénélope pendant l'absence d'Ulysse, comme sur la vie d'Ulysse et Calypso durant leurs sept années de vie commune. Christiane Jatahy, en développant ces moments de vie quotidienne, met de côté la dimension épique et héroïque de l'épopée homérique, et en arrête ainsi le temps. Quand il est

¹²⁰ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant VII, vers 254-263, p.128.

¹²¹ *Ibid*, chant XII, vers 450-454, p.230.

¹²² *Ibid*, chant IX, vers 29, p.156.

¹²³ *Ibid*, chant V, vers 153, p.95.

¹²⁴ *Ibid*, chant XIX, vers 149-155, p.341.

chez Calypso, Ulysse n'est pas un héros : sans danger, sans aventure, sans compagnon pour attester sa valeur, il n'est que le prisonnier/amant de Calypso.

Contrairement aux metteurs en scène de la compagnie Abraxas et du Théâtre du Mantois, Christiane Jatahy ne propose pas de réduire l'ensemble de l'épopée en un court spectacle, mais sélectionne deux épisodes peu développés dans l'*Odyssée* pour les déployer sur scène. Il s'agit malgré tout d'une réduction, peut-être même plus extrême dans le sens où l'épopée disparaît derrière l'un de ses éléments presque anecdotiques.

Une temporalité figée

Ce parti-pris a également des répercussions sur la forme du spectacle, et notamment sur sa temporalité : contrairement aux séries, *Ithaque Notre Odyssée 1* fige le temps au lieu de l'étendre – comme l'espace est inexorablement submergé par l'eau plutôt qu'encombré par des éléments mobiles et utiles.

Dans *Ithaque, Notre Odyssée 1*, les personnages ne cessent d'évoquer le temps passé, ils sont bloqués dans leurs souvenirs, comme si, en plus d'être bloqués sur des îles en train d'être submergées, Pénélope, Calypso et Ulysse étaient prisonniers du temps. Le présent, interminable et morne, ennuyeux, ne sert qu'à se souvenir d'un passé en train de s'effacer des mémoires, rendant les personnages inconsistants. Le fait de mettre en scène ces épisodes presque manquants et brefs de l'*Odyssée*, fige le spectacle. Là où les séries permettent aux épopées de s'étaler pour retrouver leur longueur et leur inscription dans le temps (toute l'histoire de leur réception), la mise en scène de Christiane Jatahy illustre l'immobilité d'Ulysse dans un spectacle dont le temps semble suspendu, comme arrêté, car le temps n'y est pas linéaire.

Pour le public, il est structuré en trois parties distinctes, à la temporalité affichée : « 06 octobre – Sur l'île de Calypso », « 07 octobre – À Ithaque », ou « 06 octobre – À Ithaque » et « 07 octobre – Sur l'île de Calypso », puis la réunification des deux espaces en une seule scène sur laquelle n'évoluent plus des personnages de l'*Odyssée* mais des êtres à l'identité floue et qui parlent alors des migrant·e·s.

En revanche, la temporalité de la fable, elle, n'évolue pas. En effet, après avoir invité le public à changer de côté pour assister à l'action sur l'autre île, les comédien·ne·s rejouent exactement la même chose. Il se passe ainsi au plateau deux fois les mêmes actions, sorte de boucle temporelle qui, comme un disque rayé, va petit à petit se dégrader. Au cours de la répétition de l'action, de l'eau commence à inonder le plateau, gênant les interprètes, et dont

ont conscience les personnages, contraints de faire avec. Non seulement le temps n'avance pas, aussi bien pour les comédien·ne·s qui rejouent la même histoire que pour les personnages qui s'ennuient et rêvent d'un passé disparu, mais en plus, le plateau coule inexorablement, ensevelissant l'action et la figeant pour toujours, comme un vestige du passé, englouti par l'océan – ce qu'est, peut-être, l'épopée homérique aujourd'hui.

Le blues d'Ulysse

Comme le fait Blandine Savetier avec *L'Odyssee* en treize épisodes, il s'agit pour Christiane Jatahy de réunir autour de l'épopée. Mais, chez elle, cela passe par une transformation profonde du ton de l'épopée : la festivité populaire et la poésie de *l'Odyssee* laissent place à une œuvre qui entretient un sentiment de lassitude. Tant dans *Ithaque, Notre Odyssee I* qu'*O Agora que Demora. Le présent qui déborde (notre odyssee II)*, le rapport au public révèle un désir de former une communauté. Dans « Vers Ithaque », partie d'*Ithaque, Notre Odyssee I*, les comédien·ne·s accueillent les spectateur·trice·s en leur proposant des boissons et de la nourriture, tout en chantonnant et dansant. Si le ton change quand la fiction s'installe, avec une ambiance plus proche de celle de la fin de soirée que du banquet partagé, nous retrouvons la trace de ce que Florence Dupont décrit comme :

[...] la bonne odeur grecque de la graisse cuite, l'euphorie de la fête et des « grandes bouffes » exceptionnelles. Car le chant de l'aède est d'abord ceci : un plaisir supplémentaire offert à des convives repus, un plaisir qui ne diffère pas essentiellement des nourritures qui l'ont précédé.¹²⁵

Cette « 'grande bouffe' exceptionnelle », maigrement composée de chips, de cacahuètes et d'eau, précède effectivement la performance des artistes. Cependant, comme la nourriture et la boisson ne sont que de pâles copies des viandes et vins grecs, le « plaisir supplémentaire » donné par le spectacle n'offre pas « l'oubli dans la musique » comme le fait le chant de l'aède. Au contraire, ici la chaleur avec laquelle le public est invité à prendre place disparaît vite, remplacée par une ambiance morose de fin de soirée. Les convives (personnages) ont déjà bien bu, mangé et dansé, et la fête prend une tournure plus mélancolique, avec une certaine langueur générale amenée par la musique, la nonchalance et la fatigue physique des personnages errants sur le plateau, titubant et comme ivres – et regrettant de ne pas l'être, de ne pas oublier, dans le cas d'Ulysse. La mélancolie générale qui teinte l'ambiance festive du début du spectacle contraste avec cet accueil et la récitation de l'épopée par l'aède lors des banquets, qui faisait

¹²⁵ DUPONT Florence, *Homère et Dallas, op. cit.*, p.19.

« oublier leurs maux »¹²⁶ aux auditeurs, tout en perpétuant la mémoire des héros. Toutefois, nous retrouvons bien l'effet du récit épique sur Ulysse lorsqu'il est chez les Phéaciens dans l'*Odyssée* : il pleure en entendant le récit de l'aède qui lui rappelle la perte de ses compagnons. À deux reprises dans le chant VIII, le héros tente de cacher ses larmes aux Phéaciens lors des chants de l'aède : « Ulysse, de nouveau, se voilant la tête, pleurait » (vers 92)¹²⁷ et « Ulysse / faiblit, des pleurs coulaient de ses paupières sur ses joues. Comme une femme pleure son époux en l'étreignant [...] Ulysse avaient aux yeux de pitoyables larmes » (vers 521-532)¹²⁸.

L'Ulysse démultiplié d'*Ithaque Notre Odyssée 1*, qui vit chez Calypso depuis déjà 7 ans, ressent cruellement le manque – celui de Pénélope, de son royaume, de ses compagnons morts en mer, et plus largement de divertissements. Cet Ulysse est lassé de la fête continuelle (« une fête de départ, sans départ ») chez une Calypso qui refuse de le laisser partir et lui rappelle sans cesse « le bon vieux temps », celui des fêtes, quand Ulysse « a dansé deux jours sans s'arrêter pour moi [Calypso] ». Sur l'île de Calypso où règne une fête éternelle, Ulysse, prisonnier, s'ennuie pourtant.

L'adaptation de Christiane Jatahy développe ainsi un épisode laissé bref dans l'*Odyssée* homérique, et étire le temps dans son spectacle. Avec un Ulysse déprimé, ce temps étendu, étiré, et comme arrêté, c'est une vision peu festive que présente la metteuse en scène, qui reprend pourtant bien l'idée du banquet et du partage – mais qui a perdu sa force, qui se retrouve englué dans le quotidien et fait finalement pâle figure face à « la véritable odyssée »¹²⁹ des migrant·e·s contemporain·e·s.

2. *Ménélas Rebético Rapsodie* : repousser l'arrivée de la guerre

À l'inverse, le spectacle *Ménélas Rebético Rapsodie* de Simon Abkarian, créé en 2012-2013, s'il repose sur le même principe qu'*Ithaque, Notre Odyssée 1* en développant quelques vers, donne à voir une évolution. Dans *Ménélas Rebético Rapsodie*, nous suivons les préoccupations d'un Ménélas monologuant face au public, avant la guerre, puis après la victoire des Grecs à Troie. Prologue de l'*Iliade*, comme un chant ajouté pour l'expliquer, *Ménélas*

¹²⁶ *Ibid*, p.37.

¹²⁷ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant VIII, vers 92, p.137.

¹²⁸ *Ibid*, chant VIII, vers 521-532, p.150.

¹²⁹ Un comédien d'*Ithaque, Notre Odyssée 1* décrit ainsi le carnet de bord d'un migrant pendant la troisième partie du spectacle, épisode dont nous développons l'analyse plus loin.

Rebétiko Rapsodie semble développer un vers de Ménélas, au chant III : « Qu'on m'écoute à mon tour, car nul n'a de plus grand chagrin / Au cœur que moi »¹³⁰. Plusieurs siècles plus tard, grâce à Simon Abkarian, Ménélas est enfin écouté, sur scène. Les mots de Ménélas, dans l'*Illiade*, n'ont rien d'intime puisqu'il les dit à l'ensemble des Grecs et Troyens présents lorsqu'Hector annonce le duel entre Pâris et Ménélas – contrairement au monologue très personnel que lui écrit Simon Abkarian.

Comme les personnages de Christiane Jatahy, Ménélas vit dans le passé et est réduit à n'évoquer que des souvenirs. Le monologue, parfois adressé à une Hélène absente, parfois à lui-même, suggère que le personnage évolue dans un espace mental, confondant passé et présent et ne parvenant pas à avancer, à dépasser sa peine. Le spectacle étend le vers du chant III de l'*Illiade*, tout en s'y restreignant : le chagrin de Ménélas a plus d'espace et de temps pour être raconté, mais l'action épique et l'histoire de Ménélas ne s'en trouvent ni changées ni commencées plus tôt.

En revanche, contrairement à *Ithaque, Notre Odyssée I* où l'action est empêchée et subie par les personnages et comédien·ne·s (inondation de l'espace), dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie* nous constatons une évolution vers l'action : la guerre de Troie. Bien qu'elle soit passée sous silence, la guerre a lieu entre le début et la fin de l'œuvre :

Héros sans étouffe, je m'en vais nu, pris au piège de cet habit de chair.
Maudit soit le métier qui trama ce destin. Maudit soit le sein qui me donna la vie.

*

De ce pays qui jadis portait le nom de Troie, il ne reste qu'un champ de sel et de cendre.¹³¹

Ménélas, plongé dans ses souvenirs d'Hélène, n'a pas su éviter la guerre, n'a pas réussi à arrêter le temps et l'action lancée malgré lui. Dans le spectacle, l'astérisque du texte *Ménélas Rapsodie* est remplacé par un passage musical¹³².

La fin de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, après la victoire grecque, est aussi le développement de quelques vers homériques, issus cette fois de l'*Odyssée*, dans laquelle Ménélas évoque la douleur de la perte à Télémaque :

J'aimerais mieux n'avoir aujourd'hui que le tiers de tout
cela, et que fussent vivants les guerriers qui périrent
dans la plaine de Troie, loin d'Argos et de ses chevaux...
Et néanmoins, quoique je pleure sur eux tous,
assis en cette salle bien souvent, tantôt cédant
à la douceur des larmes, et tantôt me ressaisissant,
car du frisson glacé des pleurs on est vite repu,

¹³⁰ HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, Paris, Babel, 2017, chant III, vers 97-98, p.62.

¹³¹ Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, Arles, Actes Sud, 2012, p.29.

¹³² Simon Abkarian, *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, captation fournie par l'artiste, 1h09min.14-1h10.

néanmoins je ne pleure aucun d'eux, malgré mon chagrin,
autant qu'un seul dont la mémoire m'ôte l'appétit
et le sommeil, parce que nul Argien n'a supporté
ce qu'Ulysse a subi¹³³

Pour autant, même si le Ménélas antique pleure la mort de ses camarades, il ne regrette pas la guerre, contrairement à celui de Simon Abkarian. *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, en ne mettant en scène que la parole de Ménélas, circulaire, tournant en boucle entre souvenirs heureux avec Hélène et colère du départ, amène le héros à se battre malgré lui.

Il ne s'agit pas d'exposer la longueur de l'épopée, mais son inévitable progression. Même en arrêtant le temps avant la guerre, en donnant la parole aux personnages dans des moments de vie quotidienne loin des exploits guerriers, celle-ci aura lieu, avec son lot de malheurs.

Ménélas Rebétiko Rapsodie ou *Ithaque, Notre Odyssee I* ont un rapport à la longueur et la durée des épopées très différent de *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* ou des autres spectacles qui réduisent la matière épique tout en gardant l'idée de sa grandeur. Dans une tentative de développer le non-épique, avec des spectacles à la temporalité figée et où le temps qui passe est subi par les personnages – et éventuellement par le public – Christiane Jatahy et Simon Abkarian proposent, en apparence, des développements des épopées, mais avec des spectacles qui, en réalité, bloquent les personnages dans une temporalité bouclée, fermée, dont l'action est exclue, voire impossible.

Il s'agit tout de même, en un sens, de mettre en scène la longueur et la richesse des épopées. En développant ainsi les épopées, par l'ajout d'un nouveau chant qui reprend également des éléments des *vrais* chants, Simon Abkarian et Christiane Jatahy évoquent bien la durée épique dans un souffle, leur propre souffle ou, autrement dit, leur point de vue sur le récit épique.

¹³³ HOMERE, *Odyssee*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant IV, vers 97-107, pp.65-66.

Conclusion du chapitre

Face à l'incroyable longueur des épopées, les metteur·se·s en scène sont contraint·e·s de faire des choix en supprimant des chants, des épisodes, des personnages, en résumant des événements. Ces choix ne signifient pas pour autant qu'ils et elles renoncent à la durée ni à la longueur. Puisant dans le format récent de la série, avec des modèles télévisuels et théâtraux, Blandine Savetier et Luca Giacomoni renouent avec la récitation épique antique, favorisant la création d'une communauté. Leurs spectacles « en série » jouent sur le découpage en chants des épopées homériques, devenus des épisodes, auxquels le public assiste un par un.

Longues et anciennes, maintes fois reprises, les épopées homériques, le *Mahâbhârata* et l'*Énéide* semblent inviter à la mise en scène en série, y compris quand les spectacles n'en prennent pas directement l'apparence. Ainsi, le diptyque *Illiade* et *Odyssée* de Pauline Bayle¹³⁴, les deux volets sur l'*Odyssée* de Christiane Jatahy, ou encore les trois spectacles du cycle troyens de Claude Brozzoni et ceux d'Ophélie Kern, les deux adaptations de l'*Énéide* de Miloud Khétib, comme les incessants retours au *Mahâbhârata* de Peter Brook, tendent à montrer que le travail d'adaptation d'épopées appelle à la reprise et à la suite. Cette invitation à la suite va jusqu'à la création de spectacles qui développent des épisodes brefs des épopées homériques, comme pour déplier les potentialités de certains vers, ainsi que le font Simon Abkarian (*Ménélas Rebético Rapsodie*) et Christiane Jatahy (*Ithaque, notre Odyssée 1*).

L'autre parti-pris face à la longueur épique est celui qui prend son contre-pied, avec des metteur·se·s en scène qui veulent réduire une ou plusieurs épopées à des spectacles courts et dynamiques. La richesse et la longueur épiques sont alors rendues visibles directement sur le plateau, dans des scénographies qui « débordent » du plateau, à la fois symboliquement et littéralement.

En réduisant une œuvre, en la resserrant autour d'un ou deux éléments qui structurent le spectacle, les metteur·se·s en scène se positionnent en adaptateur·trice·s du texte plus qu'en créateur·trice·s, ou en « préparateur[trice] à la scène »¹³⁵, selon la terminologie de Jean-Pierre Ryngaert, et laissent toujours visible ce que l'on peut considérer comme le véritable auteur, le poète épique légendaire, en présentant les spectacles « d'après Homère »¹³⁶, « d'après

¹³⁴ Pauline Bayle, *Illiade*, Paris, 2015. Annexe p.500. Pauline Bayle, *Odyssée*, MC2-Grenoble, 2017. Annexe p.505.

¹³⁵ SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, op. cit., p.57.

¹³⁶ *La guerre de Troie (en moins de deux !)*, d'Eudes Labrusse et Jérôme Imard, « d'après Homère, Sophocle, Euripide, Hésiode, Virgile etc, etc », dossier de présentation du spectacle *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, 2018.

Virgile »¹³⁷, etc. Ces metteur·se·s en scène se placent ainsi, artificiellement, dans l'ombre des auteurs de légende, comme des versions réduites, elles aussi, des grands poètes disparus.

Ces poètes disparus sont aussi incarnés sur scène, sous les traits de personnages-narrateurs, qui assument pour les metteur·se·s en scène les choix de réduction ou d'orientation du récit, et dont les modèles narratifs sont puisés dans les références populaires – c'est l'objet du chapitre suivant.

¹³⁷ « *Sous d'autres cieux*, de Kevin Keiss – d'après Virgile. Mise en scène de Maëlle Poésy, Dijon, création 2019 », site du Festival d'Avignon, 2019.

Chapitre 2.

Remplacer les poètes épiques : les voix narratives des personnages

La place de la narration au théâtre est questionnée par des chercheur·se·s depuis les années 2010, face à une évidence : les artistes, après avoir arrêté de raconter des histoires, dans des formes d'écritures très fragmentaires et déconstruites (théâtre postdramatique), renouent avec la narration et *racontent des histoires*. Plus encore, peut-être, quand ces artistes travaillent un matériau non-dramatique, comme les épopées, ou des romans, mais aussi quand il s'agit de réécritures de contes ou de mythes, au sens large. Les auteur·trice·s et metteur·se·s en scène emploient bien les termes « raconter », « histoires », ou encore « récits », tant dans les entretiens que nous avons menés dans le cadre de cette thèse, que dans les tables rondes auxquelles ils et elles sont invité·e·s, dans les entretiens menés par d'autres chercheur·se·s ou par des journalistes.

« Raconter des histoires », mais comment ? Traditionnellement, le théâtre ne *raconte* pas, il montre, donne à voir des actions, et, même si les actions qui se jouent sous les yeux du public sont bien des histoires, elles ne sont pas pour autant racontées par quelqu'un. Or, c'est là ce qui fait la spécificité de certains spectacles de ce début de XXI^e siècle : les histoires sont plus racontées que montrées, les metteur·se·s en scène et comédien·ne·s préférant « raconter une histoire en la narrant plutôt qu'en la montrant »¹³⁸. Qui, alors, raconte ? Selon quelles modalités ? Ces questions sont encore plus complexes dans le cadre de la mise en scène d'une épopée, car la narration épique est explicite dans l'œuvre, c'est la voix du poète qui invoque les muses ou qui annonce le sujet de son récit. Est-elle conservée sur scène, et si oui, comment est-elle adaptée ? Si non, par quoi est-elle remplacée ?

Deux grandes tendances se dégagent. La première consiste à jouer avec la voix narrative épique, en convoquant d'autres modèles narratifs non-dramatiques, eux aussi adaptés à la scène, qui actualisent la figure du poète ou de l'aède. La deuxième tendance se retrouve dans de nombreux spectacles : il s'agit du transfert de la voix narrative d'une figure de poète ou de narrateur aux personnages eux-mêmes, qui sont alors chargés de se mettre en scène et en récit

¹³⁸ CHAPERON Danielle, « Le travail de la narration », *op. cit.*, p.30.

en s'adressant au public en toute conscience. Quand ce sont les personnages qui endossent le rôle de narrateur, se pose alors la question de leur posture, de leur point de vue. Dans *Roman, théâtre, cinéma*, Muriel Plana rappelle que « la narration implique un point de vue, le point de vue de celui qui raconte » et que, « pour Aristote, le théâtre (contrairement à l'épopée) devait tendre à faire oublier l'auteur, voix du poète, de celui qui raconte l'histoire, au profit des voix des personnages qui en sont les acteurs »¹³⁹ et « ainsi le spectateur devait croire que l'action se produisait réellement devant lui, au présent, et qu'il y assistait *en direct* »¹⁴⁰. De même, Platon écrivait dans *La République* que l'« on ne peut pas être rhapsode et acteur en même temps »¹⁴¹ – et c'est pourtant bien ce que l'on trouve sur les scènes contemporaines.

Quand les personnages deviennent narrateurs, depuis quel point de vue parlent-ils ? Nous verrons que, si la voix du poète disparaît au profit de celle du personnage, il s'agit parfois plus d'une cohabitation ou d'échange de rôles, le personnage adoptant des postures différentes et démultipliant ainsi les points de vue.

¹³⁹ PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, *op. cit.*, p.30.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ PLATON, *La République*, trad. Georges LEROUX, *op. cit.*, livre III, p.178.

I. D'autres modèles de narration : le conte et le rap

Outre la temporalité, le format narratif est donc aussi questionné et réinventé : même sur scène, les épopées sont racontées plutôt que montrées, et cela dans des formats qui s'adressent à tous·tes et qui, souvent, détournent le sérieux épique pour en faire des comédies. L'analyse de l'adaptation de l'*Épopée de Gilgamesh* de la compagnie Scrupule du gravier, *GilgaClash*, nous permet de dégager plusieurs axes et modèles contemporains de narration : d'abord un lien avec le conte traditionnel, dont sont issus les artistes de la compagnie, et ensuite une inscription dans une narration plus moderne et populaire, le rap et le slam, des genres musicaux à grande portée narrative. L'hybridation du conte et du rap participe à l'actualisation de l'épopée et à sa théâtralisation, en distillant la narration épique dans d'autres genres scéniques et oraux, bien que non-dramatiques.

A. Transhumanisme et vestiges archéologiques : le *GilgaClash* des conteurs modernes

Créé en 2018 par Maxime Touron et Julien Tanner, deux comédiens formés au conte, *GilgaClash*¹⁴² est une adaptation théâtrale et musicale de l'*Épopée de Gilgamesh* d'environ 1h15, avec Forbon N'Zakimuena à la création sonore, au *beat-box* et au jeu. L'*Épopée de Gilgamesh*, si elle reste assez rare au théâtre, appartient bien au répertoire des arts du récit et elle est régulièrement contée, au moins partiellement.

L'Épopée de Gilgamesh, un texte ancien récemment redécouvert

Texte littéraire le plus ancien du monde, daté du XXIII^e siècle av. J.-C., l'épopée a été (re)découverte au XIX^e siècle par des archéologues et assyriologues (George Smith, 1872). Il faut attendre la deuxième moitié du XX^e siècle pour que les auteur·trice·s français·es s'y intéressent. Et ce n'est qu'en 2008 que l'*Épopée de Gilgamesh* est inscrite au programme de sixième dans le cadre de l'étude des textes fondateurs¹⁴³. La traduction française de Jean

¹⁴² Maxime TOuron, Julien Tanner, *GilgaClash*, 2018. Annexe p.509.

¹⁴³ *Bulletin Officiel spécial* n° 6 du 28 août 2008, *Programmes du collège : programmes de l'enseignement de français*, chapitre « Cycle d'adaptation - classe de sixième », section II « La lecture », p.5 :

1. Textes de l'Antiquité : Le professeur fait lire des extraits choisis parmi les œuvres suivantes :

- *Le Récit de Gilgamesh* ;
- *La Bible* ;
- *L'Iliade*, l'*Odyssée* d'Homère ;
- *L'Enéide* de Virgile ;

Bottéro, datant de 1992, est la plus utilisée par les chercheurs et les artistes qui s'intéressent à l'*Épopée de Gilgamesh*¹⁴⁴.

L'épopée retrace les aventures de Gilgamesh, roi de la cité d'Uruk. Fils d'une déesse, Gilgamesh est l'homme le plus puissant du monde et agit en tyran dans sa cité. Pour contrebalancer sa puissance, les dieux et déesses créent Enkidu, un héros capable d'égaliser Gilgamesh. Vivant hors de la société, parmi les animaux, Enkidu vainc tous les chasseurs qui croisent sa route. Pour l'appivoiser, Gilgamesh envoie la courtisane Shamhat le séduire. Elle parvient à convaincre Enkidu de se joindre à elle et de l'accompagner à Uruk où il provoque en duel Gilgamesh. Les deux héros se rendent vite compte qu'il n'y aura pas de gagnant, puisqu'ils sont de force égale, et Gilgamesh fait d'Enkidu son ami. Dans les tablettes suivantes, l'on suit différentes aventures des deux héros : ils vont tuer le géant Humbaba, gardien de la Forêt des Cèdres, pour pouvoir en récupérer le bois, puis ils terrassent le Taureau céleste envoyé par la déesse Ishtar pour se venger du rejet de ses avances par Gilgamesh. Cela causera la mort d'Enkidu : face à la puissance des deux amis, les divinités décident de punir Gilgamesh en condamnant Enkidu. Après la mort de son ami, Gilgamesh prend conscience de sa propre mortalité et part, seul, en quête de l'immortalité. Arrivé aux limites du monde, auprès du vieux sage Utanapistî, seul survivant de la précédente civilisation éteinte par un déluge¹⁴⁵, Gilgamesh apprend qu'il ne pourra jamais être immortel. Utanapistî lui accorde cependant le secret de la « vie longue » et lui offre une plante magique. Malheureusement, sur le chemin du retour à Uruk, Gilgamesh perd la plante, volée par un serpent, et rentre dans sa cité plus sage qu'il n'en est parti et en ayant accepté le caractère inéluctable de sa mort.

S'il est un héros épique millénaire, Gilgamesh n'en serait pas moins un personnage historique : son nom est présent dans une liste de rois mésopotamiens et « sa mention dans la liste royale conduit à dater le Gilgamesh historique aux alentours de 2600 av. J.-C. »¹⁴⁶. La légende de Gilgamesh est une des plus importantes du Proche-Orient. Cela s'est traduit par de nombreuses déclinaisons du mythe¹⁴⁷, et ce que l'on peut aussi constater par la reprise de

- *Les Métamorphoses* d'Ovide.

¹⁴⁴ *L'épopée de Gilgamesh : le grand homme qui ne voulait pas mourir*, trad. BOTTERO Jean, *op. cit.*

¹⁴⁵ Utanapistî peut être vu comme le précurseur de Noé, car il a survécu au Déluge provoqué par le dieu Enlil, qui voulait détruire l'humanité, jugée trop bruyante. Plus largement, l'*Épopée de Gilgamesh* est estimée être une inspiration pour la Bible.

¹⁴⁶ RÖMER Thomas, « La mort et les morts dans le Proche-Orient ancien et dans la Bible hébraïque », *Études théologiques et religieuses*, 80, 2005, pp.347-358, p.348.

¹⁴⁷ Les spécialistes distinguent ainsi la version sumérienne, la version paléo-babylonienne, les versions « intermédiaires » et la version « standard » (ou « ninive »).

certaines épisodes dans la Bible hébraïque – notamment l'épisode du Déluge raconté par le sage Utanapistî à Gilgamesh (onzième tablette)¹⁴⁸.

Encore peu connue par une partie des français·es, l'inclusion de l'*Épopée de Gilgamesh* dans les programmes scolaires a entraîné des réécritures de l'épopée à destination du jeune public¹⁴⁹. À l'échelle internationale, l'épopée a fait l'objet de plusieurs réécritures romanesques, notamment les romans de Robert Silverberg (*Gilgamesh, roi d'Ourouk*, 1989 et *Jusqu'aux portes de la vie*, 1990)¹⁵⁰, et la réécriture féministe *Call me Ishtar* de l'autrice américaine Rhoda Lerman (1973)¹⁵¹. Le héros est également un personnage dans les romans d'*heroic-fantasy* de David Gemmell¹⁵² et il apparaît dans la mythologie des superhéros Marvel¹⁵³.

L'*Épopée de Gilgamesh* est aujourd'hui bien plus prise en charge par des conteur·se·s que par des metteur·se·s en scène et comédien·ne·s, en France. Le spectacle *GilgaClash* est ainsi une exception.

Conter l'épopée

Comme l'épopée, le conte populaire est un récit d'abord oral, mais qui transmet un récit ouvertement fictif, alors que l'épopée s'appuie en partie sur des faits perçus comme historiques, par les premiers auditoires. Clos sur lui-même, un conte n'appelle pas à une suite, là encore contrairement aux épopées, dont les événements s'inscrivent dans des cycles de légendes ou des événements politiques réels, à l'image de l'*Épopée de Soundiata*. Yvon Houassais, reprenant les définitions du conte traditionnel de George Jean, propose cinq items pour définir le genre. Le premier est l'absence d'un « je » de narrateur, avec une voix narratrice qui n'emploie que la troisième personne, le deuxième est l'indétermination temporelle (« il était une fois »), vient ensuite la dimension fermée du conte, qui est clos sur lui-même et sans suite à imaginer, puis l'absence d'épaisseur psychologique des personnages de conte, et enfin, l'appartenance de l'œuvre dans la littérature orale¹⁵⁴.

¹⁴⁸ Version standard.

¹⁴⁹ Par exemples : Pierre-Marie Beaude, Évelyne Dalet, *L'épopée de Gilgamesh*, Paris, Gallimard jeunesse, 2009. Ou, Jacques Cassabois, *Le premier roi du monde : l'épopée de Gilgamesh*, Paris, Hatier, 2020.

¹⁵⁰ Robert Silverberg, *Gilgamesh, roi d'Ourouk*, 1989 et *Jusqu'aux portes de la vie*, 1990.

¹⁵¹ Rhoda Lerman, *Call me Ishtar*, 1973.

¹⁵² David Gemmell, *Le fantôme du roi (Ghost King)*, 1988.

¹⁵³ Marvel, *Eternals*, 3, 1977.

¹⁵⁴ HOUSSAIS Yvon, « Réinventer le conte », *Textes & Contextes*, 8 « Avatars du conte au XXe et XXIe siècles », 2013, p.3. [En ligne : <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=408>].

Une autre différence majeure apparaît ainsi entre conte et épopée : le conteur serait « plus absent » que le poète épique qui s'annonce au début des épopées, notamment dans le cas des épopées homériques où il invoque les Muses (« ô muse conte-moi ») avant de commencer le récit. Toutefois, aujourd'hui, les conteur·se·s content des épopées ou épisodes d'épopées, et notamment l'*Épopée de Soundiata* et l'*Épopée de Gilgamesh*, mais aussi les épopées homériques¹⁵⁵.

Le néo-conte

Le récit sur scène évoque donc en premier lieu l'art du conte, en partie parce que les conteur·se·s modernes se produisent régulièrement dans des théâtres. Du point de vue institutionnel comme du point de vue des artistes, le conte et le théâtre sont bien deux pratiques différentes, qui disposent de leurs propres réseaux de diffusion, même s'ils peuvent se croiser¹⁵⁶. Toutefois, d'un point de vue esthétique, la différence n'est pas toujours évidente. Lorsqu'elle tente de définir le *teatro narrazione* italien, au croisement entre art du récit et théâtre, Marine Bachelot Nguyen relève qu'« en France cette forme théâtrale n'a pas d'équivalent connu ; on pourrait lui associer le modèle du conte, ou encore du *one-man show*, mais ce serait là une approche réductrice » car il « s'en distingue nettement, par la tradition dans laquelle il s'enracine, par les ambitions dont il est porteur »¹⁵⁷. Ce n'est pas tant dans la forme que se distingueront théâtre et conte, que dans leurs ambitions et leurs traditions. Or, certaines épopées appartiennent plus à l'histoire et à la tradition du conte. C'est d'ailleurs par ce biais que les conteurs de la compagnie Scrupule du Gravier se sont tournés vers l'*Épopée de Gilgamesh*, et parce qu'il s'agit d'une œuvre incontournable pour les conteur·se·s modernes¹⁵⁸.

Dans le « néo-conte », les conteur·se·s modernes prennent davantage en compte l'aspect spectaculaire et scénique que dans le conte traditionnel, en partie à cause de l'apparition d'autres médias et genres performatifs :

Le concept de « néo-oralité » est ainsi apparu pour couvrir cette nouvelle réalité dans la vie de genres de la littérature orale. On entend par néo-oralité, l'ensemble des créations qui s'inspirent de matériaux oraux, mais qui sont médiatisées et produites en dehors du contexte habituel de

¹⁵⁵ Matthieu Epp, *Sur les rives de Troie*, 2014-2018 ; ou Marien Tillet, *ULYSSE nuit gravement à la santé*, 2013.

¹⁵⁶ Le Centre Des Arts Du Récit de Grenoble s'est ainsi associé à différents théâtres de l'agglomération grenobloise pour la saison 2022-2023, afin de proposer une programmation de contes sur l'année plutôt que seulement pendant le Festival des Arts du Récit.

¹⁵⁷ BACHELOT Marine, « Le *teatro-narrazione* italien, espace d'hybridation générique au service d'un projet civique », revue *Loxias*, 13 « Le récit au théâtre (2) », 2006, p.1.

¹⁵⁸ Entretien avec Julien Tanner et Maxime Touron, Avignon, 2019.

l'oralité première sous forme de spectacle vivant, mais également sous forme d'émissions de radio ou de télévision, de cassettes ou de films. (Baumgardt, 2008, p. 248)¹⁵⁹

Ainsi, « à l'évolution du cadre énonciatif du conte correspond un nouveau profil de conteur de plus en plus enclin à considérer l'art du récit comme un art de la scène »¹⁶⁰ et, si Boukary Boro étudie un contexte bien différent de celui de la France – les conteurs au Burkina Faso, dans une culture où la littérature orale a une place plus grande – les conteurs Maxime Touron et Julien Tanner correspondent à ce profil de nouveaux conteurs.

En choisissant de mettre en scène l'*Épopée de Gilgamesh*, souvent racontée par des conteur·se·s¹⁶¹, les deux artistes s'inscrivent donc dans une tradition et dans un paysage, tout en en sortant et en proposant un spectacle qui s'affranchit des codes du conte pour gagner en théâtralité.

1. Une immersion à Uruk

Avant même que le spectacle ne commence, le public de *GilgaClash* est plongé dans un univers fictif : les deux comédiens, jouant alors des personnages qui vivent à Uruk, accueillent le public à l'entrée de la salle en souhaitant la « bienvenue à Uruk » et ils distribuent des tracts publicitaires pour les commerces de la cité. L'immersion se poursuit par la présentation au public de plusieurs habitant·e·s d'Uruk, alors associé·e·s à des spectateur·trice·s désigné·e·s dans les gradins par des noms akkadiens, leur attribuant des professions (« toi, qui est la cuisinière de... », « oh, et voici le maçon », ainsi qu'une courtisane, un scribe, *etc.*). La description de la ville, avec ses grands remparts rouges, parfait ce tableau et la mise en contexte de la fable à venir. La scénographie sobre ne présente aucun décor qui pourrait évoquer Uruk, ni plus tard la forêt d'Humbaba, et la contextualisation se fait uniquement par le discours, rappelant l'art du conte. Toutefois, le statut des deux comédiens n'est pas clairement établi : conteurs, personnages, les deux se mêlent et s'il y a des conteurs, ils appartiennent à la fiction en train de se dérouler au plateau.

¹⁵⁹ BORO Boukary, « Du feu du bois à la lumière LED : les mutations de l'espace performatif du néo-conteur », *Ziglobitha, Revue des Arts, Linguistique, Littérature & Civilisations (RA2LC)*, 5, 2022, pp.201-216, p.203.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 202.

¹⁶¹ Par exemple *Résistance 7. Au présent (Gilgamesh)*, François Godard, 2016 ; *L'épopée du roi Gilgamesh*, Jean-Paul Mortagne, 2015 ; *Sacré chœur de Gilgamesh*, Franck Sylvestre, Jean-Sébastien Bernard et Nadine Walsh, 2015 ; *L'histoire de Gilgamesh, mythe de Mésopotamie*, Françoise Gründ, 2000.

2. Mettre à distance l'Épopée de Gilgamesh : une modernisation qui passe par la discussion

Une fois le contexte établi, le roi Gilgamesh est présenté au public, depuis l'espace scénique cette fois, et les deux comédiens rejoignent le musicien sur scène. Les deux personnages incarnés par les comédiens, des habitants anonymes d'Uruk, présentent le roi avec une attitude terrorisée, pendant que le musicien, sous une capuche, s'avance du fond de la scène en rapping dans un micro qui déforme sa voix pour la rendre plus grave. Le public, à nouveau directement impliqué dans la fiction, constitue la foule d'Uruk et il est invité à acclamer Gilgamesh qui, comme un DJ moderne, demande : « quand je dis 'Gilga', vous dites 'mesh' ! ». Le décalage induit par l'assimilation de Gilgamesh à un DJ ou un chauffeur de salle et la terreur apparente qu'il inspire aux deux autres personnages expose clairement le caractère comique du spectacle et l'actualisation à venir de l'épopée.

Prendre du recul sur l'épopée

La fiction est régulièrement interrompue par les comédiens qui reprennent alors leur identité « civile », en faisant par exemple référence à leurs enfants. Forbon N'Zakimuena commente ainsi l'attitude de Gilgamesh en précisant au public que « si c'était mon fils, laisse-moi te dire que ça ne se passerait pas comme ça ! ». Les trois comédiens commentent l'épopée en expliquant qu'Uruk est « aujourd'hui la Syrie, ce ne sont pas des barbares : ils ont inventé l'écriture... Mais c'est aussi le système patriarcal, qui est décrit là [dans l'Épopée de Gilgamesh] ». Ces différentes interruptions de la fiction permettent d'interroger l'épopée et le modèle social qu'elle décrit, ce que l'on peut trouver d'actuel dans le récit, mais aussi ce qui diffère de notre société. Sous couvert d'humour et de mise à distance du texte, *GilgaClash* interroge et remet en question des sujets aussi variés que le système patriarcal, l'éducation des enfants et la responsabilité des parents, la guerre, la destruction du patrimoine culturel ou encore le transhumanisme. L'angle politique qui va souvent de pair avec la parodie est donc explicite dans *GilgaClash*, et présenté ouvertement au public, selon une théâtralité très brechtienne, qui rompt le récit principal par l'apparition du réel sur scène.

Commenter l'épopée

Il apparaît ainsi très vite que, malgré l'introduction immersive dans la fiction du spectacle, il s'agit bien de présenter l'épopée archaïque depuis notre époque et notre culture, en exposant les similitudes et les différences sociales présentées par le texte, loin de l'idée naïve que l'épopée serait intrinsèquement actuelle.

Ces moments de commentaires de l'épopée se font dans un registre de langue différent des temps de récitation ou de jeu, un registre plus quotidien et moins poétique que la langue empruntée à Jean Bottéro, traducteur de la version de l'*Épopée de Gilgamesh* utilisée par les comédiens. Leur posture est également différente, et l'on retrouve des codes du conte traditionnel lors de ces passages hors-jeu, avec les comédiens qui s'adressent au public et qui s'assoient en avant-scène, contrastant ainsi avec les moments très théâtraux d'incarnation de personnages ou les passages de récits, pour lesquels les comédiens utilisent des micros en pieds, accompagnés par de la musique électronique et du *beat-box*.

Au sein de ces commentaires sur l'épopée, deux types de discours sont à distinguer. D'abord, une contextualisation presque scolaire, savante, qui donne des éléments géopolitiques de l'époque sumérienne et de nos jours, et qui explique que les textes conservés sont incomplets. À ces éléments s'ajoutent les commentaires et réflexions plus personnelles des artistes, justifiant ainsi la création du spectacle. *GilgaClash* évolue progressivement vers un dispositif qui laisse de plus en plus la parole aux comédiens et au musicien – bien que les comédiens aient supprimé un passage du spectacle qui devenait, d'après eux, trop personnel¹⁶².

L'ancrage dans le réel, qui met à distance le texte et contrebalance les moments plus fictionnels et presque immersifs, est également un ressort comique. Lorsqu'Enkidu est à l'agonie, il rêve de se retrouver sur une plage, où se trouverait aussi Jean Bottéro qui lui raconterait des histoires, et par exemple... l'*Épopée de Gilgamesh*. Un des autres ressorts comiques qui participent à l'actualisation de l'épopée est le fait que le roi Gilgamesh est un rappeur.

¹⁶² Maxime Touron : « Dans le passage sur l'immortalité, que l'on a supprimé, on donnait nos avis, c'était beaucoup plus personnel. Forbon [N'Zakimuena] continuait de parler en tant que père, avec l'immortalité dans la filiation. Quant à moi, je parlais surtout de transhumanisme, c'est un sujet qui m'intéresse beaucoup, ça me tient à cœur ». Entretien, *op. cit.*

B. Combats épiques et *clash* de rap

L'*Épopée de Gilgamesh* appartient ainsi au répertoire du conte, et les autres épopées anciennes aussi, même si elles sont moins représentées, et cela peut expliquer la proximité entre les adaptations théâtrales et les dispositifs des arts du récit. Pourtant, il s'agit bien d'un choix esthétique, en témoigne l'autre type de narration commun à plusieurs metteur·se·s en scène : le rap, une forme privilégiée pour actualiser les épopées tout en conservant leur dimension narrative et l'adresse au public.

1. Musicalité épique et rap moderne

Les épopées ont une tradition de récitation qui laisse une grande place à la musique. Plus généralement, « la Grèce archaïque, vue à travers la tradition épique, est un monde de bruits, de rumeurs, bref de sons »¹⁶³ et les aèdes grecs, comme les griots africains, récitent et chantent avec un accompagnement musical. Rokia Traoré, dans sa mise en scène musicale du début de l'*Épopée de Soundiata, Dream Mandé – Djata* (2017)¹⁶⁴, explique au public qu'à chaque épopée mandingue correspond une partition musicale, connue par les griots, qui sert de structure à l'épopée. Si l'on connaît encore quelques partitions pour les épopées mandingues ou peules, parce que la transmission orale de ce savoir a perduré jusqu'à nos jours, bien qu'affaiblie, il ne reste pas de trace de la musique utilisée par les aèdes antiques, même si l'on sait qu'ils jouaient de la cithare (ou phorminx) – comme Achille dans l'*Iliade*¹⁶⁵ ou Démodocos dans l'*Odyssée*¹⁶⁶. Si aucune preuve ne permet d'affirmer que l'*Épopée de Gilgamesh* a aussi été récitée avec de la musique, on peut le supposer en s'appuyant sur toutes les autres traditions épiques.

Pour mettre en scène ces épopées, les artistes contemporain·e·s utilisent aussi la musique ou le chant, ce qui n'a rien de très surprenant dans le paysage artistique

¹⁶³ DINGREMONT François, « Du pouvoir de la musique et de son détournement dans la tradition homérique », in GONIN Philippe et POIRRIER Philippe (dir.), *Territoires contemporains*, 6, « Musique, Pouvoirs, Politiques », 2016. [En ligne : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Musique_Pouvoirs_Politiques/Francois_Dingremont.html].

¹⁶⁴ Rokia Traoré, *Dream Mandé – Djata*, Avignon, 2017. Annexe p.530.

¹⁶⁵ HOMERE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant IX, vers 194, p.183 : « La cithare à la main ».

¹⁶⁶ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op.cit.*, chant VIII, vers 537, p.150 : « la lyre aigüe ».

pluridisciplinaire qui est le nôtre. Ainsi, dans son adaptation de l'*Odyssée* homérique en treize épisodes, Blandine Savetier met en évidence la musicalité épique : *L'Odyssée* s'ouvre par l'invocation aux Muses, en chanson. La traduction en vers libres de Philippe Jaccottet utilisée par Blandine Savetier et sa dramaturge Waddah Saab, se prête bien à la mise en chant par la comédienne Aline Belibi, tantôt aède, tantôt Hélène, Pénélope ou Athéna. En plus des chansons, poétiques ou comiques en fonction des épisodes, la musique a une place importante dans le spectacle : la musicienne Yuko Oshima est à la batterie dans les treize épisodes, instrument installé à cour, juste à côté de l'estrade qui sert d'espace de jeu principal. Ainsi à vue et présente presque en continu, comme une bande son, la musique crée des ambiances qui illustrent les actions des personnages ou des atmosphères propres à la parole narrative.

Contrairement à des comédies et parodies qui utilisent le chant comme un ressort comique (*Le Gâteau de Troie, La Guerre de Troie (en moins de deux !), L'Odyssée ou La folle conférence du professeur Larimbart*)¹⁶⁷, *L'Odyssée* de Blandine Savetier puise directement dans l'épopée homérique le rapport à la musique et s'en sert comme une forme narrative. En effet, dans la série théâtrale de Blandine Savetier, le chant raconte une histoire, celle de l'*Odyssée* homérique. Si le chant permet de varier le rythme, il permet avant tout d'inscrire les spectacles dans l'héritage des récitations antiques d'épopées et de convoquer le modèle des conteur·se·s traditionnel·le·s, ou du moins un imaginaire du conte et des arts du récit (aèdes antiques, troubadours médiévaux).

Les épopées comportent une musicalité importante du fait d'une parole versifiée et de l'accompagnement instrumental de la récitation antique – une musicalité et un rythme qui expliquent aussi l'intérêt pour le rap chez les metteur·se·s en scène qui les adaptent. En effet, le rap et le slam sont des formes de musicalités privilégiées par les metteur·se·s en scène qui adaptent les épopées, en témoignent les spectacles *GilgaClash, Iliade* de Pauline Bayle et *La nuit est tombée sur Ithaque* de Manon Crivellari.

Rap et théâtre sont des arts qui, par ailleurs, communiquent et se mêlent de plus en plus, en France : le rappeur Sofiane Zermani (Fianso, dans la scène rap) est à présent aussi comédien

¹⁶⁷ Ce que nous analyserons plus loin. Étienne Luneau, *L'Odyssée ou La folle conférence du professeur Larimbart*, 2013. Annexe p.498.

de théâtre, d'opéra¹⁶⁸ et de cinéma¹⁶⁹, comme l'avait fait Disiz avant lui¹⁷⁰, tandis que, de son côté, Kerry James a écrit, mis en scène et joué une pièce de théâtre, *A vif*, qui, grâce à son succès, a pu aboutir au tournage d'un film (*Banlieusards*, 2020) dont une suite est annoncée à l'écran comme à la scène¹⁷¹. La théâtralité inhérente à la scène rap, depuis ses débuts, s'affirme avec des rappeur·se·s comme Orelsan ou Diam's qui, dans les années 2000-2010, ont participé à la popularisation du genre auprès d'un plus large public et qui affichent leur *persona* dans des morceaux où leur identité civile est nommée et distinguée de leur identité publique (Aurélien / Orelsan¹⁷², Mélanie / Diam's¹⁷³) – une théâtralité qui se voit sur scène, dans les concerts de nombreux·ses rappeur·se·s¹⁷⁴.

Le monde du rap n'est ainsi pas si éloigné de celui des arts du spectacle. En outre, rap et slam ont aussi des liens historiques avec la poésie orale, y compris les épopées, au point que Catherine Peillon inscrit le slam dans la filiation directe des performances des aèdes antiques¹⁷⁵. Au-delà d'une potentielle filiation, ou d'une ressemblance dans le maniement des mots et de la musique, la comparaison entre les aèdes antiques et les slameur·se·s ou rappeur·se·s modernes est justifiée par la plasticité des épopées et de leurs récitations :

L'interprète du passé doit interagir avec la communauté, la satisfaire dans sa manière de construire le récit de la mémoire. Cette dernière n'est pas conservée dans des lieux, elle est vivante, mouvante, se transformant au gré de l'économie de l'oralité.¹⁷⁶

François Dingremont ajoute que, du fait de l'inspiration par les Muses, il y a « dans le travail poétique quelque chose de l'ordre de la transcription, de la translittération, de la traduction d'une musique divine seulement entendue des poètes en musique charmante pour l'homme »¹⁷⁷

¹⁶⁸ Au théâtre (mises en lecture pour la radio, France Culture) : il interprète Gatsby dans *Le magnifique* de Pauline Thimonnier, adaptation théâtrale de *Gatsby le magnifique* (2018), puis Achille dans *La Mort d'Achille* de Wajdi Mouawad (2019). A l'opéra : il joue le narrateur dans *Pierre et le Loup*, de Sergueï Prokofiev, au festival des Nuits Romantiques du lac du Bourget avec l'opéra national de Lyon (2021).

¹⁶⁹ Au cinéma : dans *Frères ennemis* de David Oelhoffen (2018) ; *Mauvaises herbes* de Kheiron (2018), *Sous emprise* de David M. Rosenthal (2022).

¹⁷⁰ Au théâtre : dans *Les Amours vulnérables de Desdémone et Othello*, de Manuel Piolat Soleymat et Razerka Ben Sadia-Lavant au Théâtre Nanterre-Amandiers (2013). Au cinéma ou pour la télévision, Disiz a joué dans sept productions depuis 2004.

¹⁷¹ Kerry James, *À huis clos*, 2023 (avec Marc Lainé).

¹⁷² Orelsan, « 2010 », album *Le chant des Sirènes*, 2011 : « Orelsan c'est Aurélien j'ai pas d'alter-égo / De toute façon y'en avait pas un pour rattraper l'autre ».

¹⁷³ Diam's, « Mélanie », album *S.O.S.*, 2009 : « Et si Diam's a perdu des amis, détracteurs / Sachez que Mélanie n'a pas perdu son cœur ».

¹⁷⁴ BOROLI Louana, « *Hip-hop is the new theatre* : dialogue(s) entre le théâtral et le concert populaire actuel à travers les concerts de Gaël Faye et de Roméo Elvis », mémoire de Master Création Artistique, Université Grenoble Alpes, 2019.

¹⁷⁵ PEILLON Catherine, « Slam, un art poétique », revue *La pensée de midi*, 20, Actes Sud, 2007, pp.176-181, p.177.

¹⁷⁶ DINGREMONT François, « Du pouvoir de la musique et de son détournement dans la tradition homérique », *op. cit.*

¹⁷⁷ *Ibidem.*

et qu'il « s'agit de transfigurer le langage commun »¹⁷⁸. La question de la transcription et de la traduction, de la transformation d'un chant divin en un langage musical adapté à l'auditoire, invite à l'actualisation : pour s'adresser à un public contemporain, il faut puiser dans une oralité musicale et poétique moderne, comme le rap.

2. Le rap dans *GilgaClash* : un *egotrip* héroïque

Pour actualiser l'*Épopée de Gilgamesh*, *GilgaClash* rajeunit la plus vieille épopée du monde en invitant *beat box* et *battles* de hip hop dans le récit et son interprétation. L'affiche du spectacle l'indique déjà, en présentant une iconographie traditionnelle de Gilgamesh, mais en y ajoutant un micro.



Figure 7. *GilgaClash*, compagnie Scrupule du Gravier, 2018.
Affiche du spectacle.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

La présence de ce micro prend tout son sens dès le début du spectacle, lorsque Gilgamesh entre en scène et se présente en rapping :

Mc, t'es rassis !
Assis toi
Le roi, ici c'est moi
Je représente
les gars
d'ma TESS'
T'es flégon si tu
comprends pas
Ça vient d'U.R.U.K
Mes gars m'appellent
GilgaMESH¹⁷⁹

C'est après ce premier couplet qu'il demande au public de participer :

Quand je dis « Gilga », vous dites « MESH » !
« GILGA »
« MESH »
« GILGA »
« MESH »¹⁸⁰

Cette présentation par le héros remplace celle que fait le poète pour ouvrir l'épopée :

Je vais présenter au monde
Celui qui a tout vu,
Connu la terre entière,
Pénétré toutes choses,
Et partout exploré
Tout ce qui est caché !
Surdoué de sagesse,
Il a tout embrassé du regard :
Il a contemplé les Secrets,
Découverts les Mystères ;
Il nous en a même appris
Sur l'avant Déluge !
Retour de son lointain voyage,
Exténué, mais apaisé,
Il a gravé sur une stèle
Tous ses labeurs !
C'est lui qui fit édifier les murs
D'Uruk-les-clos,
Et du saint Éanna,
Trésor sacré !¹⁸¹

Comme dans nombre d'autres mises en scène d'épopées, le personnage prend en charge le récit et remplace la voix narrative. Toutefois, ici, la présence de personnages non-héroïques, qui

¹⁷⁹ Dossier de création de *GilgaClash*, 2018, p.3.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *L'épopée de Gilgamesh : le grand homme qui ne voulait pas mourir*, trad. BOTTERO Jean, *op. cit.*, 1^{ère} tablette, vers 1-10, pp.63-64.

expriment clairement leur peur du héros (par leurs répliques, mais aussi avec des tremblements incontrôlés) apporte de la nuance à l'autodescription de ce Gilgamesh et à sa version épique bien plus dithyrambique, dans laquelle il est « surdoué de sagesse » et a « tout vu ». La représentation de Gilgamesh est immédiatement orientée, et la compagnie Scrupule du Gravier ne met pas en scène Gilgamesh comme un grand héros, mais comme un roi tyrannique, qui terrifie son peuple et qui fait preuve d'une force abusive. Le modèle du rap et du *clash*, annoncé dès le titre *GilgaClash*, est ainsi au service d'une prise de position des interprètes, qui affichent leur point de vue sur le personnage.

Dans *GilgaClash*, le principe de l'*egotrip*, c'est-à-dire la « mise en avant narcissique du moi »¹⁸² qui est centrale dans le rap, est repris dans le morceau de Gilgamesh, ainsi que le dépassement de soi dans la recherche stylistique (« le rappeur se vante de ses performances *lyricales*. Ce qui importe, c'est [...] le style du chanteur »¹⁸³). Le roi d'Uruk attaque immédiatement son auditoire et un potentiel rival (« MC t'es rassis ») et se présente d'abord en tant que roi, puis se nomme ensuite de façon répétitive, ce qui correspond bien au schéma traditionnel des premières mesures des morceaux de rap, comme l'illustre parfaitement le rappeur Reda :

Tu m'connais pas mais tu vas m'connaitre (hein)
C'est R.E
C'est un message pour l'rap français

Il parait que j'suis l'rappeur le plus sous coté
Mais quand j'serai côté, ils diront que j'suis surcoté¹⁸⁴

Comme les héros dans les épopées, les rappeur·se·s participent à leur propre gloire en présentant leurs exploits, non pas guerriers mais stylistiques.

Le modèle du « clash » se retrouve dans tout le spectacle, notamment par la façon dont est présentée et commentée l'action guerrière. Le combat épique entre Enkidu et Gilgamesh, lors de leur première rencontre, est représenté par une bataille de mains, évoquant une sorte de chifoumis croisé avec une bataille de pouces qui se termine par la main-Enkidu imitant un pistolet, prêt à achever la main-Gilgamesh à terre.

¹⁸² VORGER Camille, *Slam, une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou*, Paris, Les Belles lettres Presses universitaires de Valenciennes, 2016, p.82.

¹⁸³ BARRET Julien, *Le rap ou L'artisanat de la rime : stylistique de l'egotrip*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp.18-19.

¹⁸⁴ Reda, « Rap français », *Rap français*, 2019.

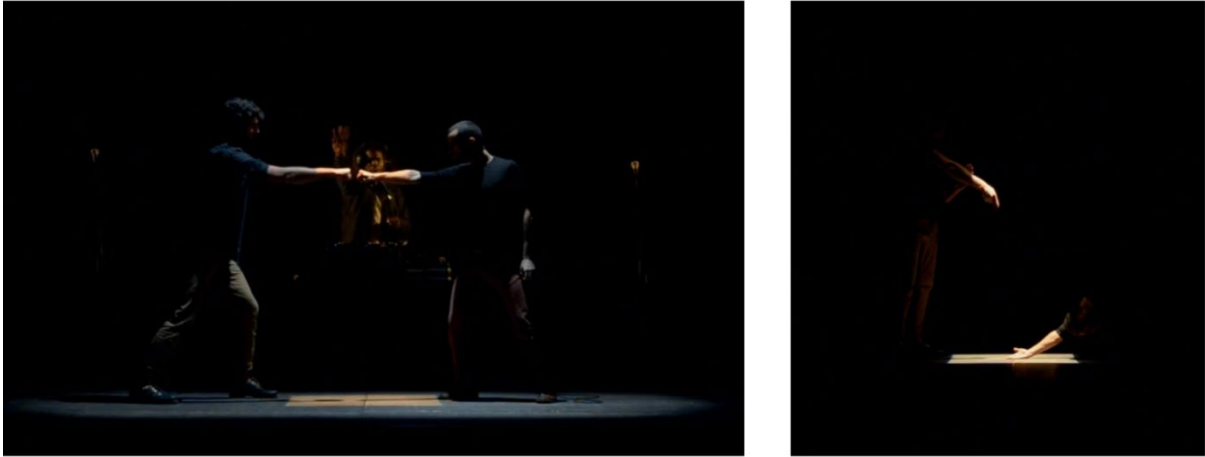


Figure 8. GilgaClash, compagnie Scrupule du Gravier, 2018.
Combat d'Enkidu et Gilgamesh.
Capture d'écran du teaser.

Les lumières en douche au-dessus des comédiens mettent en valeur leurs mains, isolant les membres du reste du corps pour les rendre acteurs de l'action, procédé marionnettique commun, mais inattendu dans le dispositif jusqu'alors mis en place.

En fond de scène, derrière la table de mixage, le comédien musicien Forbon N'Zakimuena commente le combat en anglais, à la façon d'un présentateur de *battle* de hip hop, ou de combat de boxe. En anglais, comme lors des compétitions internationales, il marque le début du combat (« *one, two, three, four! Let's go, let's go!* »), puis il en commente les actions (« *Awesome!* », « *Oh waou, my god!* ») pour enfin le conclure en annonçant le vainqueur (« *We have a winner! And this is... Enkiiiiiduuuuu!* »)¹⁸⁵. Outre le ressort comique évident – qui joue de la disproportion entre la grandiloquence et l'exagération des commentaires et l'échelle miniature du combat des deux héros devenus mains – la transposition du combat épique en *battle* de rap et/ou combat de boxe à taille réduite participe aussi à la mise à distance de l'épopée.

3. Entrer dans la bataille : le rap du guerrier

Les exploits, qu'ils soient guerriers ou stylistiques, ont une place de choix dans le rap traditionnel : les rappeur·se·s se vantent de leurs réussites pour gagner la partie, contre un·e adversaire – c'est le principe des *battles*. Si dans *GilgaClash* c'est le héros le plus fort et le plus puissant qui rappe, Gilgamesh en personne, dans *Iliade* de Pauline Bayle, c'est Poséidon, faible

¹⁸⁵ Voir *teaser* du spectacle, 2min.-2min.30. [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=WPBQawHhKoc>].

et timide dieu manipulé par Héra et rabaissé par Zeus, qui va rapper face au public, pour se donner de la force. Dans cette adaptation de l'*Illiade* créée avec cinq comédien·ne·s, les personnages divins sont parodiés : la blonde Vénus ne s'intéresse qu'à son reflet, un Zeus patriarcal agit en « petit chef » et Poséidon est timoré et introverti, visiblement terrorisé par son frère. Quand Héra complotte contre Zeus pour avantager les Grecs pendant la Guerre de Troie (chant XIV de l'*Illiade*), elle convainc Poséidon de l'aider.



Figure 9. *Illiade*, Pauline Bayle, 2015.
Poséidon, encouragé par Héra.
Capture d'écran de la captation.

Le dieu de la mer s'adresse au public, alors devenu l'armée grecque, en rappant :

Héra m'a dit ça y est,
Tu t'y mets, tu descends, rejoins
Les grecs chevelus,
Ton épée entre les dents
Ni une ni deux
Assaut
J'suis devant le bateau
Les meilleurs sont blessés
Mais il en reste deux ou trois,
Les gars, prenez vos armes
Aujourd'hui le roi
C'est moi
C'est moi !
Grecs, sans Achille vous avez peur,
Vous courez vous cacher, vous saignez, vous pleurez,
Je vous entends tous qui m'appellez,

Le grand moment est venu
Posé est descendu,
Préparez-vous à avaler du troyen tout cru [...] ¹⁸⁶

Comme dans *GilgaClash*, les codes des *battles* de rap permettent de faire entendre la rage guerrière du personnage, tout en décalant la violence pour l'actualiser avec humour. Les *clash* et *battles* dans le milieu du rap sont très souvent des mises en scène des artistes, qui jouent avec les stéréotypes traditionnels du *hip-hop*, art de la rue et associé à la violence. Le *clash* fait partie intégrante de la culture rap, avec une esthétique de la *punchline*, qui a pu être comparée au cynisme antique :

Le rap, comme le cynisme, se veut une pratique de l'interpellation plus que de l'argumentation ; il s'agit d'abord de réveiller les consciences en frappant les esprits. Pour parvenir à leurs fins, les interpellations des cyniques sonnent comme des formules chocs (*punchlines*) [...] ¹⁸⁷

Les rappeurs et rappeuses puisent dans l'actualité ou leurs propres expériences, mais aussi dans l'imaginaire et l'iconographie antiques ¹⁸⁸, allant parfois jusqu'à proposer leur propre version des épopées homériques. Ainsi, le titre « Troie » du rappeur français Akhenaton (2006) est une réécriture évidente du chant XXII de l'*Illiade*, le combat entre Hector et Achille :

[...]
J'ai pris l' champion de ton crew, il a rejoint l'aut' rive
Traîné sous les murs de Troie, attaché derrière un chariot de rimes
Le soir venu, c'est dans la douleur, qu'tes frères dans mon camp
M'ont réclamé, Achille je t'en prie rend-nous le, soit
Ils ont séquestré l' verbe, mais jamais j'arrêterai
L'combat, jusqu'à ce que ces imposteurs se la ferment, le
Sort
Les condamne, ils voient v'nir la charge des Mirmidons
Dressés pour écraser et cravacher les pires bidons
Ô verbe, regarde l'horizon, la mer est couverte
On vient pour t'sortir hors de ta prison
Retourner là où les versets sont allègres
Mais avant beaucoup tomberont sous la catapulte et l'arbalète
[...]
La plage a été prise et la terreur s'est répandue au sein
Des cours troyens dépéris
La colère et la masse de guerriers spartiates ne cessaient
De grandir
[...]
Si d'Aventure, tu guerroyais sur ces pistes
Le dernier flash de ta vie serait celui d'Achille le guerrier triste
Ô troyens, je vous en conjure, rendez-nous les mots
Rendez-nous les songes, rendez-nous les jours, les nuits
Passées calame à la main, écrits en majuscules
Récitant à voix haute, tous mes poèmes du crépuscule

¹⁸⁶ Pauline Bayle, *Illiade*, captation fournie par la metteuse en scène. Transcription, 39min.20-40min.16.

¹⁸⁷ BETHUNE Christian, « Rappeurs : les nouveaux cyniques ? », *Revue de la BNF*, 54, 2017, pp.28-35.

¹⁸⁸ WOLFF Nadège, « Les références à l'Antiquité dans le rap : entre affirmation et ambiguïté identitaire », *Antiquipop : La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Lyon, MOM Édition, 2018.

Mars coule dans nos veines, et rien n'pourra changer ça
La multitude de nos hoplites, recouvre la plaine
Cette force inouïe rend jaloux le soleil même
Tant bien qu'en mouvement, nos pas jettent l'ombre sur la
Terre
[...]
Nous voici à l'orée du jour de gloire de mes frères
L'entêtement de Troie, l'aura donc mené à sa perte
Pleure dans mon sillage, fous d'ravisateurs de verbes
Leur maudit palais, je l'démolirai pierre par pierre
Rime après rime, lettre après lettre, l'histoire de la musique
Retiendra qu'on a martelé leur nom sur les tablettes
Et si un jour leurs descendants se relèvent
Ils rêveront nos trirèmes, je le jure par mon glaive
[...]¹⁸⁹

Ce morceau d'Akhenaton est avant tout la mise en scène d'un combat entre chanteurs de variété (« les troyens de la variété »¹⁹⁰) et rappeurs (« spartiates, valeureux guerriers du sens »¹⁹¹). La reprise du combat épique et mythique entre troyens et grecs – ou plutôt spartiates, ici, référence qui s'explique sûrement par la réputation des guerriers spartiates et leur renommée contemporaine – grandit ainsi la rivalité musicale. Akhenaton fait donc le mouvement inverse des metteurs en scène qui utilisent le rap comme moyen de réduire la grandeur des combats épiques.

4. Faire communauté

Par son histoire, le rap est un élément culturel qui participe aux fondements de communautés. Le rap et sa langue sont des « 'indicateurs identitaires' révélateurs d'attitudes et de valeurs partagées »¹⁹². C'est cette dimension communautaire qu'utilise Manon Crivellari dans *La nuit est tombée sur Ithaque*¹⁹³, son spectacle construit autour du personnage de Pénélope. Dans ce seul en scène, la metteuse en scène et comédienne incarne une servante et Pénélope, dans des formats variés, comprenant du théâtre d'ombres, du théâtre de marionnettes et du chant. Plusieurs types de chants et de musiques se côtoient : en *live*, enregistré, d'ambiance ou dans la fable, dont un morceau chanté face au public, entre le rap et le slam. Ici, Pénélope

¹⁸⁹ Akhenaton, « Troie » (ft. Sako), album *Soldats de fortune*, 2006.

¹⁹⁰ *Ibid*, introduction par Sako.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² FAYOLLE Vincent et MASSON-FLOCH Adeline, « Rap et politique », *Mots. Les langages du politique*, 70, 2002, pp.79-98, p.86.

¹⁹³ Manon Crivellari, *La nuit est tombée sur Ithaque*, Toulouse, 2021. Annexe p.516.

encourage les femmes d'Ithaque à s'allier pour mettre fin à leur attente et aux violences qu'elles subissent toutes, afin de créer une nouvelle société « sans roi ni reine » :

[chanté] Femmes d'Ithaque et d'ailleurs il faut nous réunir
Femmes d'Ithaque et d'ailleurs

[rappé] À Ithaque on a reconstruit une histoire commune
Quand on s'est toutes réunies
Contre nos amertumes
On a hurlé avec les loups
Avec les louves et leurs enfants
On a couru on a crié et frappé le sol jusqu'au sang

À Ithaque on a tout nommé
Quand l'heure était aux confessions
On a tout versé dans le feu toutes nos émotions
Les abus, les tabous, les viols les culpabilités
Toutes ensemble des innocentes
et chacune déshumanisée

Oui la colère est légitime
Quand on violente des innocents
Colère contre celles et ceux qui nous regardent malveillants
Qui jugent sans connaître
Dont les propos sont humiliants
Toutes ensemble des innocentes
Et en chacune un tyran

Ithaque est-ce que vous êtes avec moi ce soir ?
Est-ce que vous êtes avec moi, ce soir ?!!

[chanté] Femmes d'Ithaque et d'ailleurs il faut nous réunir
Femmes d'Ithaque et d'ailleurs.¹⁹⁴

Faire le choix du rap pour mettre en scène ce texte permet d'insister sur la dimension communautaire et l'appel à former un groupe (« il faut nous réunir ») pour lutter contre une situation ou un ordre établi qui installe une partie de la population – ici, les femmes d'Ithaque – dans un état de domination. Or, les chansons de rap « s'inscrivent dans un mouvement de contestation global à l'égard de l'ensemble des instances de domination légitimes »¹⁹⁵. L'appel de Pénélope à s'unir contre les tyrans d'Ithaque, c'est-à-dire les prétendants, mais peut-être plus largement les hommes en général, adopte ainsi les codes du rap à la fois pour réunir et pour exprimer la colère de ces femmes.

En puisant ainsi dans l'imaginaire qui va avec le rap, Manon Crivellari associe Pénélope et les femmes d'Ithaque à des guerriers prêts à se battre. Plus qu'une simple question de représentation et d'association entre rap et violence, la rythmique et les sujets du rap participent

¹⁹⁴ Manon Crivellari, *La nuit est tombée sur Ithaque*, texte fourni par l'artiste. Captation fournie par l'artiste, 46min.-48min.30.

¹⁹⁵ FAYOLLE Vincent et MASSON-FLOCH Adeline, « Rap et politique », *op. cit.*, p.87.

à la dimension guerrière recherchée par la metteuse en scène. En effet, malgré l'importance du texte dans le rap, la place de la musique n'est pas secondaire et doit porter la voix, mais aussi le corps des rappeur·se·s et de leur public. Le rythme souvent saccadé et au tempo régulier – du moins dans les spectacles de notre corpus, qui puisent dans les formes de rap les plus simples – peut évoquer les marches militaires ou les chants de supporters, qui galvanisent les foules et les acteur·trice·s de l'action, et portent les textes qui, quant à eux, jouent sur les irrégularités :

Défini par ses ruptures et ses variations, le *flow* est semblable à une énergie vitale fluctuante qui traverserait les corps, ou plutôt le corps – unifié par le *beat* – de la foule. Rakim affirme ainsi « contrôler la foule » en rappant (Rakim, 1997) et Erick Sermon lui répond en comparant ce pouvoir du MC à celui d'un médium : « L'émotion est forte, comme l'esprit d'un médium [...] je contrôle la foule, donc ils peuvent l'accepter » (EPMD, 1988).¹⁹⁶

Autrement dit, la foule est portée à la fois par le rythme de la musique (le *beat*) et par le rythme du texte (le *flow*), jusqu'à entrer dans une forme de transe collective, soutenue par l'« esthétique qui exalte l'énergie et la conscience des auditeurs » du rap¹⁹⁷. Ainsi, le format du chant rappé adressé au public par les personnages se préparant à aller au combat va plus loin que l'évocation de la violence, intrinsèque au genre¹⁹⁸, et permet de faire communauté avec le public. Le rap, comme le *hip-hop* en général, joue avec un sentiment identitaire :

Parfois une identification au grand frère, aux chanteurs connus ou moins connus, initie le sujet à des règles, des conventions, des codes, éventuellement à des rituels de passage, de reconnaissance, d'appartenance à une communauté. Cette créativité de langage soutient pour le sujet une construction identitaire et une forme de lien social.¹⁹⁹

Dans notre corpus, les modèles de « grands frères » ou de « chanteurs connus » mentionnés par Agnès Bonnet et Anna Régol sont remplacés par l'évocation de héros (Achille) ou de déesses (Héra) dans *Iliade* de Pauline Bayle.

Sur scène, les héros·ïnes ou dieux épiques sont ainsi actualisé·e·s par leur rap, présenté·e·s comme des *leaders* capables de galvaniser une foule de guerriers ou de guerrières, mais sont aussi, indirectement, valorisé·e·s en tant qu'artistes et conteur·se·s modernes. Dans le spectacle de Manon Crivellari, comme dans celui de Pauline Bayle, le rap du personnage s'adresse au public (« Ithaque est-ce que vous êtes avec moi ce soir ? »), alors foule de personnages alliés : guerriers grecs dans *Iliade* et femmes d'Ithaque dans *La nuit est tombée*

¹⁹⁶ VETTORATO Cyril, « Le rap ou la démesure de la mesure », *Cahiers de littérature orale*, 73-74 « D'un rythme à l'autre », 2013, p.5.

¹⁹⁷ SHUSTERMAN Richard, « Pragmatisme, art et violence : le cas du rap », *Mouvement*, 26, 2003, pp.116-122.

¹⁹⁸ *Ibid*, p.19.

¹⁹⁹ REGOL Anna, BONNET Agnès, « Rap et oralité », *Cliniques*, 6, 2013, pp.161-175.

sur *Ithaque*. Choisir le rap dans des formes simples et accessibles à un public qui n'en maîtriserait pas tous les codes permet d'entrer dans un registre à la fois comique (des personnages épiques qui rappent au lieu de combattre) et grave, guerrier (préparation au combat). En même temps, d'un point de vue historique et formel, la poésie épique se prête à des adaptations rappées : poésie orale qui s'appuie sur de la musique, valorisation de figures ou de modèles, création d'une communauté qui existe en réaction à une autre, et principe des *battles*, qui ne sont autres que des duels visant à mettre en avant le meilleur ou la meilleure.

L'adaptation au théâtre de la forme narrative épique passe ainsi par le détour d'autres modèles narratifs, qui ne sont pas tout à fait d'ordre théâtral, mais qui s'en approchent : le conte et le rap. Comme la récitation épique antique, conte et rap sont des arts de l'oralité qui permettent aux metteur·se·s en scène de renouer avec l'oralité des épopées. Ce détour, s'il a un intérêt formel, attire aussi les artistes pour son potentiel comique de détournement. En effet, faire de Gilgamesh, Poséidon ou Pénélope des personnages qui rappent crée un décalage par rapport à leur identité mythique qui les inscrit dans un contexte contemporain et qui, en plus, permet une complicité avec le public qui est alors inclus et mis à contribution pour répondre aux sollicitations de la rappeuse ou du rappeur (« est-ce que vous êtes avec moi ? »²⁰⁰, « Quand je dis 'Gilga', vous dites 'MESH' ! »²⁰¹).

Dans ces spectacles, l'adaptation de la narration est musicale, mais dans d'autres mises en scène, c'est la figure de l'aède qui est reprise et qui permet de contemporanéiser la narration épique, dans des codes et formats modernes.

²⁰⁰ Manon Crivellari, *La nuit est tombée sur Ithaque*.

²⁰¹ Compagnie Le scrupule du Gravier, *GilgaClash*.

II. Métamorphoses de l'aède : l'Iliade et l'Odyssée racontées par des personnages

Dans les épopées, le poète-narrateur prend en charge le récit, parfois doublé par des personnages de poètes, comme l'aède Démodocos dans l'*Odyssée*. Cette voix et figure du poète est sans cesse réinventée dans les œuvres de notre corpus. Le poète n'est plus une voix ou un cadre narratif qui permet le déploiement du récit, mais un personnage actif et appartenant directement à l'histoire qu'il raconte, comme Ulysse lorsqu'il devient aède dans l'*Odyssée*. La prise en charge de la voix narrative du poète par les personnages eux-mêmes est la reprise du procédé homérique et, ce qui était une exception chez Homère, devient la norme, et l'aède se fait personnage en même temps que les personnages se font aèdes. Pour Arielle Meyer MacLeod, aujourd'hui « l'espace de la re-présentation a fait place [...] à celui de la présentation, un espace qui ne renvoie plus à un ailleurs de la fiction, mais s'ancre au contraire dans la réalité du processus engagé sur le plateau »²⁰², ce qui va jusqu'à troubler l'identité des personnages qui racontent. Cette théâtralité « s'accomplirait 'au plus près d'une expérience (du) réel, dans un processus qui opère à même les corps en jeu' [AdoLPhe 2005: 126] »²⁰³. Sur scène, des personnages de fiction racontent une épopée, et interprètent eux-mêmes les personnages épiques. Ces personnages qui racontent une épopée sont des personnages de la vie quotidienne, comme des professeurs, des humoristes ou des enfants du XXI^e siècle, et ils racontent et interprètent un récit épique qui est alors présenté comme une fiction car peuplé de dieux et de déesses, de héros surpuissants ou de monstres marins. Deux niveaux de jeu et de fiction se superposent ainsi sur scène pour mieux raconter.

Dans le cas des adaptations de l'*Odyssée*, ces personnages qui racontent sont volontiers proches d'Ulysse, jusqu'à le devenir. Dans *L'Odyssée ou La folle conférence du professeur Larimbart* d'Étienne Luneau, un conférencier, son assistante et son étudiante deviennent progressivement les personnages de l'*Odyssée* qu'il s'agissait d'abord de présenter scientifiquement, et dans *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis* de Camille Prioul²⁰⁴, l'humoriste incarnant d'abord Zeus et Athéna prend ensuite le rôle d'Ulysse – un Ulysse qui devient lui-même comédien et interprète de tous les personnages qu'il a croisés lors de ses aventures maritimes. L'*Odyssée* ouvre ainsi la voix à une multiplicité de jeux autour des

²⁰² MEYER MACLEOD Arielle « Narration et fiction. Intermittences et soubresauts », in MEYER MACLEOD Arielle et PRALONG Michèle (dir.), *Raconter des histoires : quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, op. cit., p.20.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Camille Prioul, *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*, Paris, 2018. Annexe p.508.

procédés narratifs et de leur prise en charge, mais aussi à une réflexion sur la prise en charge du récit de soi et ce qu'elle implique en termes d'identité. De même qu'Ulysse, en se racontant, retrouve son identité et redevient qui il est, la narration des épopées influe sur l'identité de celui qui la prend en charge. Elle le transforme en même temps qu'il la transforme.

Au contraire, dans les adaptations de l'*Illiade*, épopée dans laquelle aucun héros ne raconte autant que le fait Ulysse dans l'*Odyssée*, les personnages qui la racontent restent plus extérieurs à la fiction épique et ont une identité plus claire : ce sont des enfants dans *Petite Illiade (en un souffle)* de Julie Guichard, et des frères adultes, mais jouant comme les enfants qu'ils ont été, dans *Illiade (L'épopée dans un grenier)* de la compagnie Abraxas.

A. Le professeur de Lettres Classiques : un nouvel aède – L'Odyssée ou La folle conférence du professeur Larimbart

La réactualisation du modèle du poète épique, ou de l'aède dans le cas des épopées homériques, fait appel à d'autres modèles de récitation, dont celui de la conférence universitaire. Les personnages de *L'Odyssée ou La folle conférence du professeur Larimbart* proposent au public une conférence sur l'épopée homérique – conférence qui prend un ton résolument comique dès les premiers instants.

1. Une conférence sur l'Odyssée qui devient un reportage journalistique

L'Odyssée ou La folle conférence du professeur Larimbart est une adaptation tout public et régulièrement jouée en contexte scolaire de l'*Odyssée* homérique, écrite et mise en scène par Étienne Luneau (Compagnie Grand Théâtre, actuelle Compagnie du Grand Tigre) en 2013. Comme son titre l'indique, le spectacle commence en empruntant au format de la conférence scientifique.

Le statut spectaculaire de *L'Odyssée ou La folle conférence du professeur Larimbart* est mis en doute dès les premiers instants, avec le personnage du professeur qui se présente comme un conférencier en s'adressant au public : « Je suis le professeur Larimbart, je suis helléniste et professeur de Lettres Classiques à l'université ». Il a un micro et il est devant un écran sur lequel le PowerPoint indique « L'Odyssée à l'attention des adolescents. 'L'OdiC. C pa Compliqué !' ». Le reste de la scénographie est composée d'une table avec des chaises, sur laquelle est posée un livre et, à côté, une autre table est utilisée pour la maintenance informatique assurée par

l'assistante du professeur, Marie-Christine, ici pour « affranchir [le professeur] de toutes les contraintes techniques », selon les mots du professeur. Sobrement habillé d'un pullover à col roulé beige et de lunettes à cordon, le professeur correspond en apparence aux stéréotypes des conférenciers, jusque dans sa non-maîtrise des outils informatiques. Très vite, le professeur est interrompu par un larsen, puis par la projection de ses photographies de vacances intercalées entre les titres de la conférence (« Les aèdes », « Homère »). Le caractère comique du spectacle ne tarde pas à être affiché et le doute sur le format du spectacle n'est pas maintenu. Plus tard, lorsque le professeur Larimbart demande s'il y a un·e volontaire pour lire les premiers vers de l'*Odyssée*, c'est une comédienne, jusque-là assise dans le public, qui monte sur scène pour faire la lecture.

Les personnages abandonnent progressivement leur rôle initial – professeur, assistante et étudiante – pour endosser d'autres rôles de narrateurs ou de narratrices. La conférence devient « folle » et les personnages se libèrent des contraintes de ce format pour adopter plus de libertés et verser définitivement dans la franche comédie. Un autre modèle de transmission est ensuite convoqué : le reportage journalistique. Lorsque le professeur et l'étudiante se lancent dans la description de l'arrivée d'Ulysse sur l'île des Phéaciens, il et elle le font comme des commentateur·trice·s d'épreuves sportives : « Et c'est reparti, avec un Ulysse qui part à la nage ! ». Cette description est complétée par Marie-Christine, alors envoyée spéciale sur le terrain plus qu'assistante de professeur. Assise au bureau à cour, elle est filmée en direct par la webcam de l'ordinateur et son image est diffusée sur l'écran derrière la table, à laquelle sont attablés les deux autres personnages. À ce moment du spectacle, la conférence a largement été abandonnée au profit du nouveau format narratif qu'est le reportage. Mise en récit du réel présenté à un public et à visée informative, le reportage vient compléter la conférence professorale qui amorce le spectacle et qui est annoncée dans son titre.



Figure 10. *L'Odyssee ou La folle conférence* du professeur Larimbart, Étienne Luneau, 2013.
Commentaire journalistique de l'arrivée d'Ulysse chez les Phéaciens.
[sans crédit]

L'aède, à première vue simplement transformé en conférencier, invite à une mise en scène mouvante : l'aède antique n'est pas seulement un conférencier, c'est un·e narrateur·trice qui s'incarne dans plusieurs rôles. La fonction du poète antique – raconter un récit épique à la gloire de héros et divertir l'auditoire – est diluée dans plusieurs figures narratives modernes, familières du public. Mais, contrairement à l'aède, le conférencier et la journaliste n'ont pas, *a priori*, l'objectif de divertir le public mais de l'informer. La parodie rend ces personnages comiques et divertissants, en les laissant toutefois dans des postures d'autorité : il faut faire confiance à la journaliste pour connaître l'avancée d'Ulysse, comme au professeur Larimbart pour connaître la suite du récit – ou du moins, une version du récit.

2. Les personnages homériques

Les personnages de professeur, assistante, étudiante ou journaliste, incarnent également des personnages de l'*Odyssee* homérique, Ulysse, Calypso, le cyclope Polyphème, ou encore Athéna, en jouant avec cette interprétation et la distribution. Par exemple, les extraits du spectacle dont nous disposons montrent le personnage de Marie-Christine demander à jouer le rôle d'Athéna, car elle « l'adore ! », et elle en fait d'abord la biographie pour que le public la connaisse. Éléments pédagogiques et comiques se croisent ainsi à plusieurs reprises dans le spectacle. Quant au professeur Larimbart, grâce aux extraits vidéo et images de *L'Odyssee ou*

La folle conférence du professeur Larimbart, nous savons qu'il quitte son pull à col roulé et ses lunettes pendant le spectacle, abandonnant le costume du docte conférencier pour mieux pouvoir devenir Ulysse ou ses compagnons.

L'*Odyssee* homérique est ainsi, dans ce spectacle, un objet du passé qu'il faut étudier et présenter au public, et une source d'épisodes drôles que les personnages de la conférence initiale vont incarner ou décrire, variant les modes d'incarnation et de narration en passant du chant au théâtre d'ombres, pour mieux revenir à la conférence et s'en éloigner à nouveau. Comme les aèdes antiques présentés par Larimbart, le professeur raconte l'épopée en jouant de la guitare et en chantant avec ses deux compagnes de jeu. La trame principale du spectacle, c'est-à-dire la conférence, reste visible, mais se fait de plus en plus discrète et hors-normes. Le professeur Larimbart finit par devenir Ulysse, à la fois narrateur et acteur des événements, comme si la conférence ne pouvait pas, à elle seule, transmettre l'épopée homérique. Les personnages épiques s'émancipent progressivement de leur statut de sujets fictifs à étudier et contaminent le sérieux du conférencier, de son assistante et de l'étudiante.

Ainsi, contrairement à l'aède, toujours bien distinct des personnages auquel il cède parfois la parole, les narrateur·trice·s de *L'Odyssee ou La folle conférence du professeur Larimbart* sont suffisamment inconsistant·e·s pour appartenir autant à la fiction épique qu'à celle de la conférence. Cette porosité entre les fictions distingue l'adaptation de la voix du poète épique au théâtre de la récitation contée, qui maintient une séparation nette entre conteur·se et personnages du récit. Pour varier le rythme du spectacle, Étienne Luneau fait alterner le dispositif narratif de la conférence et celui, plus théâtral, de l'interprétation des actions des personnages, une variété de rythme et de jeu qui rappelle l'alternance entre la voix de l'aède dans l'*Odyssee* et celle d'Ulysse – qui lui aussi fait parler ses personnages et, peut-être, les joue.

Le modèle de la conférence se retrouve parfois de façon plus diffuse dans des spectacles qui, à première vue, s'éloignent pourtant de ce format. *Ulysse, odyssee philosophique en piscine* de Céline Schnepf (2021), spectacle « pour deux comédiens et une piscine gonflable », convoque aussi le dispositif de la conférence, avec un texte présenté comme « librement réécrit à partir des chants de l'*Odyssee* d'Homère pour aller vers une forme de théâtre épique en piscine, pouvant basculer vers une conférence sur l'*Odyssee* »²⁰⁵. Si la trace de la conférence n'est pas directement visible dans le reste de la présentation du spectacle, ni dans le *teaser*

²⁰⁵ Note d'intention d'*Ulysse, odyssee philosophique en piscine*. [En ligne : <https://www.lezef.org/fr/saison/21-22/ulysses-odyssee-philosophique-en-piscine-635>].

vidéo, la mise en avant de questionnements philosophiques l'évoque dès le titre (« odyssee philosophique »).

L'adaptation de l'*Odyssee* à travers le modèle de la conférence ou du cours est justifiée par l'inclusion des épopées homériques dans la culture populaire et scolaire. Professeur et aède se mêlent ainsi dans le personnage de Larimbart, qui perd peu à peu sa contenance pour endosser le rôle du narrateur qui s'amuse et cherche à plaire à son public plutôt qu'à l'instruire doctement – comme si, lui aussi, était gagné par le *plaisir* du récit, comme dans *L'Odyssee* en série théâtrale de Blandine Savetier. Et si l'on peut raconter l'*Odyssee* avec humour, c'est en grande partie parce que le récit que fait Ulysse de ses aventures est si extraordinaire et incroyable qu'il peut en devenir ridicule : c'est avec cela que joue Camille Prioul dans son adaptation de la même épopée.

B. Ulysse humoriste et showman – Odyssee, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis

Odyssee, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis, créé et interprété par Camille Prioul en 2018, est, comme *La folle conférence*, un spectacle qui résume à grands traits l'*Odyssee* d'Homère en développant principalement les chants IX à XII – ceux dans lesquels Ulysse raconte ses célèbres péripéties aux Phéaciens : sa visite, avec ses compagnons, de l'île des Cicones, puis celle des Lotophages, l'île des Cyclopes où Ulysse libère ses compagnons séquestrés pour être dévorés par Polyphème, la rencontre avec le dieu du vent Éole et les compagnons qui libèrent les vents, l'île des Lestrygons, l'année qu'il passe chez la magicienne Circé qui avait d'abord transformé les membres de l'équipage en porcs, la visite d'Ulysse aux Enfers, le passage entre Charybde et Scylla, la vengeance d'Hélios après que les compagnons d'Ulysse aient dévoré son troupeau sacré, suite à quoi tout l'équipage meurt, sauf Ulysse qui échoue chez Calypso où il reste sept ans, avant d'arriver chez les Phéaciens grâce à Athéna. Comme l'adaptation d'Étienne Luneau, qui met en scène un narrateur visiblement extérieur à l'*Odyssee* et qui se fait gagner par le récit jusqu'à lui appartenir, *Odyssee, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis* commence par l'intervention du comédien lui-même. « Au fond, si on y pense, toute cette histoire a commencé à cause d'une pomme » introduit-il, remontant ainsi le mythe jusqu'à l'épisode la Pomme d'Or. L'*Odyssee* est ainsi rapidement contextualisée, avant d'être racontée et (ré)interprétée.

Après ce bref résumé, l'action commence avec l'apparition de personnages épiques clairement identifiés (Zeus, Athéna), tous incarnés par le comédien Camille Prioul, seul en

scène. Pour autant, quand Ulysse arrive en scène, il ne ressemble pas à un personnage épique, mais plutôt à un comédien de *stand-up*, qui va profiter du public présent pour faire son *show*. Dans l'*Odyssée*, le héros est félicité pour ses talents d'orateur et il est comparé à un aède par Alcinoos, le roi Phéacien (« Sur toi les mots sont beaux [...] conte-moi, sans rien dissimuler »²⁰⁶). Dans cette adaptation, Ulysse est aussi un bon orateur, mais il est d'abord un comédien et, plus encore, un humoriste qui maîtrise les codes du *stand-up* – devenant ainsi le double du comédien metteur en scène, Camile Prioul, sobrement habillé en noir et qui endosse tour à tour « 27 personnages, 3 foules et un bélier »²⁰⁷, en plus de son rôle de narrateur.

Le titre du spectacle, *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*, oriente immédiatement la lecture de l'épopée en mettant au centre de la fable l'histoire d'amour entre Ulysse et Pénélope, qui n'ont « qu'une seule vie pour être réunis ». Pour autant, Pénélope apparaît peu, et les aventures d'Ulysse composent l'essentiel du spectacle, construit sur la même chronologie que l'*Odyssée*. La Télémachie (chants I à IV) a été supprimée et le résumé de l'épopée s'ouvre sur la supplication d'Athéna à Zeus, revue au prisme d'une actualisation parodique. Ce sont ces dieux et déesses qui permettent de contextualiser le récit, sous les traits de personnages modernes qui évoquent ensemble des épisodes passés qui seront racontés – ou non – par la suite. Par exemple, Zeus téléphone à son frère Poséidon pour lui demander de lever sa malédiction à l'encontre du héros grec et il lui parle de l'œil crevé de Polyphème, épisode raconté plus tard par Ulysse. Ces rappels d'événements permettent de situer l'action dans le temps : il y a désormais dix ans qu'Ulysse a quitté Troie, où il avait déjà passé dix années. Comme dans l'épopée homérique, le public découvre Ulysse après qu'Hermès demande à Calypso de le laisser partir et qu'il arrive chez les Phéaciens. Un long moment est dédié à cette étape du voyage d'Ulysse, et il y raconte ses aventures passées, avant de retrouver Ithaque. Les chants XIII à XXIV de l'*Odyssée*, à Ithaque, sont résumés rapidement : Ulysse et Télémaque se retrouvent, Ulysse rencontre Pénélope sans se dévoiler, et le massacre des prétendants est très rapidement évoqué, illustré par la musique et la lumière.

1. Ulysse et le *stand-up*

Le format seul en scène, l'humour, ainsi que la façon de parler d'Ulysse évoquent ensemble le genre du *stand-up*, c'est-à-dire des spectacles d'humoristes qui s'adressent

²⁰⁶ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant XI, vers 367-370, p.206.

²⁰⁷ Description du spectacle sur le site internet d'*Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*. [En ligne : <https://odysseelespectacle.com/>].

directement au public, lui livrent un récit comique et le prennent à parti ou réagissent à ses réactions. Le *stand-up* repose sur une complicité entre le/la comédien·ne et son public, une relation « qui s'établit entre l'artiste et son audience à travers un récit performé, une coprésence inter-réactive, et la connaissance d'un répertoire culturel partagé »²⁰⁸, ou de récits d'une vie quotidienne également partagée²⁰⁹. Pour définir l'artiste de *stand-up*, Guillemette Bolens précise que :

Un comédien ou une comédienne de *stand-up* est une personne qui, comme son nom l'indique, se tient debout devant des spectateurs et parle – pour les faire rire : c'est ce qui le distingue d'un politicien ou d'un professeur (distinction qui peut éventuellement se limiter à l'intention de l'orateur).²¹⁰

Ainsi, bien que le *stand-up* soit une forme qui hérite des traditions du conte et des récits oraux, il s'en distingue dans l'objectif affiché de faire rire. Il ne s'agit pas, comme dans le conte traditionnel ou la récitation épique, de présenter les aventures d'héroïnes. Le public vient pour rire, et sait que chaque nouvelle histoire ou anecdote racontée aura pour but de le faire rire.

Dans le *stand-up*, le protagoniste, celui qui vit les mésaventures racontées, est directement le ou la comédien·ne, ou du moins le personnage qu'il ou elle incarne sur scène, sa *persona*.

Même lorsque le spectacle ne s'inscrit pas stricto sensu dans un récit de vie (véridique ou fictionnel), les références personnelles ou pseudo personnelles structurent le spectacle. Par elles, le comédien de *stand-up* construit ce que Ritchie appelle son *persona*, à savoir l'identité qu'il présente sur scène. Il ne s'agit pas d'un personnage mais du « vrai soi » de l'artiste, augmenté ou exagéré.²¹¹

Or, si à la suite de Chris Ritchie²¹² et Guillemette Bolens, nous définissons le spectacle de *stand-up* comme une performance réalisée par un·e comédien·ne seul·e en scène, équipé·e d'un micro, qui s'adresse au public et interagit avec lui et qui crée un monde dont il ou elle donne sa vision²¹³, à partir d'anecdotes présentées comme réelles et personnelles ou s'inscrivant dans une référence culturelle partagée, alors *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis* semble bien un spectacle de *stand-up*, dont Ulysse est le principal humoriste. Pour autant, il faut bien distinguer *stand-up* et spectacle de théâtre : *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie*

²⁰⁸ BOLENS Guillemette, « Les comédiens de *stand-up* et la preuve par le rire : le récit comme acte cognitif dans *Star Wars Canteen 1 & 2* d'Eddie Izzard », *Cahiers de Narratologie*, 28, 2015, p.2.

²⁰⁹ *Ibid*, p.6. Guillemette Bolens prend l'exemple de Florence Foresti parlant des poussettes dans son spectacle de 2009, *Mother Fucker*.

²¹⁰ *Ibid*, p.3.

²¹¹ *Ibid*, p.6.

²¹² RITCHIE Chris, *Performing live comedy*, Londres, Methuen Drama, 2012, cité par BOLENS Guillemette, « Les comédiens de *stand-up* et la preuve par le rire : le récit comme acte cognitif dans *Star Wars Canteen 1 & 2* d'Eddie Izzard », *op. cit.*, p.3.

²¹³ BOLENS Guillemette, « Les comédiens de *stand-up* et la preuve par le rire : le récit comme acte cognitif dans *Star Wars Canteen 1 & 2* d'Eddie Izzard », *op. cit.*, p.4.

pour être réunis est un spectacle de théâtre qui met en scène un Ulysse qui fait du *stand-up*. En effet, l'intervention du public n'est pas nécessaire, ni même réelle, et c'est Alcinoos qui interrompt Ulysse, un personnage de fiction interprété par le même comédien.

Ce choix de recourir à la forme du *stand-up* s'explique par le fait qu'Ulysse a un fort potentiel comique. Dans l'*Odyssée*, il est un personnage rusé, qui n'hésite pas à se mettre en valeur dans ses récits : il est assez tentant d'en faire l'archétype du « petit malin » qui sait comment se mettre en valeur au détriment de son entourage.

Une grande partie du spectacle concerne donc le récit d'Ulysse. Lorsqu'Ulysse raconte ses aventures, il les revit devant le roi et le public, en s'arrêtant parfois pour faire des commentaires ou répondre à ceux d'Alcinoos, plutôt difficile à convaincre de la véracité de l'histoire – et les commentaires et échanges avec Alcinoos sont distingués du récit d'Ulysse par des changements de lumière. Il y a donc une distinction entre le récit d'Ulysse (bien présenté comme un récit) et celui du poète, qui disparaît derrière le jeu.

Il n'est pas question, dans *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*, de violence réaliste ou d'expérience douloureuse. Au contraire, à l'image d'un humoriste contemporain, cet Ulysse raconte son histoire au roi Alcinoos et au public en jouant sur les effets de suspense et le comique de répétition, mimant ses rencontres extraordinaires et critiquant allégrement ses compagnons de voyage – responsables de tous ses maux, à l'en croire. Là où l'Ulysse homérique fait pleurer les Phéaciens, il fait rire le public contemporain.

Lorsqu'Ulysse raconte son histoire à Alcinoos, celui-ci ne cesse de l'interrompre pour mettre en doute sa parole, ce qui n'arrive pas dans l'*Odyssée* où l'auditoire d'Ulysse boit ses paroles :

Cette nuit sera longue, interminable, il n'est pas l'heure
de dormir dans la salle ; ainsi donc, dis-moi ces prodiges !
Jusqu'à l'aube divine, je tiendrais, si tu voulais
me faire le récit dans la salle de tes malheurs !²¹⁴

Dans le spectacle de Camille Prioul, au contraire, le roi ne croit pas aux prodiges d'Ulysse et n'hésite pas à l'interrompre pour lui faire savoir, s'attirant ainsi la sympathie du public : « Noooooon, enfin Ulysse, non, c'n'est pas possible, t'es complètement monomaniacque ! Enfin, continue ton histoire, mais plus personne ne te croit »²¹⁵. Le comédien met directement en scène

²¹⁴ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant XI, vers 373-376 (Alcinoos à Ulysse), p.206.

²¹⁵ Camille Prioul, *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*, bande-annonce, 1min.10-1min.19. [En ligne : <https://odyseelespectacle.com/le-spectacle/>].

les doutes suscités par le récit fantastique du héros, qui n'est pas ouvertement remis en question dans l'épopée homérique. Ces interventions d'Alcinoos, en plus de permettre de relativiser la sincérité d'Ulysse, créent un effet de distanciation par rapport au récit du héros, rappelant ainsi au public que le voyage n'est pas mis en scène, mais qu'il est raconté et re-joué par le personnage. Ulysse est ainsi présenté comme un comédien qui joue sa propre histoire pour deux publics, les spectateur·trice·s et les Phéaciens. Si Alcinoos doute du récit d'Ulysse à cause du nombre de créatures géantes qu'il dit avoir croisées, la description de ses compagnons de voyage ne plaide pas non plus en faveur d'un récit véridique, tant ceux-ci sont décrits comme stupides, mettant alors en évidence la ruse et la supériorité du héros. La bêtise des compagnons s'accompagne de caractéristiques physiques peu héroïques, qui permettent de les identifier aisément lorsque le comédien endosse leur rôle. Euryloque, premier compagnon d'Ulysse, est affublé d'une dyslalie très prononcée, ce qui entraîne des situations d'incompréhension entre Ulysse et lui, lorsqu'il prononce mal les noms de leurs hôtes ou de leurs compagnons et qu'Ulysse doit le faire répéter pour comprendre de qui il s'agit.

2. Un seul e(s)t la foule

Grâce au format du *stand-up*, le passage d'un personnage à un autre est très fluide. L'Ulysse narrateur qui occupe une grande partie du spectacle incarne tous ses compagnons et adversaires, tandis que le comédien, lorsqu'il n'incarne pas Ulysse, donne aussi corps aux dieux et déesses puis à Alcinoos et à Pénélope. Dans l'*Odyssée*, Ulysse utilise les mêmes techniques de narration que le poète épique, et l'Ulysse d'*Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis* utilise les mêmes techniques de jeu que le comédien, brouillant les identités de chacun.

Camille Prioul (ou Ulysse ?) change de posture pour chaque nouveau personnage incarné. Les personnages ont tous une voix et/ou une attitude qui permet de les identifier, comme Euryloque et sa dyslalie. Zeus et Alcinoos ont tous les deux une voix très grave et sont assis sur le cube, seul élément sur scène, alors trône pour personnages de pouvoir. Athéna sautille et se trémousse, Circé fume une cigarette imaginaire, Tirésias est voûté et s'appuie sur une canne mimée, Anticlée et Pénélope ont une voix plus aigüe que les autres personnages et des gestes plus lents, incarnant ainsi une forme de douceur stéréotypée. Seul Ulysse n'a pas de signe distinctif, ce qui finalement fait office de distinction, et permet de prolonger la ressemblance entre le personnage épique et le comédien.

Comme les personnages ont leurs signes distinctifs, tous les lieux ont une atmosphère propre, définie par la couleur et/ou les découpes des lumières. Les épisodes de dangers (cyclope, massacre des prétendants) se déroulent sous une lumière rouge, les situations plus douces avec Anticlée puis Pénélope sont illuminées en bleu, les Enfers sont en vert, et c'est une lumière blanche qui éclaire la scène au début du spectacle, lorsque les dieux et déesses parlent ou pendant des épisodes plus calmes du récit d'Ulysse. Ulysse est donc un comédien qui a une bonne maîtrise du jeu d'acteur et de l'espace et qui est accompagné, comme n'importe quel *vrai* comédien, par la technique.



Le cyclope Polyphème



Ulysse



Pénélope



Zeus

Figure 11. *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*, Camille Prioul, 2018.
Différentes postures.
©David Bakhoum

Le personnage de l'aède n'a pas été supprimé pour autant. Démodocos, l'aède qui narre les exploits d'Ulysse pendant le banquet des Phéaciens dans l'*Odyssée*, chante aussi sur scène – toujours interprété par Camille Prioul. Transformé en star de la chanson, ce Démodocos joue de la guitare et chante une ballade racontant la rivalité entre Ulysse et Achille, présentée comme « l'histoire de Bravoure et Prudence ». Cet épisode est un spectacle dans le spectacle, qui suscite

les applaudissements du public. S'il n'est pas rare au théâtre, et notamment dans les comédies, d'avoir des épisodes musicaux, celui-ci évoque surtout les codes du *stand-up*, genre dans lequel les humoristes seuls en scène proposent souvent des intermèdes musicaux pour varier le rythme du spectacle²¹⁶. Le format du *stand-up*, en plus d'être pratique d'un point de vue économique (spectacle peu coûteux, facile à déplacer), n'est pas sans évoquer la performance des aèdes grecs ou des conteur·se·s, mais aussi de toutes les traditions de récitations. Ainsi, chanter « l'histoire de Bravoure et Prudence » plutôt que celle d'Achille et Ulysse, permet d'évoquer les ballades médiévales des troubadours et fait appel à un autre imaginaire du conte et de l'aède. La figure de l'aède antique, vieux poète-chanteur aveugle avec une cithare, est ainsi dépassée et l'aède est actualisé grâce à l'évocation de différents imaginaires, en plus de l'être par l'actualisation de la langue et l'utilisation des codes du *stand-up*.

3. L'histoire d'amour

Enfin, l'humour et les ressorts comiques utilisés pendant tout le spectacle se font plus discrets sur la fin : quand Ulysse retrouve Pénélope, il n'est plus un acteur faisant du *stand-up* et racontant son histoire à un autre personnage : il vit véritablement son aventure. Les retrouvailles entre Ulysse et Pénélope ont un ton un peu moins léger que tous les événements précédents, bien que toujours parodiques. Le sous-titre du spectacle, « nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis » indiquait déjà que l'important, peut-être, était la résolution, c'est-à-dire la fin du voyage. L'affiche va également dans ce sens, en présentant l'image d'un labyrinthe, évoquant l'univers du jeu-vidéo. Cet Ulysse est alors un personnage à mener jusqu'au bout de sa quête.

²¹⁶ Comme le faisait Raymond Devos, jusqu'à composer tout un album (*Les chansons que je ne chante pas*, 2000). Plus récemment, l'humoriste américain Bo Burnham crée des spectacles de *stand-up* musicaux, presque entièrement chantés.

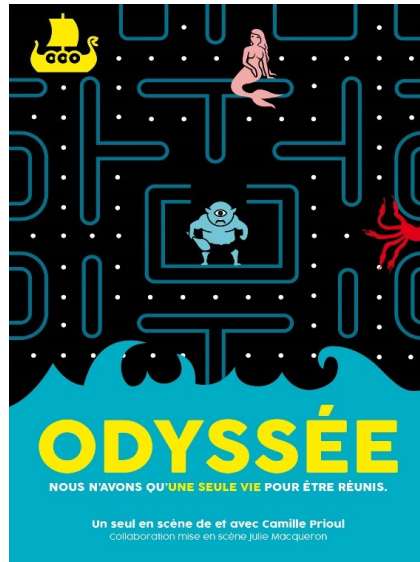


Figure 12. *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*, Camille Prioul, 2018.
Affiche du spectacle.

Cette fin montre que les codes du *stand-up* et la parodie sont bien au service de la valorisation du héros homérique. Si l'on rit parfois d'Ulysse, on rit surtout *avec* lui, et la tendresse des retrouvailles avec Pénélope achève la construction d'Ulysse comme un personnage sympathique, pour lequel le public a de l'empathie, voire de l'affection. Ainsi, comme l'aède grec a pour objectif de narrer les exploits d'un héros afin que celui-ci survive dans les mémoires, cet Ulysse parvient à toucher son public et participe à sa propre gloire.

Le *stand-up* et la conférence détournée sont des formats comiques, accessibles à tous les publics et sont des formes légères qui s'adaptent facilement à tous les environnements, y compris des bibliothèques ou des écoles. Mais surtout, ces formes permettent de détourner les codes de la théâtralité pour faire la part belle au récit, montrant que « le récit n'est pas adapté à la scène mais la scène est adaptée au récit. Elle s'assouplit et devient un espace privilégié pour d'autres écritures que celle qui lui est destinée »²¹⁷. Dans les deux adaptations de l'*Odyssée*, respectivement mises en scène par Étienne Luneau et Camille Prioul, le récit d'Ulysse se déploie sur plusieurs niveaux de jeu : celui des personnages qui racontent et celui du personnage raconté, jusqu'à finir par se mélanger. L'on ne sait plus si c'est Ulysse ou un professeur qui raconte, ou si l'Ulysse de Camille Prioul ne serait pas aussi le narrateur initial, qui présente calmement le spectacle à venir.

²¹⁷ PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, op. cit., pp.35-36.

C. L’*Iliade* à hauteur d’enfants : jouer (avec) la narration

Dans deux adaptations de l’*Iliade* pour le jeune public, construites comme des fresques de personnages, *Iliade (L’épopée dans un grenier)* de la compagnie Abraxas et *Petite Iliade (en un souffle)* de Julie Guichard et Julie Rossello-Rochet, les deux comédiens ou comédiennes interprètent des personnages qui jouent à incarner l’épopée, de la même façon que l’Ulysse de Camille Prioul incarne ses compagnons ou que le professeur Larimbart et son assistante prennent en charge les rôles des personnages homériques. Mais, ces adaptations de l’*Iliade* ont la spécificité de ne jamais brouiller réellement l’identité des personnages-narrateurs qui racontent les épopées et des personnages épiques. Autrement dit, contrairement à Larimbart qui se fait petit à petit happer par son récit, ici, les enfants qui jouent à l’*Iliade* sont eux-mêmes, *en même temps* que les personnages épiques, pendant toute la représentation.

Les deux spectacles reposent sur le même principe : deux frères (*Iliade*) ou deux sœurs (*Petite Iliade (en un souffle)*) de notre époque, jouent ensemble à incarner les différents personnages épiques, mettant ainsi en scène l’*Iliade* homérique comme un jeu d’enfant. L’épopée est mise au second plan : les personnages principaux ne sont pas Achille ou Hector, mais les membres d’une fratrie pour qui l’épopée est un jeu. L’épopée en est réduite tout en étant mise en scène de façon parfois spectaculaire, à l’aide d’accessoires en tout genre, et ces spectacles mettent alors en avant, et jouent avec, la difficulté de mettre en scène les événements épiques. Il s’agit alors non pas de diluer la théâtralité dans un autre modèle narratif, mais d’assumer la difficulté de la mise en scène du récit par l’établissement d’une fiction dramatique traditionnelle, comprenant une unité de lieu et d’action clairement posées dès le début du spectacle – bien que ces lignes soient ensuite déplacées.

1. Des enfants qui jouent à mettre en scène l’*Iliade* : cohabitation de la narration et du jeu

L’univers de l’enfance – souvent employé dans le théâtre jeune public où 50% du répertoire met en scène, entre autres ou uniquement, des personnages d’enfants²¹⁸ – est utilisé dans plusieurs spectacles à destination du jeune public, dont l’opéra jeune public de Jules Matton et Marion Aubert, *L’Odyssée* (2018). Dans l’opéra, les enfants sont directement issus

²¹⁸ FAURE Nicolas, *Le théâtre jeune public : Un nouveau répertoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

de l'épopée homérique, car il s'agit de Télémaque et des enfants des marins qui accompagnent Ulysse. Mentor, l'ami et conseiller de Télémaque dans l'*Odyssée*, dont Athéna emprunte régulièrement les traits, devient le chef du groupe d'enfants venu reconforter Télémaque, auquel se joint la jeune déesse Athéna, dans une scénographie et des costumes qui participent à l'actualisation de l'*Odyssée*.

Au contraire, l'intérêt formel d'*Iliade* et de *Petite Iliade (en un souffle)* est que les enfants sont les narrateurs de l'*Iliade*, et non ses personnages. *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, présenté précédemment, met en scène deux frères adultes, joués par les deux metteurs en scène, qui reviennent dans leur maison d'enfance après la mort de leur père. Fouillant le grenier de la maison, les deux frères retrouvent les accessoires avec lesquels, enfants, ils se déguisaient en personnages homériques. Revivant leurs souvenirs, ils vont une nouvelle fois « jouer à l'*Iliade* » et revêtir les casques en balais brosse, saladiers et boucles d'oreilles en cordons de rideaux qui recouvrent le plateau, alors grenier d'une vieille maison. *Petite Iliade (en souffle)*, quant à lui, est une commande du TNP au duo Julie Rossello-Rochet, l'autrice, et Julie Guichard pour la mise en scène, en 2019. Dans ce spectacle, deux petites filles, interprétées par les comédiennes adultes Éloïse Hallauer et Noémie Rimbart, jouent à l'*Iliade* le soir dans leur chambre, en cachette, au lieu de dormir. On comprend dès le début du spectacle qu'il ne s'agit pas de leur premier essai :

LA CADETTE – Tu veux qui pour cette nuit, poétesse ou muse ?
L'ÂÎNÉE – Poétesse²¹⁹

Les metteur·se·s en scène d'*Iliade* et de *Petite Iliade (en un souffle)* s'emparent de la question de la représentabilité de l'épopée homérique pour mieux la détourner. Ici, les artistes ne tentent pas de mettre en scène l'*Iliade*, mais proposent de jouer avec la tentative de sa mise en scène, sous la forme d'un jeu d'enfant. À la question « comment mettre en scène une guerre ? », les deux spectacles offrent la même réponse : comme des enfants, il suffit de « dire que » et de faire « comme si ».

La mise en abîme de la mise en scène de l'épopée à travers le jeu permet de jouer avec l'alternance entre incarnation des personnages homériques et récit, car les personnages modernes basculent naturellement d'un mode à l'autre, étant en plus parfois interrompus par une voix de parent ou par un oubli ou un doute sur ce qu'il se passe ensuite dans l'épopée.

²¹⁹ Dossier pédagogique de *Petite Iliade (en un souffle)*, TNP, 2019, p.8.

a. (Se)raconter une histoire

Dans la fable principale des deux spectacles, c'est-à-dire les petites filles dans leur chambre ou les deux frères dans le grenier, les personnages vont « jouer à l'*Iliade* » non pas pour le public, mais pour eux, pour s'amuser avant d'aller dormir ou pour se souvenir d'une enfance perdue. Le but n'est donc pas, pour ces personnages, de mettre en scène l'épopée homérique, mais de s'amuser avec elle, ensemble, en se racontant une histoire qu'ils connaissent déjà – ce que font les metteur·se·s en scène. Dans ces deux spectacles, le processus d'adaptation a réduit la narration épique et lui a donné une unité de temps (50 minutes ou 1h10) et une unité de lieu (la chambre des sœurs, le grenier des frères) clairement établies dès le début des spectacles – un procédé souvent nécessaire dans l'adaptation d'une œuvre non-dramatique à la scène²²⁰, mais qui est ici directement exposé au public, presque sur un mode épique brechtien.

En racontant pour eux, les personnages des deux spectacles racontent bien, aussi, au public. Les sœurs et les frères présentent les grands moments de l'épopée homérique et jouent sur le décalage entre la grandeur épique et la réduction au jeu d'enfant, avec la mise en scène de centaines de navires et de milliers de guerriers avec des vêtements et des objets du quotidien détournés.

La narration de l'*Iliade* est donc pleinement assumée par les personnages de *Petite Iliade (en souffle)*, qui commencent en présentant l'épopée et son contexte au public, et le spectacle est clôturé par une nouvelle mention du récit : « que ferons-nous demain soir ma sœur ? / comme toutes les nuits, nous raconterons une histoire ! ».

Les personnages de sœurs, ou de frères dans *Iliade*, décrivent les personnages épiques et les situations avant ou pendant qu'ils les incarnent. Chaque nouveau personnage, chaque nouveau lieu est ainsi annoncé verbalement, et souvent complété par un geste de démonstration. Par exemple, dans *Iliade*, lorsqu'Achille veut se battre contre Agamemnon qui lui prend Briséis, le frère interprétant Achille annonce d'abord « Achille tire du fourreau la grande épée », et opère ensuite l'action décrite²²¹. Inversement, comme des enfants qui jouent, les deux frères d'*Iliade* décrivent parfois ce que font les personnages homériques, sans le montrer, créant ainsi des sortes d'ellipses dans la monstration.

²²⁰ SADOWSKA-GUILLON Irène, « Forme bâtarde ou légitime ? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre », *Jeu*, 53, 1989, pp.91-94, p.94.

²²¹ Compagnie Abraxas, *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, captation *op. cit.*, 3min.

b. Univers de l'enfance : accessoires, bric-à-brac, et système D

Dans les deux spectacles, les tissus et vêtements permettent d'identifier les Troyen·ne·s et les Grec·que·s : dans *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, les personnages du camp grec sont en jaune et ceux du camp troyen en rouge, tandis que dans *Petite Iliade (en un souffle)* les guerriers grecs sont en bleu, évoquant la couleur de la mer par laquelle ils sont arrivés, et le camp adversaire est en orange. La couleur rouge ou orange choisie dans les deux spectacles pour caractériser les troyen·ne·s évoque le sang versé pendant la guerre et le massacre des habitant·e·s de la cité troyenne, réduite en cendre par le feu. Les couleurs des deux camps contrastent et permettent d'identifier très clairement les adversaires. Les vêtements et chaussettes qui représentent les guerriers jonchent le sol tant dans *Iliade* que dans *Petite Iliade*, illustrant les pertes humaines des deux camps. Les vêtements sont, en plus, des accessoires du quotidien et leur présence n'est pas anormale dans la chambre des fillettes ou dans le grenier d'une maison de famille. Ils participent à la création de la strate fictionnelle qui n'est pas celle de l'épopée, mais dans laquelle le récit épique peut s'épanouir.

Les différents lieux des actions épiques sont également représentés par des accessoires, et sont fixes. Dans *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, des caisses de vin sont ainsi d'abord les bateaux grecs, disposées à cour, puis deviennent les remparts de Troie une fois empilées côté jardin. En fond de scène, l'espace des dieux et des déesses, l'Olympe, est représenté par un lit, sur lequel Zeus et Héra sautent et se roulent dans les draps – rappel des épisodes grivois de *Iliade* (chant III). Nous distinguons ainsi l'espace troyen (jardin), l'espace grec (cour) et l'espace divin (fond de scène), même s'il y a une porosité entre ces différents espaces.

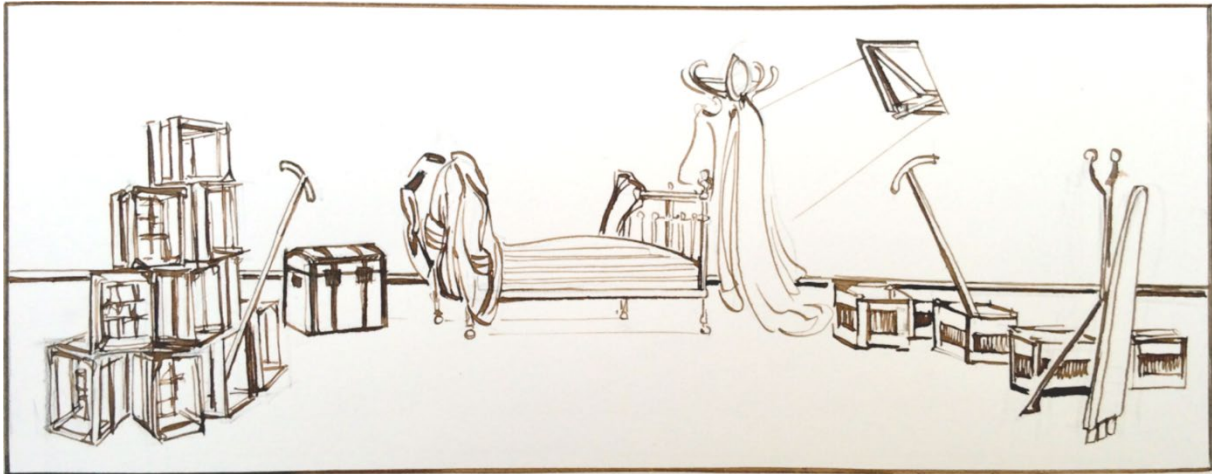


Figure 13. Iliade (L'épopée dans un grenier), Alexis Perret et Damien Roussineau, 2016.
Croquis de la scénographie.
Dossier pédagogique.

De plus, les combats débordent parfois jusque dans les gradins et les premiers rangs du public ne sont pas épargnés par les jets de chaussettes. L'autre strate fictionnelle, les deux frères dans leur grenier, se déroule dans un espace plus large, qui comprend la scène, l'espace du public et les coulisses d'où provient la voix du père.

Au contraire, dans *Petite Iliade (en un souffle)*, la chambre des deux sœurs se restreint au plateau, tandis que la fiction de l'*Iliade (L'épopée dans un grenier)* en déborde jusque dans le public, avec les dieux et les déesses qui évoluent parmi les spectateur·trice·s. Mais, comme dans *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, le camp grec et le camp troyen sont parfaitement identifiés sur scène, la mer et les Grecs à jardin et la cité troyenne à cour.

Particularité de *Petite Iliade (en un souffle)*, les deux comédiennes sont accompagnées par un musicien, à cour, à la batterie. Il n'appartient pas vraiment à la fiction des deux sœurs jouant la nuit dans leur chambre, puisque sa présence n'est pas expliquée, mais il n'est pas non plus seulement une présence extérieure, hors de la fiction, qui agit comme une bande sonore destinée au public uniquement. Pendant le spectacle, il interagit en effet avec les deux personnages : lors de l'équivalent du chant II de l'*Iliade*, le catalogue des navires, c'est lui qui fait les calculs permettant de savoir de combien de navires disposent les Grecs, et il souffle le résultat au personnage de la Muse-commentatrice, que joue une des deux sœurs et qui voit la scène « d'en haut » et la décrit à la façon d'une commentatrice sportive qui décrit les joueurs entrant sur le terrain. C'est également ce musicien qui récupère la pomme de Discorde lancée par une des sœurs pendant le spectacle. Il y a de nombreux jeux de regards entre le musicien et les deux

personnages, et à un moment, une des sœurs – qui joue alors Héraïstos – s’assoie sur ses épaules et lui demande silencieusement son avis avant de répondre à l’autre sœur, interprétant alors Thétis.



Figure 14. *Petite Iliade (en un souffle)*, Julie Guichard, 2019.
les comédiennes et le musicien.
©Michel Cavalca

La présence du musicien participe aux effets de distanciation avec la fiction qui se déroule sur scène, marque permanente de l’irréalité de ce que l’on voit : non, nous ne voyons pas deux sœurs jouant à *Iliade*, mais deux comédiennes interprétant deux sœurs qui jouent, et accompagnées par un musicien sur scène, qui n’est vraisemblablement pas dans la chambre des fillettes. Le musicien est un élément commun à toutes les couches de fictions, à la fois en dialogue silencieux avec les sœurs (il arrête de jouer quand la mère dit aux filles qu’elles font du bruit, sur ordre d’un regard d’une des sœurs), et en dialogue avec les personnages de *Iliade* – permettant ainsi un lien constant entre toutes les fictions.

2. Raconter au présent une histoire du passé : personnages-narrateurs et personnages-comédiens

Les deux jeunes sœurs ou les deux frères adultes sont des poétesses et poètes épiques, au sens où l’entend Goethe, comme le rappelle Danielle Chaperon :

Le 23 décembre 1797, Goethe écrit à Schiller une lettre dans laquelle il rappelle que ceux-ci « se distinguent essentiellement par le fait que le poète épique rapporte l'événement comme *parfaitement passé*, alors que le poète dramatique le représente comme *parfaitement présent* ». ²²²

Les personnages racontent bien au passé, le passé du mythe ou du conte, même s'ils emploient parfois le présent, qui prend alors une valeur narrative. Pour que le récit de l'*Illiade* soit toujours identifié comme tel, le présent de la narration est régulièrement rappelé dans les deux œuvres, notamment parce que les personnages qui jouent interrompent leur mise en jeu de l'épopée pour ne pas se tromper ou pour présenter les personnages et les lieux. Ces interruptions servent aussi à donner des éléments de contexte ou d'explication à ce qui se déroule sur scène. Ainsi, dans *Petite Illiade (en un souffle)*, lorsqu'Andromaque fait ses adieux à Hector, elle lui parle de sa « quenouille » et la sœur interprétant Hector se tourne vers le public pour expliquer qu'une quenouille « est un objet de couture ». Spectacle jeune public, *Petite Illiade (en un souffle)* comporte une dimension didactique qui inclue le résumé et la contextualisation de l'*Illiade*, ainsi que des explications lexicales.

Les personnages des deux enfants sont régulièrement visibles derrière les personnages homériques, laissant voir leurs avis sur les actions des héros. Lorsqu'Agamemnon se dispute avec Achille, la sœur l'incarnant fait une moue railleuse en direction du public après avoir parlé pour lui, laissant voir son désaccord avec le personnage épique et créant une relation de connivence avec les spectateur·trice·s. Le jeu aux allures cabotines et exagérées des deux sœurs sert à rendre visible le caractère enfantin du jeu des sœurs et participe à la mise à distance de l'épopée et à son détournement comique : chaque nouveau personnage a sa propre voix ou ses intonations, les actions sont souvent accompagnées d'onomatopées et l'ensemble du spectacle est léger et comique, loin de la fresque guerrière.

Autre rappel du contexte narratif de *Petite Illiade (en un souffle)*, la présence d'une voix off interrompt le jeu des filles. En effet, la mise en scène de l'*Illiade* par les deux jeunes sœurs est parfois interrompue par des rappels à l'ordre de leur mère, en voix-off et depuis les coulisses, autre élément commun avec *Illiade* dans un grenier où c'est la voix du père que l'on entend résonner depuis les coulisses, comme un nouvel Homère qui encourage ses enfants à poursuivre leur mise en scène. Dans *Petite Illiade (en un souffle)*, la voix de la mère est identifiée comme telle, les personnages des deux sœurs lui répondant et lui obéissant – au moins en apparence. Lorsque, pour la deuxième fois, la mère crie « je vous entends les filles ! », une des deux sœurs

²²² CHAPERON Danielle, « Le travail de la narration », *op. cit.*, p.30.

quitte le plateau pour les coulisses et l'on entend une porte qui grince puis des bruits de pas sur du parquet, avant de voir revenir le personnage, soulagé, qui annonce à sœur que « c'est bon, la mère dort » : le jeu peut reprendre. Ce rappel de la temporalité du présent des deux personnages de sœurs met à distance l'épopée, simple histoire que l'on raconte et que l'on joue pour s'amuser.

Du côté d'*Iliade*, en revanche, cette voix off, initialement identifiée comme celle du père, a plusieurs fonctions et évolue. Elle introduit le spectacle, lisant une lettre ajoutée au testament du père dans laquelle il demande à ses fils « Vendez la maison, mais videz le grenier avant »²²³, qui semble alors inviter les deux frères à retrouver leur jeu d'enfant. Lors du jeu des deux frères, cette même voix retentit à nouveau, « cessez de vous battre les garçons ! »²²⁴. Si dans *Petite Iliade (en un souffle)* le rappel à l'ordre de la mère est logique dans la fable, ici cette interpellation ne l'est pas : le père est mort. Comment expliquer cette réprimande ? Souvenir d'un père bien vivant qui avait l'habitude d'interrompre ainsi le jeu des frères ? Cette voix intervient lorsque, dans leur jeu de l'*Iliade*, les deux frères incarnent Diomède et Hector, sur le champ de bataille. Plutôt que les deux frères, ce sont les deux héros homériques, toujours incarnés, qui entendent cette voix et la nomment « Zeus ! », l'incluant ainsi dans l'*Iliade*. À ce moment, les strates de fictions se croisent, celle de l'*Iliade* et celle de la famille qui la raconte – que le public avait peut-être oublié derrière les personnages épiques – comme un rappel, peut-être, de la dimension fratricide de la Guerre de Troie.

Si les personnages épiques sont mis à distance, parodiés et pas toujours incarnés, les personnages qui racontent et jouent, sœurs ou frères, sont crédibles et bien présents, d'autant plus qu'ils montrent au public qu'ils cherchent à « bien » mettre en scène l'*Iliade*, en étant fidèles à la version homérique. Ces personnages, mi-narrateurs mi-interprètes, servent d'intermédiaires entre le public et les personnages épiques, en appartenant au monde contemporain ou en évoluant dans des espaces que le public reconnaît comme son monde quotidien (grenier, chambre). Bien que moins visibles, sur la durée, que les personnages épiques, ils restent présents pendant toute la représentation, et en apparaissent ainsi réels, effaçant les comédien·ne·s qui les incarnent.

²²³ Compagnie Abraxas, *Iliade*, captation *op. cit.*, 1min.20.

²²⁴ *Ibid.*, 3min.20.

3. Le support de l'histoire : le livre

Les personnages des enfants, ou des adultes qui renouent avec leur enfance, montrent bien au public qu'ils ne sont pas en train d'inventer les personnages qu'ils incarnent et l'histoire qu'ils jouent. À plusieurs reprises, les joueur·se·s font référence aux sources ou au livre dont est issu le récit et, qu'il s'agisse des sœurs de *Petite Iliade (en un souffle)* ou des frères d'*Iliade (L'épopée dans un grenier)*, les personnages essaient d'être fidèles à l'*Iliade* homérique : ils et elles s'y réfèrent pour se remémorer des épisodes ou pour confirmer une action à venir.

Ainsi, dans *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, les frères vont retourner lire l'*Iliade* pour y trouver les informations manquantes. Le livre, volume imposant et ancien, est un élément présent dès le début et lu au public avant d'être posé en avant-scène, rappel constant de l'œuvre homérique et de l'imaginaire littéraire qu'il suscite. Le spectacle s'ouvre avec la voix-off du père défunt, encourageant ses fils à retourner dans le grenier où ils jouaient enfants et à « le ranger nom de Dieu ! ». Quand les deux comédiens apparaissent enfin, après le noir initial, ils mettent en place le décor, puis l'un d'eux trouve le livre. C'est là que commence véritablement le récit de l'*Iliade* :

Le comédien prend le livre posé au sol et l'ouvre.

- La colère !

L'autre le regarde.

- La colère... ?

Il s'approche, les deux regardent le début du livre, se regardent, sourient.

- (*En chœur*) Chantons là !

- (*lisant*) Celle du Péléide Achille qui aux Achéens donna tant de souffrances

- et qui jeta dans l'Hadès tant de fortes âmes de héros

- la décision d Zeus s'accomplissait depuis que s'opposaient

- l'atride Agamemnon (*en montrant la casquette militaire*) prince des hommes...

Le livre est fermé et jeté à terre, le comédien fouille sous les draps recouvrant le décor à cour, et trouve le casque en balais brosse jaune, et le brandit.

- et Achille le divin !²²⁵

Bien que les personnages épiques commencent à être présentés avant et que le décor soit déjà mis en place, ce n'est qu'avec la lecture du début du texte homérique que commence véritablement le jeu d'interprétation des deux frères – comme les deux jeunes sœurs de *Petite Iliade (en un souffle)* invoquent d'abord la Muse, en écho aux traditions épiques grecques.

Le livre est à nouveau utilisé plus tard, lorsque les deux frères ont besoin de vérifier un élément, après avoir « un trou » dans le texte :

Un des comédiens est debout sur une cagette à cour, côté grec.

- [...] le vacarme ne cesse pas !

²²⁵ *Ibid*, 1min.55-2min.24.

Silence. Hésitation de l'autre comédien, au centre du plateau. Il va prendre le livre posé en avant-scène, pendant que l'autre reste figé le bras en l'air, sur la cagette, montrant des signes d'impatience. Il feuillette le livre puis trouve la bonne page, se rapproche de l'autre et commence à lire :

- Le vacarme ne cesse pas
- alors chaque homme abat son homme.
- [...]
- la lance de bronze passe sous le cerveau,
- brise les os blancs les dents sont arrachées
- les deux yeux se remplissent d'un sang qui dans la bouche et les narines coulent
- ainsi les chefs des achéens tuent chacun un homme.²²⁶

Suite à quoi, ils ferment brutalement le livre et reprennent leur récit d'un ton effréné et en mouvement.

Derrière l'appropriation de l'*Iliade* par les deux frères, il y a donc une mise en scène de la recherche de fidélité à l'œuvre, matérialisée sur scène par le biais du livre. L'épopée n'est pas seulement une histoire à jouer et raconter, mais aussi un objet culturel et patrimonial, qui peut être manipulé, consulté et partagé.

La présence du livre, tant physique que dans les discours des personnages, est un élément commun à beaucoup d'adaptations et de réécritures. Il permet de signifier à la fois la réécriture, en invoquant une trace de l'œuvre « originale » ou du matériau d'inspiration (ici, les « mots d'Homère »²²⁷) et l'intertextualité qui résulte du processus de réécriture. Le livre peut aller jusqu'à être à la fois ligne dramaturgique et élément qui parasite l'écriture comme dans *Entre les lignes* de Tiago Rodrigues²²⁸, écrite directement entre les lignes d'*Œdipe-roi* de Sophocle, où il est question de la quête de l'origine du livre annoté en même temps que de la tentative échouée d'un auteur, Tiago, pour réécrire et mettre en scène la tragédie sophocléenne. Parasite, le livre l'est aussi dans *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, puisqu'il pousse les frères-comédiens à s'interrompre pour vérifier, mais il est avant tout moteur de l'action, la lançant au début du spectacle et la relançant quand les frères en ont besoin.

Le livre est un objet à l'épaisseur symbolique évidente : il renvoie aussi bien à l'épopée, que l'on connaît aujourd'hui grâce à l'écrit, qu'aux livres de contes et à l'univers de l'enfance qu'à celui du savoir et de l'enseignement – un domaine exploité pour adapter la narration épique, comme on l'a vu avec *L'Odysée ou La folle conférence du professeur Larimbart*. Mais il peut aussi évoquer un carnet de voyage ou un journal intime, comme dans les spectacles de Christiane Jatahy.

²²⁶ *Ibid*, 43min.59-44min.46.

²²⁷ Laurence Campet, dossier de présentation d'*Iliade/Brisée*, 2016, p.4.

²²⁸ Tiago Rodrigues, *Entre les lignes*, 2013.

En effet, la représentation physique et manipulable de l'épopée, dans la présence d'un livre sur scène, n'est pas réservée à *Illiade (L'épopée dans un grenier)*. Dans ses deux adaptations de l'*Odyssée*, Christiane Jatahy utilise un livre et le met explicitement en scène. Dans le premier volet, *Ithaque, Notre Odyssée I* (2018), dès la première des trois parties, un des Ulysse présente au public un petit carnet bleu contenant des lettres manuscrites de migrant·e·s à leur famille. Ces lettres, présentées comme des témoignages réels, sont lues par cet Ulysse dans la partie « Vers Ithaque », puis dans la troisième partie, par un autre comédien (les personnages ne sont alors plus identifiables). Le comédien dit au public que ce carnet est « la véritable *Odyssée* ». Dans le second volet, *O Agora que Demora. Le présent qui déborde (Notre odyssée II)* (2019), la metteuse en scène « Chris », alors face au public, explique que le peuple autochtone qu'elle a rencontré lors de la recherche de son grand-père, dont le corps n'a pas été retrouvé après la chute de son avion au-dessus de la forêt amazonienne, n'a jamais vu la mer, comme le peuple chez lequel Ulysse est destiné à mourir. Dans le film projeté en dernière partie du spectacle, un gros livre ancien est lu par plusieurs personnes, à différents endroits, dont un membre du peuple autochtone mentionné plus tôt, lisant sur une barque dans sa langue. Ce livre est bien sûr l'*Odyssée* d'Homère, mais il est aussi le journal de Christiane Jatahy, son guide de voyage. Avant cela, les personnages de Christiane Jatahy utilisent le livre non pas comme support de mémoire pour mieux raconter l'*Odyssée*, mais en élément de comparaison. Les Ulysse et Pénélope d'*O Agora que Demora* qui apparaissent dans le film en lisent des extraits, et c'est ce qui en fait des personnages homériques, les comédien·ne·s ne jouant pas un rôle, mais restant eux et elles-mêmes. Or, le livre qui est lu à la fin du spectacle n'a pas la même valeur, et sert plutôt à recréer un lien entre le spectacle et l'*Odyssée* homérique, ou entre l'histoire personnelle de la metteuse en scène et l'épopée.

Il n'y a pas de livre dans *Petite Illiade (en un souffle)*, mais là aussi, les deux sœurs se réfèrent régulièrement à l'épopée homérique. Elles cessent parfois leur jeu pour se questionner sur une action. C'est notamment le cas au début du spectacle : les jeunes filles jouent Achille suppliant Thétis de le venger de l'affront que lui a fait Agamemnon, puis elles s'interrompent en se demandant « je ne me souviens plus pourquoi ». S'en suit alors une reprise « depuis le début » et elles expliquent (et jouent) les épisodes antérieurs à l'*Illiade*, depuis la naissance du monde. Elles racontent ainsi, réellement « depuis le début », la succession des mythes grecs antiques : Gaïa qui enfante les Titans, Zeus qui vainc les Titans et la prise de pouvoir des dieux et déesses ainsi que leur partage du monde, la prophétie annonçant que le fils de Thétis détruirait l'Olympe, son mariage avec Pélée et la Pomme d'or, le choix de Paris et l'enlèvement d'Hélène

et enfin le début de la Guerre de Troie (« ça fait dix ans que la Guerre de Troie a commencé »). En quelques minutes seulement, le public peut situer l'*Illiade* dans un contexte mythologique global. S'en suit une « rediffusion » en accélérée de la première scène jouée par les deux sœurs (dialogues Achille-Thétis puis Thétis-Agamemnon), qui permet aux spectateur·trice·s de se rappeler de ce qui a déjà été montré et de raccrocher ce qui va suivre à ce qui a été fait.

L'épopée est mise en valeur comme un texte incontournable, canonique, connu de tous·tes y compris des enfants, et dont on peut s'emparer. De ce fait, les adaptations de l'*Illiade* de la compagnie Abraxas et de Julie Guichard et Julie Rossello-Rochet peuvent être envisagées « en tant qu'hommages »²²⁹ à l'épopée homérique. C'est par ailleurs ce qui ressort des discours des artistes. Julie Rossello-Rochet, autrice de *Petite Illiade (en un souffle)*, parle de se faire entendre aux côtés d'Homère : « Faire passer la puissance sans l'amoindrir mais avoir un point de vue sur elle, prendre ma place dedans [...]. Être Homère. Être moi. Prendre ma place, raconter à ma manière »²³⁰. En exprimant le souhait de « prendre sa place » dans la tradition et entre les lignes d'Homère, l'autrice affiche bien sa posture d'artiste qui adapte, conciliant le texte source et son propre désir de création.

La posture des artistes, ici, se traduit subtilement dans les spectacles – de façon moins apparente que dans les réécritures de mythes ou de tragédies antiques²³¹ – à travers l'exposition de la mise en scène du processus d'adaptation. En effet, comme les metteur·se·s en scène, les personnages qui jouent à l'*Illiade* sont confrontés à la question des choix (que raconter ?), à la fidélité au texte (que dit le texte ?), et aux obstacles apparents de la mise en scène d'un texte narratif : comment mettre en scène des foules de guerriers et des personnages divins ? Une autre question se pose pour mettre en scène l'*Illiade*, et notamment pour du jeune public : celle de la violence. Épopée guerrière et particulièrement sanglante, quand l'*Illiade* est mise en scène même de façon parodique, les guerriers restent des combattants.

²²⁹ HENNAUT Benoît, *Théâtre et récit, l'impossible rupture – Narrativité et spectacle postdramatique (1975-2004)*, *op. cit.*, p.151.

²³⁰ Julie Rossello-Rochet, « Note d'intention de l'autrice dramatique », dossier pédagogique de *Petite Illiade (en un souffle)*, 2019, p.5.

²³¹ Des auteur·trice·s dramatiques qui réécrivent des mythes antiques ou des tragédies grecques jouent avec la métathéâtralité, par exemple Tiago Rodrigues dans *Entre les lignes* (2013, 2015 en français, publié en 2023), Dimitris Dimitriadis avec *Dévastation* (2016) ou Anne Carson et Norma Jeane Baker de Troie (2021).

4. Décaler la violence : réduction et mise à distance au service de la représentation de la guerre

Le détour par l'enfance pour mettre en scène l'*Iliade*, une épopée guerrière qui décrit amplement des scènes de combats sanglants, implique une réduction et/ou un détournement de la violence, sans pour autant la faire disparaître.

Dans *GilgaClash*, le duel entre Enkidu et Gilgamesh est remplacé par un combat de doigts, agrandi par la voix d'un commentateur comme dans les matchs de boxe, mais dans *Iliade (L'épopée dans un grenier)* et *Petite Iliade (en un souffle)*, la réduction de la violence n'est pas aussi littérale : ce sont bien des corps qui luttent. Mais ces scènes de lutte sont comiques et parodiques. Interprétés par des enfants qui jouent, et non par des conteurs, les guerriers épiques se battent comme des enfants, à coups de frites de piscine (*Iliade*) ou en se sautant dessus (*Petite Iliade*).

Avant de mettre en scène des duels de héros, les deux spectacles posent assez vite un contexte clair : la guerre de Troie est un combat entre deux camps, les Grecs d'un côté, et en face, les Troyens. Les deux camps sont apparents sur scène, chacun ayant sa couleur. Et, si les héros et les dieux et déesses sont toujours parfaitement identifiés, tant dans *Iliade* que *Petite Iliade (en un souffle)*, les guerriers sont quant à eux très anonymes, noyés dans la foule des guerriers représentés par des vêtements de couleurs.

Dans *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, les jupes des guerriers formées par les assemblages de chaussettes illustrent la guerre et les pertes de chaque camp : la mort d'un guerrier est représentée par une chaussette arrachée et jetée au sol. Ainsi, le sol se retrouve progressivement jonché des chaussettes jaunes et rouges, comme la plaine de Troie se recouvre des corps des Grecs et des Troyens après une bataille. Le même procédé est à l'œuvre dans *Petite Iliade (en un souffle)*, où les vêtements représentent la foule, d'abord les combattants grecs dans leurs bateaux – piles de vêtements bleus dans des sacs en plastique d'Ikea, bleus également – puis guerriers tombés aux combats, qui jonchent le sol.



Figure 15. *Petite Iliade (en un souffle)*, Julie Guichard, 2019.
Combat des deux sœurs incarnant des guerriers épiques
©Michel Cavalca

Lors des duels, ce ne sont plus les vêtements qui luttent, mais les personnages. Les sœurs de *Petite Iliade (en un souffle)* luttent à mains nues, mi combat épique, mi chamailleries d'enfants, au milieu des vêtements déjà tombés au sol.

De même, dans *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, les combats sont nombreux et toujours décalés : les frères se battent à l'aide d'épées en bois, de parapluies et de frites de piscine, mais aussi de lancers de chaussettes, font des roulades au sol pour s'esquiver et font le « jeu de la barbichette » avec une compétition de rapidité sur la récitation de la comptine²³².

Comme l'*Iliade* devenue jeu, les combats à mort qui la peuplent sont actualisés et amoindris, devenant enfantins et ludiques, plutôt que mortels. La violence réelle, la mort, est conservée, mais uniquement dans le récit : les personnages racontent la mort, mais ne la jouent

²³² Compagnie Abraxas, *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, captation, *op. cit.*, 10min.

pas. Ainsi, dans *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, le moment où les frères interrompent leur mise en scène pour relire le passage de l'*Iliade* dans lequel les chefs grecs tuent leurs ennemis, évoqué précédemment, est plus grave que les épisodes incarnés avec entrain et humour. L'alternance entre le récit et le jeu d'enfant permet donc de jouer avec les registres et d'équilibrer le ton des spectacles qui, s'ils restent légers et comiques, n'effacent pas complètement la dimension guerrière et la gravité des événements narrés dans l'épopée homérique.

Dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, autre spectacle conçu comme une fresque de personnages et d'épisodes et destiné à un public familial, Agamemnon, roi des Grecs, est vêtu d'un gilet pare balles, d'une tenue militaire et est armé d'une arme à feu à l'apparence beaucoup moins *cheap* que les accessoires désignant les autres personnages. La violence est ainsi présentée frontalement, notamment quand l'arme est utilisée. Achille tire en effet avec l'arme, moment où la fiction entre brutalement en contact direct avec la réalité : le pianiste, jusqu'alors non intégré au jeu des comédien·ne·s, isolé à jardin, est touché par la balle et tombe, comme mort. Les comédien·ne·s l'interpellent par son prénom, « Christian ? » (Christian Roux), interrompant le déroulé chronologique du récit épique et mythique. La modernité de l'arme, qui tranche avec les costumes aux allures de déguisements bon-marché et imitant l'Antiquité, fait entrer le spectacle dans un univers jusque-là absent du plateau, le nôtre – qui va jusqu'à impacter le musicien, qui restait silencieux et à l'écart des comédien·ne·s avant cet épisode. Ainsi, contrairement à *Iliade (L'épopée dans un grenier)* ou *Petite Iliade (en un souffle)*, la violence devient concrète et se montre vraiment lorsqu'elle fait voler en éclat la frontière entre fiction et réalité, presque littéralement, avec la balle de pistolet.

III. Parodier les épopées : raconter au public dans la joie

Dans sa *Poétique*, lorsqu'il définit les épopées, Aristote les présente comme des œuvres narratives de grande ampleur, ce qui doit être adapté pour la mise en scène. Il ajoute une autre caractéristique stylistique : le style est soutenu et poétique. Pour Aristote, « l'épopée est [...] l'imitation d'hommes nobles dans un récit versifié » et qui « emploie un mètre uniforme »²³³, à savoir l'hexamètre dactylique. Or, si les tragédies grecques, elles-aussi composées en vers, ont pu être traduites et réécrites en conservant une versification, comme l'ont fait les tragiques français du XVII^e siècle en écrivant leurs tragédies en alexandrins, il n'en est rien avec les épopées aujourd'hui : la majorité des adaptations scéniques d'épopées ont un ton plus comique qu'épique ou poétique. Même dans des œuvres poétiques, telles que les pièces très littéraires de Simon Abkarian, la langue est crüe et diffère largement de la noblesse qu'Aristote prête aux épopées homériques, et l'utilisation récurrente de la chanson ou du rap dans les comédies participe également de cette actualisation de la langue, tendant vers la parodie.

Les metteur·se·s en scène retrouvent la dimension populaire que Florence Dupont attribue aux épopées homériques dans *Homère et Dallas*, en adaptant les épopées en spectacles comiques qui réunissent et amusent un public composé d'une grande variété de profils, de néophytes aux spécialistes de l'Antiquité. Si la série théâtrale de Blandine Savetier joue avec le caractère festif de l'*Odyssée*, tout en conservant une forme de fidélité à l'œuvre en adaptant la longueur et en conservant des épisodes peu connus – tel que le récit de Ménélas de son arrêt en Égypte – d'autres metteur·se·s en scène veulent d'abord débarrasser l'œuvre épique de son aspect sacré et éventuellement élitiste, et la raconter pour amuser le public.

Les épopées antiques sont alors racontées et mises en scène avec un ton parodique et par le biais d'actualisations, de décalages, et avec familiarité – un phénomène loin de se restreindre au théâtre ou au spectacle vivant. En témoigne le succès de l'émission de France 5 « LES BOLOSS des Belles Lettres »²³⁴ (2015-2016) présentée par Jean Rochefort, ou la bande-dessinée *Turbo classiques* de PoPésie²³⁵ qui résume des classiques de la littérature, incluant l'*Iliade* et l'*Odyssée*, « en quatre cases et avec des canards ».

²³³ ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel MAGNIEN, *op. cit.*, chapitre V, p.92.

²³⁴ D'après le livre de Quentin Leclerc et Michel Pimpant, *Les Boloss des Belles Lettres : la littérature pour tous les walouf*, Flammarion, 2013. Un second livre a fait suite : Quentin Leclerc et Michel Pimpant, *IOLo, connais-toi toi-même, tu sais*, qui résume des classiques grecs et latins, publié chez Les Belles Lettres (2016).

²³⁵ Guillaume Plassans (PoPésie) et Esquimaupêche, *Turbo classiques : des résumés de classiques de la littérature en 4 cases et avec des canards*, Villeurbanne, Éditions Lapin, 2019.

Sur scène, l'adaptation de classiques de la littérature donne lieu à des spectacles qui se présentent en général plus comme des hommages que des parodies, tels qu'*Un instant* de Jean Bellorini à partir de *La recherche du temps perdu* de Proust (2018) ou *Bovary* de Tiago Rodrigues, à partir de *Madame Bovary* de Flaubert et du procès fait à son auteur (2016). Ces adaptations scéniques de classiques littéraires, comme celles de tragédies antiques, peuvent également donner lieu à des spectacles plus comiques, que l'on retrouve notamment dans les programmations du Festival OFF d'Avignon ou des salles municipales – et qui n'ont donc pas la même diffusion ni la même reconnaissance du secteur théâtral et de la recherche. Ainsi, à Grenoble, la compagnie Les Gentils, qui bénéficie d'une certaine reconnaissance du fait de sa forte implantation locale depuis 2010 et qui est une compagnie associée au Théâtre Municipal de Grenoble, a créé le projet « Le Mythologinarium ». Débuté en 2018 avec *L'infernum Kermès*, il s'agit d'un projet présenté comme « une Hydre de Lerne artistique » qui « va se décliner en une multitude de formes aux cadres très divers sur les prochaines saisons »²³⁶, composé de *L'infernum Kermès* (installation foraine avec interventions théâtrales, 2018), *Dans les bras de Morphée* (concert classique et onirique, 2021), *Tout doit disparaître ?* (« la boutique de Pythie », 2022), *Le contre-chant des Sirènes* (2023), *Panique !* (« incitation à la guinche », 2023), *Fête l'Amour* (théâtre musical, 2023) et *Show Muse Go On* (duo tragi-comique, 2024). La compagnie, spécialisée dans les comédies et le théâtre musical, affiche une volonté d'actualisation des mythes grecs antiques et de leurs personnages : « Après deux millénaires d'absence, des figures bien esquivées de la mythologie grecque tentent de retrouver une place dans notre société, tant bien que mal... »²³⁷. Cet exemple montre un désir partagé par les artistes, le public, et les théâtres, pour le matériau mythique et son traitement comique et actualisé. Si la compagnie des Gentils s'empare de personnages et de mythes sans texte source identifié, c'est bien la même volonté d'actualisation parodique et de valorisation du mythe (ou de l'œuvre source) que l'on retrouve chez les compagnies qui adaptent des épopées antiques.

A. Parodier les épopées : des traditions

Aujourd'hui en France, ou plus largement en occident, les épopées grecques et romaines (*Illiade*, *l'Odyssee*, *l'Énéide*) sont les plus connues, et sont en même temps des objets lointains, décrivant un monde mythique disparu, contrairement au *Mahâbhârata* en Inde, texte toujours

²³⁶ Compagnie Les Gentils, présentation du projet LE MYTHOLOGINARIUM sur le site de la compagnie. [En ligne : <https://www.ciegentils.com/le-mythologinarium>].

²³⁷ *Ibidem*.

sacré, ou à l'*Épopée de Soundiata*, qui décrit en partie des événements historiques et politiques fondateurs du Mandé, actuel Mali.

L'inscription des épopées homériques dans un temps mythique, déjà mythique à l'époque de la Grèce classique du V^e siècle av. J.-C., peut expliquer l'existence d'une tradition de détournements, parodies et réécritures de ces œuvres, qui remonte à l'Antiquité et qui existe toujours – alors que les autres épopées sont peu parodiées en France, objets à la fois trop éloignés culturellement, non tributaires d'une transmission scolaire suscitant inmanquablement la parodie potache, et peut-être trop sacrés pour qui les connaît.

1. Héros et épopées parodiées

Théocrite, poète du III^e siècle av. J.-C., auteur de l'*Épithalame d'Hélène*, dressait déjà un portrait parodique de Ménélas, comme le montrent Christophe Cusset et Fanny Levin dans leur article « Aspects parodiques et humoristiques de la figure de Ménélas dans l'*Épithalame d'Hélène* de Théocrite »²³⁸. Dans l'*Épithalame d'Hélène*²³⁹, Ménélas boit trop et s'endort pendant sa nuit de noce avec Hélène : « Ô jeune époux, t'endors-tu sitôt ? As-tu quelque lourdeur aux genoux ? Aimes-tu le sommeil ? As-tu assez bu pour désirer ton lit ? »²⁴⁰. L'héroïsme de Ménélas est tourné en dérision et il ne doit sa chance qu'à un éternuement divin (« quelque dieu éternua sans doute pour que la destinée te fût favorable »²⁴¹). Probablement composée à la même période, au III^e siècle av. J.-C. – à moins qu'elle ne date du I^{er} siècle²⁴² – la *Batrachomyomachie*²⁴³ (combat des rats contre les grenouilles) est une épopée qui parodie l'*Iliade*, racontant le terrible combat d'une journée entre deux espèces du règne animal, batraciens et muridés, et reprend de nombreux épisodes de l'*Iliade* ou des épisodes antérieurs, comme celui de la Pomme de Discorde. La difficulté de datation précise de la *Batrachomyomachie* s'explique en partie par la longue tradition de parodies ou de réécritures

²³⁸ CUSSET Christophe, LEVIN Fanny, « Aspects parodiques et humoristiques de la figure de Ménélas dans l'*Épithalame d'Hélène* de Théocrite », in ACOSTA-HUGHES Benjamin, CUSSET Christophe, DURBEC Yannick, PRALON Didier (dir.), *Homère revisité. Parodie et humour dans les réécritures homériques*, Besançon : Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2011. [En ligne : https://www.persee.fr/issue/ista_0000-0000_2011_act_1200_1].

²³⁹ THEOCRITE, *Idylle XVIII*, III^e siècle av. J.-C.

²⁴⁰ THEOCRITE, *Idylle XVIII*, trad. Leconte de Lisle, 1861.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² GARNIER Romain, « La *Batrachomyomachie* : un texte polyphonique », in ACOSTA-HUGHES Benjamin, CUSSET Christophe, DURBEC Yannick, PRALON Didier (dir.), *Homère revisité. Parodie et humour dans les réécritures homériques*, op. cit.. Romain Garnier suppose que l'auteur de *La Batrachomyomachie* est peut-être Lucien (I^{er} siècle).

²⁴³ *La Batrachomyomachie*, épopée comique, auteur anonyme.

des épopées homériques. L'on en trouve jusqu'au V^e siècle par des imitateurs d'Homère, tel que Nonnos de Panopolis, comme le montre Hélène Frangoulis dans « Réécritures parodiques et humoristiques d'Homère chez Nonnos de Panopolis »²⁴⁴. Judith Labarthe²⁴⁵ rappelle quant à elle que le Moyen-Âge est une période foisonnante pour les épopées parodiques, époque qui a vu se développer les épopées animalières, par exemple en Allemagne avec le *Reineke Fuchs*, épopée retraçant les aventures d'un renard.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les épopées antiques sont parodiées en France, par Scarron et son *Virgile travesti* (1648) ou Marivaux, qui propose des parodies des épopées homériques avec ses romans *L'Homère travesti ou L'Iliade en vers burlesques* (1716) et *Le Télémaque travesti* (1717). Un siècle plus tard, Jacques Offenbach écrit l'opéra-comique *La Belle Hélène* (1864), qui connaît un immense succès et marque encore notre vision du couple Ménélas-Hélène.

Ce bref panorama permet de montrer que, à chaque époque, les récits épiques et leurs héroïnes ont été parodiés. Notre époque ne fait pas exception, bien au contraire, et notamment au théâtre.

2. Les joies de l'anachronisme

Dans le vaste corpus composé de toutes les mises en scène du XXI^e siècle des épopées, homériques ou non, un très grand nombre de spectacles sont des comédies, et quelques-uns sont bien présentés comme tels : *Le Gâteau de Troie* de Barbara Lambert²⁴⁶ est qualifié de « parodie tragique d'inspiration mythologique », *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* du Théâtre du Mantois est un « théâtre mythologique et forain », et l'*Odyssée* du professeur Larimbart est une « folle conférence ».

Ainsi, *Le Gâteau de Troie*, « parodie tragique d'inspiration mythologique » mise en scène par Barbara Lambert en 2016, annonce dès son titre la parodie d'un épisode épique célèbre, celui du cheval de Troie imaginé par Ulysse. Dans ce spectacle, adaptation de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, l'on suit Ulysse, Agamemnon, Achille et Ménélas libérer Hélène de Troie, et les

²⁴⁴ FRANGOULIS Hélène, « Réécritures parodiques et humoristiques d'Homère chez Nonnos de Panopolis », in ACOSTA-HUGHES Benjamin, CUSSET Christophe, DURBEC Yannick, PRALON Didier (dir.), *Homère revisité. Parodie et humour dans les réécritures homériques*, op. cit.

²⁴⁵ LABARTHE Judith, *L'épopée*, op. cit., p.335.

²⁴⁶ Barbara Lambert, *Le Gâteau de Troie*, 2015. Annexe p.501.

retrouvailles entre Hélène et Ménélas. Le « cheval de bois » dans lesquels les Grecs se sont cachés, très brièvement évoqué dans l'*Odyssée* bien que très connu aujourd'hui, devient ici un immense gâteau factice dans lequel les comédiens peuvent se cacher, et qui sert à Agamemnon et Ulysse à infiltrer Troie puis à repartir avec Hélène. Comme le gâteau remplace le cheval, les titres de la presse à scandale remplacent les chants des aèdes pour raconter les exploits des guerriers, et tout dans la scénographie, des effets sonores aux costumes-déguisements évoquant l'Antiquité ou des super-héros de pacotilles, renvoie à la parodie et à un refus de sacraliser le mythe.

Actualisations et décalages

Un des ressorts comiques les plus utilisés par les metteurs en scène est l'actualisation des épopées, qui permet de créer immédiatement un décalage entre des situations et des personnages. Cette actualisation peut prendre plusieurs formes, de l'actualisation des personnages à celle de l'aspect formel des épopées, mais se traduit toujours par la mise à distance du texte source, provoquant ainsi le rire du public. À la suite de Benoît Hennaut, nous entendrons ici « actualisation » comme la « mise en évidence contemporaine des thèmes fondamentaux qui traversent les récits pointés par les artistes du corpus »²⁴⁷, ou des *formes* fondamentales, et non comme « illustration ou mise à jour d'un classique grâce à l'actualité »²⁴⁸. Autrement dit, « actualiser signifie ici, comme en économie, rechercher la valeur que prend aujourd'hui un patrimoine parfois ancien »²⁴⁹ qui se trouve ainsi remis au goût du jour.

Les spectacles contiennent également des anachronismes, qui ont une fonction plus comique que l'actualisation. L'anachronisme consiste, d'après Gérard Genette, « à émailler une action ancienne de détails stylistiques et thématiques modernes »²⁵⁰ : l'Agamemnon de *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* utilise un pistolet, tandis que les autres héros portent des épées.

²⁴⁷ HENNAUT Benoît, *Théâtre et récit, l'impossible rupture. Narrativité et spectacle postdramatique (1975-2004)*, *op. cit.*, p.161.

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ *Ibidem.*

²⁵⁰ GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.358.

Les registres de langues

Parmi les anachronismes récurrents, ceux du vocabulaire sont évidents et découlent nécessairement des choix d'actualisation faits par les metteur·se·s en scène. Ainsi, dans *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis* de Camille Prioul, la langue est actuelle et familière (« mais qu'est-ce que tu fous ? ») et des références sont faites à la technologie moderne, comme le téléphone – ce qui fait du spectacle, en plus d'être une actualisation, une transposition de l'univers antique à un univers qui évoque le nôtre. Cette « transposition diégétique »²⁵¹ dont le « mouvement habituel » est « un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximalisant : l'hypertexte transpose la genèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public »²⁵², est commune à nombre d'adaptations et, quand bien même le cadre spatio-temporel de la fable n'est pas précisé dans les spectacles, les costumes, les accessoires et le registre de langue laissent supposer que les personnages de Camille Prioul évoluent dans notre monde – ou un monde plus proche du nôtre que de l'époque homérique.

L'actualisation de la langue, la rendant plus orale et moderne, voire familière, ne signifie pas pour autant que l'on ne retrouve pas des traces du style épique. Ainsi, dans *Ithaque, Notre Odyssée 1* de Christiane Jatahy, comme dans les épopées homériques, des phrases reviennent de façon cyclique, comme des refrains : « parfois, la réalité et la fiction se mélangent dans ma tête » (Pénélope), « on ne comprend rien à ce que tu dis » (Ulysse ou les Prétendants), « Arrête, pourquoi tu fais ça ? » (Pénélope ou Calypso), « Il n'y a pas d'alcool ici ? » (Ulysse ou les Prétendants). Ces phrases rappellent les formules homériques, par exemple la formule « l'aube aux doigts roses » qui introduit les chants II, VIII et XVII (et V et XII, légèrement reformulée). Ces formules types composent le canevas de l'*Odyssée* autour duquel les aèdes construisent leur récit, et Christiane Jatahy structure *Ithaque, Notre Odyssée 1* de la même façon, autour de récurrences formulaires, qui marquent quant à elles l'ennui et la lassitude des personnages.

Résumer le récit épique pour le rendre abordable

Comme nous l'avons vu plus tôt, en plus d'être adapté à des formes de narrations modernes, le récit épique est réduit pour sa mise en scène. Au-delà des raisons économiques et

²⁵¹ *Ibid*, p.340.

²⁵² *Ibid*, p.431.

esthétiques, cette réduction est assumée et présentée par les metteur·se·s en scène comme un moyen de rendre les épopées abordables à tous·tes.

Dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, l'action est réduite, dans tous les sens du terme, car les événements guerriers sont représentés comme des petites disputes personnelles et tournés en dérisions. Véritable condensé des légendes du cycle troyen, avec *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, le public qui connaît les textes antiques, ou ne serait-ce que les mythes antiques en général, reconnaît plusieurs épisodes importants du mythe troyen, issus des tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide, ou de Virgile, en plus d'Homère. L'*Illiade* est présentée comme en étant un élément parmi d'autres, et non une source principale, mais c'est pourtant son modèle qui est omniprésent dans la forme du spectacle, tant dans la structure en vingt-quatre épisodes que dans la distribution de la parole. Le récit narratif et descriptif, c'est-à-dire l'annonce des titres ou les marques du discours indirect, est réparti entre les comédien·ne·s, mais il est surtout attribué à deux comédiennes en particulier, qui ouvrent le spectacle. La parole alterne alors entre elles, et elles parlent parfois en chœur. Un jeu s'instaure entre les narratrices externes et les personnages : une comédienne décrit ce que fait Tyndare avant de choisir un époux à sa fille Hélène. On entend alors la narratrice dire « Tyndare hésite », suivit par Tyndare annonçant « J'hésite ! ». Les répétitions provoquent un effet comique évident, mais permettent aussi de jouer avec la voix narratrice épique qui caractérise l'épopée. Ainsi mise en relief, la voix narratrice permet de créer des accélérations du récit, résumant en une phrase des événements bien plus développés dans les textes antiques pour aller à l'essentiel de l'action et en proposer une version parodique.

B. Populariser les épopées pour les transmettre

La réduction des épopées en des spectacles d'une heure ou deux, dans l'idée de « tout » raconter ou montrer, va souvent de pair avec la parodie de l'œuvre source, qui se trouve alors réduite à l'essentiel de son action et tournée en dérision, comme si la réduction de l'œuvre devait se traduire par l'affaiblissement de sa gloire, devenant un objet de divertissement. En choisissant de rire des épopées et de leurs héro·ïne·s, les metteur·se·s en scène se situent au croisement de deux traditions. La première est la désacralisation des épopées, qui apparaissent alors accessibles et amusantes à un public qui ne s'en sent pas proche. La seconde, qui va avec, est la transmission et la pérennisation d'un répertoire en place, faisant des épopées des œuvres qu'il convient encore aujourd'hui de partager. Cette tension entre rejet de la sacralisation élitiste

et volonté de transmission aboutit à des spectacles très didactiques, visiblement pédagogiques – quand bien même ils ne sont pas forcément destinés au jeune public. Cependant, la création à destination de la jeunesse est sur-représentée parmi les comédies, mais aussi dans le panorama général de la mise en scène d'épopées, ce qui s'explique par les liens historiques entre enseignement et épopées anciennes.

1. Homère, « éducateur de la Grèce »... et toujours dans les programmes scolaires français

Le lien entre les épopées homériques et l'éducation est loin d'être récent. Au contraire, nous savons que dans la Grèce classique des V^e et IV^e siècles av. J.-C., l'*Illiade* et l'*Odyssée* composaient la base de l'éducation : les enfants apprenaient à lire et à réciter les épopées homériques²⁵³. Platon, malgré son rejet de l'art mimétique, et donc des épopées, admet toutefois dans *La République* que l'étude de ces épopées a un rôle dans l'éducation et écrit qu'Homère « a été l'éducateur de la Grèce et [...] pour l'administration et l'éducation des hommes, il mérite qu'on le prenne et qu'on l'étudie »²⁵⁴. Ainsi, plus que des poèmes, les épopées homériques étaient également perçues comme des manuels. L'*Illiade* et l'*Odyssée* sont largement connues et sont étudiées pour leurs valeurs éthiques – et ce jusque pendant l'Antiquité latine, pendant laquelle l'*Illiade* est réécrite, et période qui voit naître sa propre épopée troyenne, l'*Énéide* de Virgile.

De son côté, l'*Ilias Latina* ou *Illiade latine*, contemporaine de l'*Énéide*, a été envisagée aux XV^e-XVI^e siècles comme un résumé de l'*Illiade* homérique (« résumé en vingt-quatre livres de l'*Illiade* d'Homère par le poète clarissime Baebius Italicus »²⁵⁵), et a servi de support pour approcher le texte homérique en grec dans l'Antiquité tardive et au Moyen-Âge. L'usage du résumé des épopées est attesté : des abrégés résumaient les épopées, comme les *periochae* en prose attribués à Ausone, résumant l'*Illiade* et l'*Odyssée* chant par chant, datant du IV^e siècle. La réduction des œuvres pour les adresser à un jeune public, tant en littérature qu'au théâtre, n'est donc pas nouvelle. Depuis l'Antiquité, les épopées homériques sont ainsi transmises à un public d'élèves en tant que patrimoine commun, qui rassemble et fonde une culture partagée.

²⁵³ KIMMEL-CLAUZET Flore, « Cultes d'Homère, aspects idéologiques », *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 10, 2006, pp.171-186, p.183.

²⁵⁴ PLATON, *La République*, cité et traduit par LEGRAS Bernard, *Éducation et culture dans le monde grec (VIIe av. J.-C. – IVe siècle ap. J.-C.)*, Paris, Armand Colin, 2002, p.4.

²⁵⁵ FRY Gérard, *Récits inédits de la guerre de Troie*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, pp.15-16.

Aujourd'hui encore, plusieurs épopées font parties de la culture scolaire : jusqu'en 2016, l'*Illiade* et l'*Odyssée*, l'*Épopée de Gilgamesh* ainsi que l'*Énéide* étaient inscrites dans le programme scolaire de la 6^e sous l'intitulé « textes de l'Antiquité », avec les *Métamorphoses* d'Ovide et la *Bible* – expliquant ainsi le grand nombre de réécritures pour la jeunesse des épopées homériques, et en particulier de l'*Odyssée*. En 2020, l'*Odyssée* est par ailleurs toujours proposée comme un texte dont il est possible d'étudier des extraits dans l'axe « Le monstre, aux limites de l'humain », aux côtés des *Métamorphoses*, dans le programme de français de sixième, tandis que le programme d'histoire-géographie comporte un thème sur « les récits fondateurs » de la Grèce antique²⁵⁶.

Surreprésentation de la création à destination du jeune public

Le contexte scolaire crée ainsi un contexte favorable à l'adaptation d'épopée dans le théâtre pour le jeune public. L'évolution de ces mises en scènes montre bien que la question de la transmission des œuvres est au cœur de nombreuses démarches artistiques.

Le théâtre jeune public n'a pas eu de mal à s'emparer des épopées, et a peut-être même ouvert la voie aux metteur·se·s en scène d'autres publics. La production jeune public représente un quart des mises en scène d'épopées en France entre 2000 et 2021. Avant 2015, il s'agissait même de presque 40% de cette production, et la diminution de la part des spectacles à destination du jeune public depuis 2015 est due à l'augmentation de la mise en scène d'épopées pour le tout public, et non à une diminution de la production pour le jeune public en valeur absolue. Le conte fait partie du répertoire scénique jeune public, et de ce fait, la mise en scène d'épopées ne surprend pas, celles-ci étant largement présentes chez les conteur·se·s, notamment l'*Épopée de Gilgamesh*, avec l'*Épopée du roi Gilgamesh* de Jean-Paul Mortagne (2015), *Sacré chœur de Gilgamesh* de Franck Sylvestre (2015) ou *GILGAMESH*, dans le *Cycle Résistance 7* de François Godar (2017).

Parmi les spectacles à destination du jeune public, beaucoup mettent en scène le héros épique face à des péripéties et des obstacles à vaincre, sur le modèle du récit initiatique : *Soundiata, l'enfant buffle*, René Escudié et Mohamed Adi ; *Soundjata, l'enfant-lion*, Compagnie L'Œil du cyclope ; *Soundiata, l'enfant-buffle, l'enfant lion*, Évelyne Villaine, compagnie Car à pattes ; *Soundiata, l'enfant lion*, Compagnie Théâtre de l'écluse ; ou encore *L'épopée de Gilgamesh*, de la Compagnie Midi à la pendule. Entre la transmission et le

²⁵⁶ Fiches Eduscol d'après le Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale n°31, 30 juillet 2020.

décalage, ces spectacles exploitent les ressorts de la littérature jeune public, plus que les caractéristiques formelles des épopées. Il s'agit alors, si l'on s'appuie sur les catégories définies par Marie Bernanoce, de spectacles « adaptations-récréations », c'est-à-dire « ludiques à visée patrimoniale, dans lesquelles la modernisation des contes tend souvent à la parodie »²⁵⁷, bien que certaines œuvres tendent aussi vers « l'adaptation récréation » où « la présence du conte est moins thématique qu'esthétique, devenant matière à recherche de théâtralité revivifiée »²⁵⁸. En effet, la dimension récréative de ces spectacles qui condensent et réduisent les épopées pour les diffuser n'en supprime pas pour autant toute forme de recherche esthétique.

Le théâtre jeune public suit les mêmes tendances esthétiques que le théâtre dit généraliste, ce que relève Marie Sorel en 2017 : « si par le passé, le théâtre a puisé dans le destin 'exemplaire' des grands hommes, le théâtre pour la jeunesse, en réaction à cet héritage, affiche ces dernières décennies une nette prédilection pour l'actualité, l'intimité et le quotidien »²⁵⁹ – ce que nous constatons d'autant plus dans les adaptations d'épopées à travers le prisme d'un unique personnage, devenu témoin d'une histoire et exposant son vécu au public. Pour autant, le refus de montrer le destin des grands hommes n'a pas effacé l'intérêt des artistes pour les héros épiques : Ulysse, Gilgamesh et Soundiata sont toujours mis en scène, à la fois en héros et en individu qui suit son destin ou se lance dans un voyage qui devient un parcours initiatique traditionnel.

L'*Épopée de Gilgamesh* et l'*Épopée de Soundiata* sont mises en scène presque uniquement dans le domaine du jeune public, mais les épopées homériques ne sont pas en reste, et nous avons déjà abordé certains spectacles : *Petite Iliade (en un souffle)*, *Iliade (L'épopée dans un grenier)* et *L'Odyssée ou La folle conférence du professeur Larimbart*, trois spectacles directement créés pour le jeune public.

2. Transmettre avec humour

Les spectacles *Petite Iliade (en un souffle)* de Julie Guichard et Julie Rossello-Rochet et *Iliade (L'épopée dans un grenier)* de Damien Roussineau et Alexis Perret, qui ont des esthétiques proches, sont en effet tous les deux conçus pour le jeune public : *Petite Iliade (en*

²⁵⁷ BERNANOCE Marie, « Conte et théâtre : quand le récit hante les dramaturgies jeunesse. Le cas de *Cendrillon* de Joël Pommerat », *Agôn*, HS2, 2014, p.2.

²⁵⁸ *Ibid*, pp.2-3.

²⁵⁹ SOREL Marie, « Les 'leçons d'histoire' revues et corrigées par le théâtre jeunes publics contemporain », *Amnis*, 16, 2017, p.1.

un souffle) résulte d'une commande du TNP de Villeurbanne dans le cadre du PEAC (parcours éducation artistique et culturelle), et la compagnie Abraxas tourne *Iliade* dans les collèges et vend la captation DVD du spectacle aux enseignant·e·s.

Pour autant, la parodie d'une épopée mise au service de sa transmission ne se restreint pas à ces œuvres très pédagogiques. Nous retrouvons ce mouvement dans l'historique et le processus de création du spectacle *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, qui a commencé en 2007 avec le spectacle *Le rêve d'Alvaro*²⁶⁰. Réécriture du mythe de la guerre de Troie, *Le rêve d'Alvaro* est présenté comme « une variation autour de l'*Iliade* » et transpose Troie dans les Andes au XXI^e siècle, dans un contexte révolutionnaire. Dans notre entretien, Eudes Labrusse explique que, pour expliciter le rapport à l'*Iliade* et contextualiser *Le rêve d'Alvaro*, il a écrit une petite forme, reprenant le mythe originel, lu par un comédien accompagné d'un musicien, qui introduisait le spectacle. Quelques années plus tard, il en fait une forme plus longue, pour quinze amateur·trice·s. Finalement, le projet aboutit à *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, avec une équipe de comédien·ne·s professionnel·le·s en 2018. Dans le même entretien, Eudes Labrusse explique que son objectif, avec *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* est de « désacraliser [les textes antiques] tout en permettant aux gens de s'y retrouver » en « remplaçant tous ces auteurs très différents que les gens lisent et connaissent un peu. Avec *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, on a un résumé qui remet les choses en place », de façon volontairement « un peu potache »²⁶¹. Or, les spectacles courts, en plus de répondre à une attente du public contemporain, habitué aux formats de plus en plus courts (réseaux sociaux) et fatigué (journées de travail), sont « ressentis comme plus populaires »²⁶², plus abordables. La mise en scène en devient, derrière l'humour, pédagogique : les enjeux et les événements sont expliqués, et l'action réduite à son minimum pour être claire, débarrassée de tout ce qui serait considéré comme superflu ou accessoire.

En parallèle, les artistes mettent aussi en avant un désir de parler du monde d'aujourd'hui à travers leurs spectacles : ils et elles ont « envie de parler de notre monde »²⁶³, pour reprendre les mots de Julien Tanner, comédien et metteur en scène de *GilgaClash*. Cette double volonté, rendre accessible entre respect et irrespect, et parler du monde d'aujourd'hui, se traduit par le choix de la comédie. En mettant en scène des épopées, les artistes se les

²⁶⁰ Eudes Labrusse, *Le rêve d'Alvaro*, 2007.

²⁶¹ Eudes Labrusse, entretien, *op. cit.*

²⁶² SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, *op. cit.*, p.55.

²⁶³ Julien Tanner et Maxime Touron, entretien de juillet 2019, Avignon.

approprient : il n'est pas question de retraduire les épopées ou de les présenter de façon historique. Au contraire, il s'agit de s'emparer de textes du patrimoine et d'un répertoire non théâtral pour les modifier et, ainsi, les transmettre à un large public et d'apporter un regard personnel ou politique, *différent* – ou perçu comme tel par les artistes.

Pour Eudes Labrusse, en adaptant l'*Illiade* et le mythe de la guerre de Troie en général, il s'agit de « raconter tout ce qu'on a pu lire, tout ce qui a pu bercer nos enfances, nos jeunesse » et « comment on le digère pour un spectacle »²⁶⁴, tandis que pour les metteurs en scène de *GilgaClash*, mettre en scène l'*Épopée de Gilgamesh*, c'est « s'attaquer à un monstre sacré » et la faire découvrir « à d'autres que les personnes âgées ou la petite enfance », public cible des conteur·se·s traditionnel·le·s, pour « faire du théâtre de répertoire traditionnel à 'notre sauce' »²⁶⁵. Proposant un théâtre qui se revendique « accessible », c'est-à-dire qui ne nécessite pas de connaître les codes du théâtre contemporain ou d'avoir une endurance particulière – comme pour assister à des spectacles particulièrement longs – et qui peut se voir en famille, ces metteurs en scène, et d'autres, prennent le parti de raconter l'*Illiade*, l'*Odyssée* ou l'*Épopée de Gilgamesh* dans des versions courtes, mais qui résument tout le texte, voire plus, en mêlant les registres et en proposant des formes parodiques. Or, selon Martine de Rougemont, qui dresse un panorama historique de la parodie au théâtre en France, « l'aventure de la parodie théâtrale oscillera entre ce pôle d'une citation désacralisante – et en quelque sorte garante, témoin de la sacralité de la source – et des attaques critiques, au nom du sacré, contre des formes déviantes, mais auxquelles le fait d'être attaquées servira de garant »²⁶⁶. Pour le dire autrement, la parodie est, par excellence, le genre permettant d'allier la désacralisation des modèles, ou des classiques, et leur préservation/transmission.

Raconter avec distance et humour

Raconter une œuvre canonique par le détour de la comédie et de l'explication amusante n'est pas spécifique aux épopées. Le spectacle *Phèdre !* de François Grémaud (2018)²⁶⁷ repose sur le même principe : un comédien seul sur scène (Romain Daroles) entreprend de raconter la tragédie *Phèdre* de Racine, en utilisant l'humour, et en commençant par expliquer le contexte mythologique des personnages, comme on le ferait devant une classe. La présentation du

²⁶⁴ Eudes Labrusse, entretien, *op. cit.*

²⁶⁵ Maxime Touron et Julien Tanner, *op. cit.*

²⁶⁶ DE ROUGEMONT Martine, « Esquisse d'une histoire de la parodie théâtrale en France », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 119-120, 2003, pp.173-192, p.173.

²⁶⁷ François Grémaud, *Phèdre !*, créé au Théâtre Vidy-Lausanne, 2018.

spectacle décrit le personnage-narrateur comme un « conférencier » et *Phèdre !* se décline en deux versions, une pour les théâtres, tout public, et une autre destinée à être jouée en lycée. La volonté de transmission du spectacle est ainsi clairement exposée dans sa présentation, mais aussi avec son format léger et transportable en classes. Or, nous l'avons vu, le format de la conférence à but pédagogique semble particulièrement adapté à la mise en scène humoristique des épopées homériques, notamment avec *L'Odyssée, ou La folle conférence du professeur Larimbart*, une petite forme qui se joue dans les établissements scolaires (collèges). Le contexte économique difficile du secteur du spectacle jeune public, largement moins subventionné que le théâtre dit généraliste²⁶⁸, peut expliquer l'intérêt des metteur·se·s en scène pour les épopées. En les jouant, et surtout s'il s'agit des épopées homériques, les compagnies s'assurent un public scolaire et une plus grande facilité de programmation. Quant à la mise en scène pour le jeune public de l'*Épopée de Soundiata*, il s'agit pour les artistes d'une façon de s'emparer du canon pour l'élargir en y ajoutant une épopée africaine – qui n'appartient pas au canon européen ni aux classiques français.

La question de la transmission, notamment au jeune public, implique celle de ce qui est transmis : œuvres canoniques, appartenant à des cultures et civilisations disparues, elles décrivent un monde et des valeurs qui ne sont plus les nôtres. En choisissant de les mettre en scène de façon parodique et dans des formes brèves, les metteur·se·s en scène peuvent mettre à distance et supprimer les éléments qu'ils et elles souhaitent, pour orienter le regard du public sur les œuvres épiques.

C. La culture contre la Culture

Rejetant l'image d'un Homère père de la littérature et fondateur de la culture occidentale qui s'est installée avec les humanistes, Florence Dupont revendique la dimension populaire des épopées homériques et montre la nécessité de « retrouver Homère pour lui-même mais aussi pour proposer un autre point de vue sur la littérature et la culture artistique en général »²⁶⁹. Ne serait-ce pas ce que des artistes comme Barbara Lambert, Eudes Labrusse ou la compagnie Abraxas font en parodiant les épopées pour en faire des petits spectacles de divertissement sans grandes prétentions esthétiques ? Il s'agit bien, avec *Le Gâteau de Troie, La Guerre de Troie*

²⁶⁸ FAURE Nicolas, *Le théâtre jeune public : un nouveau répertoire*, op. cit.

²⁶⁹ DUPONT Florence, *Homère et Dallas*, op. cit., p.11.

(*en moins de deux !*) et *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, mais aussi avec *Odyssée*, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis par exemple, de donner une autre version du mythe troyen, qui s'appuie sur les récits épiques mais les adaptent à l'humour moderne et en font des objets culturels de notre époque – une « culture minuscule » largement partagée. L'adaptation parodique des épopées peut ainsi résulter d'un double mouvement : la valorisation et la transmission d'un canon culturel et scolaire ; et la volonté de montrer que l'intérêt d'un canon se trouve peut-être dans l'irrévérence et le jeu avec celui-ci.

En riant de et avec les épopées et le canon presque sacré auquel elles appartiennent, les metteurs en scène communiquent d'abord l'idée que ces œuvres sont un terrain de jeu, qu'il faut s'en emparer et ne pas les figer dans une culture littéraire et scolaire, et qui peut être perçue comme élitiste. Ainsi, même si c'est la volonté de transmettre les épopées à tous·tes qui ressort du discours des artistes, c'est en réalité un *rapport aux œuvres* qu'ils transmettent avant tout.

Les costumes et accessoires de farces-et-atrappes, les chants de dessins animés Disney ou de générique de séries de *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, du *Gâteau de Troie* et d'*Iliade (L'épopée dans un grenier)* sont autant d'éléments qui font de l'*Iliade* un vivier de jeux. Comme la malle à costumes en fond de scène dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, l'épopée homérique est un réservoir inépuisable d'adaptations et, potentiellement, d'amusement.

Limites du discours critique

Axées sur le plaisir partagé, ces adaptations parodiques ne tiennent pas de discours critique développé – quand bien même parodier un texte canonique peut relever d'un geste critique. Les parodies analysées ici ne remettent pas en question en profondeur les valeurs et le monde véhiculés par les épopées. Si l'on rit des héroïnes, ce n'est pas parce que leur place est remise en question, ni leurs aventures, mais parce que les costumes et répliques les ridiculisent. La portée politique des parodies n'est pas développée et, si l'on peut en trouver une dans le traitement de certains personnages, dont Hélène comme nous le verrons plus loin, c'est le plaisir de l'irrévérence qui prime sur un discours critique. La place des épopées dans la culture n'est pas remise en question par ces spectacles, elle change simplement de statut, passant d'objet à étudier à objet de divertissement.

Si en France le canon littéraire et les « classiques » ne sont que peu remis en question, l'existence même d'un canon a fait l'objet de nombreux débats aux États-Unis depuis le milieu du XX^e siècle. La quasi omniprésence d'hommes blancs dans le canon a été au cœur des débats, comme le synthétise Griselda Pollock en rappelant que la sélection des œuvres des canons défendent le « privilège masculin blanc » hégémonique²⁷⁰, entendu que les canons sont des « éléments structurants qui légitiment rétrospectivement une identité culturelle et politique, et qui, par un récit réaffirmé des origines, confèrent autorité aux textes précisément choisis pour naturaliser cette fonction »²⁷¹. L'intégration des épopées, et en premier lieu de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, dans un canon littéraire européen perpétué par leur place dans la culture scolaire, a donc un sens politique, qui est développé par les artistes qui parodient ou mettent en scène ces textes pour le plus grand nombre, et sans proposer une réflexion sur la place de ses œuvres dans la société et la culture. La sélection des textes pour leur canonisation progressive entraîne nécessairement l'exclusion d'œuvres créées par des « autres », femmes et personnes racisées. Un discours critique contre l'installation des épopées dans un canon et une culture scolaire serait donc de refuser de les adapter ou de les mettre en scène en exposant clairement leurs limites.

Ainsi, la suppression et la parodie systématique des personnages divins épiques ont une valeur critique peut-être plus grande que la parodie de l'épopée toute entière, car elles disent que ces personnages n'ont plus leur place sur les scènes contemporaines. De même, questionner l'héroïsme des héros et leur mise en scène aujourd'hui conduit à une remise en question du monde tel qu'il est présenté dans les épopées. En montrant des héros et des dieux et déesses épiques qui n'ont pas leur place sur les scènes et dans notre société, ce sont les épopées qui sont remises en question. Certain·e·s metteur·se·s en scène tentent alors de critiquer l'organisation sociale patriarcale qu'elles décrivent, en passant par la parodie mais, surtout, par la dés-héroïsation des héros et par la valorisation des personnages féminins, ce qui fait l'objet des parties suivantes.

²⁷⁰ POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », trad. Séverine SOFIO et Perin EMEL YAVUZ, pour les *Cahiers du Genre*, du chapitre 1 de *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London & New York, Routledge, 1999, pp.3-21), *Cahiers du Genre*, 43, 2007, pp.45-69.

²⁷¹ *Ibid*, p.46.

Conclusion du chapitre

Les épopées, quelles que soient leurs origines, sont structurées autour de la voix narrative apparente du poète. Sur scène, cette voix narrative est prise en charge par des personnages de fiction qui racontent le récit épique au public : un professeur (*L'Odyssee ou La folle conférence du professeur Larimbart*), des enfants qui jouent (*Petite Iliade (en un souffle)*, *Iliade (L'épopée dans un grenier)*) ou un héros épique qui se met lui-même en scène en racontant ses exploits à un public fictif (Alcinoos) et réel (le public du spectacle) dans *Odyssee, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*. Avec ces personnages qui racontent en montrant qu'ils le font, on assiste à des mises en abyme de l'adaptation des épopées. S'il y a bien une dramatisation dans ces adaptations, elle ne concerne pas directement l'épopée, mais l'action de la raconter. Quand ce ne sont pas des personnages qui racontent l'épopée, les comédiens qui la racontent et la jouent se montrent sous leur véritable identité, comme dans *GilgaClash*, et utilisent des formes narratives modernes qui re-théâtralisent le récit, en particulier le chant rappé.

C'est donc la fonction de l'aède ou du poète qui est adaptée en étant actualisée, tant par le statut du nouvel aède, qui n'est alors plus un poète mais un professeur, un comédien de *stand-up*, ou des enfants, que par la forme du récit, comprenant des textes rappés et des adresses directes au public qui brisent la fiction pourtant parfois bien installée (*GilgaClash*). En mettant en scène des personnages qui racontent et illustrent leurs récits, les metteur·se·s en scène ne cachent pas que les épopées sont des œuvres narratives. Il ne s'agit pas d'en faire des œuvres dramatiques, mais de trouver un format théâtral qui accueille la narration et la rende ainsi accessible. En effet, tous les spectacles analysés dans ce chapitre ont en commun de s'adresser à un large public, enfants et scolaires compris, et de parodier les récits épiques, ou au moins de rire avec.

Conclusion de la première partie

Œuvres narratives longues, les épopées incitent les metteur·se·s en scène à penser les formats qui les adaptent pour restituer cette longueur et la voix narrative. Le format de la série-théâtrale est ainsi propice à la fois pour laisser apercevoir la longueur en proposant une expérience de spectateur·trice·s sur la durée, et en créant une communauté autour de l'œuvre, semblable à celle des récitations épiques traditionnelles. Même dans des spectacles courts, la longueur et la « grandeur épique » sont restituées à travers la scénographie et un rythme effréné. La narration épique, quant à elle, est prise en charge par des personnages-narrateurs qui racontent l'épopée au public, personnages de fictions extérieurs au récit épique (professeur, enfants) ou directement personnages épiques (les héros d'*Iliade* Luca Giacomoni, Ulysse dans *Odyssee, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*). Dans tous les cas, il s'agit bien de raconter une épopée au public, et non de mettre en scène les événements racontés par l'épopée. Enfin, le ton soutenu et poétique de l'épopée n'est plus celui de leurs adaptations. Si une forme de poésie est conservée, notamment avec l'emploi du rap et de la chanson, la langue familière et le registre parodique sont majoritaires. Les metteur·se·s en scène parodient les épopées dans un geste anti-élitiste, pour favoriser l'accès à tous·tes aux épopées et en leur rendant la dimension populaire qui a pu être la leur dans leurs différentes cultures. Si les épopées plaisent aux artistes pour leur mythe et leur appartenance au canon littéraire et à l'imaginaire collectif, c'est principalement pour parler des hommes et des femmes que les metteur·se·s en scène s'y intéressent. Une fois démythifiées et parodiées, les épopées sont transformées en comédies contemporaines : *Iliade (L'épopée dans un grenier)* de la compagnie Abraxas est une comédie qui évoque aussi, en arrière-plan, le deuil du père et de l'enfance.

Le corpus d'étude de cette première partie, très éclectique, a permis de faire un tour d'horizon des adaptations d'épopées et d'aborder les grandes questions formelles qui se posent aux metteur·se·s en scène. Nous allons à présent resserrer nos questionnements sur les adaptations de personnages épiques, d'abord des héros puis des personnages féminins, plutôt que sur les spectacles mettant en scène des épisodes, voire toute une épopée. Le désir de « désacralisation » des épopées, que nous avons relevé dans les mises en scène parodiques résumant les œuvres épiques, concerne également les personnages. Tant les personnages divins que les héros, au cœur des épopées par définition, sont amoindris par la scène : les metteur·se·s

en scène qui concentrent leur adaptation sur les héros écartent souvent les dieux et les déesses, soit en les supprimant, soit en les traitant sur un ton différent. Quant aux héros épiques, ils perdent leur éclat et sont mis en scène comme des hommes ordinaires, fragiles et fautifs, loin des personnages glorieux qu'ils sont dans les épopées ou qu'ils ont pu être au fil des époques dans de nombreuses œuvres. La désacralisation des héros, ou leur « dés-héroïsation », se traduit par des dispositifs scéniques légers ou poétiques, mettant en avant les voix des héros – parfois à l'extrême dans des spectacles radiophoniques. La mise en scène des personnages divins, quand ils sont conservés, est parodique mais, elle se fait surtout à travers le traitement de l'espace, qui permet de créer des distinctions nettes entre personnages mortel·le·s qui peuvent être humanisé·e·s, et personnages divins, relégués dans un imaginaire lointain car inadaptés sur les scènes contemporaines.

DEUXIEME PARTIE.

Mettre en scène les personnages divins et les héros
épiques : de la parodie à l'humanisation

Les spectacles étudiés jusqu'ici avaient pour ambition de mettre en scène les épopées en entier, soit en les résumant, soit à travers des séries théâtrales. Mais, il existe un autre parti-pris : celui de la mise en scène orientée et partielle de l'œuvre, présentée à travers le vécu d'un personnage. Pour raccourcir le récit épique et en apporter une nouvelle vision, des metteurs en scène se concentrent sur un nombre réduit de personnages épiques, plutôt que sur le récit dans son ensemble, comme nous l'avons vu avec *Ménélas Rebético Rapsodie*, construit autour de Ménélas et d'un seul vers de l'*Illiade*. L'épopée est ainsi présentée par le prisme d'un personnage qui a déjà vécu ou est en train de vivre les événements qu'il raconte et qui est au plus près du réel, non pas en superposant deux strates narratives, comme dans *L'Odyssee ou La folle conférence du professeur Larimbart*, *l'Illiade (L'épopée dans un grenier)* ou *la Petite Illiade (en un souffle)* – celle de l'épopée et celle du présent de narration – mais, en inscrivant le personnage-narrateur dans un espace-temps indéfini, à la fois reflet de notre époque et ancré dans le mythe. Le « face-à-face avec le spectateur » qui se crée alors est, comme dans les comédies qui actualisent et désacralisent les épopées, le résultat de la volonté « de mettre le texte au présent, le nôtre, cette obsession du présent étant manifestement une caractéristique du début du XXI^e siècle »¹.

Si l'on revient à la définition aristotélicienne de l'épopée (grecque), il s'agit d'un récit « évoquant les exploits de héros et faisant intervenir les puissances divines »². Les épopées sont les récits de la relation entre les héros et le monde divin³. Contrairement aux héros qui sont actualisés en étant assombris et en perdant leur splendeur, les personnages divins subissent souvent un traitement parodique qui s'inscrit à la fois dans la tradition comique de leur représentation et dans des questionnements formels contemporains – que faire des divinités, qui font génériquement partie des épopées anciennes et dont la représentation défie la scène depuis l'Antiquité ? Sur les scènes contemporaines, les personnages mortels et immortels sont bien distingués : ils n'évoluent pas dans les mêmes espaces et/ou sont traités sur un registre différent,

¹ SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, op. cit., p.60.

² ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel MAGNIEN, op. cit., p.126.

³ BROUILLET Manon, *Des chants en partage. L'épopée homérique comme expérience religieuse*, thèse de doctorat, EHESS – Paris, 2016.

comme s'il était impossible, aujourd'hui, de mettre en scène les dieux et les déesses sur le même plan que les personnages humains.

Quant à Gilgamesh, Achille, Ulysse, Énée, Soundiata ou Yudhishtira, héros respectifs de l'*Épopée de Gilgamesh*, l'*Iliade*, l'*Odyssée*, l'*Énéide*, l'*Épopée de Soundiata* et du *Mahâbhârata*, une fois mis en scène, ils sont à présent des héros solitaires et dont l'action principale est la mise en récit de leur histoire, plutôt que le combat. Comme les dieux et les déesses, les héros perdent leur éclat divin. Cependant, il n'est plus question de désacraliser par le biais de la parodie, alors réservée aux dieux et aux déesses.

Au contraire, s'il y a désacralisation, c'est celle de la violence et des héros qui, en perdant leur caractère mythique, deviennent cruels et exposent la réalité des combats armés. Mettant à distance les épopées autant que l'image que l'on en a aujourd'hui, plusieurs artistes s'intéressent donc spécifiquement aux héros, en tant qu'individus et non en tant que guerriers extraordinaires. L'action épique et héroïque, c'est-à-dire la guerre ou les voyages, n'est pas mise en scène, elle est évacuée au profit du récit des héros. Achille s'exprime une fois mort dans plusieurs spectacles – *La Mort d'Achille* de Wajdi Mouawad (2019) ou *Penthésilé-e-s-Amazonomachie* de Marie Dilasser et Laëtitia Guédon (2021) – Yudhishtira après sa victoire dans *Battlefield* de Peter Brook (2015), Ménélas avant la guerre avec *Ménélas Rebético Rapsodie* de Simon Abkarian (2013) et enfin, Ulysse après son retour, dans *Pénélope ô Pénélope* de Simon Abkarian (2008) et *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood* de Krzysztof Warlikowski (2021). Entre récit de soi et témoignage, théâtre de l'intime et rejet ou critique de l'héroïsme, ces spectacles déconstruisent les mythes et les représentations contemporaines des héros. Nous rejoignons ici les analyses de Clara Hédouin dans *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises* :

Le projet [de la compagnie] des d'Ores et déjà [...] s'attache à l'inverse très fortement aux figures, mais en s'efforçant d'en subvertir la sacralité, tantôt en normalisant leurs comportements, tantôt en accusant leur théâtralité, dans tous les cas en les *dés-héroïsant* – ce qui est, là encore, une autre manière de moderniser l'épopée.⁴

Cette « dés-héroïsation »⁵ relevée par Clara Hédouin dans son étude des épopées-théâtrales, grandes fresques historiques ou mythologiques, est aussi un élément central des adaptations réduites, ou intimes, d'épopées : bien que centrés sur un ou quelques héros, ces spectacles

⁴ HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, op. cit., p.318.

⁵ *Ibidem*.

mettent à distance la dimension héroïque des personnages. Ils sont extraits de leur contexte épique pour être mis en scène comme des hommes *comme les autres* et actualisés.

Toutefois, notre corpus de mises en scène d'épopées questionne l'héroïsme d'une autre façon que les œuvres étudiées par Clara Hédouin. En effet, héroïsme et épopées sont indissociables, les épopées étant par nature des récits à la gloire de héros. Nous demandons ainsi ce que font les metteur·se·s en scène des dieux et des déesses, mais aussi des héros, dans une société où la notion de héros est devenue problématique. Que deviennent les héros épiques s'ils ne sont plus des héros ? Peuvent-ils réellement être dés-héroïsés, et d'autant plus dans des spectacles où ils sont clairement identifiés, en conservant leur nom (Achille, Ulysse, *etc.*), et leur statut (chef de guerre, roi) ? Nous nous intéressons ainsi aux caractéristiques héroïques des personnages contemporains que sont devenus Gilgamesh, Ulysse, Achille, Ménélas, Yudhishtira ou Soundiata une fois mis en scène. Dans les spectacles de notre corpus, la dés-héroïsation du héros implique non pas une identification au comédien mais, un universalisme qui fait du personnage un porte-parole presque désincarné qui a besoin de son nom pour le définir, car rien d'autre ne le peut. Bien qu'étant humanisés par la création d'une intériorité présentée au public à travers le format du récit de soi, ces héros restent mythiques car insaisissables, faits de voix et de souvenirs, incarnant des positionnements face à la guerre (*La Mort d'Achille, Ménélas Rebétiko Rapsodie*) et pouvant représenter à la fois toute l'humanité et des hommes individuels. Nous faisons l'hypothèse que ces héros, une fois dés-héroïsés par et pour la scène permettent aux metteur·se·s en scène de rejeter la romantisation de la violence, tout en faisant perdurer, malgré tout, un certain mythe du héros guerrier.

Le premier chapitre est donc consacré à l'étude du traitement des personnages divins qui embarrassent les metteur·se·s en scène, à qui deux voies s'ouvrent : les supprimer complètement ou les faire apparaître sous un jour comique. La parodie des divinités, dont la tradition théâtrale remonte à l'Antiquité⁶, crée une distance avec ces divinités qui deviennent des personnages presque vaudevilliens (*Iliade*, Pauline Bayle) ou des caricatures de nos représentant·e·s politiques (*GilgaClash*). Le potentiel politique des dieux grecs, notamment les comportements violents dont ils font preuve dans leurs légendes (agressions sexuelles ou viols), est très peu exploité par les metteur·se·s en scène s'intéressant aux épopées, qui réservent un traitement plus complexe aux personnages humains et privilégient humour et légèreté dans la mise en scène des dieux et déesses.

⁶ Aristophane, *Les oiseaux*, 414 av J.-C.

Dans le deuxième chapitre, nous définissons le « héros » épique et l'évolution de cette notion jusqu'aux scènes contemporaines, démontrant ainsi la malléabilité de la figure du héros, mais aussi le peu d'intérêt des artistes de théâtre pour ce type de personnage. À chaque époque qui a vu un renouvellement théâtral de la matière épique, notamment grecque, les héros épiques sont débarrassés de leurs caractéristiques héroïques pour devenir personnages de théâtre. Aujourd'hui, ces héros retrouvent ces caractéristiques épiques – fragilités assumées, récit de leurs exploits – mais ils en perdent leur gloire et leur statut de héros modèle et admirable.

Avec le chapitre suivant, nous nous concentrons sur l'étude de trois spectacles principaux : *La Mort d'Achille* de Wajdi Mouawad (2019), *Ménélas Rebético Rapsodie* de Simon Abkarian (2013) et *Battlefield* de Peter Brook (2015), parfois complétés par *Pénélope ô Pénélope* (2008) et *Hélène après la chute* de Simon Abkarian (2021). Nous verrons ainsi que ces trois auteurs et metteurs en scène, en s'emparant des héros homériques Achille, Agamemnon, Ulysse et Ménélas ou du héros indien Yudhishtira, en font des héros modernes ancrés dans le réel, tels des soldats revenus du front avec des traumatismes profonds et un dégoût d'eux-mêmes et de la guerre, incarnant ainsi des héros dés-héroïsés, c'est-à-dire débarrassés des caractéristiques héroïques épiques, incluant la fierté des actions guerrières réalisées plutôt que des traumatismes liés à la guerre. Toutefois, cet ancrage dans le réel n'exclut pas un rapport très fort aux mythes et aux épopées sources, dont les caractéristiques formelles se retrouvent dans la structure des œuvres et la construction des héros.

Chapitre 1.

Le divin sur les scènes contemporaines

Nous ouvrons l'analyse des adaptations se focalisant sur des personnages par l'épineuse question de la représentation des divinités. Depuis l'Antiquité latine, les divinités ne sont pas des personnages scéniques traditionnels dans le théâtre occidental et elles n'occupent la scène que dans les pièces grecques. Mais, en adaptant des épopées, les metteurs en scène doivent composer avec des personnages divins ou monstrueux. Ainsi, à la difficulté de mettre en scène la longueur des épopées et leurs nombreux personnages s'ajoute celle de la mise en scène du merveilleux car, tant dans les épopées homériques que dans l'*Épopée de Gilgamesh*, le *Mahâbhârata* ou l'*Épopée de Soundiata*, les héros entrent en contact direct avec des dieux et des déesses, des demi-dieux ou demi-déesses ou des génies, des monstres magiques ou des oracles également en prise avec le monde du divin ou de l'inhumain.

En outre, dans les épopées homériques, au-delà des contacts entre héros et personnages divins, le poète épique est en mesure de raconter des discussions entre les dieux et les déesses grâce à l'inspiration des muses. Ainsi, dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, nous découvrons les dieux et les déesses sur l'Olympe : dans l'*Odyssée*, le poète épique met en scène des échanges entre dieux et déesses dans les chants I⁷, V⁸, XIII⁹ ou XXIV¹⁰. Suzanne Saïd relève qu'Ulysse également fait le récit d'échanges privés, à l'Olympe, auxquels il n'a pas pu assister, mais dont il a entendu parler par le biais de Calypso qui, elle, a accès à l'Olympe¹¹. Le monde homérique mêle donc les mondes humain et divin, ainsi qu'un monde de l'entre-deux, inhumain. Dans l'*Épopée de Gilgamesh*, le héros et demi-dieu Gilgamesh rencontre à plusieurs reprises des déesses ou des créatures inhumaines, divines et puissantes : la déesse Ishtar, notamment, qui jette son dévolu sur lui, ou le géant Humbaba, protecteur de la forêt des Cèdres dans laquelle vivent les dieux et les déesses, que Gilgamesh et Enkidu parviennent à tuer. De la même façon, dans le *Mahâbhârata*, de nombreux sages, dieux et autres personnages célestes croisent la route des mortels et influencent le destin des hommes, des femmes et des royaumes.

⁷ HOMERE, *Odyssée*, chant I : assemblée des dieux et des déesses à l'Olympe.

⁸ HOMERE, *Odyssée*, chant V : assemblée des dieux et des déesses à l'Olympe.

⁹ HOMERE, *Odyssée*, chant XIII.

¹⁰ HOMERE, *Odyssée*, chant XXIV.

¹¹ SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, Paris, Belin, 2010, p.440.

D'un point de vue littéraire, les dieux et les déesses ont tout l'air d'être des personnages comme les autres dans les épopées, même si l'on sait que lors de la création et récitation des épopées leur existence n'était pas remise en question – tout comme celle des héros et des héroïnes. Par ailleurs, si les dieux et les déesses épiques ont des caractères et sentiments humains (jalousie, vengeance, colère, *etc.*), inversement, le caractère exceptionnel des héroïnes ou des créatures qu'ils et elles côtoient dans les épopées les rapproche du monde divin. Dans les épopées homériques, l'adjectif « divin » (δῖα (dia), δῖος (dios)) n'est ainsi pas réservé aux dieux et aux déesses. En effet, il qualifie également des héros (« le divin Ulysse »¹², « le divin Achille »¹³), des héroïnes (« la divine Hélène »¹⁴) ou des immortelles qui ne sont pas tout à fait des déesses, comme la nymphe Calypso (« Calypso la divine »¹⁵).

Afin de dresser un état de la question de la représentation du divin antique à travers les époques, en France, nous nous appuyons sur l'ouvrage collectif dirigé par Véronique Gély et Bertrand Dominique, *Rire des dieux* (2000)¹⁶, complété par les plus récents *Cambridge Companion to Greek Comedy* dirigé par Martin Revermann (2014)¹⁷ et *A companion to Euripides* dirigé par Laura K. McClure¹⁸, notamment avec le chapitre de Judith Fletcher, « Euripides and Religion » (2017).

La particularité contemporaine de la représentation des divinités est son caractère uniquement comique : les dieux et les déesses, sur scène, sont parodiés et moqués dans tous les spectacles dans lesquelles ils et elles apparaissent. Ainsi, là où le théâtre antique distingue les représentations comiques du divin, dans la comédie¹⁹, et une représentation plus grave, dans les tragédies, la dimension sérieuse et tragique du divin n'apparaît pas dans les adaptations contemporaines d'épopées.

¹² HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant I, vers 195, p.18, « le divin Ulysse » (δῖος Ὀδυσσεύς).

¹³ HOMERE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant I, vers 7, « le divin Achille » (δῖος Ἀχιλλεύς).

¹⁴ *Ibid*, chant III, vers 171, p.64 : « La toute-divine Hélène, à ces mots, répondit » (Τὸν δ' Ἑλένη μύθοισιν ἀμείβετο δῖα γυναικῶν).

¹⁵ HOMERE, *Odyssée*, chant V, vers 78 et 85 : Καλυψώ, δῖα θεάων (traduit par P. Jaccottet par « la merveilleuse Calypso »), p.93.

¹⁶ GELY-GHEDIRA Véronique, DOMINIQUE Bertrand (dir.) *Rire des dieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

¹⁷ REVERMANN Martin (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, New York, Cambridge University Press, 2014.

¹⁸ MCCLURE Laura K., *A companion to Euripides*, Chichester (GB) Malden (Mass.) Oxford (GB), John Wiley & Sons Inc, 2017.

¹⁹ Notamment celles d'Aristophane, par exemple avec *Les Grenouilles*, 405 av. J.-C., qui met en scène le dieu Dionysos, ainsi que les poètes tragiques Eschyle et Euripide.

I. Tradition comique : les dieux et les déesses grecques depuis Homère

La distinction antique entre le traitement comique des dieux et déesses et une mise en scène plus sérieuse n'est pas si claire : les divinités parodiées restent divines et supérieures aux mortels. En effet, « lorsqu'on rit des dieux dans l'Antiquité, on n'a pas envie de désacraliser la figure divine ; rire des dieux, ce n'est jamais les remettre en question, ni les diminuer »²⁰ et, comme l'ajoute plus loin Éric Perrin-Saminadayar, rire de la figure divine permet simplement de la rendre plus proche, et ainsi plus tangible, plus réelle. Aujourd'hui, au contraire, mettre le panthéon grec en scène l'éloigne encore plus de nous, mettant à distance les caractéristiques divines des dieux et déesses, pour ne laisser apparente que leur humanité – un trait qui n'a rien de divin dans les religions monothéistes. Pour les anciens, rire des dieux et des déesses n'est pas un amoindrissement de leur puissance, bien au contraire, en partie parce que « leurs dieux rient avec eux »²¹ d'eux-mêmes :

Du sommet de l'Olympe, ils se moquent de leurs propres travers, ils éclatent d'un rire tonitruant devant Mars et Vénus pris dans les filets de Vulcain, comme ils se rient de la folie des mortels, d'Ajax qui massacre son troupeau. Aussi tout rire humain est-il par nature transgression des frontières qui séparent mortels et immortels, et c'est dans le domaine des dieux eux-mêmes que, pour se l'approprier, les hommes doivent aller voler le rire, comme le feu, ou se le faire offrir.²²

Il y a une forme de complémentarité entre la parodie des divinités et leur représentation tragique, car « les plaisanteries ne menacent pas la pérennité du divin, tout au plus soulignent-elles des particularités. Elles sont même nécessaires pour faire contrepoids à la tragédie qui exprime la toute-puissance des dieux punissant les héros transgresseurs »²³. La parodie antique n'exclut donc pas le respect des divinités grecques, au contraire, elle les rend plus saisissables, ce qui explique l'ampleur de la tradition comique de leurs représentations.

²⁰ PERRIN-SAMINADAYAR Éric, « Rire d'Héraclès hier et aujourd'hui », in GELY-GHEDIRA Véronique, DOMINIQUE Bertrand (dir.) *Rire des dieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p.39.

²¹ *Ibidem*.

²² GELY-GHEDIRA Véronique, « Rire des dieux : à propos d'un feuilleton de Théophile Gautier », in GELY-GHEDIRA Véronique, DOMINIQUE Bertrand (dir.) *Rire des dieux*, op. cit., p.7.

²³ VILATTE Sylvie, « Le comique des *Nuées* à l'assaut des divinités du philosophe athénien Socrate : succès, limites et dépassement du rire chez Aristophane », in GELY-GHEDIRA Véronique, DOMINIQUE Bertrand (dir.) *Rire des dieux*, op. cit., p.55.

A. Rire des dieux et des déesses chez Homère

Dans les épopées homériques, les dieux et les déesses sont déjà présentés avec humour et dérision. Michel Casevitz²⁴ montrait en 1989 que l'*Odyssée* comporte de nombreux jeux de mots, notamment lorsqu'Ulysse est le narrateur de ses propres histoires, et l'épisode du cyclope en offre plusieurs – le premier étant le nom de « Personne » qu'il se donne, mais Michel Casevitz relève également des jeux de sonorités, qui évoquent l'attente d'Ulysse dans la grotte de Polyphème, ou le piétinement des moutons. Un bon orateur, tel qu'Ulysse chez les Phéaciens, doit manier l'humour pour séduire son auditoire, mais aussi pour se mettre en valeur :

Ainsi l'humour d'Homère joue de tous les registres : du plus facile calembour au plus fin plaisir du lettré. On comprend que l'épisode de Polyphème offrait un vaste champ à ces manifestations d'humour : mis en scène par Ulysse conteur que le poète flatte, il oppose un sauvage à un homme cultivé qui s'adresse à un auditoire qu'il suppose aussi cultivé, Ulysse représentant le poète lui-même contant l'histoire d'Ulysse : dans l'épisode, Ulysse acteur manifeste particulièrement cette *métis* qu'Homère lui prête pour conter son exploit.²⁵

Que ce soit dans l'*Odyssée*, dans l'*Iliade* ou dans les *Hymnes homériques*, les passages comiques sont plus fréquents qu'on ne pourrait s'y attendre.

Démodocos et les amours d'Arès et Aphrodite

Dans l'*Odyssée*, au chant VIII, après avoir raconté l'épisode de la querelle entre Achille et Agamemnon à Troie, faisant ainsi pleurer Ulysse, l'aède Démodocos aborde un épisode plus léger, à la demande du roi Alcinoos : les amours d'Arès et Aphrodite. Cet épisode détonne dans l'épopée par son ton ouvertement comique, même s'il ne s'agit pas du seul épisode comique. Démodocos raconte comment le dieu Héphaïstos a piégé dans un filet son épouse, la déesse Aphrodite, avec son amant le dieu Arès :

L'aède préluda sur sa lyre à un très beau chant
sur les amours d'Arès et Aphrodite au diadème.
Ils s'unirent d'abord dans les demeures d'Héphaïstos
secrètement ; Arès fut large, il outragea le lit
du seigneur Héphaïstos. Mais vient lui en donner nouvelle
le Soleil, qui les avait vu s'unir d'amour,
Héphaïstos, dès qu'il eut entendu ce cruel rapport,
se rendit à la forge en roulant de sombres projets ;

²⁴ CASEVITZ Michel, « L'humour d'Homère. Ulysse et Polyphème au chant 9 de l'*Odyssée* », *Études homériques*, Séminaire de recherche sous la direction de Michel Casevitz. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1989, pp.55-58.

²⁵ *Ibid*, p.58.

posa sur le billot son enclume, y forgea des liens
infrangibles, pour qu'ils ne puissent pas bouger.
Puis quand il eut, de rage contre Arès ; forgé ce piège,
il alla vers la chambre où se trouvait le lit des noces ;
autour des pieds du lit, il tissa ce réseau de chaînes,
et d'autres en grand nombre fit descendre du plafond,
fines comme fils d'araignée ; nul n'y eût pu rien voir,
même un dieu bienheureux, tant son ouvrage était retors.
[...]
Arès entra,
lui pris la main et lui dit ces paroles :
« Viens au lit, bien-aimée ! Livrons-nous aux joies de l'amour !
car Héphéstos n'est plus des nôtres ; il doit être parti
pour Lemnos, chez les Sintiens, d'âpre langage. »
Il dit, et se coucher parut délice à la déesse.
Tous deux montèrent pour s'étendre sur le lit ; le piège
habile du sage Héphéstos les investit,
tant qu'ils ne pouvaient plus se mouvoir ni soulever un membre !
Ils durent s'avouer qu'il n'était pas d'issue.²⁶

Quand Héphaïstos (Héphéstos) les trouve ainsi, il appelle les autres dieux afin de constater l'infidélité d'Aphrodite :

À la maison de bronze, à ces mots, les dieux accoururent
Poséidon, maître de la terre, l'obligeant,
Hermès et Apollon qui éloigne le mal.
Par pudeur, les déesses étaient restées chez elles.
Les dieux, nos donateurs, se tinrent dans l'entrée ;
un rire inextinguible envahit ces dieux bienheureux
quand ils virent le piège d' Héphéstos le très adroit.
Et ils allaient disant, se regardant les uns les autres :
« Le crime ne paie pas ! Lenteur attrape agilité,
voyez donc : le lent Héphéstos rattrape Arès
bien qu'il soit le plus prompt des dieux
qui règnent sur l'Olympe
et lui boiteux : mais il l'a pris au piège ! Il faut payer ! »²⁷

Ainsi, le dieu Arès, « l'horrible Arès »²⁸ que même Zeus n'apprécie pas (« Je te hais plus qu'aucun des dieux qui vivent sur l'Olympe »²⁹), est tourné en ridicule dans l'*Odyssee*, piégé par Héphaïstos qui se comporte en mari jaloux et possessif. Cette scène provoque le « rire inextinguible » de l'assemblée des dieux, mais aussi, très certainement, le rire de l'auditoire phéacien de Démodocos dans l'*Odyssee*, et de tout auditoire des aèdes qui racontent l'épopée. Ce passage de l'épopée homérique a suscité de nombreux débats de la part des critiques et commentateurs, dès l'Antiquité, à cause de ce qui a pu être considéré comme de l'impiété,

²⁶ HOMÈRE, *Odyssee*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant VIII, vers 266-281 et 290-299, pp.142-144.

²⁷ *Ibid*, chant VIII, vers 321-332, pp.144-145.

²⁸ Épithète d'Arès dans la traduction de Frédéric Mugler, 2017.

²⁹ HOMÈRE, *Iliade*, trad. MUGLER Frédéric, *op. cit.*, chant V, vers 390, p.121.

choquant les commentateurs³⁰. En effet, la vision des dieux accourant, mus par la curiosité et riant de l'infortune d'Arès et Aphrodite, mais aussi de celle d'Héphaïstos pour qui ils n'ont pas de compassion, évoque plus une scène de comédie, très théâtrale, que le genre noble de l'épopée. Cet épisode a été réécrit au I^{er} siècle par Ovide dans ses *Métamorphoses*, dans le livre IV (vers 169-189), mais aussi dans son *Art d'aimer*, ce qui dit bien le succès de cette scène comique.

La ruse d'Héra, une scène de comédie

Dans l'*Illiade* également, les aventures amoureuses et sexuelles des dieux et des déesses sont racontées, mais par le poète-narrateur directement et non à travers un personnage d'aède comme Démodocos dans l'*Odyssée*. Dans le chant XIV de l'*Illiade*, la ruse d'Héra pour favoriser la victoire grecque malgré l'interdiction d'intervenir posée par Zeus consiste à agir pendant qu'il dort après l'avoir séduit à l'aide du ruban d'Aphrodite. Bien que la ruse d'Héra ait un objectif guerrier, sa réalisation et son récit par le poète épique en fait bien un épisode comique : Héra va se cacher dans sa chambre pour se préparer à séduire son époux.

La puissante Héra aux grands yeux se prit à réfléchir :
Que faire pour tromper l'esprit de Zeus, le Porte-Egide ?
Le parti qu'à la fin elle crut le meilleur, ce fut
De mettre ses plus beaux atours et d'aller sur l'Ida,
Dans l'espoir d'inspirer à Zeus le désir de l'êtreindre,
Puis de verser sur lui un tiède et bienfaisant sommeil,
Capable de couvrir ses yeux et son âme prudente.
Elle gagne sa chambre, œuvre de son fils Héphaïstos.
Une solide porte était fixée aux deux montants
Par un verrou secret que nul dieu ne pouvait ouvrir.
Sitôt entrée, elle ferma la porte scintillante.
Avec de l'ambrosie elle purifia d'abord
Sa désirable chair, puis l'enduisit d'un baume gras,
Dont le parfum tendre et divin lui allait à merveille.³¹

Comme une mortelle, Héra s'apprête afin de séduire Zeus et le manipuler : le potentiel comique de la scène – et des divinités grecques en général – n'échappe pas aux artistes de toutes les époques, comme en témoignent les opéras-comiques du XVIII^e siècle, où le panthéon gréco-romain est largement parodié. Dans les théâtres de Foire, les spectacles présentent « un 'Olympe en belle humeur', où 'le roi s'amuse' et où 'la reine porte la culotte', tandis que 'le bouffon'

³⁰ JOLIVET Jean-Christophe, « Les Amours d'Arès et Aphrodite, la critique homérique et la pantomime dans l'*Arx amatoria* », *Dictynna. Revue de poétique latine*, 2, 2005, p.2.

³¹ HOMERE, *Illiade*, trad. MUGLER Frédéric, *op. cit.*, chant XIV, vers 159-172, p.298.

s'en donne à cœur joie »³². Louis Fuzelier, notamment, a écrit de nombreuses pièces pour le Théâtre de Foire, et les sujets antiques constituent une bonne partie de son répertoire : *Thésée ou la Défaite des Amazones* (1701), *Le Ravissement d'Hélène, le siège et l'embrassement de Troie* (1705), *Apollon à la Foire* (1711), *Jupiter curieux impertinent* (1711), *Orphée ou Arlequin aux enfers* (1711), *Arlequin Énée ou la prise de Troie* (1711), *Arlequin défenseur d'Homère* (1715), ou *Le Trompeur trompé* (1733). Parmi les divinités, Jupiter est à l'honneur dans ces opéras-comiques et parodies, par exemple dans *Jupiter curieux impertinent* ou dans *Le Trompeur trompé* dans lequel le dieu descend sur terre à dos de dindon. À l'origine du vaudeville, le Théâtre de Foire joue sur les relations adultères et les personnages divins sont traités comme les personnages mortels.

B. Après Homère : du théâtre antique à nos jours

Dans la Grèce antique, rire des dieux et des déesses n'est pas contradictoire avec la piété, et les dieux et déesses rient d'eux et elles-mêmes, en plus de rire des mortels.

Dans la comédie grecque, les personnages de dieux et de déesses sont « à la fois honorés et insultés, révérents et tournés en dérision »³³ et sont des personnages de comédie, bien qu'on les connaisse aujourd'hui surtout dans les tragédies, car la majorité des comédies mettant en scène les dieux de l'Olympe n'ont pas été conservées ou sont, aujourd'hui, moins connues que les tragédies grecques. Ainsi, Jean-Claude Carrière peut émettre « l'hypothèse que les sujets divins ont été traités, à l'origine, d'une manière purement burlesque, par un simple travestissement des légendes »³⁴, mais aussi que « la glotonnerie d'Héraklès, la lâcheté de Dionysos, les adultères de Zeus, étaient à cette époque des sujets galvaudés »³⁵ et que « le traitement parodique des légendes, sous forme de divertissement bouffon, n'a jamais cessé au V^e siècle »³⁶. Chez le poète comique Cratinos (V^e siècle av. J.-C.), par exemple, Zeus est tourné en ridicule et il est assimilé à Périclès, homme politique de cette époque³⁷. La dérision et le traitement comique du dieu sont donc liés à la critique politique, très présente dans la comédie

³² QUERO Dominique, « Les dieux à la foire : le roi, la reine et le bouffon », in BERTRAND Dominique, GELY Véronique (dir.), *Rire des dieux*, op. cit., p.288.

³³ JAY-ROBERT Ghislaine, « Fonction des dieux chez Aristophane. Exemple de Zeus, d'Hermès et de Dionysos », *Revue des Études Anciennes*, 2002, pp.11-24, p.12.

³⁴ CARRIERE Jean-Claude, *Le carnaval et la politique : Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris, 1979, p.52.

³⁵ *Ibid*, p.52.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibid*, p.53.

grecque. En outre, le cas de Zeus est particulièrement intéressant, pour la différence de traitement qu'il connaît entre la comédie et la tragédie. En effet, selon Martin Revermann, contrairement à Apollon, Athéna, Aphrodite ou Poséidon, Zeus n'est jamais mis en scène dans les tragédies où il est pourtant « régulièrement invoqué et conceptuellement omniprésent », tandis qu'il est largement mis en scène dans les comédies, pour être humanisé et pour développer ses caractéristiques potentiellement comiques et ses faiblesses (ses adultères)³⁸. Il semblerait ainsi que, là où la comédie appuie sur les faiblesses de Zeus, la tragédie tente de le maintenir dans un espace lointain et sacré, invisible donc, pour lui permettre de conserver son aura divine.

Pour autant, les tragédies peuvent aussi présenter des dieux et des déesses peu glorieux·ses. Les dieux et déesses grec·que·s sont non seulement irrationnel·le·s, mais aussi cruel·le·s, en particulier chez Euripide, dont un des sujets favoris est l'impiété et ses conséquences sur les mortel·le·s³⁹ :

His gods are vindictive, implacable, and capricious. [...] Mortals exist in a mutable universe where random acts of divine cruelty – such as Hera's persecution of Heracles or Aphrodite's exploitation of Phaedra – can broadside an unsuspecting man or woman.⁴⁰

Maria Michela Sassi⁴¹ souligne que les dieux et les déesses sont largement critiqué·e·s dans les pièces d'Euripide. Derrière la jalousie malade d'Aphrodite et l'impuissance d'Artémis dans *Hippolyte*, ou encore l'attitude de Dionysos à la fin des *Bacchantes*, qui montrent l'insensibilité des déesses et des dieux, c'est peut-être aussi leur impuissance à sauver les mortel·le·s que met en scène Euripide.

L'impuissance des divinités est aussi au cœur de leurs adaptations contemporaines, avec leurs défauts, tant dans les adaptations d'épopées que dans des réécritures qui s'intéressent à des personnages mythologiques, comme *La véritable histoire de la gorgone Méduse ou Comment tuer un visage* de Béatrice Bienville⁴² qui met en scène des divinités égoïstes, bien peu intéressées par les problèmes des autres, par la justice ou le consentement.

³⁸ REVERMANN Martin, « Divinity and religious practice », in REVERMANN Martin (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, New York, Cambridge University Press, 2014, pp.281-282.

³⁹ FLETCHER Judith, « Euripides and Religion », in MCCLURE Laura K., *A companion to Euripides*, Chichester (GB) Malden (Mass.) Oxford (GB), John Wiley & Sons Inc, 2017, pp.483-499, p.485.

⁴⁰ « Ces dieux sont vindicatifs, implacables et capricieux. Les mortels vivent dans un univers muable, où les actes aléatoires de cruauté des divinités – telle que la persécution d'Héra conte Hercule ou l'exploitation de Phèdre par Aphrodite – peuvent attaquer un homme ou une femme sans méfiance ». *Ibid*, p.497.

⁴¹ SASSI Maria Michela, « L'art subtil d'Euripide de critiquer les dieux sur la scène » *Philosophie antique, Problèmes, Renaissance, Usages*, 18 « L'athéisme antique », 2018, pp.169-191.

⁴² Béatrice Bienville, *La véritable histoire de la gorgone Méduse ou Comment tuer un visage*, Angers, éditions du Quai-CDN, 2022.

II. Difficultés de la représentation des dieux et des déesses aujourd'hui

Sur les scènes grecques du V^e siècle av. J.-C., les dieux et les déesses quittent la scène théâtrale dès l'Antiquité latine : les tragédies de Sénèque (I^{er} siècle) effacent la présence des dieux et des déesses, pourtant présent·e·s dans les tragédies grecques d'Eschyle et Euripide. Ainsi, là où l'*Hippolyte* d'Euripide s'ouvre sur un prologue d'Aphrodite et se conclut par la présence d'Artémis, la version de Sénèque supprime les deux déesses, qui ne sont plus que mentionnées par les personnages humains.

Ces mêmes tragédies, encore réécrites au XVII^e siècle, ne mettent en scène que des personnages humains, supprimant même les références au panthéon grec en raison du contexte catholique français. La représentation des divinités, mêmes anciennes, se cantonne ainsi aujourd'hui aux pièces grecques, tragédies ou comédies.

A. Aujourd'hui : les dieux et déesses grec·que·s à l'écran (cinéma, téléfilms, séries et jeux-vidéo)

Bien que souvent mis·es en scène au théâtre ou au cinéma depuis le XX^e siècle, les dieux et les déesses grec·que·s sont assez peu présent·e·s au théâtre ou au cinéma dans le contexte homérique, y compris dans les *peplums* dont les divinités sont parfois totalement absentes. Ainsi, nous pouvons dégager deux approches : soit les divinités homériques ne sont pas représentées, soit elles le sont comme des humains.

1. Adapter le contexte homérique sans les divinités

Les épopées homériques comportent de nombreuses divinités, ainsi que des scènes qui se déroulent sur l'Olympe, que l'aède raconte à son auditoire. Les héroïne·s sont en relation quasi-constante avec les dieux et les déesses, à l'image de Pâris protégé par Aphrodite, ou d'Ulysse sous la surveillance d'Athéna dans l'*Odyssée*. Pourtant, à l'écran, ces déesses apparaissent peu. Dans les *peplums* des années 1950, les dieux et les déesses sont mentionné·e·s par les personnages humains, mais ne sont pas des personnages du film. Par exemple, dans *Helen of Troy* de Robert Wise, *peplum* de 1956, si Aphrodite est souvent mentionnée par Pâris et Hélène, elle n'intervient jamais dans l'action. Plus encore, aucune divinité n'est présente dans le film autrement que dans les discours des personnages ou représentée en statue.

En 1954, Mario Camerini ne mettait pas non plus en scène Athéna dans son adaptation de l'*Odyssée*, *Ulisse*, allant même encore plus loin : Ulysse va jusqu'à démentir l'existence des divinités. Lors d'une tempête, il dit à ses compagnons de voyage que ce n'est pas Poséidon, mais bien l'océan qui est déchainé, et le dieu n'apparaît que sous les traits d'une statuette qu'Ulysse jette au sol pendant la tempête⁴³.



Figure 16. *Helen of Troy*, Robert Wise, 1956.
Pâris et Hélène devant les statues d'Aphrodite et d'Athéna grimaçante, maudit-e-s par Cassandre.
Capture d'écran du film.



Figure 17. *Ulisse*, Mario Camerini, 1954).
Ulysse jetant à terre la statue de Poséidon.
Capture d'écran du film

L'absence des dieux et des déesses dans les *peplums* des années 1950 s'explique en partie par le contexte puritain dans lequel le cinéma américain d'après-guerre plonge. Ainsi, les

⁴³ Mario Camerini, *Ulisse*, États-Unis, Italie, 1954, 32min30.

divinités païennes ne sont plus représentées, au profit de « dantesques fresques bibliques »⁴⁴ qui correspondent plus aux valeurs morales prônées par les studios. Le film italiano-américain *Ulisse* de Mario Camerini et *Helen of Troy* de Robert Wise représentent des dieux et des déesses impuissant·e·s, statues fabriquées par des mains humaines, figées, silencieuses et témoins des actions humaines :

[...] le dieu, absent du film en tant que puissance capable d'intervenir activement dans les événements, y est toutefois représenté, mais seulement sous la forme d'un objet produit par la main humaine, comme pour rappeler discrètement que ces dieux des Grecs (ou des anciens) n'existent en somme pas, mais sont un produit de l'imagination humaine. Le dieu prend ici la forme d'une idole, celle d'une représentation visuelle dépourvue de puissance et d'efficacité, selon un modèle qui – l'histoire des religions nous l'enseigne – n'est qu'une manière de représenter la religion des Autres, une religion fausse, où les dieux, au contraire du vrai et seul Dieu, ne sont pas réels (Barbu 2016).⁴⁵

La non-représentation des divinités, dans *Ulisse*, serait également une façon d'orienter le film vers la psychologie des personnages, selon Doralice Fabiano, en éliminant les éléments qui sembleraient « trop invraisemblables pour être acceptés par le public »⁴⁶ de 1954, faisant des dieux et des déesses « une métaphore de l'art cinématographique »⁴⁷. Cette hypothèse se vérifie avec les films des années suivantes, jusqu'au début des années 2000.

En effet, même si le début du téléfilm *Helen of Troy* de John Kent Harrison (2003) montre les déesses se disputant la pomme d'or, elles ne sont plus présentes par la suite, les plaines de Troie n'accueillant que des mortel·le·s, comme dans *Troy* de Wolfgang Petersen, réalisé l'année suivante, où seule Thétis apparaît, divinité mineure. Les trois déesses d'*Helen of Troy* apparaissent par ailleurs dans des halos de lumière, les rendant floues, presque irréelles, comme si Pâris rêvait cet instant depuis la grotte dans laquelle il est perdu⁴⁸. C'est bien ce que le film nous suggère : Pâris ferme les yeux comme pour s'endormir juste avant l'apparition d'Athéna, Héra et Aphrodite⁴⁹. Quand le héros ouvre les yeux, à l'écran l'image est floue, opaque, mettant les spectateur·trice·s à la place de Pâris. Quand l'image devient à nouveau plus nette, les déesses sont là, nimbée de lumière et lointaines⁵⁰. Ainsi, ces déesses à l'aspect irréel

⁴⁴ BLOCH Jérôme, « Les représentations du dieu Hermès et du couple Hestia-Hermès dans le cinéma américain des années 1930 à nos jours », *La réception de l'antiquité gréco-latine dans les cultures européennes – Sous le signe d'Hermès*, 2012, Craiova, Roumanie, pp.93-102, p.96. [En ligne : https://air.unimi.it/bitstream/2434/676645/2/Mythologies_sans_dieux_Ulisse_de_Mario.pdf].

⁴⁵ FABIANO Doralice, « Mythologies sans dieux. *Ulisse*, de Mario Camerini », *La Revue du Ciné-club universitaire*, 2019, hors-série « Histoires d'eaux », Genève, Université de Genève, p.15.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibid*, p.16.

⁴⁸ John Kent Harrison, *Helen of Troy*, 2003, États-Unis, 7min.30-9min.

⁴⁹ *Ibid*, 7min.27.

⁵⁰ *Ibid*, 7min.33.

sont peut-être le fruit de l'imagination de Pâris et sont cachées au reste du monde, n'intervenant ensuite plus dans les actions humaines.



*Figure 18. Helen of Troy, John Kent Harrison, 2003.
Les trois déesses face à Paris.
Capture d'écran du film.*

Au contraire, la récente série *Troy: Fall of a City*, produite par la plateforme Netflix en 2018, met en scène les dieux et les déesses sur l'Olympe, mais aussi sur le champ de bataille, parmi les guerriers.



*Figure 19. Troy: Fall of a city, David Farr, 2018.
Aphrodite.*

Dans la série, les divinités sont incarnées par des comédien·ne·s et sont anthropomorphes, mais se distinguent des autres personnages par leur maquillage ou leur tenue, leur attitude plus affirmée et détachée, marqueur de supériorité dans les scènes mêlant humain·e·s et divinités – ce que l'on voit très bien dans la figure 19 ci-dessus. La mise en scène joue un grand rôle dans leur identification, comme on le voit avec l'apparition de Zeus, Héra et Athéna dans l'épisode

2 : le dieu apparaît après que la fumée du feu d'un bucher a obscurci l'écran⁵¹, assis dans un désert qui ressemble à celui des humains, mais dans lequel on entend le vent siffler et où on ne distingue plus la fumée des nuages en l'arrière-plan. La représentation des dieux et des déesses dans la série est assez proche de la façon dont ces personnages sont dépeints dans *Illiade*, ce qui fait de *Troy: Fall of a city* une exception dans le paysage des adaptations filmiques de l'épopée, mais s'inscrit en revanche dans le paysage des *peplums* à gros budget qui adaptent des mythes depuis les années 2010.

2. Les dieux et les déesses de la mythologie grecque

Pour trouver des mises en scène des personnages divins avant la mini-série de Netflix en 2018, il faut se tourner vers des adaptations plus libres de personnages mythologiques, comme la saga *young fantasy* Percy Jackson⁵² d'après la saga littéraire du même nom de Rick Riordan (2006-2010), ou les néo-*peplums* sur des demi-dieux (*Clash of the Titans*, Louis Leterrier, 2010⁵³ et *Wrath of the Titans*, Jonathan Liebesman, 2012⁵⁴). Dans ces films, très libres adaptations de mythes ou de romans réécrivant les mythes, les dieux et les déesses sont anthropomorphes, mais bien plus grand·e·s que les personnages humains ou partiellement humains, même s'ils et elles peuvent prendre taille humaine à leur convenance, tant dans *Percy Jackson* que dans *Clash of the Titans* et *Wrath of the Titans*, y compris dans des films mettant en scène d'autres panthéons que le grec, comme *Gods of Egypt*⁵⁵. Et, de façon plus générale, les dieux et déesses du panthéon grec sont aujourd'hui régulièrement représenté·e·s comme des personnages mythologiques appartenant à des légendes plus vastes et alors dépouillé·e·s, en quelque sorte, de leur statut divin ou du caractère sacré qui a pu être le leur. Ainsi, la série HBO *American Gods* mêle des divinités grecques (Déméter), nordiques (Odin, Tyr, Loki), hindoues (Kali), caribéennes (Anansi), égyptiennes (Anubis), slaves (Zorya, Czernobog), vaudous (Baron Samedi), islamiques (un éfrit) ou irlandaises (un leprechaun), qui sont mises sur le même plan que leurs ennemis, les nouvelles divinités que sont la technologie (incarnée par le Technical Boy) ou les médias. D'apparences humaines, les divinités peuvent se distinguer des

⁵¹ *Troy: Fall of a city*, épisode 2 « Conditions », 47min.

⁵² Chris Columbus, *Percy Jackson and the Olympians: The Lightning Thief*, États-Unis, Canada, Royaume-Uni, 2010 ; Thor Freudenthal, *Percy Jackson: Sea of Monsters*, États-Unis, 2013.

⁵³ Louis Leterrier, *Clash of the Titans*, États-Unis, Royaume-Uni, et Australie, 2010.

⁵⁴ Jonathan Liebesman, *Wrath of the Titans*, États-Unis et Espagne, 2012.

⁵⁵ Alex Proyas, *Gods of Egypt*, États-Unis et Australie, 2016.

mortel·le·s par leur grande taille ou leur attitude et possèdent toujours la capacité de se fondre parmi les humain·e·s.

Jeu vidéo

On retrouve les mêmes représentations des divinités du côté du jeu vidéo⁵⁶. Dans *God of war* (2005), nombre de créatures apparaissent sous une forme de géant, y compris les dieux. Dans les jeux vidéo, les dieux et les déesses sont, comme dans les épopées homériques, des allié·e·s ou des adversaires des héros, figures immortelles et puissantes. Par exemple, dans le jeu de stratégie *Age of Mythology* (2002), les dieux et déesses du panthéon grec sont des allié·e·s pour les joueur·se·s. Au contraire, dans *Warriors : Legends of Troy* (2011), un jeu de combat dans lequel les joueur·se·s peuvent incarner les héros homériques Achille, Patrocle, Ajax, Ulysse et Hector, Pâris, Énée, mais aussi l'héroïne Penthésilée, les dieux et déesses sont des ennemis à combattre pour terminer une mission.

Toutefois, dans ces jeux, les dieux et les déesses n'apparaissent pas dans des espaces inaccessibles (Olympe, Enfers), mais sur terre, territoire des mortel·le·s. Ainsi, la dimension spectaculaire qui pourrait aller avec la représentation de ces espaces est mise de côté, au profit des seuls personnages et de leurs pouvoirs.

Espaces des divinités

La représentation de l'Olympe peut être spectaculaire, comme c'est le cas dans le long métrage d'animation *Hercule* (Disney, 1997), ou dans la série animée *Blood of Zeus* (Powerhouse Animation et Netflix, 2020), mais elle est le plus souvent évitée, y compris au cinéma, où les Enfers sont plus souvent mis en scène (*The Odyssey*, Andrei Mikhalkov-Konchalovski, 1997 ; *Percy Jackson*, Chris Colombus, 2010), comme à l'opéra, où Orphée descendant aux Enfers est le sujet d'une cinquantaine d'opéras et de ballets entre 1600 et 2014. Les Enfers grecs sont autant un lieu du divin qu'un lieu fréquenté par les mortel·le·s, qui y finissent tous·tes une fois mort·e·s, mais que certains héros ont su quitter (Thésée, Hercule, Orphée), au contraire de l'Olympe, réservé aux divinités. Si leurs espaces ne sont pas, ou peu, montrés, la présence des personnages divins n'en est pas automatiquement exclue, puisque les

⁵⁶ BALLAGUY Cyrille, « Les Dieux d'Homère. Jeux vidéo/cinéma/musées, quelle complémentarité ? », *La Littérature Aujourd'hui ? Sujet, Objet, Médium*, Lille, 2016, p.4.

dieux et les déesses grec·que·s interviennent souvent dans la vie des mortel·le·s et se déplacent sur terre, en empruntant d'autres apparences, comme Athéna dans l'*Odyssée*⁵⁷.

B. Au théâtre : des personnages embarrassants à supprimer

Les divinités grecques sont très présentes dans les épopées homériques. Qu'en faire sur la scène contemporaine ? Notre corpus indique clairement que de nombreux·ses metteur·se·s en scène se sont posé cette question pendant leur processus de création. En effet, la disparition des divinités ou leur caricature presque systématique relève d'un choix conscient des artistes, révélateur d'un embarras face à ces personnages. Deux solutions semblent privilégiées par les metteur·se·s en scène : ne pas mettre en scène les divinités ou les traiter sur le mode parodique. Quand les spectacles sont construits autour d'un personnage ou d'un couple de personnages, les dieux et les déesses sont mis·es de côté : c'est le cas dans les spectacles de Christiane Jatahy, construits autour d'Ulysse et Pénélope, et de Laurence Campet où, même si Athéna fait une brève apparition dans *Iliade/Brisée*⁵⁸, elle est interprétée par le personnage de Briséis. Les spectacles de Simon Abkarian, résolument tournés vers les relations humaines comportent tout de même des personnages non réalistes ou merveilleux, mais ce sont des fantômes du cercle familial et non des dieux ou des déesses (*Pénélope ô Pénélope*⁵⁹). Certaines comédies évincent également les personnages divins, comme *Le Gâteau de Troie* de Barbara Lambert, dont les ressorts comiques reposent principalement sur une forme de rationalisation du comportement d'une Hélène adultère, sans intervention divine.

Absence des dieux et déesses et responsabilités humaines

La suppression des personnages divins offre aux metteur·se·s en scène l'occasion de questionner la responsabilité des hommes (*La Mort d'Achille* de Wajdi Mouawad) ou d'actualiser l'épopée en rendant sa violence réaliste (*Iliade* de Luca Giacomoni). Il s'agit alors de donner du sens à l'absence, en reportant la responsabilité des divinités sur les mortels – ce qui fait l'objet d'une analyse détaillée dans les chapitres suivants.

⁵⁷ HOMERE, *Odyssée*. Athéna apparaît plusieurs fois à Télémaque sous les traits de Mentès (chant I) et Mentor (chants II, III, XXII), à Ulysse, Nausicaa et Pénélope, sous diverses apparences de jeunes filles (chants IV, VI, VII, XIII) ou parfois en héraut phéacien (chant VIII) ou en pâte (chant XIII).

⁵⁸ Laurence Campet, *Iliade/Brisée*, Théâtre de l'Épée de Bois, 2016. Annexe p.504.

⁵⁹ Simon Abkarian, *Pénélope ô Pénélope*, Théâtre National de Chaillot, 2008. Annexe p.519.

Il n'y a aucun personnage divin dans l'*Iliade* en dix épisodes de Luca Giacomoni comme dans le roman d'Alessandro Baricco dont il s'est inspiré, *Homère, Iliade*. Le metteur en scène justifie l'absence des dieux et des déesses par leur distance par rapport à nous :

Les noms d'Athéna, de Zeus ou d'Apollon peuvent-ils nous faire ressentir à nous, citoyens de l'an 2017, la réalité de cette vie souterraine ? Certainement pas. Cette symbolique n'étant plus la nôtre, j'ai préféré concentrer cette ode à la guerre à niveau d'homme et laisser ouverte la question du divin.⁶⁰

Il précise également que son *Iliade* « n'a rien d'un *soap opera* où les dieux s'entrecroiseraient dans des histoires d'amour ou de jalousie ; c'est plutôt le récit lucide de la double nature de nos actes ». Souhaitant parler de la violence et de la guerre, Luca Giacomoni présente une *Iliade* très sérieuse, débarrassée de la dimension surnaturelle ou comique apportée par les chants à l'Olympe, et choisit volontairement de supprimer ces personnages qui, d'après lui, ne disent rien de notre monde à un public contemporain. De même, les caractéristiques héroïques et surnaturelles, exceptionnelles, des héros épiques de l'*Iliade* disparaissent dans la proposition de Luca Giacomoni : sur scène, les guerriers épiques laissent place à des hommes modernes – au point que le livret de présentation *Iliade, matériaux, inspirations, recherche* s'ouvre sur une immense liste des guerres contemporaines. Dans ce contexte, en effet, que faire des dieux et des déesses, mais aussi du destin, de la fatalité, là où les personnages de Luca Giacomoni sont seuls face à leurs actes et leur souffrance ? La suppression des personnages divins est au service d'une vision utilitaire de l'*Iliade*, dont le metteur en scène s'empare bien pour mettre en scène la guerre.

La représentation du divin, sur les scènes contemporaines en France, apparaît comme problématique pour les metteur·se·s en scène, quand bien même il s'agit de personnages mythologiques lointains, comme le sont les divinités grecques, mais aussi les divinités sumériennes ou indiennes. Au cinéma, ou dans les séries et les jeux vidéo, les divinités sont parfois totalement supprimées ou, quand elles apparaissent, elles sont humanisées, se distinguant visuellement des mortel·le·s uniquement par la taille, voire ne s'en distinguant pas du tout. Au théâtre, les artistes peuvent choisir de supprimer les personnages de dieux et de déesses pour ne laisser que des mortel·le·s sur scène, en prise avec leur responsabilité. Au contraire, les personnages peuvent aussi être parodiés et distingués des mortel·le·s dans l'espace.

⁶⁰ Luca Giacomoni, *Iliade, matériaux, inspirations, recherche*, op.cit., pp.110-111.

III. Mettre en scène les divinités : jeux spatiaux et systématisation de l'humour

Comme les artistes jouent avec la longueur des épopées, parfois perçue comme un obstacle, ils et elles jouent avec l'embarras que peuvent représenter les personnages divins. Ainsi, ces derniers sont mis en scène de façon à les distinguer des autres personnages, point commun à des spectacles aux esthétiques pourtant bien différentes et adaptant des épopées de toutes cultures. On retrouve par exemple cet écart de traitement entre les héroïnes et les dieux et déesses dans l'adaptation japonaise du *Mahâbhârata* de Satoshi Miyagi⁶¹. Du côté des épopées homériques, *Iliade* de Pauline Bayle ou *Odyssée, une histoire pour Hollywood* de Krzysztof Warlikowski⁶², qui met en scène une Calypso sensuelle, sirène moderne qui contraste avec l'Ulysse vieillissant et fatigué qu'elle désire rendre immortel, mêlent aussi les genres pour proposer des figures divines plus légères et comiques que les héroïnes épiques. Dans *L'Odyssée ou La folle conférence du professeur Larimbart*, afin de créer du contraste entre la conférence professorale et l'apparition du dieu Éole, ce dernier est mis en scène en ombre chinoise, dans une lumière rouge qui contraste avec le dispositif d'adresse face au public alors en place. Le théâtre d'ombre met à distance le dieu, alors renvoyé dans un espace fantastique et lointain.

Jouer avec les espaces

La question de l'espace est centrale pour la représentation de ces personnages : au théâtre, comme dans les épopées, les dieux et les déesses ont des espaces dédiés, mais ont aussi la capacité de passer d'un espace à un autre, contrairement aux mortelles. Comme dans les traditions antiques, balinaises ou encore japonaises, dans lesquelles le divin peut s'incarner dans des marionnettes placées en hauteur, les dieux et les déesses sont aujourd'hui visuellement distingués des mortelles par leur situation spatiale.

Ainsi, dans l'adaptation des six premiers chants de l'épopée virgilienne l'*Énéide* de Maëlle Poësy, *Sous d'autres Cieux* (2019), chaque lieu du plateau correspond à un espace : à jardin, sous l'imposant lustre, se trouve le palais de Didon, tandis qu'à cour, sur l'estrade faite de tables, l'Olympe. Au centre du plateau, sur un composite recouvrant le sol qui évoque de la terre battue, un espace de voyage, de déplacement, celui des troyens en fuite. Les dieux et

⁶¹ Satoshi Miyagi, *Mahâbhârata-Nalâcharitam*, 2003/2006. Annexe p.529.

⁶² Krzysztof Warlikowski, *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood*, 2021. La Colline, 2022. Annexe p.517.

les déesses restent principalement sur l'estrade à cour ou derrière la vitre du fond de scène, même s'ils et elles se déplacent parfois aussi directement au sol, notamment lorsque Junon et Vénus interviennent directement dans la vie d'Énée et Didon.



Figure 20. *Sous d'autres Cieux*, Maëlle Poésy, 2019.
Dieux et déesses en hauteur
©Jean-Louis Fernandez

Les dieux et les déesses sont presque toujours en hauteur, symbole évident de leur puissance et de leur statut divin, autant que représentation du mont Olympe – dont le nom est par ailleurs projeté en surtitrage en fond de scène.

La division des espaces, finalement assez traditionnelle pour distinguer des lieux, s'étend au-delà du plateau lorsqu'il s'agit de mettre en évidence la puissance des personnages divins. Si dans *Sous d'autres Cieux* ces derniers sont en hauteur, ils sont aussi placés parmi les spectateur·trice·s, sans limites imposées par la scène, dans *Iliade* de Pauline Bayle et *Petite Iliade (en un souffle)*.

A. Traduire le pouvoir des dieux et des déesses dans l'espace : porosité entre la scène et la salle

Reprenant presque littéralement la capacité des dieux et des déesses à passer du monde divin (l'Olympe, dans les épopées homériques) à celui des mortel·le·s, Pauline Bayle et Julie Guichard donnent à leurs dieux et déesses la capacité de franchir la frontière entre la scène et les gradins, ou la salle du théâtre en général – bien que cette frontière soit, de toute façon, bien fine. En effet, l'adresse directe au public, largement employée dans les deux spectacles, crée déjà une porosité entre l'espace de jeu et celui du public, mais les metteuses en scène vont plus loin en donnant aux personnages divins un espace plus étendu que celui des personnages humains.

En commençant son *Iliade* hors de la salle, dans le hall du théâtre, Pauline Bayle jouait déjà avec la distinction entre spectateur·trice·s et figurant·e·s : au milieu de la foule de spectateur·trice·s qui attend d'entrer dans la salle, billet à la main, la dispute entre Achille et Agamemnon au sujet de Chryséis et Briséis éclate soudain. Le public est immédiatement inclus dans la fiction, presque partie prenante de la dispute des héros, comme la foule des guerriers grecs. L'ouverture d'*Iliade* n'est pas sans rappeler celle de *GilgaClash* qui, lui aussi, commence dès l'arrivée du public qui est le « bienvenu à Uruk » et représente la foule de la cité dirigée par Gilgamesh.

Cependant, dans *Iliade*, lorsque le public suit les personnages dans la salle, le rapport frontal traditionnel reprend le dessus et il n'y aura plus de mélange entre personnages mortels et public, là aussi comme dans *GilgaClash*. Zeus, Héra et Poséidon, quant à eux, vont quitter la scène à plusieurs reprises et traverser la salle, comme Athéna dans le deuxième volet, *Odyssée* (2017). Les personnages divins sont les seuls à pouvoir quitter la scène : dieux et déesses s'affranchissent des codes de la représentation et font déborder l'espace scénique dans l'espace du public, et même jusqu'à l'extérieur de la salle. Dans la scène où Héra met en place son piège contre Zeus, elle demande d'abord à Aphrodite son voile magique (ici, la perruque blonde permettant d'identifier le personnage), puis séduit Zeus et quitte la salle de spectacle avec lui jusqu'à ce que l'on entende contre les portes de la salle les ébats du couple divin. Héra fait ensuite son retour sur le plateau et convainc Poséidon de trahir sa promesse à Zeus en encourageant les Grecs à reprendre les combats. Le caractère parodique et trivial de la scène est en même temps assez fidèle à l'épopée homérique, où Héra séduit bien Zeus afin de le faire dormir assez longtemps pour descendre sur la plaine de Troie.

Conscience du public

En plus de se déplacer dans l'espace du public, les dieux et déesses s'adressent directement à lui, comme ayant conscience de la présence des spectateur·trice·s. Dès les premières minutes du spectacle, quand la configuration traditionnelle commence après la première scène dans le hall du théâtre, Thétis demande à Zeus d'intervenir dans la guerre de Troie, lui rétorquant que ses problèmes de couple ne suffisent pas à justifier son inaction. Elle parle alors du public (« La dame au deuxième rang aussi a des problèmes de couple, on a tous des problèmes de couple ! »⁶³) montrant ainsi une forme de conscience de sa présence, qui le distingue des personnages mortels. Quant à Héra, elle s'adresse au public quand elle cherche son appui pour convaincre Poséidon de l'aider à renverser Zeus (« demande aux mortel·le·s, n'est-ce pas qu'il a des épaules de numéro un ? »⁶⁴). Plus tard, ce même Poséidon s'adresse aussi au public en rasant, alors devenu l'armée grecque à encourager, un public qui retrouve sa position d'assemblée de figurant·e·s comme à l'ouverture du spectacle.

Dans le second volet, *Odyssée*, Athéna est mise en scène avec plus de sérieux. Le spectacle commence avec la déesse qui apostrophe Télémaque depuis le public, avant de le rejoindre sur scène. Ainsi, même si le registre comique a disparu, le traitement de l'espace des divinités est le même : la salle entière est l'espace de jeu d'Athéna, tandis qu'Ulysse et les autres personnages n'évoluent que sur le plateau.

Les gradins : une Olympe à hauteur du public

Avec *Petite Iliade (en un souffle)*, Julie Guichard va même plus loin que Pauline Bayle en distinguant clairement les espaces des mortel·le·s, sur la scène, et l'espace des dieux et déesses au milieu des gradins du public. Cette systématisation de la séparation des espaces correspond aussi aux caractéristiques des dieux et des déesses, car Poséidon et Thétis apparaissent sortant des flots sur le plateau, du côté du camp grec, tandis que les autres dieux et déesses sont dans les gradins qui, surplombant la scène, deviennent ainsi le mont Olympe, « dans les cieux ».

Ce sont alors les emplacements des personnages qui les désignent : Athéna est placée au centre d'une rangée de spectateur·trice·s, que la comédienne qui l'incarne bouscule à chaque fois qu'Athéna parle, tandis que Zeus et Héra parlent depuis les escaliers latéraux, illustrant

⁶³ Pauline Bayle, *Iliade*, captation, *op. cit.*, 1min.50.

⁶⁴ *Ibid*, 30min.40.

ainsi leur désaccord, leur opposition. Tous les personnages sont interprétés par les deux comédiennes, qui se déplacent alors d'un lieu à l'autre pour changer de personnage, créant des situations de « hors-jeu » le temps des déplacements, pendant lesquels des clins d'œil appuyés et des excuses pour le dérangement créent une complicité entre comédiennes et spectateur·trice·s. En outre, quand Athéna parle, depuis le centre des gradins, elle s'adresse au public, alors assimilé à l'assemblée des dieux et des déesses de l'Olympe.

La porosité entre scène et salle est centrale dans le travail de la metteuse en scène de *Petite Iliade (en souffle)*, qui explique que sa « démarche est guidée par un rapport de complicité avec le public. Nous pratiquons un travail collectif qui ne peut s'élaborer sans l'un de ses acteurs principaux, celui à qui nous nous adressons. Ici, ce sont des enfants »⁶⁵. Elle ajoute au sujet des personnages que « nous les imaginons dans une parole qui oscille entre scène et salle, qui virevolte entre choralité et situations instantanées »⁶⁶. Ainsi, l'adresse directe au public n'est pas réservée aux dieux et aux déesses, car les personnages des deux jeunes sœurs qui jouent à l'*Iliade* expliquent des éléments de la fable à plusieurs reprises. Par exemple, comme nous l'avons déjà soulevé, une comédienne définit le terme « quenouille » au public. En revanche, la capacité à quitter le plateau est bien réservée aux personnages divins, les deux sœurs ne quittant pas le plateau, exception faite de la sœur qui va brièvement en coulisses – celles-ci représentant alors l'espace hors de la chambre, celui de la mère en voix-off qui surveille ses filles.

Ces deux mises en scène de l'*Iliade*, bien qu'elles s'adressent à des publics différents, proposent un traitement similaire des personnages divins qui consiste à parodier ces personnages et à leur donner accès à un espace plus large que celui de la scène. Les spectacles inversent donc les espaces du réel et de la fiction : le plateau, espace de la fiction théâtrale, est le monde réel, celui des mortel·le·s, des guerres et des récits, tandis que l'espace du public devient celui de l'extraordinaire, Olympe et cieux. Ainsi, les dieux et les déesses grec·que·s, qui peuvent sembler appartenir à « une symbolique qui n'est plus la nôtre »⁶⁷ pour reprendre les termes de Luca Giacomoni, sont pourtant mis au plus proche des spectateur·trice·s, par le prisme de la parodie, mettant à distance la divinité des personnages, mais les rendant largement saisissables et actualisés, et en les en approchant physiquement, en partageant le même espace.

⁶⁵ Julie Guichard, note d'intention, dossier pédagogique, *op.cit.*, p.6.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Luca Giacomoni, *Iliade, matériaux, inspirations, recherche, op.cit.*, pp.110-111.

Dans *Iliade* de Pauline Bayle, tant les problèmes de couple, le rap, ou les disputes entre les dieux et déesses montrent que tout le pouvoir et la puissance de ces personnages sont réduits à peu de choses : la puissance du dieu de la mer Poséidon, « ébranleur du sol » ou « qui ébranle la terre », se résume à son rap et le personnage n'est plus qu'un adolescent manipulé et terrifié par Héra et qui se cache sous sa casquette. Si les dieux et les déesses sont bien « trans-conventions » et « peuvent tout se permettre »⁶⁸ en termes de déplacements, leur puissance est largement diminuée, comme leur gloire et leur prestige. En plus d'une distinction spatiale, les dieux et les déesses sont donc identifiés par le registre parodique.

B. Caricaturer les dieux et les déesses épiques : de l'anachronisme des personnages à la critique sociale

Quand ce n'est pas par l'espace que les dieux et les déesses épiques sont identifiables, nous les repérons sans problème sur scène, notamment par leur ressemblance avec leurs versions homériques, à peine caricaturées et actualisées. Ainsi, les caractéristiques principales des personnages et leurs épithètes sont conservées et développées ou réinterprétées dans *Iliade* de Pauline Bayle, mais aussi dans *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis* ou dans *GilgaClash*, où les divinités sumériennes sont traitées sur le même mode que les divinités grecques antiques. Athéna « dont l'œil étincelle »⁶⁹ devient une adolescente exigeante et boudeuse dans *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis* de Camille Prioul, et Aphrodite « aux beaux cheveux »⁷⁰ porte une perruque blonde dans *Iliade* de Pauline Bayle.

1. Les dieux et déesses de sitcom de Pauline Bayle

Afin de les identifier, chaque dieu et déesse de cette *Iliade* a un accessoire qui le définit et qui rappelle les attributs des personnages dans les épopées homériques. Zeus porte une grosse chaîne dorée avec un éclair, qui évoque son foudre, tandis qu'Aphrodite a une perruque blonde qui rappelle sa « belle chevelure » et qui remplace son voile magique permettant de susciter le

⁶⁸ Entretien avec Pauline Bayle, Paris, 2019.

⁶⁹ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant I, vers 44 (p.12) ; vers 80 (p.14) ; vers 221 (p.18) (et chants suivants).

⁷⁰ HOMERE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.* Aphrodite : chant I, 374-382 ; V, 130-132 ; 311-318 ; 329-430 ; XIV, 188-224 ; XIX, 282 ; XX, 4-40 ; 105 ; XXI, 385-520 ; XXII, 470-472 ; XXIII, 184-187. Elle est citée dans l'*Odyssée* : VIII, 266-366 ; 306-320 ; 363.

désir des hommes. En revanche, le haut de maillot de bain rouge d'Héra, les lunettes de soleil de Thétis et la casquette de Poséidon n'évoquent pas leurs attributs traditionnels, mais permettent de les repérer facilement et de comprendre l'orientation de leur caricature : ici, Héra est une femme manipulatrice qui joue de ses charmes et dont le costume et la nudité évoquent les stéréotypes des femmes séductrices, et Poséidon est timide, manipulable et se cache sous sa casquette. Leur langue est plus familière que celle des personnages mortels, une différence de registre qui s'explique par la volonté de désacraliser les dieux et les déesses en les parodiant et par le choix de ne pas écrire ces scènes en amont, mais de les construire à partir d'improvisations des comédien·ne·s. Les personnages ont été considérés comme des personnages à distinguer des mortel·le·s dès les premiers temps de création, indiquant que leur mise en scène a questionné l'autrice-metteuse en scène et les comédien·ne·s : il fallait passer par l'improvisation pour les rendre plus proches et saisissables.

Dès la première scène d'apparition des personnages divins, dans *Illiade*, le ton est donné : l'Olympe évoque plus un appartement de vaudeville que l'Olympe, en étant un lieu de passage et de rencontres fortuites entre époux·ses et amant·e·s, accompagnées de pauvres tentatives de rébellion de la part de Poséidon. Pourtant, si la scène s'ouvre sur une discussion comique entre Thétis et Zeus sur leurs problèmes de couple (« on a tous des problèmes de couple »), elle se poursuit par la supplication de Thétis à Zeus, après qu'Achille a été déshonoré par Agamemnon : comme dans l'*Illiade*, Thétis « embrasse les genoux » de Zeus, ce qui provoque d'emblée un décalage.

[...] Thétis n'eut garde d'oublier
Les ordres de son fils. Elle émergea du flot marin
Et, dès l'aube, monta vers l'Olympe et le ciel immense.
Elle y trouva le Cronide à la voix puissante, assis
Tout seul sur le plus haut sommet de l'Olympe escarpé.
Elle s'accroupit à ses pieds, lui saisit les genoux
De sa main gauche, et le prenant de sa droite au menton,
Elle adressa cette prière à Zeus, fils de Cronos⁷¹

⁷¹ HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant I, vers 495-502, p.25.



Figure 21. *Iliade*, Pauline Bayle, 2015.
Supplication de Thétis à Zeus.
Capture d'écran de la captation.

Si dans les épopées homériques ou, plus tardivement dans les tragédies antiques, ce geste est une marque de supplication et de respect, ce n'est plus le cas aujourd'hui. La reprise très littérale de la scène épique participe ainsi immédiatement à sa parodie, ce qu'accentue très vite le ton de Thétis et la réécriture des longs vers homériques en phrases courtes qui vont droit au but, permettant de comprendre rapidement que Thétis promet à Zeus un rapport sexuel en échange de sa prise de position en faveur des troyen·ne·s. Ainsi, les vers

« Zeus Père ! si jamais, entre les dieux, je t'ai servi
En acte ou en parole, exauce le vœu que je forme :
Honore mon enfant ; il n'en est point de qui les jours
Soient plus comptés. Voici que le puissance Agamemnon
L'a offensé, en lui prenant sa part pour la garder.
Eh bien, honore-le, ô sage Zeus Olympien !
Prête appui aux Troyens, jusqu'à tant que les Achéens
Honorent mon enfant et le confirment dans sa gloire »⁷²

deviennent sobrement et très explicitement « je suis prête à avoir enfin un rapport sexuel avec toi, À CONDITION que tu humilies les Grecs en soutenant les Troyens »⁷³. En fond de scène à jardin, à demi caché par le rideau, un personnage – pour l'instant encore non identifié – observe la scène. Quand il entre en scène, la situation s'éclaircit : il s'agit de la déesse Héra,

⁷² HOMERE, *Iliade*, *op. cit.*, chant I, vers 503-510, p.25.

⁷³ Pauline Bayle, *Iliade*, captation, *op. cit.*, 2min.15.

interprétée par un comédien, toujours en train d'espionner Zeus, son époux bien connu pour sa tendance à l'adultère. Les comédiens de Zeus et Thétis surjouent alors la surprise et la fausse innocence, comme dans un vaudeville stéréotypé ou, modèle plus récent et populaire, une *sitcom* ou un *soap-opera*. La scène évoque assez clairement le traditionnel trio époux-maîtresse-épouse, prenant le parti de faire de Zeus un homme volage et facilement manipulable par les femmes. Réduisant à nouveau la terrible puissance divine, déclenchant catastrophes naturelles et guerres dans les épopées, la dispute des personnages est tournée en ridicule : Héra attrape les cheveux de Thétis pour l'éloigner de Zeus. S'ensuit une dispute de couple dans laquelle Héra et Zeus parlent en même temps et ne s'écoutent pas, dispute interrompue par l'arrivée maladroite de Poséidon qui entre en scène avec une démarche timide et hésitante. Si Zeus-Héra-Thétis évoquent le trio époux-épouse-maîtresse, Poséidon serait alors l'enfant du couple : « Et toi, qu'est-ce que tu fais » lui demande Zeus, question à laquelle Poséidon répond en marmonnant « des trucs ».

L'infantilisation de Poséidon se poursuit par l'attitude paternaliste de Zeus lorsqu'il menace les autres personnages de sa colère s'ils et elles ne lui obéissent pas :

Zeus : Parce que qu'est-ce qu'il fait, Zeus, quand il est pas content, hein ? Il prend son éclair et il l'envoie sur la tête de tous les dieux désobéissants.

[...]

Zeus : Poséidon, qui c'est le numéro 1 sur l'Olympe ?

Poséidon : C'est toi

Zeus : Et qui c'est le numéro 2 ?

Poséidon : C'est moi

Zeus : Et c'est qui, qui n'est pas le numéro 1 ?

Poséidon : ...C'est moi

Zeus : Excellente déduction Poséidon, je suis très, très, fier de toi.⁷⁴

Or, l'éclair de Zeus n'est ici qu'un pendentif et tout ce qu'il semble capable de faire est d'élever la voix et de rabaisser les autres personnages. La peur qu'il inspire aux Olympiens dans l'épopée homérique est réduite à des menaces peu convaincantes dans le spectacle de Pauline Bayle, qui joue avec les registres et les modèles.

De la même façon, dans *GilgaClash*, les personnages divins sont traités sur un registre comique, voire parodique, qui passe principalement par un jeu très physique : chaque dieu ou déesse est identifiable par sa posture et son attitude. Ils et elles ont tous un trait physique et un trait de caractère mis en avant, comme Shamash, le dieu du soleil, survolté et cocaïnomane, et Ishtar, déesse de l'amour, présentée en pimbêche jalouse et aigrie – tandis que Gilgamesh et Enkidu, s'ils sont aussi caricaturaux, prêtent moins à rire et peuvent même émouvoir.

⁷⁴ *Ibid*, 3min.50.

L'équilibre entre parodie complète des personnages divins et nuance pour les personnages mortels permet de circonscrire le divin à la sphère de parodique et donc à rendre ces personnages plus distants et moins réels, moins humains.

Les génies du marketing de Mahâbhârata-Nalacharitam

La parodie des divinités concerne aussi bien les déesses et les dieux homériques que celles et ceux de l'*Épopée de Gilgamesh*, ou encore du *Mahâbhârata*, et est commune à des esthétiques variées et à des metteur·se·s en scène de cultures différentes.

En effet, le metteur en scène japonais Satoshi Miyagi rit lui aussi de et avec les divinités dans *Mahâbhârata-Nalacharitam*. Ayant fait de la mise en scène de textes du patrimoine mondial sa spécialité, Satoshi Miyagi a mis en scène deux épopées : le *Mahâbhârata* en 2003-2006 et l'*Épopée de Gilgamesh* en 2022. Entre-temps, en 2017, le festival d'Avignon a accueilli son *Antigone*, mise en scène poétique et décalée du texte de Sophocle, faisant écho à ses précédentes expériences avec le théâtre grec (*Elektra*, 1995 et *Médée* 2002). Sa mise en scène du *Mahâbhârata* présente l'épisode dit du « Nalacharitam », c'est-à-dire l'histoire du couple formé par le roi Nala et son épouse Damayantī. Dans *Mahâbhârata-Nalacharitam*, le contexte culturel de l'Inde est remplacé par celui du Japon traditionnel : costumes et jeux des comédien·ne·s sont ceux du théâtre nô, du bunraku, du kabuki et du kami-shibai, auxquels ont été ajoutés des éléments du kathakali indien, danse traditionnellement utilisée pour représenter le Nalacharitam. Ainsi, le jeu des comédien·ne·s et danseur·se·s est séparé de la narration car tout le texte est pris en charge par un récitant, tandis que tous·tes les autres interprètes sont masqué·e·s.

Derrière les mélanges de cultures et de traditions, la mise en scène de Satoshi Miyagi est pleine d'humour et les personnages non humains sont traités sur le mode comique. Ces génies divins vantent les mérites de la princesse Damayantī en utilisant les techniques de *marketing* contemporaines et semblent vendre la princesse comme du thé. Ces personnages sont ainsi actualisés et inclus dans notre monde, contrairement aux autres personnages du *Mahâbhârata*, grâce à leur parodie. En même temps, comme dans le *Mahâbhârata*, les génies sont à la fois dans et à l'extérieur de la fable, pouvant la commenter et créer ainsi du lien avec le public.

2. Identifier les divinités dans les comédies

La caricature permet donc d'identifier les personnages divins par rapport aux héroïnes. Même dans les comédies d'Eudes Labrusse, de la compagnie Abraxas, ou dans les spectacles pour le jeune public – qui n'ont pas pour objet de parler directement du monde actuel – si les dieux et les déesses ne semblent d'abord pas traité·e·s différemment des personnages mortels et sont caricaturé·e·s sur le même mode que les autres personnages, ils le sont bien, à travers la systématisation du registre comique.

En apparence, mortel·le·s et immortel·le·s sont mis sur le même plan et sont aussi fictifs les uns que les autres. Dans *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, en effet, dieux et déesses sont identifié·e·s de la même façon que les autres personnages, c'est-à-dire grâce à un accessoire, dont la particularité est d'être toujours un vêtement. Comme les Grecs et les Troyen·ne·s sont identifié·e·s par leur position dans l'espace, en plus de leurs couleurs, les divinités sont souvent dans un espace dédié représentant l'Olympe, seul élément les distinguant des mortel·le·s. Le lit en fer, placé en fond de scène, leur permet d'être placés en hauteur, symbolisant leur statut divin et d'être en-dehors de l'action guerrière du centre du plateau. De même que dans l'*Iliade* homérique, les dieux et les déesses interviennent dans les actions des guerriers, quittant leur espace dédié, mais ne détonnent pas sur scène car ils et elles se comportent de la même façon que les guerriers incarnés par les deux frères : avec légèreté et exagération. Le même fonctionnement est à l'œuvre dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, spectacle dans lequel les dieux et les déesses sont présent·e·s, mais apparaissent moins souvent que les personnages mortels plus nombreux.

Pourtant, dans ces spectacles, les personnages divins sont bien traités différemment : ils ne sont *que* parodiés, sans la nuance qui peut être proposée pour les personnages mortels, ce que l'on voit particulièrement dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*. Les dieux et les déesses n'y sont traité·e·s qu'avec distance et de façon parodique, tandis que certains épisodes mettant en scène les héroïnes sont plus graves, notamment l'épisode du sacrifice d'Iphigénie par Agamemnon, ou ceux de la mort de Patrocle et d'Hector. Comme dans les spectacles pour le jeune public *Iliade (L'épopée dans un grenier)* de la compagnie Abraxas et *Petite Iliade (en un souffle)* de Julie Guichard, la mise à distance par la parodie n'exclut pas de conserver la violence de l'*Iliade*. Eudes Labrusse a par ailleurs soulevé ce point lors d'un entretien sur *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* :

Le titre est très symptomatique, il se veut un jeu de mots très potache, on délire beaucoup, on distancie beaucoup par rapport aux dieux. Zeus est ridicule, et en même temps, on essaye de ne pas être dans la pure pochade. Ce n'est pas un sketch des Inconnus – même si on peut se servir des Inconnus – mais on voulait trouver la substantifique moëlle de ces mythes. De toute façon, on s'est rendu compte que l'on pouvait faire les idiots autant qu'on veut sur scène, quand on en arrive au sacrifice d'Iphigénie ou à la mort de Patrocle et d'Hector, on se fait sécher. Pareil quand Andromaque dit adieu à son mari qui part au combat. On pourrait le distancier et faire les idiots dessus, mais ça n'aurait aucun intérêt. C'est une espèce de montagnes russes en fait, on est dans le pur délire et d'un coup, on revient à la tragédie.⁷⁵

D'après lui, ce n'est pas tant par volonté et réflexion que certaines situations sont moins comiques que d'autres – à défaut d'être vraiment tragiques – mais par nécessité : les textes, notamment tragiques, inviteraient à un jeu moins comique pour en conserver « la substantifique moëlle ». Quoi qu'il en soit, changer de ton en fonction des situations pour les personnages humains, mais ne conserver que celui de la parodie pour les dieux et les déesses est bien un choix des metteurs en scène de *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*. Le résultat est que les personnages divins sont privés de leur ressemblance avec les mortel·le·s, mis à part et présentés uniquement comme des vestiges du passé dont on ne peut, aujourd'hui, que rire. La parodie permet également à ces metteurs en scène de mettre à distance les comportements problématiques des dieux et des déesses, qui apparaissent peu sur les scènes contemporaines, ou de façon détournée. Ainsi, la jalousie des déesses entre elles ou la jalousie d'Héra face aux infidélités de Zeus sont bien présentées, mais sur un ton qui fait oublier la gravité de la mise en rivalité des femmes entre elles ou du comportement misogyne et violent de Zeus. Privé·e·s de sérieux, les dieux et les déesses homériques ne sont plus que des personnages ridicules aux pouvoirs amoindris, qui laissent ainsi le devant de la scène aux mortel·le·s.

C. Zeus, roi (déchu) de l'Olympe

La parodie ou la caricature des personnages divins permet aux artistes de porter un regard critique sur le monde. Dans *GilgaClash*, la caricature est au service d'un questionnement sur la responsabilité des personnages humains qui se cachent derrière les actions de dieux et déesses capricieux·ses. Malgré tout, la critique des figures de pouvoir reste en surface dans toutes les œuvres précédemment mentionnées et, si l'on rit des dieux et déesses épiques comme de nos représentant·e·s politiques ou de nos stars, parfois identifiables derrière certains personnages, les problématiques liées au pouvoir de ces personnages sont peu traitées.

⁷⁵ Eudes Labrusse, entretien, *op. cit.*

Ainsi, Zeus, bien connu pour avoir violé de nombreuses femmes, mortelles ou déesses, est mis en scène en personnage machiste tant dans *Odyssée*, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis de Camille Prioul, que dans *Iliade* de Pauline Bayle ou dans *Sous d'autres cieux* (Jupiter) de Maëlle Poésy, mais les viols et les violences sexuelles sont mis à distance. Même si les épopées homériques et virgiliennes ne racontent pas les épisodes souvent nommés « les amours » de Zeus/Jupiter, la mythologie grecque contient de nombreux épisodes de viols et d'abus de la part de Zeus. Métamorphosé, il viole les mortelles Europe (sous forme de taureau), Lédä (sous forme de cygne) ou Danaé (sous forme de pluie d'or), mais aussi les déesses Rhéa et Perséphone, respectivement sa mère et sa fille, sous forme de serpent dans les deux cas⁷⁶. Or, aucune des adaptations scéniques contemporaines des épopées homériques et virgiliennes ne propose une critique directe et ouverte des comportements du personnage – ou des autres dieux, Zeus n'étant pas le seul dieu violeur du panthéon grec.

Nous pouvons supposer que si Zeus n'est pas mis en scène comme un violeur ou un agresseur dans notre corpus, c'est parce qu'il n'en est pas un dans l'*Iliade* ni dans l'*Odyssée*. Au contraire, dans l'*Iliade*, Zeus est séduit par Héra pour qu'il dorme pendant qu'elle apporte son aide aux Grecs (chant XIV⁷⁷) malgré l'interdiction d'intervenir. Et, dans l'*Odyssée*, il n'y a aucune mention de ses interactions avec des femmes, mortelles ou immortelles. Pour autant, l'on peut s'étonner de la mise à l'écart de tous les mythes dans lesquels Zeus viole des femmes, en particulier au théâtre, dans « l'ère post-metoo » et dans des spectacles qui sont présentés par les artistes comme questionnant les genres et les représentations⁷⁸. Pour trouver des dieux ouvertement violeurs, il faut chercher du côté des pièces s'intéressant directement aux violences sexuelles et aux victimes, qui utilisent le matériau mythique comme détour – comme *La véritable histoire de la gorgone Méduse ou Comment tuer un visage* de Béatrice Bienville (2022)⁷⁹ qui met en scène un Poséidon violeur et impuni, ou *Io (tragédie)* du dramaturge

⁷⁶ BODIOLY Lydie, BRIAND Michel, « Rapt, viol et mariage dans l'Antiquité gréco-romaine. L'exemple de Déméter et Koré », revue *Dialogue*, 2, 2015, pp.17-32.

⁷⁷ HOMÈRE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant XIV, vers 352-360, p.304 :

C'est ainsi que Zeus s'endormit au sommet du Gargare,
Ivre de sommeil et d'amour, sa femme entre ses bras.
Alors le doux Sommeil courut vers les neufs achéennes,
Pour avertir le dieu qui ébranle et soutient la terre.
S'arrêtant près de lui, il dit ces paroles ailées :
« Hâte-toi, Poséidon, de secourir les Danaens
Et donne-leur la gloire, au moins aussi longtemps que Zeus
Sommeillera. J'ai mis sur lui une douce torpeur,
Tandis qu'Héra, pour le berner, s'offrait à ses caresses. »

⁷⁸ Pauline Bayle, *Iliade*, 2015.

⁷⁹ Béatrice Bienville, *La véritable histoire de la gorgone Méduse ou Comment tuer un visage*, *op. cit.*

togolais Kossi Efoui (2006)⁸⁰, réécriture du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, dans laquelle Zeus viole Io, incarnant ainsi les colons européens.

Zeus, chef contrarié

Les principales représentations de Zeus sur les scènes contemporaines puisent surtout leurs inspirations dans son rôle de chef et de roi, et ce statut est largement utilisé comme ressort comique sur scène.

Camille Prioul joue par exemple avec la célébrité de Zeus, dans une scène où il doit se présenter. Dans *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*, lorsque Zeus téléphone à son frère Poséidon, il doit se présenter à son interlocuteur ou son interlocutrice (secrétaire de Poséidon ?) qui ne le reconnaît pas : « Je voudrais parler à Poséidon. De la part de Zeus. Eh ben Zeus, euh..., Zeus quoi ! ZEUS ! »⁸¹. Non seulement ce Zeus est présenté comme un simple humain qui doit fouiller ses dossiers en cours, mais en plus, il n'est plus le personnage incontournable qu'il est dans la mythologie. Au contraire, le Zeus d'*Illiade* de Pauline Bayle ne laisse pas de place au doute : il est bien un personnage de première importance, comme en témoigne son attitude envers les autres dieux et déesses ou son imposant collier de chaînes orné d'un éclair. Cela ne l'empêche pas d'être tourné en ridicule par la ruse d'Héra et d'être présenté comme un homme ne pouvant pas résister aux femmes – comme dans l'*Illiade* ou dans les comédies antiques le mettant en scène.

Même dans l'adaptation de l'*Énéide* de Kevin Keiss, mise en scène par Maëlle Poésy, *Sous d'autres cieux*, pourtant peu parodique, un personnage est traité sur le mode comique : Jupiter, l'équivalent latin de Zeus. Il apparaît comme le stéréotype du séducteur espagnol : il fait une arrivée en musique, en se déhanchant dans son costume chic, une rose entre les dents, et fait même un lancer de pétales de roses tout en préparant un dîner romantique en fredonnant et dansant sur la table. L'arrivée de Jupiter contraste fortement avec l'épisode précédent qui présentait la destruction de Troie, la mort de Créuse et l'errance sans fin des Troyens. Quand Junon le rejoint, le registre reste d'abord comique et le couple divin évoque un couple de comédie, notamment quand Junon jette son verre au visage de Jupiter et que, en guise de réponse, Jupiter jette son verre à son propre visage pour montrer son accord avec Junon. La scène bascule alors : Junon, qui ne rit pas de son époux, contrairement au public, maudit Énée

⁸⁰ Kossi Efoui, *Io (tragédie)*, Limoges, Le Bruit des autres, 2006.

⁸¹ Extrait du spectacle *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*, Camille Prioul. Bande-annonce, 00min.10.-00min.16.

et, dans un épais nuage de fumée, elle hurle sa malédiction sur une musique très forte, en dansant et balançant sa tête dans tous les sens, comme possédée – faisant basculer la scène du comique à une forme plus grave, voire tragique. Malgré sa toute-puissance, Jupiter n'a pas, dans *Sous d'autres cieux*, de scène aussi impressionnante et reste l'archétype du séducteur qui essaye de se réconcilier avec sa compagne. Comme Zeus, il est parodié pour mettre à distance, ou effacer, le caractère problématique de son comportement envers les femmes.

Si les diverses parodies de Zeus rappellent sa tradition antique comique, elles montrent aussi que, là où les personnages humains sont questionnés et inclus dans des problématiques contemporaines, les personnages divins le sont beaucoup moins en tant que personnages. En revanche, derrière la caricature et la parodie des dieux et des déesses, il y a bien une critique du pouvoir et du despotisme. Les personnages mortels sont mis en scène aux prises avec différents types d'obstacles, ennemis, monstres ou colère divine, et appellent à la sympathie du public tandis que les dieux et les déesses ainsi caricaturé·e·s semblent plus distant·e·s, bien que largement reconnu·e·s par leur actualisation.

La parodie est ici indissociable de l'actualisation : ni Achille ni Hector, dans *Iliade* de Pauline Bayle, ne sont particulièrement actualisés, tandis les dieux et les déesses portent des accessoires modernes. L'actualisation critique des personnages divins, qui passe par leur parodie, tend à montrer que même dans des spectacles « potaches »⁸², il y a une forme de critique, mais elle s'attache plus à l'ingérence divine et aux décisions égoïstes des personnages qu'à leurs valeurs ou comportements – y compris dans des spectacles à la dimension féministe ou politique évidente, où les viols commis par des guerriers sont dénoncés mais, où les violences commises par les dieux ne sont pas mentionnées.

⁸² Eudes Labrusse, entretien, *op. cit.*

Conclusion du chapitre

Les divinités antiques, tant grecques que sumériennes ou indiennes, sont des personnages de première importance dans les épopées. Ce sont elles qui décident du destin des héroïnes et interviennent directement dans les guerres ou les trajectoires personnelles des mortels. Pourtant, dans les mises en scène contemporaines des épopées, les dieux et les déesses sont régulièrement supprimés. Dans les spectacles qui ne s'attachent qu'à un ou des personnages, tels que *Ménélas Rebético Rapsodie* et *Hélène après la Chute* de Simon Abkarian, *La nuit est tombée sur Ithaque* de Manon Crivellari, ou *Ithaque, Notre Odyssée I* et *O Agora que Demora. Le présent qui déborde (notre odyssée II)* de Christiane Jatahy, la suppression des personnages divins n'étonne pas, puisque de nombreux autres personnages épiques n'apparaissent pas non plus. En revanche, dans des spectacles qui retracent des événements, comme *Le Gâteau de Troie* de Barbara Lambert ou *Iliade en dix épisodes* de Luca Giacomoni, elle est plus remarquable et indique clairement un parti-pris des metteurs en scène, qui adaptent alors une épopée pour parler d'hommes et de femmes, de façon plus ou moins réaliste malgré le détour par le mythe, et non de personnages de pure fiction comme les dieux et les déesses.

Quand ces personnages sont mis en scène, ils le sont très souvent dans le registre comique, y compris lorsque les spectacles ne sont pas que des comédies. *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*, *Iliade* de Pauline Bayle, *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, *Petite Iliade (en un souffle)* et *GilgaClash*, mais aussi *Sous d'autres Cieux* dans le cas de Jupiter, montrent des divinités parodiées dont les défauts sont largement mis en avant et qui apparaissent alors bien peu puissantes ou impressionnantes. Deux exceptions à cela : les déesses Junon et Vénus de *Sous d'autres Cieux* de Maëlle Poésy qui, proches de Didon ou Énée, sont traitées comme des héroïnes et se sentent concernées par le sort des personnages épiques – largement actualisés et comparés aux migrants contemporains – contrairement à Jupiter et Mercure, bien plus parodiques et moins concernés par les histoires des personnages humains. La seconde exception est dans *Odyssée* de Pauline Bayle, avec une Athéna peu comique et qui, comme Vénus et Junon dans *Sous d'autres Cieux*, est très proche des personnages mortels, tant Télémaque qu'Ulysse et Pénélope, perdant ainsi en partie sa spécificité de divinité pour être traitée presque comme une mortelle.

Dans tous ces spectacles, même quand les héroïnes sont moquées, certaines situations conservent une forme de gravité ou de sérieux, qui ne concerne pas les divinités, résolument

parodiées et ainsi mises à distance du public contemporain qui n'est pas invité à se reconnaître dans ces personnages ou à éprouver de l'empathie pour eux. Même si elles sont utilisées pour opérer une critique du pouvoir, cette critique reste discrète et générale, ne s'appuyant pas sur des caractéristiques précises des dieux ou des déesses – par exemple la violence sexuelle des dieux, alors que la scène contemporaine a été marquée par le mouvement #Metoo, et que les personnages mythiques sont utilisés depuis déjà plusieurs années par les auteur·trice·s de théâtre pour aborder ce sujet⁸³.

⁸³ Béatrice Bienville, *La véritable histoire de la gorgone Méduse ou Comment tuer un visage* (2022) ; Sara Stridsberg, *Medealand* (2011) ; Kossi Efoui, *Io (tragédie)*, 2006 ; Lina Prosa, *Cassandra on the road*, 1998 (2006 en français) ; Joanna Laurens, *The Three Birds*, 2000.

Chapitre 2. Les héros épiques et la scène, histoire d'une incompatibilité

Plus encore que les dieux et les déesses, les héros occupent une place centrale dans les épopées, œuvres « évoquant les exploits de héros »⁸⁴ avant tout. L'*Odyssee* porte par ailleurs le nom du héros dont elle raconte l'histoire, Ulysse (Odysseus). L'*Iliade*, quant à elle, se concentre en particulier sur Achille, ainsi que les autres rois grecs (Agamemnon, Ajax, Ménélas, Ulysse, Nestor, Diomède) et le troyen Hector. Cela est également vrai au-delà des épopées homériques et, tant l'*Épopée de Gilgamesh* que l'*Épopée de Soundiata* ou l'*Énéide* – que l'on retrouve aussi sur les scènes contemporaines – sont le récit des aventures de héros extraordinaires dont le nom apparaît dès le titre de l'œuvre : Gilgamesh⁸⁵ est un roi invincible, Soundiata est aussi roi et a montré des caractéristiques extraordinaires dès l'enfance ; l'*Énéide* retrace le périple d'Énée de sa fuite de Troie à la fondation d'une nouvelle cité en Italie, selon la volonté de la déesse Junon. D'après le Bailly, le terme grec de « héros » (ἥρωας) désigne d'abord un « maître, noble, chef » et, pour Sylvie Rougier-Blanc, ce « synonyme de guerrier ou de chef s'applique souvent dans l'*Odyssee* à un guerrier sans caractère exceptionnel, voire à n'importe quel homme »⁸⁶ y compris les prétendants, qui peuvent alors être définis comme des héros secondaires.

L'adaptation des héros épiques pour la scène contemporaine passe par l'amoindrissement de leur caractère exceptionnel, au profit de leur humanisation : les metteurs en scène en font des hommes comme les autres, grâce à la mise à distance des combats et des aventures des personnages. La question du point de vue du narrateur, soulevée plus tôt, est particulièrement intéressante lorsque l'épopée est racontée comme un événement traumatique réel, et non comme une légende (*Petite Iliade (en un souffle)*, *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*), ou une histoire personnelle dont on peut rire (*Odyssee, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*).

Afin d'analyser et de comprendre l'évolution des héros épiques, il nous faut d'abord définir ce qu'est un héros dans les épopées, et la façon dont cette figure a évolué au cours des siècles

⁸⁴ MOUGIN Pascal et HADDAD Karen, *Dictionnaire mondial de la littérature*, op. cit.

⁸⁵ Notons par ailleurs que le personnage de Gilgamesh a été réécrit dans l'univers des comics Marvel, *The Eternals*, (Jack Kirby, 1976) et apparaît, entre-autres, sous le nom de Hero.

⁸⁶ ROUGIER-BLANC Sylvie, « Héroïsme au féminin chez Homère », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 30, 2009, p.18.

et en fonction des différents arts et médias. De nos jours, le cinéma et les séries sont les médias privilégiés par les artistes pour mettre en scène des personnages héroïques, ou *super*-héroïques, et véhiculent deux visions de l'héroïsme qui, bien qu'apparemment opposées (valorisation des héros ou héros cyniques et traumatisés), sont étroitement liées à la représentation de la masculinité au cinéma. Les metteurs en scène ne proposent pas des héros aussi stéréotypés que les *péplums* du début des années 2000, et retrouvent au contraire la complexité et la fragilité des héros épiques – en modifiant cependant profondément le sens de ces caractéristiques héroïques jusqu'à les présenter comme non-héroïques, comme nous le verrons notamment avec *Penthésilée-Amazonomachie* de Laëtitia Guédon, *L'Odyssee, une histoire pour Hollywood* de Krzysztof Warlikowski, *Iliade* de Marc Lallement⁸⁷ et *Gilgamesh, un héros ordinaire* d'Anne-Pascale Paris⁸⁸.

⁸⁷ Marc Lallement, *Iliade*, Tarbes, 2015. Annexe p.524.

⁸⁸ Anne-Pascale Paris, *Gilgamesh, un héros ordinaire*, théâtre de l'Iris, Villeurbanne, 2014. Annexe p.522.

I. Achille, le meilleur des Achéens ?

Plutôt que de chercher à définir de façon exhaustive ce qu'est un héros épique, nous nous concentrons sur les caractéristiques des héros épiques qui sont renouvelées dans leur mise en scène : leur rapport à la parole, leur rapport à la mort et leur inclusion dans une communauté. Pour ce faire, nous prenons l'exemple filé du héros homérique Achille, qui présente de nombreuses similitudes avec d'autres héros, tels que Gilgamesh et Ulysse, et qui est présent à la fois au cinéma, dans la littérature romanesque et au théâtre ces dernières années. Son étude permet de mesurer l'évolution du personnage au fil des siècles, et, par là, de comprendre la plasticité de la notion de héros.

La représentation des héros est un enjeu qui dépasse la mise en scène des épopées et qui traverse de nombreux arts. Il est difficile, aujourd'hui, d'isoler la représentation des héros épiques de celle d'autres héros, issus d'autres cultures ou d'autres arts et médias, notamment les super-héros. En outre, si la comparaison des caractéristiques héroïques et des héros d'épopées de différentes aires culturelles, géographiques et temporelles est évidemment limitée, elle nous permet ici de dégager les similitudes des héros épiques. Nous nous appuyons en particulier sur les chapitres portant sur l'exemplarité des héros et leur rapport à la mort dans l'ouvrage dirigé par Jean Derive, *L'épopée, unité et diversité d'un genre*⁸⁹, ainsi que sur l'ouvrage dirigé par Romuald-Blaise Fonkoua et Muriel Ott, *Le héros et la mort dans les traditions épiques*⁹⁰ qui, lui aussi, s'intéresse à plusieurs épopées.

La première place des héros dans les épopées ne suffit pas à faire de ces personnages des héros épiques. Ces derniers répondent à d'autres critères, communs à l'ensemble des épopées : ils font le récit de leurs exploits, sont des guerriers meurtriers et un statut social élevé – rois, chefs de guerre, meilleurs guerriers. Enfin, nous nous attacherons en particulier aux héros que nous retrouvons sur les scènes contemporaines françaises, les héros homériques Ulysse, Achille, Ménélas et Agamemnon, mais aussi plus ponctuellement Gilgamesh, Yudhishtira (le *Mahābhārata*) et Soundiata.

⁸⁹ DERIVE Jean (dir.), *L'épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002.

⁹⁰ FONKOUA Romuald-Blaise et OTT Muriel (dir.) *Le héros et la mort dans les traditions épiques*, Paris, Karthala, 2018.

A. Héroïsme et expression de soi – des épopées aux tragédies antiques

Au-delà des compétences guerrières évidentes des héros épiques, c'est leur compétence d'orateur qui les définit. Un trait commun aux nombreux héros épiques, toutes cultures confondues, est le rôle de narrateur endossé par les héros eux-mêmes. Ils prennent en charge une partie de leur récit et participent activement à la transmission de leur propre légende – ce qui apparaît alors sous forme de discours direct dans le récit pris en charge par le poète.

Dans les épopées homériques, c'est Ulysse qui incarne le mieux l'image du héros narrateur, car il prend en charge le récit des chants IX à XII de l'*Odyssée*, racontant aux Phéaciens tout ce qui lui serait arrivé depuis son départ de Troie. Pour cela, Ulysse emploie les mêmes procédés que le poète, maîtrisant les effets de narration propres au genre épique et il utilise le même style formulaire et les mêmes épithètes, comme l'expression « l'aube aux doigts roses » utilisée tant par le poète⁹¹ que par Ulysse⁹² ou Ménélas⁹³. Comme un aède, Ulysse ménage le suspense et tient en haleine l'assemblée des Phéaciens, racontant jour après jour ses aventures maritimes. Mais, Achille et Agamemnon, pour ne citer qu'eux, sont également narrateurs de leur propre histoire dans l'*Illiade*. Achille se fait narrateur au chant IX, quand les héros envoyés en ambassade par Agamemnon le découvrent « chantant les exploits des héros »⁹⁴ au son de sa cithare.

Agamemnon, à son tour, raconte une histoire lors des funérailles de Patrocle, au chant XIX (vers 76-144). Il fait un long discours pendant lequel il présente ses actes et les justifie en narrant une mésaventure similaire de Zeus, tel un aède qui connaît ces événements grâce aux Muses :

Lors Agamemnon, gardien de son peuple, s'écria,
De la place où il se tenait, mais en restant assis :
 « Héros danaens, serviteurs d'Arès, ô mes amis !
Un orateur, même debout, mérite qu'on l'écoute
Sans le couper, car le meilleur y perdrait ses moyens.
Comment, dans le tohu-bohu, quelqu'un peut-il entendre
Ou s'exprimer ? Le plus sonore y laisserait sa voix.
Je parlerai seul au fils de Pélée, et ce sera
A vous, Argiens, de suivre et de comprendre ma pensée.
Pus d'une fois les Achéens m'ont tenu ce langage
Et s'en sont pris à moi. Pourtant je ne suis pas coupable.
C'est Zeus, c'est le Destin, c'est la ténébreuse Erinye,
Qui ont déposé dans mon âme une fatale erreur,
Le jour où j'ai dépossédé Achille de sa part.
Mais que pouvais-je faire ? Le ciel seul achève tout.
Erreur est la fille de Zeus ; c'est elle, la maudite,

⁹¹ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, par exemple : chant II, vers 1, p.29 ; chant III, vers 404, p.57.

⁹² *Ibid* : chant IX, vers 152, p.159 ; et vers 307, p.163.

⁹³ *Ibid* : chant IV, vers 431, p.75.

⁹⁴ HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant IX, vers 186-195, p.183.

Qui nous fait tous errer.
[...]
A ces mots, Zeus sentit son cœur se briser de douleur.
Vite, il saisit Erreur par sa tête aux tresses luisantes,
Le cœur plein de courroux, et jura par un grand serment
Que jamais plus Erreur, qui fait s'égarer tous les êtres,
Ne reviendrait dans le ciel étoilé ni dans l'Olympe.
Lors, de sa main l'ayant fait tourner, il la jeta
Loin du ciel étoilé, et elle tomba en pleins champs.
[...]
Moi, de même, en voyant le grand Hector au casque fauve
Massacrer les Argiens devant les poupes de nos nefes,
Je n'ai pu oublier l'erreur qui m'aveugla naguère.
[...]⁹⁵

Dans ce discours, unique en son genre dans l'*Illiade*, Agamemnon se met en scène lui-même, mais il raconte aussi une mésaventure qui serait arrivée à Zeus afin d'amoindrir sa faute – si Zeus peut se tromper, alors pourquoi pas lui ? En se faisant narrateur, Agamemnon utilise le récit pour excuser ses erreurs et, reconnaissant qu'il a fauté, il se compare malgré tout au roi des dieux, Zeus en personne, participant alors toujours à la création de sa propre gloire.

Le récit de l'histoire de Zeus et Erreur par Agamemnon invite à comparer le roi à un aède⁹⁶, au même titre qu'Achille dans sa tente ou qu'Ulysse chez les Phéaciens. Les épopées africaines, bien que largement plus tardives que les épopées homériques (XIII-XVIII^e siècles), comportent aussi des héros qui se font narrateurs, notamment dans les épopées peules : dans *Silâmaka et Poullôri*⁹⁷, le héros Silâmaka raconte son histoire, puis elle est répétée par le narrateur (le griot) au discours rapporté⁹⁸. La capacité à se raconter caractérise ainsi les héros épiques dans plusieurs cultures : être un héros implique de savoir se mettre en avant, de raconter ses exploits afin qu'ils soient, ensuite, racontés à nouveau.

Dès l'Antiquité grecque, au théâtre, les personnages homériques mis en scène changent de rapport à la parole : les personnages féminins qui parlaient peu dans les épopées homériques prononcent de longues tirades et des monologues (Andromaque, Hécube, *etc.*), tandis que les personnages masculins perdent cette capacité. Sur la scène tragique, les héros épiques ne sont plus narrateurs mais, ils vont même jusqu'à se murer dans une forme de mutisme, ou du moins de silence, à l'image de l'Achille dans la trilogie perdue d'Eschyle, *L'Achilléide*. Pour Hélène

⁹⁵ *Ibid*, chant XIX, vers 76-136, pp.415-417.

⁹⁶ BROUILLET Manon, « Le discours d'un roi. De la dénégation de responsabilité à l'agentivité partagée dans les excuses d'Agamemnon », *Cahiers Mondes Anciens*, 12, 2019, p.7.

⁹⁷ *Silâmaka et Poullôri*, épopée en langue peule (Afrique de l'Ouest), XVIII^e siècle.

⁹⁸ BAUMGARDT Ursula, « Pourquoi meurt-on dans l'épopée ? Mort ordinaire et mort héroïque dans l'épopée peule », in FONKOUA Romuald-Blaise et OTT Muriel (dir.) *Le héros et la mort dans les traditions épiques*, *op. cit.*, p.42.

Deschamps, « Achille, dans la tragédie, est figé dans un immobilisme et un silence qui, dans un détournement de la scène de l’ambassade, aboutissent à la déconstruction du personnage homérique »⁹⁹. De fait, un héros épique doit s’exprimer et être actif, ce que ne fait pas l’Achille d’Eschyle, devenant ainsi « antihéroïque »¹⁰⁰, là où, dans l’*Iliade*, Achille se lève à l’arrivée de la délégation composée d’Ulysse, Ajax et Phénix¹⁰¹. Au-delà du rapport à la parole, cet exemple illustre un paradoxe : le héros épique peut quitter le champ de bataille, comme le fait Achille dans l’*Iliade*, et rester malgré tout un héros mais, le passage à la scène tragique le fige et l’immobilise – une immobilité qui contamine sa capacité oratoire – lui ôtant ainsi définitivement son héroïsme épique au profit du statut de héros tragique. Si le héros tragique grec peut se définir par sa parole, c’est une parole qui porte la souffrance, la douleur et qui échoue à résoudre une situation¹⁰², amenant alors au dénouement tragique.

Des héros avec des fragilités

Les héros épiques participent à leur gloire en faisant eux-mêmes le récit de leurs exploits (Ulysse) et en n’hésitant pas à parler, à négocier (Nestor, Patrocle) ou à exprimer leurs désaccords (Achille), mais ils exposent également leurs fragilités. L’héroïsme épique n’est pas synonyme d’infaillibilité, bien au contraire – et il peut rejoindre en cela l’héroïsme tragique.

Gilgamesh, le premier des héros épiques, apparaît comme un héros fragile malgré ses capacités physiques surhumaines. Son ascendance divine et sa force hors du commun ne l’empêchent pas d’être submergé par la peur de mourir et d’être dévasté par la mort d’Enkidu. La seconde partie de l’*Épopée de Gilgamesh* est construite sur la quête d’immortalité de Gilgamesh, et se conclut par l’échec du héros et le constat que la mort est inéluctable, après avoir perdu l’élixir magique :

Alors Gilgamesh s’assit
Et pleura,
Les larmes
Ruisselant sur ses joues.
Il prit la main
d’UrSanabi-le-Nocher (et lui dit) :
« Pour qui
Mes bras se sont-ils épuisés ?
Pour qui

⁹⁹ DESCHAMPS Hélène, « Achille d’Homère à Eschyle. Transposition d’un héros épique sur la scène tragique », *GALA : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 13, 2010, pp.177-204, p.179.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ HOMERE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant IX, vers 193, p.183 : « il se leva d’un bond ».

¹⁰² RIFFAUD Alain, « Réponse et responsabilité du héros tragique », *Littératures classiques*, 16, « La tragédie », 1992, pp.67-78, p.71.

Le sang de mon cœur a-t-il coulé ?
Je ne me suis pas fait
De bien, à moi :
J'en ai fait
Au 'lion du sol' !
A présent, la masse-d'eau-marine
S'élève à deux cents kilomètres !
Les pierres (que j'avais extraites)
En creusant la fosse
Je les ai laissé couler.
Et comment retrouver
Les indices (du site)
Qui m'avaient été donnés ?
J'ai laissé la barque au rivage
Et j'(en) suis (trop) loin ! »¹⁰³

Gilgamesh, ici, déplore la perte du résultat de sa quête et pleure sur son échec, avouant lui-même son incapacité à réparer son erreur, lui qui au début de l'épopée prenait la parole pour vanter sa force et ses qualités.

Chez Homère, les héros grecs comme troyens ont également des failles. Achille est caractérisé par sa tendance à l'exagération : il est trop colérique, en témoigne la dispute initiale de l'*Iliade* l'opposant à Agamemnon. Il est également trop têtu car il refuse de reprendre les combats malgré les offrandes d'Agamemnon¹⁰⁴ et il exerce une vengeance trop extrême à l'encontre d'Hector¹⁰⁵, comme si ses capacités extraordinaires devaient nécessairement s'accompagner d'excès. En outre, Achille pleure plus souvent que les autres héros, dès le chant I¹⁰⁶, et sa souffrance à la mort de Patrocle est démesurée, même aux yeux des autres grecs.

Quant aux autres héros de l'*Iliade*, ils ont tous des failles ou font des erreurs qui n'enlèvent rien à leur statut de héros : Agamemnon fait preuve d'orgueil et de jalousie face à Achille, Ajax massacre un troupeau de moutons qu'il prend pour les rois grecs et, du côté des Troyens, Pâris est un héros ambigu, peu respecté et considéré comme un lâche, mais il est aussi celui qui tue Achille. Enfin, Hector ressent de la peur au moment d'entrer sur le champ de bataille dans l'*Iliade* : « Quant aux Troyens, une frayeur atroce les saisit / Et même Hector sentit son cœur sauter dans sa poitrine »¹⁰⁷.

Ainsi, les héros épiques ne sont pas exempts de défauts ou de faiblesses humaines. Ces faiblesses sont même constitutives de leur héroïsme ; les héros expriment leur souffrance et

¹⁰³ L'*Épopée de Gilgamesh*, trad. Jean BOTTERO, *op. cit.*, tablette XI « L'échec et le retour à la vie ordinaire », vers 290-300, p.203-204.

¹⁰⁴ HOMERE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant IX.

¹⁰⁵ Achille mutile le corps d'Hector. HOMERE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant XXII.

¹⁰⁶ HOMERE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant I, vers 360, p.20 : « Achille qui pleurait ».

¹⁰⁷ *Ibid*, chant VII, vers 215-216, p.148.

leurs doutes, et sont bien loin de l'image d'autres héros solitaires, renfermés, quasi mutiques et plus récents, comme l'Achille de *L'Achilléide* ou des héros des XX^e-XXI^e siècles comme Max (*Mad Max Fury Road*) ou Batman.

1. Les larmes d'Achille et des héros homériques

L'expression de la souffrance des personnages épiques est particulièrement visible dans l'*Épopée de Gilgamesh*, l'*Iliade* et l'*Odyssée* et se traduit physiquement, notamment par des larmes. Dans les épopées homériques, les héros pleurent tant qu'Hélène Monsacré suppose, dans *Les larmes d'Achille*, que « pour un héros épique, pleurer n'est pas simplement exprimer un désarroi momentané, mais relevait bien plus d'un comportement 'constitutif' de sa nature »¹⁰⁸. Achille pleure tant dans l'*Iliade* que l'épopée devient l'« extraordinaire récit de sa douleur »¹⁰⁹ ; Ajax pleure à la mort de Patrocle¹¹⁰, Agamemnon quand le camp troyen l'emporte¹¹¹, Patrocle face aux blessés¹¹², Ulysse malgré ses mensonges¹¹³, et Hector¹¹⁴ quand sa blessure l'empêche de se battre¹¹⁵. Les héros ne cessent de pleurer, tant à la mort de leurs proches qu'à l'évocation de la guerre. Dans l'*Odyssée* en effet, ce sont les souvenirs qui suscitent la peine des héros et Ulysse pleure à chaque nouveau récit qu'il entend sur Troie :

Voilà ce que chantait l'illustre aède ; Ulysse
faiblit, des pleurs coulaient de ses paupières sur ses joues.
Comme une femme pleure son époux en l'étreignant,
qui est tombé devant sa cité et son peuple
en défendant sa ville et ses enfants du jour fatal
et, le voyant mourant et convulsé,
jetée sur lui, pousse des cris aigus ;¹¹⁶

De même, Ménélas et Télémaque pleurent au chant IV, après les récits de la guerre de Troie :

Il parlait, en chacun faisant naître un désir de pleurs ;
et pleura Hélène d'Argos, fille de Zeus,

¹⁰⁸ MONSACRÉ Hélène, *Les larmes d'Achille : le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, Albin Michel, 1984, p.138.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.139.

¹¹⁰ HOMÈRE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant XVII, vers 648, p.388.

¹¹¹ *Ibid.*, chants VIII, vers 254, p.165 ; et IX, vers 14-16, p.177.

¹¹² *Ibid.*, chants XI, vers 815, p.247 ; et XV, vers 398, p.324.

¹¹³ « En dissimulant ses larmes derrière une apparence extérieure dure et cornée, qui tient de l'arme et de l'armure, Ulysse, le véritable Ulysse, c'est-à-dire celui qui se cache, *pleure à l'intérieur* de son cœur », MONSACRÉ Hélène, *Les larmes d'Achille : le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, *op. cit.*, p.147.

¹¹⁴ HOMÈRE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant XVI, vers 432, p.351.

¹¹⁵ MONSACRÉ Hélène, *Les larmes d'Achille : le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, *op. cit.*, p.139.

¹¹⁶ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant VIII, vers 521-527, p.150.

et pleura Télémaque, et pleura Ménélas l'Atride,
et même le fils de Nestor ne garda les yeux sec¹¹⁷

Télémaque et Hélène pleurent aussi lors de ce banquet, bien que ces personnages ne soient pas, ou pas encore, des héros – Télémaque est encore jeune et n'a accompli aucun exploit héroïque, tandis qu'Hélène est une femme. Les pleurs ne sont donc pas réservés aux héros et aux guerriers, mais aux personnages nobles, fils et épouses des héros.

2. Les larmes de Gilgamesh

Bien avant Homère et les Grecs, d'autres héros ont pleuré, et ce que relève Hélène Monsacré au sujet des personnages homériques peut être étendu à ces héros épiques. À la mort d'Enkidu, Gilgamesh réagit en pleurant son ami, d'abord seul puis en public lors des funérailles. Comme Achille, il fait preuve d'excès dans l'expression de sa souffrance, et les funérailles d'Enkidu ressemblent à l'annonce de la mort de Patrocle dans l'*Illiade*, au point que la comparaison entre Gilgamesh et Achille s'impose¹¹⁸, malgré leur inscription dans des temporalités et des cultures différentes.

Mais Enkidu
Ne levait même pas la tête !
Gilgamesh lui tâta le cœur :
Il ne battait plus [du tout] !
Alors, comme à une jeune épousée,
Il voila le visage de son ami.
Il lui tournait autour,
Comme un aigle,
Ou comme une lionne
Privée de ses petits,
Il ne cessait d'aller et venir,
Devant lui et derrière lui ;
Il arrachait et semait les boucles de sa chevelure !
Il dépouillait et jetait
Ses beaux habits,
Comme pris en horreur !¹¹⁹

Gilgamesh agit avec démesure et exprime son deuil comme le font les pleureuses – ce qu'il souligne lui-même peu avant, appelant l'audience à le regarder « Éclater, comme une pleureuse, / En amères lamentations ! »¹²⁰, alors qu'il est roi et que pleurer les morts n'est pas son rôle.

¹¹⁷ *Ibid*, chant IV, vers 183-186, p.68.

¹¹⁸ CLARKE Michael, *Achilles beside Gilgamesh. Mortality and Wisdom in Early Epic Poetry*, New York, Cambridge University Press, 2020.

¹¹⁹ *L'Épopée de Gilgamesh*, trad. Jean BOTTERO, *op. cit.*, tablette VIII « Les funérailles d'Enkidu », p.152.

¹²⁰ *Ibid*, p.151.

La démesure dont font preuve Gilgamesh et Achille¹²¹ peut être envisagée à la fois comme une preuve et une conséquence de leur surhumanité : tous les deux demi-dieux (Gilgamesh est le fils de la déesse Ishtar, Achille celui de la déesse Thétis), leurs réactions sont disproportionnées, hors du commun, tout en restant dans le cadre de l'héroïsme. Pleurer un compagnon d'armes est une activité héroïque, c'est ce que l'on attend d'eux, mais pas de cette façon. Comme leurs exploits sur le champ de bataille surpassent ceux des autres guerriers, leur peine est également démesurée, *trop* violente.

B. Les héros épiques et la mort

Êtres sociaux et faillibles, les héros n'en restent pas moins des guerriers, voire des machines à tuer, ce que l'on retrouve, modifié, sur les scènes contemporaines. Les héros épiques entretiennent un rapport complexe à la mort : ce sont des guerriers et leur renommée passe par leur capacité à tuer et l'*aristie*, moment au cours duquel la vaillance du héros culmine dans une série d'actes guerriers. Pour autant, si leur propre mort peut être glorieuse, certains la refusent.

1. Le héros comme machine à tuer : l'*aristie*

Lorsque les héros sont sur le champ de bataille, à l'apogée de leur force et de leur courage, ils vivent une *aristie*. Le terme est employé pour les épopées homériques – plus spécifiquement pour l'*Illiade* – mais cet état du guerrier est commun à toutes les épopées guerrières. Les *aristies* sont des moments particulièrement meurtriers, le héros étant pris d'une soif de sang intarissable qui le pousse à tuer tous les ennemis sur son passage. Dans l'*Illiade*, le poète décrit l'*aristie* d'Achille, la plus longue si on la borne du début de sa vengeance meurtrière jusqu'à sa victoire contre Hector (chants XX-XXII¹²²), mais aussi celle de Diomède (chant V¹²³), Patrocle (chant XVI¹²⁴), Agamemnon (chant XI¹²⁵) et, du côté troyen, l'*aristie* d'Hector (chant X¹²⁶).

¹²¹ « il [Achille] s'étendit de tout son long dans la poussière / Et de ses mains souilla et arracha sa chevelure », HOMÈRE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant XVIII, vers 26-27, p.394.

¹²² HOMÈRE, *Illiade*, trad. MUGLER, *op. cit.*, chant XX, vers 156 au chant XXII, vers 306, pp.432-475.

¹²³ *Ibid*, chant V, vers 87-351, pp.95-104.

¹²⁴ *Ibid*, chant XVI, vers 269-800, pp.345-363.

¹²⁵ *Ibid*, chant XI, vers 91-272, pp.224-229.

¹²⁶ *Ibid*, chant X, vers 39-50, p.202.

Dans l'*Illiade*, toujours, le poète décrit longuement les combats et dresse des listes de morts, même quand il ne s'agit pas forcément de l'*aristie* d'un des héros :

D'abord le roi Agamemnon
Renversa de son char Odios, prince des Alizones.
Le voyant fuir tout le premier, il lui planta sa pique
Entre les deux épaules et l'enfonça dans sa poitrine.
L'homme chut lourdement, dans un grand cliquetis d'armure.
Idoménée, ensuite, abattit le fils de Boros,
Le Méonien Phatos, venu de la riche Tarné.
Comme il escaladait son char, le brave Idoménée
Le frappa à l'épaule droit avec sa longue lance.
L'homme chut de son char, et l'ombre affreuse le saisit.
Les gens d'Idoménée en étaient à le dépouiller,
Quand le fils de Strophios, Scamandrios le grand chasseur,
Reçut un coup de lance de l'Atride Ménélas.
[...]
Mérion, qui l'avait rejoint, en courant après lui [Phéréclos],
Le frappa à la fesse droite, et la pointe du fer,
Traversant la vessie, alla directement sous l'os.
Il s'écroula, plaintif, et le trépas l'enveloppa.¹²⁷

Les héros tuent leurs ennemis, prouvant ainsi leur valeur aux yeux de leurs camarades de combat et plus le nombre de morts est élevé, plus leur gloire est grande.

Lors de leur *aristie*, les héros luttent donc contre d'autres héros. Mais, dans l'*Odyssée* et l'*Épopée de Gilgamesh*, les héros luttent contre des créatures non-humaines, magiques ou divines¹²⁸, en plus de se battre contre des hommes. Or, quand ils luttent contre des hommes, ils ont des comportements particulièrement violents. Ils sont parfois pris d'une forme de bestialité, de perte d'humanité, que l'on considérerait aujourd'hui comme une valeur négative, mais qui fait partie de leurs exploits dans les épopées : dans l'*Odyssée*, c'est Ulysse massacrant la centaine de prétendants et les servantes à Ithaque. Ce faisant, les héros refusent à leurs ennemis la « belle-mort »¹²⁹ (*kalos thanatos*), c'est-à-dire une mort glorieuse et honorable, celle à laquelle ceux-ci aspirent et qui ancre leurs exploits dans la légende. Dans l'*Illiade*, on retrouve cette cruauté avec Achille décimant l'armée troyenne après la mort de Patrocle, faisant tant de morts qu'il change l'eau du fleuve en sang¹³⁰.

¹²⁷ *Ibid*, chant V, vers 38-68, pp.94-95.

¹²⁸ Dans l'*Épopée de Gilgamesh*, Gilgamesh vainc le géant Humbaba et le Taureau Céleste ; dans l'*Odyssée*, Ulysse affronte un Cyclope, des Sirènes, et Charybde et Scylla, des monstres marins mi créatures, mi éléments.

¹²⁹ VERNANT Jean-Pierre, *L'Individu, la mort, l'amour : Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Folio Histoire, 1996, p.42.

¹³⁰ KOSSAIFI Christine, « 'Chien,... meurs'. Aux frontières de l'humain : le héros homérique face à la mort (*Illiade*, XXII, *Odyssée*, XXI-XXII) », in FONKOUA Romuald-Blaise et OTT Muriel (dir.) *Le héros et la mort dans les traditions épiques*, op. cit., p.217.

Véritable apothéose d'une vie héroïque et glorieuse, la « belle-mort » vient récompenser la valeur des guerriers qui meurent au combat, et s'accompagne de grandes funérailles – à l'image de celles de Patrocle (chant XXIII) et d'Hector (chant XXIV) dans l'*Illiade*. D'autres épopées guerrières, comme l'*Épopée de Soundjata*, présentent aussi la mort comme une fin honorable pour un héros : « la mort est signe de dignité humaine, quand on se réfère à la formule : 'Plutôt la mort que l'esclavage' »¹³¹ comme pour Achille qui, dans l'*Illiade*, choisit la vie brève et la gloire plutôt qu'une longue vie paisible, sans légende – ce qu'il regrette néanmoins dans l'*Odyssée* où, mort, il ne peut profiter de la gloire et de l'immortalité de son histoire¹³². Du côté de Gilgamesh ou d'Ulysse, au contraire, la mort ne semble pas être une fin recherchée pour parvenir à la gloire, avec des héros qui rencontrent des êtres immortels et questionnent leur propre mortalité.

Ainsi, la capacité à tuer des héros épiques est une de leur caractéristique essentielle et l'*aristie* est valorisée par les poètes. La « belle-mort » que les héros recherchent sur le champ de bataille, au contraire, n'est pas commune à tous et certains tentent de lui échapper.

2. La mort du guerrier, entre fatalité et tentative d'évitement

Les héros sont confrontés à la mort à titre individuel : Achille doit choisir entre une longue vie ou une vie courte et glorieuse, c'est-à-dire la « belle mort » – car, pour reprendre les mots de Ménandre, cité par Jean-Pierre Vernant, « il meurt jeune, celui que les dieux aiment »¹³³. Gilgamesh, une fois mis face à sa propre finitude après la mort d'Enkidu, part en quête du secret de l'immortalité. Il parcourt les terres connues et traverse même les infranchissables Eaux mortelles pour parvenir jusqu'au sage Utanapistî et découvrir le secret de l'immortalité. Utanapistî refuse de lui révéler ce secret, mais lui offre une plante qui allonge la vie, que Gilgamesh perd sur le chemin du retour, volée par un serpent. En arrivant à Uruk, Gilgamesh semble avoir renoncé à déjouer sa mortalité, acceptant enfin sa condition de mortel et, finalement, il semble trouver une forme d'immortalité à travers sa cité, lorsqu'il la présente à son compagnon de voyage, le passeur UrSanabi :

« Monte, UrSanabi,
Déambuler sur le rempart d'Uruk !

¹³¹ DILI PALAÏ Clément, « Dire et symboliser la mort dans l'épopée de Soundjata », in FONKOUA Romuald-Blaise et OTT Muriel (dir.) *Le héros et la mort dans les traditions épiques*, op. cit., p.108.

¹³² DINGREMONT François, « La mort : une affaire de vivants dans les épopées homériques », in FONKOUA Romuald-Blaise et OTT Muriel (dir.) *Le héros et la mort dans les traditions épiques*, op. cit., p.197.

¹³³ VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, Gallimard, 1989 : Ménandre, *Dis exapatôn*.

Considère ce soubassement,
Scrutes-en les fondations !
Tout cela n'est-il pas
Brique cuite ?
Et les Sept Sages en personne
N'en ont-ils pas jeté les fondations ?
Trois cent hectares de ville,
Autant de jardins,
Autant de terre vierge :
C'est l'apanage du temple d'Ishtar :
Avec ces mille hectares, tu couvres du regard
L'entier domaine d'Uruk... »¹³⁴

Le retour du roi à Uruk marque l'acceptation de sa condition d'homme mortel, avec ces vers de conclusion qui rappellent ceux qui ouvrent l'*Épopée de Gilgamesh*. Après son voyage au bout du monde, Gilgamesh rentre chez lui pour reprendre sa place et, peut-être, devenir un roi plus sage, fort de ses nouvelles expériences.

Comme Gilgamesh, Ulysse rentre chez lui à la fin de son voyage, mais là où Gilgamesh doit apprendre à accepter sa mortalité, Ulysse choisit de rester mortel lorsqu'il refuse la proposition de Calypso :

Quand ils eurent joui des boissons et des nourritures,
la merveilleuse nymphe commença :
« Fils de Laërte, enfant de Zeus, industrieux Ulysse,
ainsi, tu veux rentrer chez toi, dans ta patrie [...] 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, malgré ton désir de revoir
cette épouse que tu espères tous les jours...
pourtant, je ne crois pas être moins belle
de stature ou de port, et il n convient pas aux femmes
de disputer aux Bienheureuses la couronne de beauté... »
L'ingénieux Ulysse alors lui répondit :
« Pardonne-moi, royale nymphe ! Je sais moi aussi
tout cela ; 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 »¹³⁵

Ulysse dit ne désirer qu'une chose, retrouver Ithaque, faisant le choix opposé à celui d'Achille qui renonce à une longue vie dans son royaume pour la gloire éternelle. Le héros homérique aspire à vivre, mais une vie humaine, renonçant à l'immortalité proposée et conservant alors la possibilité de mourir en héros, d'une « belle mort » glorieuse. Dans l'*Odyssée*, comme dans

¹³⁴ L'*Épopée de Gilgamesh*, trad. BOTTERO Jean, *op. cit.*, tablette « L'échec et le retour à la vie ordinaire », vers 300b à fin, pp.204-205.

¹³⁵ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant V, vers 202-220, p.97.

l'*Épopée de Gilgamesh*, le retour dans sa patrie signifie aussi l'acceptation de sa mortalité par le héros – une mortalité choisie par Ulysse, qui refuse l'offre de Calypso, ou une mortalité subie par Gilgamesh.

Si l'*Iliade* chante la gloire des héros tombant aux combats, l'*Odyssée* propose une toute autre vision de la mort. Lorsqu'Ulysse est aux portes des Enfers pour parler à Calchas, il rencontre les ombres d'Achille et Agamemnon. Agamemnon, le premier, s'avance vers Ulysse et lui raconte les circonstances bien peu glorieuses de sa mort – qui ne sont pas sans rappeler ce que fera subir Ulysse aux prétendants de Pénélope une fois de retour à Ithaque :

« Fils de Laërte, enfant de Zeus, industrieux Ulysse,
ce n'est pas Poséidon qui m'a dompté sur mes navires
ni aucun ennemi qui m'aurait poursuivi sur terre :
c'est Egisthe qui a préparé mon trépas,
aidé par ma maudite épouse, et qui m'a tué chez lui,
en plein repas, comme on tue un bœuf à la crèche.
Telle fut ma mort lamentable ; autour de moi, mes gens
furent tués jusqu'au dernier tels des porcs aux dents blanches
dans la maison d'un homme riche et très puissant
pour des noces, un repas d'écot ou un festin.
Tu as déjà vu massacrer plus d'un guerrier,
soit dans le corps à corps, soit dans la puissante mêlée,
mais ton cœur eût gémi profondément s'il avait vu
tout autour du cratère et des tables chargées de mets
nos cadavres couchés, et tout le sol fumant de sang !¹³⁶

Si Agamemnon regrette surtout sa « mort lamentable », loin de la « belle mort » attendue pour les héros, Achille quant à lui regrette d'*être* mort :

« Ne cherche pas à m'adoucir la mort, ô noble Ulysse !
J'aimerais mieux être sur un terre un domestique d'un paysan,
fut-il sans patrimoine et presque sans ressources,
que de régner ici parmi ces ombres consumées...¹³⁷

L'*Odyssée* ne présente pas la mort comme un but à atteindre ou une récompense pour les héros, mais comme un état peu enviable et regrettable, donnant raison à Ulysse de vouloir vivre, tout en servant de rappel que la mort est inévitable et qu'il est dans la nature d'Ulysse de rejoindre les autres héros aux Enfers, au terme de sa vie.

Ainsi, bien que toutes les épopées donnent une forme d'immortalité aux héros épiques en chantant leurs exploits guerriers, les héros épiques entretiennent des rapports différents avec

¹³⁶ *Ibid*, chant XI, vers 405-420, p.207.

¹³⁷ *Ibid*, chant XI, vers 488-491, p.209.

leur propre mort, car cela dépend de l'épopée, y compris dans des épopées appartenant à une même culture comme l'*Illiade* et l'*Odyssee*.

C. Sociabilité des héros : inclure les héros épiques dans d'autres modèles sociaux

Les héros épiques ne sont jamais seuls : même lors de leur voyage, Ulysse et Gilgamesh font des rencontres et croisent souvent des êtres divins. C'est aussi le cas des héros du *Mahâbhârata* qui croisent régulièrement des divinités, notamment le héros Yudhishtira, le « plus pieux » de sa fratrie et sous la protection du dieu Krishna.

Mais surtout, les héros épiques se distinguent des héros mythologiques, comme Hercule par exemple, par leur inscription dans la société. Les héros épiques sont « situé[s] socialement »¹³⁸, ils s'inscrivent au sein d'une communauté dont ils sont les chefs ou rois, les modèles de force, de ruse, ou encore de courage. Ceux-ci interagissent donc avec d'autres personnages et héros, et cela fait également partie de leur identité. Ces héros fonctionnent souvent en duos. Ces duos peuvent être des personnages antagonistes, à l'image d'Achille contre Hector, des cinq frères Pandava du *Mahâbhârata* contre les cent frères Kaurava que l'on peut réduire au duo/duel Yudhishtira contre Duryodhana ; ou des duos d'alliés, comme Gilgamesh et Enkidu, Achille et Patrocle. On trouve également des couples, dont ceux d'Ulysse et Pénélope, Pâris et Hélène ou les frères Pandava et leur épouse commune, Draupadi.

Les héros ne sont donc pas des personnages isolés et ils ont besoin d'un adversaire qui les vaut pour faire preuve de bravoure, ainsi que d'alliés et d'épouses pour les mettre en valeur.

Au fil des siècles, les héros évoluent pour correspondre aux attentes des publics et leur entourage évolue également. Ainsi, au XVII^e siècle, l'image guerrière des héros épiques se distingue largement des héros antiques, avec « les Achilles et les Hercules peints à la française, polis et amoureux, [qui] émergent dans les années 1630 et tendent à s'éloigner de plus en plus de leur image virile au fur et à mesure que le siècle avance »¹³⁹, au grand dépit de Boileau qui voyait dans cette version d'Achille « un usurpateur ». Le XVII^e siècle est divisé entre deux visions des héros épiques : des héros qu'il faut maintenir dans une forme de vraisemblance historique et le désir d'actualisation des héros, la volonté d'en faire les modèles héroïques du

¹³⁸ DERIVE Jean « Qu'est-ce qu'un héros », in DERIVE Jean (dir.), *L'épopée, unité et diversité d'un genre*, op. cit., p.137.

¹³⁹ BARBAFIERI Carine, « Hercule et Achille, héros français au XVII^e siècle : de la vraisemblance à l'âge classique », *Les Belles lettres « L'information littéraire »*, 2008/3 Vol. 60, p.45.

siècle (Barbafieri). Ainsi, les rapports amoureux des héros, presque inexistants dans les épopées homériques, sont au cœur de nombreuses réécritures au fil des siècles. Au XVII^e siècle en France, les personnages homériques deviennent des personnages tragiques définis par des relations amoureuses et Achille « personnage galant » est ainsi l'amoureux de Briséis ou de Polyxène¹⁴⁰, et ne ressemble plus ni au personnage d'Homère ni à celui qu'Eschyle aurait dépeint dans ses tragédies. Toutefois, les personnages qui l'entourent sont bien issus des épopées et, si leurs interactions ont évolué, les héros restent bien des êtres sociaux, définis en partie par leurs rapports aux autres. L'actualisation des héros entraîne une modification de leurs rapports aux autres personnages, et, au XVII^e siècle, les relations amoureuses ont dépassé les relations de pouvoir. Ce changement de sociabilité permet aux héros d'un autre temps de répondre aux attentes et intérêts du public de son époque.

Même si elle évolue, la sociabilité de ces personnages est au cœur de leur représentation, les héros se définissant dans leur rapport à leur entourage, dont ils se distinguent car ils sont supérieurs au commun des mortel·le·s, et avec leur rapport privilégié avec les dieux et les déesses, dont ils sont les protégés ou les ennemis personnels.

1. Achille et Patrocle, duo amical ou couple d'amants

De l'*Illiade*, nous retenons le duo Achille-Patrocle, parce qu'il permet d'observer l'évolution de la réception des deux héros ainsi que la romantisation progressive – et ancienne – de leur relation, *a priori* peu compatible avec l'image virile des héros dont nous héritons aujourd'hui des XIX^e et XX^e siècles.

Dans sa thèse de littérature comparée *Achille et Patrocle, un mythe du couple masculin*¹⁴¹, Cyril Gendry étudie la figure de Patrocle et son lien avec Achille, d'Homère au XXI^e siècle. Si son travail n'a pas vocation à analyser la définition de l'héroïsme, l'immense recensement des mentions de Patrocle et Achille dans la littérature au fil des époques est une aide précieuse pour comprendre la vision des personnages donnée par les auteur·trice·s. Cyril Gendry constate ainsi que toutes les époques qui ont vu naître un regain d'intérêt pour le genre épique, et plus spécifiquement pour les épopées homériques, sont des périodes de troubles ou de

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ GENDRY Cyril, *Achille et Patrocle, un mythe du couple masculin. Étude historique et mythopoétique de la relation d'Achille et Patrocle de l'Antiquité à nos jours (domaines grec, latin, français et anglais)*, thèse de doctorat, Littérature comparée, Sorbonne Université, 2020.

« reconfigurations politiques ou scientifiques »¹⁴² : les références à l'*Illiade* « augmentent lorsque des puissants cherchent à asseoir leur pouvoir à travers la culture »¹⁴³. Les modèles d'héroïsme et le choix des guerriers donnés en exemple évoluent donc en fonction des besoins politiques et de l'image que l'on se fait des héros à chaque époque. Ainsi, si Achille est proposé comme un exemple héroïque dès l'Antiquité, Hector est plus populaire au Moyen Âge dans les écrits de Benoît de Sainte-Maure¹⁴⁴ puis de Christine de Pizan¹⁴⁵ qui décrivent un Hector héroïque face à un Achille excessif en amour, rendu lâche ou vicieux¹⁴⁶. L'intérêt pour Hector plutôt qu'Achille, au Moyen Âge, est à la fois moral et politique. D'un point de vue politique, le « mythe des origines troyennes »¹⁴⁷ a largement imprégné les esprits et les royautés européennes revendiquent une filiation avec les Troyens, d'après l'*Énéide* de Virgile. Le choix d'Hector, meilleur des Troyens, sert alors aux artistes à créer une ascendance héroïque aux modèles de l'époque. De plus, le christianisme condamne les excès et les relations homosexuelles¹⁴⁸, deux raisons qui font que Christine de Pizan fait d'Achille un anti-modèle, par rapport au vertueux Hector, bon fils, bon guerrier et bon époux.

Quant à Patrocle, il prend de l'importance au début du XX^e siècle, comme modèle de héros qui se sacrifie, capable de tendresse et d'humanité¹⁴⁹ chez Marguerite Yourcenar¹⁵⁰ et Simone Weil¹⁵¹, qui écrivent toutes les deux sur et pendant la Seconde Guerre mondiale, marquées par les horreurs et l'inhumanité de cette guerre. Face au besoin de renouveler la figure du héros et du guerrier, c'est vers Patrocle se sacrifiant pour ses compagnons Myrmidons et Grecs, que se tournent les deux autrices. Chez Marguerite Yourcenar, là où Achille est associé au mensonge, « Achille ou le Mensonge », Patrocle l'est au destin avec « Patrocle ou le Destin », la nouvelle suivante dans le recueil *Feux*. Par ailleurs, chez Yourcenar, les deux héros sont associés à des figures féminines, mais Achille par le mensonge (son déguisement et sa cachette parmi les filles de Lycomède) tandis que Patrocle l'est d'une façon glorieuse, en étant comparé à la guerrière Penthésilée qu'Achille tue et pleure car « c'était le seul être au monde qui ressemblait à

¹⁴² *Ibid.*, p.265.

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ Benoît de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, 1160-1170.

¹⁴⁵ Christine de Pizan, *Epistre Othea*, 1401 ; *Livre de la mutation de Fortune*, 1403.

¹⁴⁶ GENDRY Cyril, *Achille et Patrocle, un mythe du couple masculin*, *op. cit.*, p.490.

¹⁴⁷ BEAUNE Colette, « L'utilisation politique du mythe des origines troyennes en France à la fin du Moyen Âge », *Lectures médiévales de Virgile : actes du colloque, Rome, 25-28 octobre 1982*, Rome, École française de Rome, « Collection de l'École française de Rome », 80, 1985, pp.331-355.

¹⁴⁸ GENDRY Cyril, *Achille et Patrocle, un mythe du couple masculin*, *op. cit.*, p.490.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.233.

¹⁵⁰ Marguerite Yourcenar, « La Symphonie Héroïque », *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁵¹ Simone Weil, *L'Illiade ou Le Poème de la force*, Paris, éditions de l'éclat, 2014 (1^{ère} édition, 1941).

Patrocle »¹⁵². Patrocle est associé à une forme de douceur et de force juste, au contraire d'Achille, vindicatif et impulsif.

2. L'homophilie des héros : un questionnement ancien

Le couple, ou duo, formé par Achille et Patrocle permet de mettre en lumière l'importance des relations d'amitié entre les guerriers ou les héros grecs, que l'on peut qualifier d'homophiles, ce terme désignant la préférence des hommes pour la compagnie d'autres hommes. La sociabilité des héros épiques est en effet majoritairement masculine, au point que l'exemplarité d'Achille a été remise en question à cause de sa relation à Patrocle, parfois décrite comme amoureuse et homo(-)sexuelle dès l'Antiquité.

La relation entre Achille et Patrocle est, depuis le V^e siècle av. J.-C. au moins, sujette à discussions : frères d'armes, amis, parents ou amants, toutes les hypothèses ont été proposées. Dans sa trilogie perdue l'*Achilléide*, Eschyle présente les deux hommes comme des amants, tout comme Platon dans *Le Banquet* où il fait dire à Phèdre que la relation amoureuse entre Achille et Patrocle est approuvée par les dieux et les déesses¹⁵³. À la même époque, Xénophon, autre philosophe, affirme dans son *Banquet* (environ 390 av. J.-C.) que les deux héros étaient amis et compagnons d'armes, et non amants : « dans le poème d'Homère, ce n'est pas son mignon, mais son compagnon d'armes qu'Achille venge d'éclatante façon après la mort de Patrocle »¹⁵⁴. Même parmi ceux qui sont d'accord sur la relation amoureuse ou pédérastique entre les deux hommes, le rôle de chacun, éromène ou éraste, varie en fonction des représentations : pour Phèdre, dans *Le Banquet* de Platon, Achille était l'éromène (l'aimé) de Patrocle¹⁵⁵, tandis qu'Eschyle présentait l'inverse – version qui a dominé ensuite, faisant d'Achille l'éraste (l'amant), c'est-à-dire le plus âgé et le mentor de l'autre.

En effet, le schéma du couple éraste (homme adulte) et éromène (jeune homme, adolescent) de l'époque classique, devenu le prisme par lequel la recherche a étudié les relations entre hommes dans l'Antiquité en générale, a conduit à donner une image passive d'un Patrocle plus

¹⁵² Marguerite Yourcenar, *Feux*, « Patrocle ou le Destin », Paris, Gallimard, 1995, p.69.

¹⁵³ PLATON, *Le Banquet*, trad. Luc BRISSON, Paris, Flammarion, 2007, p.99.

¹⁵⁴ Xénophon, *Le Banquet*, trad. François OLLIER, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p.76.

¹⁵⁵ « Eschyle raconte des bêtises quand il prétend qu'Achille était l'amant de Patrocle. Achille surpassait en beauté non seulement Patrocle mais aussi tous les autres héros pris ensemble. Il n'avait pas encore de barbe au menton », *Ibid*, pp.99-100.

jeune qu'Achille. Pourtant, l'*Illiade* nous apprend que ce dernier est plus âgé qu'Achille, quand Nestor encourage Patrocle à se souvenir de ce que lui a dit son père, Ménéœtios, au chant XI :

Et à toi, voici ce que dit Ménéœtios, fils d'Actor :
« Achille, par la race, est au-dessus de toi, mon fils ;
Mais il est ton cadet, même s'il t'est supérieur.
A toi de lui parler avec sagesse, de l'instruire
Et de le diriger : il verra bien ce qu'il y gagne. »¹⁵⁶

S'il y a bien asymétrie dans le couple Achille-Patrocle, elle repose sur la force physique, Achille étant le plus fort des Grecs, ainsi que sur le rang social, et non sur l'âge¹⁵⁷. De plus, l'on peut supposer que les relations entre hommes en Grèce ne reposaient pas sur une hiérarchisation si figée et, par bien des aspects, caricaturale¹⁵⁸.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, la littérature et le théâtre indiquent que les questionnements sur la nature des relations entre Patrocle et Achille est toujours d'actualité. Ainsi, la pièce *Troïlus et Cressida*¹⁵⁹ de Shakespeare met en scène Patrocle et Achille comme un couple, et l'amitié entre Montaigne et La Boétie est comparée, par Montaigne même, à ce couple antique, et plus largement à l'amitié masculine antique qui repose sur la *philia*, plus complexe que l'amitié moderne¹⁶⁰.

Le débat concernant la nature de la relation unissant Achille et Patrocle, et le resurgissement régulier de ce modèle, montre que l'homophilie des héros antiques est constitutive de leur héroïsme : qu'Achille et Patrocle soient amants ou non, les héros grecs, ou épiques en général, aiment la compagnie d'autres héros, et le respect mutuel qui caractérise leurs relations participe à la construction du héros. Pour le dire autrement, un héros a besoin de la reconnaissance d'autres héros.

Au début du XX^e siècle, avec le retour d'un intérêt général pour les épopées homériques, Achille et Patrocle sont devenus un couple homosexuel emblématique. L'ambiguïté de la

¹⁵⁶ HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MULLER, *op.cit.*, chant XI, vers 785-789, p.246.

¹⁵⁷ BOEHRINGER Sandra, CACIAGLI Stefano, « L'âge des amours. Genre et réciprocité érotique en Grèce archaïque », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 42, 2015, p.46.

¹⁵⁸ *Ibidem* :

Certaines lectures, ainsi, ont souvent rendu trop figées une réalité, celle des pratiques grecques archaïques liées à *érōs* et à la sexualité – les pratiques qui étaient bien plus variées et complexes que les concepts opératoires modernes de relation sociale de sexe ou que les équivalences entre « pénétration sexuelle » et hiérarchisation sociale. Les notions de symétrie ou d'asymétrie, d'égalité ou de domination, parlent moins des Grecs que des savants qui les étudient. À la question « Que met en jeu *éros* ? », un ou une Grec(que) de l'époque archaïque aurait probablement répondu, tout simplement : « La réciprocité (*philōtes*) ».

¹⁵⁹ Shakespeare, *Troïlus and Cressida*, 1602 (ou 1608).

¹⁶⁰ VINCENT-BUFFAULT Anne, « L'amitié à travers les âges », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, 32, 2013, p.12.

relation amicale, érotique ou non, entre les deux héros a laissé place à une réponse contemporaine, basée sur la distinction moderne entre amour et amitié – des différences qui n'existaient pas en ces termes jusqu'au XIX^e siècle¹⁶¹. Le roman *The Song of Achilles* de Madeline Miller (2012), que Cyril Gendry qualifie « d'*Iliade* gay », a contribué à l'ancrage de cet imaginaire dans la culture populaire, au point que de très nombreuses *fanfictions* ont vu le jour, mettant au cœur de l'intrigue la relation amoureuse d'Achille et Patrocle¹⁶². Le site anglophone de *fanfictions archiveofourown* comporte 2456 résultats pour les mots-clefs « Achilles/Patroclus ». Parmi elles, la fanfiction *Not Homer's Iliad*¹⁶³, publiée entre 2015 et 2017, met en scène les deux héros sous forme de lycéens, ou la récente *Oblivious boy A meets annoying boy B*¹⁶⁴, dans laquelle Patrocle découvre son homosexualité et doit choisir entre Pâris et Achille (2022).

Ainsi, en s'appuyant sur une vision déjà ancienne de la relation qui unit Achille et Patrocle, adaptée à des classifications contemporaines des différentes formes d'amour, les deux héros sont devenus des icônes gays pour une toute une partie de la population.

3. Des héros solitaires : masculinité et virilité des héros épiques dans le cinéma hollywoodien des années 2000

Toutefois, certaines versions récentes de la guerre de Troie prennent un parti très différent, à l'image du film *Troy*¹⁶⁵, parfait exemple d'une vision très réduite de l'héroïsme et de la masculinité, dans lequel Patrocle est le jeune cousin d'Achille. Achille y est un homme à femmes : lors de sa première apparition, il est allongé, nu, enlacé par deux femmes, nues également¹⁶⁶, scène qui affiche clairement l'hétérosexualité du personnage. La présence de deux femmes autour d'Achille suggère que l'appétit sexuel du héros ne peut être satisfait par une seule femme, et ne laisse aucun doute sur ses performances sexuelles. Cet Achille est donc représenté en héros hollywoodien plus qu'en héros antique :

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Voir GENDRY Cyril, « Réinventer la masculinité au prisme de l'exemplarité gay d'Achille et Patrocle », Journée d'études *Réception créatrice contemporaine des mythes et grands récits de l'Antiquité : pour une approche genrée*, CÉRÉDI (Université de Rouen-Normandie) et HCTI (Université de Bretagne Occidentale – Brest), dans le cadre des « Carnets comparatistes du CÉRÉDI », Rouen, 08 avril 2022.

¹⁶³ *Not Homer's Iliad*, 2015-2017. [En ligne : <https://archiveofourown.org/works/4920223/chapters/11288686>].

¹⁶⁴ *Oblivious boy A meets annoying boy B*, 2022. [En ligne : <https://archiveofourown.org/works/40682673/chapters/101935038>].

¹⁶⁵ Wolfgang Petersen, *Troy*, États-Unis, 2004.

¹⁶⁶ *Ibid*, 5min.40.

Autrement dit, le héros, s'il n'est pas obligatoirement un homme, pas obligatoirement un Blanc, est résolument hétérosexuel. Tout soupçon d'homosexualité, s'il n'est pas immédiatement contredit ou tourné en dérision (la scène de la douche dans *Tango & Cash*), empêche la formation de l'identité héroïque. L'homosexualité sera donc présente dans les films d'action comme contre-modèle, c'est-à-dire qu'elle apparaîtra le plus souvent chez les méchants : Bruce Lee est ainsi opposé à un gangster efféminé dans *La Fureur du Dragon* (1972). Cette caractérisation de l'homosexualité comme déviance renforce la définition restrictive qui fonde à la fois la masculinité et l'héroïsme des personnages de films hollywoodiens.¹⁶⁷

En outre, le héros hollywoodien, toujours dans l'action et hétérosexuel, n'exprime pas sa souffrance comme dans les épopées homériques : il ne pleure pas, car ce serait un marqueur d'une masculinité fragile, voire considérée comme *déviante*, féminisée.

À l'écran, les héros masculins affichent parfois leur tristesse, d'autant plus qu'elle peut être l'élément déclencheur d'une situation. Par exemple, nombre de héros de cinéma ou de télévision sont marqués par la perte d'un être cher, et les scènes où le héros se recueille sur une tombe ou à l'hôpital sont fréquentes – voire un passage obligé¹⁶⁸. Toutefois, le héros n'éclate pas en gros sanglots, ne crie pas de douleur, ne se jette pas à terre : l'émotion est contenue et exprimée dans un éclat de violence, contrairement à la souffrance des femmes, exprimée par les pleurs.

Les larmes, pourtant essentielles dans la construction du héros homérique, ne sont plus les attributs des héros épiques au cinéma. Une fois à l'écran, ces héros sont privés de capacité émotionnelle et semblent ne pouvoir éprouver que de la colère ou de la jalousie. Expliquant la généralisation de ces représentations cinématographiques, plusieurs études¹⁶⁹, reprises en France par des militantes et théoriciennes féministes, ont montré que les normes de genres poussent les hommes à n'exprimer aucun sentiment, dès le plus jeune âge. Dans les sociétés occidentales, colère, mépris et dégoût sont les seules émotions que les hommes se sentent libres d'exprimer, quand la tristesse, la douleur ou la joie seront bridées car perçues comme féminines et preuves de faiblesse¹⁷⁰. En une phrase, dans la société contemporaine occidentale, « un homme, ça ne pleure pas » et ce même alors que de nouveaux modèles de masculinité se développent et se visibilisent (masculinité gay, masculinité trans, hommes cis ou trans

¹⁶⁷ PANDELAKIS Pia, *L'héroïsme contrarié : formes du corps héroïque masculin dans le cinéma américain 1978-2006*, thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle, 2013, p.343.

¹⁶⁸ Y compris dans des séries très récentes qui jouent avec les codes traditionnels du (super)héros et les formes de masculinités toxiques : série *The boys*, 2019, réalisée par Eric Kripke pour Amazon Prime. Saison 1, épisode 5, Billy Butcher ne laisse jamais transparaître d'émotions, sauf la colère, va sur la tombe de sa femme pour démolir la stèle. Même au cimetière, la tristesse de ce personnage définie par sa violence s'exprime par un nouvel éclat de violence (destruction de la stèle à coups de masse).

¹⁶⁹ Par exemple : KIMMEL Michael, ARONSON Amy, *Men and masculinities. A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, ABC-CLIO, 2003.

¹⁷⁰ REY ROBERT Valérie, *Le sexisme, une affaire d'hommes*, « Ne pas exprimer ses émotions / être dur et agressif », Montreuil, Libertalia, 2020, pp.42-44.

revendiquant une sensibilité, etc.). Il s'agit bien, alors, dans ces œuvres, de défendre un type de masculinité bien précis, une masculinité virile et, par-là, indétronable, en ce sens que « la virilité s'apparente à une image figée, contrairement aux masculinités (et aux féminités) dont la construction est mouvante et sans cesse nourrie des apports de l'un vers l'autre »¹⁷¹.

Dans *Troy*, les pleurs d'Achille¹⁷² sont donc remplacés par une explosion de violence contre celui qui lui annonce la mort de Patrocle et contre Briséis, qu'il étrangle avant de la jeter à terre. Si le gros plan sur le visage d'Achille montre qu'il semble prêt à pleurer, aucune larme, aucun sanglot : ce sont ses actions qui manifestent sa peine, mais surtout sa colère¹⁷³ et sa violence envers les autres plutôt qu'envers lui-même¹⁷⁴. Les héros épiques, au cinéma, véhiculent une masculinité associée à des comportements violents, machistes et au refoulement d'émotions. Wolfgang Petersen refuse aux héros épiques toute expression de leur souffrance, les pleurs étant alors réservés aux femmes : Briséis apparaît presque toujours en pleurs, comme Andromaque. Même Priam, lorsqu'il vient supplier Achille de lui rendre le corps d'Hector, a les yeux rouges, la voix tremblante, mais ne pleure pas, ce qu'il fait pourtant dans l'*Illiade*, accompagné par les larmes d'Achille :

Tous deux se souvenaient. L'un, étendu aux pieds d'Achille,
Pleurerait éperdument en songeant au vaillant Hector ;
L'autre sanglotait sur son père et parfois sur Patrocle.¹⁷⁵

Le Priam de *Troy*, au contraire, inspire du respect à Achille parce qu'il ne pleure pas et reste digne dans sa douleur. Cette valorisation des comportements virils et de la violence comme seule expression possible de sentiments pour un homme, surtout si c'est un guerrier ou un héros, ne correspond pas à l'image du héros dans les épopées homériques, ni aux versions plus récentes des XVII^e et XVIII^e siècles, présentant des héros galants – qui incarnent déjà à leur époque une

¹⁷¹ RIVOAL Haude, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Martin Média*, 38, « Travailler », 2017, pp.141-159, p.154.

¹⁷² Dans l'*Illiade*, Achille se couvre de cendres, se jette au sol et pleure, s'arrache les cheveux. HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant XVIII, vers 22-35, pp.393-394.

¹⁷³ Wolfgang Petersen, *Troy*, *op. cit.*, à 1h46.

¹⁷⁴ « Ernesto de Martino a choisi cette scène précise [*Illiade*, chant XVIII, vers 22-35] pour donner un exemple dans le monde grec archaïque du *planctus irrelativo*, 'cette explosion paroxystique' de douleur qui pousse la personne frappée par le deuil à se jeter à terre, se mutiler, s'arracher les cheveux, jusqu'à mettre en danger sa propre vie », BOUVIER David, « Chanter les morts dans l'*Illiade* : entre mémoire féminine et mémoire masculine », *GALA : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, 14, 2011, p.20.

¹⁷⁵ HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant XXIV, vers 509-511, p.529.

forme de mise en crise de la masculinité¹⁷⁶ et de perte de la valeur guerrière¹⁷⁷. En revanche, elle est représentative d'une forme de cinéma grand public du début des années 2000.

Le modèle de la masculinité transmise en grande partie par le cinéma grand public du début du siècle, notamment l'industrie hollywoodienne, est étrangement peu définie par la recherche. En effet, les contre-modèles sont largement étudiés¹⁷⁸, mais le modèle auquel ils s'opposent reste flou, comme si cette masculinité parfaite, fantasmée, était insaisissable et définie principalement par ce qu'elle *n'est pas*. Nous supposons, à la suite de Stéfany Boisvert¹⁷⁹, que « la » masculinité n'existe qu'en crise, vécue comme une perte d'identité par des groupes d'hommes qui se sentent mis en danger par l'affirmation d'autres genres (*gender*) ou d'autres formes de masculinité. La masculinité « hégémonique », concept mouvant (« elle s'infléchit en effet en fonction des situations de pouvoir et des évolutions historiques »¹⁸⁰), repose sur une vision binaire des genres et de la place de chaque genre dans la société : le masculin contre le féminin, avec l'idée que le masculin domine le féminin, et plus particulièrement un masculin blanc et hétérosexuel¹⁸¹. Cette masculinité se traduit essentiellement par la place sociale du personnage (position dominante ou cherchant à l'être) et son physique, avec un corps musclé, toujours dans l'action et le mouvement, sexuellement performant. Les héros épiques, une fois mis en scène au cinéma, incarnent une masculinité traditionnelle et virile, si l'on reprend à notre compte la différence entre « masculinité traditionnelle » et « masculinité moderne » proposée par Marianne Kac-Vergne, d'après Joseph Pleck, dans sa thèse *La reconstruction de la masculinité hégémonique dans les genres hollywoodiens contemporains (1980-2005)*. Cette masculinité traditionnelle se définit « par l'importance de la force physique, la faible influence de l'émotionnel sauf au sein d'amitiés viriles et la demande de soumission féminine dans un mariage vu comme fonctionnel »¹⁸², tandis que la masculinité moderne sera plus tournée vers une supériorité intellectuelle et une plus grande place accordée à l'émotion. Au cinéma, le héros

¹⁷⁶ « En France, les travaux historiques d'Annelise Mauge (1987) et d'André Rauch (2000) ont également documenté la thèse d'une « masculinité en crise », attaquée et menacée par des forces « féminines », dès la fin du XVIIIe siècle jusqu'en 1914 », BOISVERT Stéfany, « Le trouble silencieux des hommes en série. La 'masculinité en crise' dans les séries télévisées dramatiques nord-américaines centrées sur des personnages masculins », *Genre en séries*, 5, 2017, p.3.

¹⁷⁷ BARBAFIERI Carine, « Hercule et Achille, héros français au XVIIe siècle : de la vraisemblance à l'âge classique », *op. cit.*, p.45.

¹⁷⁸ Mentionnons par exemple : DE CHAMBRUN Noëlle (dir.), *Masculinité à Hollywood. De Marlon Brando à Will Smith*, Paris, L'Harmattan, 2011.

¹⁷⁹ BOISVERT Stéfany, « Le trouble silencieux des hommes en série. La 'masculinité en crise' dans les séries télévisées dramatiques nord-américaines centrées sur des personnages masculins », *op. cit.*

¹⁸⁰ KAC-VERGNE Marianne, *La reconstruction de la masculinité hégémonique dans les genres hollywoodiens contemporains (1980-2005)*, Université de Poitiers, thèse doctorat en anglais, 2010, p.52.

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² *Ibidem.*

antique – qui prend la place du héros épique à proprement parler – est un homme adulé, hétérosexuel, armé et suffisamment peu vêtu pour laisser sa musculature apparente.



Figure 22. Peplums de 1954 à 1983.



Figure 23. Peplums de 2004 à 2014.

Sur les affiches des films, des *peplums* des années 1950 aux *néo-peplums* des années 2010, les héros sont présentés comme des hommes qui correspondent parfaitement aux codes de la virilité, des héros sans faiblesses apparentes. Le corps des héros est au cœur de leur construction, au point que David Bigorgne qualifie le genre du *peplum* d'« opéra musculaire »¹⁸³. L'héroïsme antique se traduit alors, à l'écran, par des hommes presque surhumains, au corps musclé, lisse, invincible. Ces héros incarnent une virilité qui se possède « comme un attribut » et dépasse les personnages de fiction :

On « en a » plus ou moins. Associée aux figures du sportif, du criminel, du fasciste, du militaire, de l'aventurier, de l'ouvrier, la virilité s'incarnerait dans la mise en scène d'une masculinité visible,

¹⁸³ BIGORGNE David, « Le surhomme à l'écran », Paris, *Télérama*, 2004, pp.50-65 ; cité par PANDELAKIS Pia, *L'héroïsme contrarié : formes du corps héroïque masculin dans le cinéma américain 1978-2006*, op. cit., p.197.

exacerbée et corporelle. Le lien avec la violence est ainsi rapidement établi au travers d'une « culture virile », entre exaltation et préservation du corps masculin, comme le souligne le travail de Pinar Selek sur le service militaire en Turquie (2014).¹⁸⁴

Inversement, cette culture virile utilise largement l'imaginaire antique pour se diffuser, notamment dans le domaine du *bodybuilding* et plus largement du sport masculin. Ainsi, Nadège Wolff montre que, parmi les modèles de corps musclés masculins, les références aux héros et dieux antiques sont nombreuses depuis le XIX^e siècle¹⁸⁵, et se trouvent aussi au cinéma (*300*¹⁸⁶) ainsi que dans la publicité (Reebok¹⁸⁷), ce qui participe à la création de l'image des héros grecs comme des hommes à la musculature développée et apparente, traduisant leur force.

Au contraire, sur les scènes théâtrales, la mise en scène des héros épiques s'accompagne souvent d'une remise en question des codes de la masculinité traditionnelle – quitte à s'éloigner parfois d'une lecture scientifique et documentée des épopées antiques. Par exemple, la metteuse en scène Pauline Bayle écrit, au sujet de son *Iliade* :

Parce que l'*Iliade* nous parle de l'oppression sans jamais tomber dans le manichéisme et parce que ses protagonistes y sont égaux face au destin, nous voulons raconter ce chant de fureur et de tendresse. Parce qu'il n'y a pas de héros, seulement des hommes qui tentent d'échapper à la souffrance.¹⁸⁸

La metteuse en scène place ainsi au cœur de son travail le désir ne pas présenter des héros, mais « seulement des hommes » confrontés à des événements douloureux. Dans le même dossier, nous lisons plus loin :

Le texte d'Homère fait l'apologie d'une virilité exacerbée traditionnellement propre au genre masculin, tandis que les femmes y trouvent leur légitimité à travers leurs rôles d'épouses et de mères. S'affranchissant de cette vision archaïque des deux sexes, la distribution des rôles procède à des glissements de genres entre les rôles. Hector est joué par Jade Herbulot tandis que Charlotte van Bervesselès endosse le rôle d'Achille. Ce parti-pris a pour objectif de questionner les notions de « féminité » ou de « virilité » au centre de nos cultures et pourtant réduites à des archétypes fondés sur le genre.

Outre le caractère commun des héros, vus comme des personnages ordinaires, les héros homériques sont, pour la compagnie À Tire-d'aile, le moyen d'interroger les représentations et stéréotypes de la virilité et de la féminité – quand bien même cette vision des épopées

¹⁸⁴ RIVOAL Haude, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *op. cit.*, 2017, p.146.

¹⁸⁵ WOLFF Nadège, « L'Antiquité dans l'univers du *bodybuilding* : une injonction à quelle(s) virilité(s) ? », in BIEVRE-PERRIN Fabien (éd.), *Antiquipop*, Lyon, 2017.

¹⁸⁶ Zack Snyder, *300*, États-Unis, 2006.

¹⁸⁷ La course Spartan Race, organisée par Reebok avec des athlètes professionnels (1^{ère} édition en France en 2013).

¹⁸⁸ Pauline Bayle, dossier de présentation du dyptique *Iliade / Odyssee*, p.2.

homériques repose elle-même sur des stéréotypes et des définitions de la virilité et de la féminité qui ne sont pas celles de l'épopée homérique. L'exemple du projet de la compagnie À Tire-d'aile montre que les artistes, en voulant s'affranchir d'une tradition et en souhaitant interroger et renouveler les épopées, témoignent surtout d'une méconnaissance de ces œuvres, que l'on doit à l'histoire de leur réception et à l'image moderne du héros, car Pauline Bayle ne s'appuie en réalité pas sur l'héroïsme homérique, dont on a souligné la subtilité, mais plutôt sur l'image caricaturale des héros véhiculée par le cinéma ou d'autres médias, comme le jeu vidéo.

4. L'héroïsme épique dans les jeux vidéo : des combattants avant tout

Les héros épiques, et particulièrement homériques, sont largement exploités dans les jeux vidéo. Plusieurs franchises proposent des jeux où les joueur·se·s croisent ou incarnent les héros homériques, comme dans une des versions de la franchise *Warriors*, en 2011, *Legends of Troy*¹⁸⁹, où les joueur·se·s incarnent un·e héros·ïne de l'*Illiade*. Plus récemment, *Troy*¹⁹⁰, de la licence *Total war saga* (2020), permet aux joueur·se·s d'incarner ou de se battre aux côtés des héros épiques pendant la Guerre de Troie. De son côté, la licence *Assassins' Creed* a développé une version du jeu dans la Grèce antique, en 2018, pendant la guerre du Péloponnèse – bien loin, semble-t-il, de l'univers homérique, alors même que le titre renvoie à l'*Odyssée* : *Assassins' Creed: Odyssey*¹⁹¹. Ubisoft revendique une dimension pédagogique au jeu en offrant la possibilité de découvrir la Grèce antique, tant d'un point de vue culturel, mettant en scène, entre autres, Aristophane, Euripide, Sophocle, Hérodote ou Périclès, ou des chants homériques chantés par des PNJ (personnages non joueurs), que d'un point de vue géographique : la carte présente des lieux emblématiques connus et moins connus, tels que l'acropole d'Athènes mais aussi la grotte de Melissani en Céphalonie ou la terrasse des lions à Délos¹⁹². L'*Odyssée* homérique, que le titre du jeu convoque pourtant, est peu présente, au profit de la Grèce du V^e siècle, puisque la temporalité affichée est celle de l'année 431 av. J.-C. – et l'on voit une prise de liberté par rapport aux faits historiques et aux personnages rencontrés. Ici, les héros homériques sont donc anciens et légendaires au sein même du jeu, et représentent des missions à accomplir pour les joueur·se·s. Sur l'ordre d'Hadès, les joueur·se·s doivent vaincre Achille

¹⁸⁹ Koei, *Warriors: Legends of Troy*, 2011.

¹⁹⁰ Creative Assembly / Sega, *Total War Saga: Troy*, 2020.

¹⁹¹ Ubisoft, *Assassin's Creed: Odyssey*, 2018.

¹⁹² Alexander VANDEWALLE, « *Assassin's Creed Odyssey* : une version jouable de la Grèce Antique », in BIEVRE-PERRIN Fabien (éd.), *Antiquipop*, Lyon, 2020.

et Agamemnon, mais aussi Persée et Hercule, pour en faire des gardiens des Enfers¹⁹³. Ainsi, les héros épiques convoqués le sont pour être des guerriers redoutables et sont restreints à cette vision réduite de l'héroïsme.

Bien que certaines franchises de jeux vidéo mettent en avant une démarche de recherche historique dans la représentation de l'Antiquité, se distinguant ainsi des *peplums*¹⁹⁴, la vision donnée des héros est la même qu'au cinéma : les héros sont manichéens et, si leurs caractéristiques guerrières sont bien celles décrites chez Homère, leur complexité n'est pas conservée. L'intérêt des héros, dans les jeux de stratégies ou de combats, sont leurs compétences guerrières et ils restent des personnages stéréotypés avant tout choisis parce qu'ils sont des guerriers redoutables, des machines à tuer.

La plasticité de la définition de l'héroïsme explique en partie pourquoi les héros épiques ont été source de discussions, interprétations et réécritures au fil des siècles. Leurs adaptations théâtrales contemporaines s'inscrivent dans une longue histoire et de nombreuses traditions, au point qu'il est complexe de déterminer dans quelle mesure les versions contemporaines des héros sont des héritages ou des nouveautés caractéristiques de notre époque et du genre théâtral. Sur les scènes contemporaines, les metteur·se·s en scène proposent des versions « dés-héroïsées » des héros, fragiles, comme l'étaient, dans une certaine mesure, les héros d'Homère et comme on a pu en voir au XVII^e siècle¹⁹⁵, et qui se distinguent de leurs représentations cinématographiques ou vidéoludiques, dans lesquelles ils sont puissants, violents et peu complexes. Les metteur·se·s en scène, en présentant des héros scéniques « dés-héroïsés », refusent cette définition héroïque, exposant plus leurs fragilités et leurs échecs que leurs exploits, comme si l'héroïsme n'était plus une valeur positive – pas au théâtre, du moins. Sur

¹⁹³ Ubisoft, *Assassin's Creed Odyssey* (2018), DLC *Le sort de l'Atlantide*, épisode 2 « Le tourment d'Hadès », quête « Les gardes déchus des Enfers ».

¹⁹⁴ ANGLADE Laurent, « La représentation de l'Antiquité dans les jeux vidéo dits historiques », in BIEVRE-PERRIN Fabien et PAMPANAY Élise (dir.), *Actes du colloque Antiquipop : la référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine* (2016), Lyon, MOM édition, 2018.

¹⁹⁵ « Les anachronismes dans les « épopées travesties » du XVII^e siècle français remplissent une double fonction : désacraliser le genre où les Anciens ont excellé pour laisser le champ libre à une littérature moderne, où est soulignée la dimension « humaine » des héros et des soldats, de leurs tribulations et épreuves, et à une langue libérée de trop de contraintes ; avilir le genre qui célèbre l'Histoire, afin d'atteindre en retour, par le biais d'applications plus ou moins transparentes, des cibles politiques contemporaines (Mazarin au cours de la Fronde), et au-delà railler la croyance dans les hiérarchies et les valeurs aristocratiques, bref « démolir » les héros ». NEDELEC Claudine, « Les épopées travesties, 'appropriées à l'histoire du temps' (XVII^e siècle) », *Les Temps épiques : Structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l'épopée*, Paris, Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées (REARE), 2016.

scènes, les héros ne sont pas dans l'action et la violence, mais dans le dialogue ou le monologue, et évoquent des événements passés en se remettant en question.

Ces nouvelles versions des héros reflètent une réalité sociale, car les héros épiques incarnent un monde et des valeurs qui sont aujourd'hui battues en brèche :

La suspicion qui pèse sur nos héros depuis une cinquantaine d'années reflète le déclin des valeurs patriarcales et autoritaires au profit de vertus plus démocratiques, féministes et pacifistes. Elle s'accompagne d'une mutation de leur posture, moins hiératique, et de leur mission, davantage axée sur le service que sur le commandement, si l'on reprend la définition originelle du mot.¹⁹⁶

Non seulement les héros épiques ne peuvent pas être des modèles pour le public contemporain, mais en plus, par nature, ils ne sont pas des personnages de théâtre – en témoigne la mise sous silence d'Agamemnon dans la tragédie d'Eschyle¹⁹⁷ ou celle d'Achille chez Euripide¹⁹⁸. Mettre en scène les héros homériques revient, aujourd'hui, à renouer avec une démarche déjà présente dans l'Antiquité, qui consiste à supprimer ou questionner leurs caractéristiques héroïques.

¹⁹⁶ TOURRET Marc, « Qu'est-ce qu'un héros », revue *Inflexions*, 2011, pp.95-103, p.103.

¹⁹⁷ ESCHYLE, *Agamemnon*, 458 av. J.-C. Dans cette première pièce de l'*Orestie*, Agamemnon, pourtant le personnage éponyme, n'apparaît et ne parle que très peu par rapport à Clytemnestre.

¹⁹⁸ EURIPIDE, *Achilléide*, *op. cit.*

II. Sur les scènes contemporaines : des héros « ordinaires »

L'exceptionnalité des héros épiques, plus forts, plus intelligents, toujours *meilleurs* que les simples mortels, n'est pas un élément que l'on retrouve sur les scènes théâtrales contemporaines. Au contraire, le passage à la scène entraîne la perte de leur grandeur : les metteur·se·s en scène s'y intéressent pour exposer leurs similarités à des hommes modernes.

Comme à l'écran, notamment dans des séries récentes, la valeur des héros est questionnée. Ainsi, la série de 2019 *The Boys*¹⁹⁹ dépeint les États-Unis en crise, symptomatique de l'ère Trump, et elle est une critique du pouvoir des grandes multinationales pour lesquelles les super-héroïnes ne sont que des jouets et arguments marketing, encourageant les comportements misogynes et violents des hommes et sexualisant les femmes. Les super-héroïnes, dans cet univers, sont issue·s d'expériences et créées par le laboratoire pharmaceutique qui les contrôle et les expose au public : les dieux et les déesses qui jouent avec la vie des mortel·le·s ont disparu, au profit des puissant·e·s du monde réel – ce qui fait « grimacer tristement »²⁰⁰ quand on sait que la série est produite et diffusée par le groupe Amazon. La série expose et critique autant les agissements des grandes entreprises et le mépris pour la vie humaine, que les comportements des personnages aux prises avec l'injustice et qui tombent dans des cycles de vengeances, reproduisant les injustices auxquelles ils font face et devenant à leur tour tyranniques et violents. Sexistes, voire agresseurs sexuels et violeurs, dépravés et utilisant leur position de pouvoir pour assouvir leurs caprices et manipuler les personnages féminins, les super-héros de la Vought International évoquent plus les puissants de l'industrie cinématographique (« l'affaire Weinstein » et #metoo sont passés par là), que les super-héros traditionnels ou les héros épiques. À l'aube des années 2020, les héros sont tombés, face au constat cynique que tous les puissants, héros compris, sont corrompus et égoïstes.

Au théâtre, les metteur·se·s en scène qui adaptent des épopées questionnent également les héros et les valeurs que ces figures transmettent mais, contrairement à la série *The Boys*, les héros ne servent pas tant à critiquer le pouvoir qu'à questionner l'humanité de ces personnages mythiques, en les mettant au second plan ou en les réduisant à être des hommes abîmés et sans gloire.

¹⁹⁹ Eric Kripke, *The Boys*, États-Unis, 2019-2023.

²⁰⁰ TOURET-DENGREVILLE Théo, « *The Boys*, la mort du rêve ? », in LAUGIER Sandra (dir.), *Les séries, laboratoire d'éveil politique*, Paris, CNRS Éditions, 2023, pp.78-94, p.90.

A. Du rejet des héros à leur « dés-héroïsation »

Les héros épiques sont aujourd'hui des habitués des scènes théâtrales, en France ou ailleurs. Ceux-ci sont parfois au centre du spectacle, personnages principaux et/ou éponymes, ce qui laisse présager un intérêt direct et affirmé pour ces figures. Ulysse, en particulier, est souvent mentionné dans le titre des adaptations de l'*Odyssée* – par exemple *Ulysse, Odyssée philosophique en piscine*, de Céline Schnepf, 2021 ; *Le retour d'Ulysse*, de la Compagnie les 13 rêves (2020) ; *Le voyage d'Ulysse*, d'Ophélie Kern (2018) ; *Le voyage d'Ulysse*, de Claude Brozzoni (2017) ; *Le parcours d'Ulysse*, du Collectif C-Personne (2015) ; *L'Odyssée d'Ulysse*, de Thai-Son Richardier (2014) ; *Ulysse*, de Marc Buélon (2013) ; *Ulysse & moi*, du Théâtre du Grabuge (2013) ; *Le long voyage d'Ulysse*, de Rachid Akbal (2013) ; ou encore *Ulysse, une version de L'Odyssée*, de Sophie Bernhardt (2012).

Mais, les héros sont aussi parfois plus secondaires. À l'image de Jason, souvent absent ou silencieux dans les mises en scène récentes de Médée²⁰¹, les héros homériques subissent le sort qu'ont longtemps connu les personnages féminins, c'est-à-dire une invisibilisation ou une silenciation qui passe par leur mise au second plan, derrière des personnages moins connus ou qui ne sont pas des héros épiques. On assiste alors à une forme de dés-héroïsation qui passe par la transformation du héros en personnage secondaire qui a perdu les éléments caractérisant son héroïsme dans les épopées : parole, capacités extraordinaires et importance principale dans le récit.

1. Achille silencieux – « Je ne suis pas un sauveur »

Le meilleur des Achéens dans l'*Illiade*, mais aussi trop colérique, trop entêté, et toujours au centre des préoccupations des Grecs et des Troyens, Achille est à présent réduit au silence dans des spectacles qui décentrent l'héroïsme.

Ainsi, dans *Penthésilé·e·s-Amazonomachie*, mis en scène par Laetitia Guédon en 2020-2021 et écrit par Maire Dilasser, c'est la reine Amazone Penthésilée (Penthésilé·e·s) qui est mise au premier plan et apparaît comme un·e héros·ïne : elle est « celle qui a le plus de voix »²⁰²

²⁰¹ TSIKOURA Charitini, « Parole retirée, parole rapportée et parole substituée dans les réécritures et/ou adaptations scéniques de Médée au XXI^e siècle », Grenoble, Journées Doctorales de LITT&ARTS, Université Grenoble Alpes, 13 mai 2022.

²⁰² Marie Dilasser, *Penthésilé·e·s-Amazonomachie, suivi de Oceanisé·e·s*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2021, p.17.

et réunit une communauté. Achille (Achil·le·s), seul autre personnage identifié par la liste des « figures » dans la version textuelle publiée aux Solitaires Intempestifs et seul autre personnage à prendre la parole, est écrasé par la présence de l'Amazone et s'en trouve silencieux. Il est privé de voix pendant la première moitié du spectacle, ses répliques s'affichant à l'écran sous forme de texte, sans que le comédien ne puisse parler. Quand le comédien et danseur Seydou Boro prend lui-même en charge les répliques d'Achil·le·s, c'est pour affirmer son regret d'avoir été un héros, la bêtise d'un peuple qui en a fait son sauveur et la douleur de la perte de Patrocle :

Je n'ai pas de peuple
Je n'ai jamais eu de peuple
Mon seul peuple c'est Patrocl·e·s.
[...]
Faut être tordu pour faire peser son destin sur un nourrisson qui résiste à l'eau du Styx
Placer tous ses espoirs en lui
Lui céder toute sa puissance
Le glorifier pour être sauvé.
Le peuple m'a léché les pieds
Les doigts
Le dos
M'a programmé pour le sauver.
Je ne suis pas un sauveur²⁰³

Il exprime même le regret de ne pas être une femme, une Amazone, une partie de Penthésilé·e·s (« Prends place en moi / Remplace moi »²⁰⁴). Achil·le·s est seul, malgré l'orthographe de son nom, face au personnage multiple qu'est Penthésilé·e·s, et en est affaibli, presque mutilé. La mort de Patrocle (Patrocl·e·s) est présentée par cet Achil·le·s comme une mutilation, et la mise en scène de Laëtitia Guédon exacerbe cela en faisant d'Achil·le·s un homme qui ne peut pas marcher, qui ne cesse de tomber et qui doit ramper, se trainer avec douleur, pour se déplacer. Achil·le·s souffre jusque dans son corps. Sorti des Enfers par les incantations de Penthésilé·e·s, Achil·le·s n'a plus rien d'héroïque, ni même d'humain. Par ailleurs, cet Achil·le·s peut dire « j'ai accepté la place du héros »²⁰⁵, ce qui signifie que, fondamentalement, il n'en était pas un... Les héros homériques, au contraire, ne peuvent pas « prendre la place du héros », ils *sont* des héros.

L'orthographe des noms, qui transforme Penthésilée en Penthésilé·e·s et Achille en Achil·le·s, fait entendre la communauté et le collectif autant que le masculin et le féminin dans les deux noms, mais a pourtant deux sens différents. Penthésilé·e·s incarne toutes les femmes,

²⁰³ *Ibid*, pp.31-32.

²⁰⁴ *Ibid*, p.34.

²⁰⁵ *Ibid*, p.32.

« ascendantes et descendantes »²⁰⁶, selon ses propres mots, tandis qu'Achille·s n'incarne plus que l'ombre de lui-même, divisé et qui a perdu une partie de lui avec la mort de Patrocle, ce qui se traduit scéniquement par le danseur qui se traîne au sol tandis que l'interprète de l'Amazone, Lorry Hardel, est debout sur une estrade et occupe tout l'espace de sa voix. Si le collectif inclusif rend Penthésilé·e·s puissante, il expose en retour la solitude d'un Achille·s morcelé.

La mise en valeur de Penthésilé·e·s est donc autant au service de la valorisation des personnages féminins qui sont présentés comme des modèles de révolte, qu'au service de la dés-héroïsation du héros traditionnel, qui souffre de l'héroïsme qui lui a été imposé et cherche à disparaître, à rentrer dans le sol, se traînant littéralement dans la boue/la terre – contrairement à l'Achille homérique, qui cherche une gloire éternelle.

2. L'Ulysse prétexte de Warlikowski

La mise à distance du héros épique peut aussi se faire de façon plus subtile : si le silence d'Achille est annoncé dans l'absence de son nom dans le titre du spectacle *Penthésilé·e·s-Amazonomachie*, nous trouvons des œuvres qui semblent construites autour d'un héros, annoncé dans le titre, mais qui en réalité ne se concentrent pas sur ce héros, phénomène participant également de la dés-héroïsation des héros épiques : ceux-ci restent cités et mis en avant, sans pour autant être mis en scène ou en valeur dans l'œuvre.

Ainsi, *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood* du metteur en scène polonais Krzysztof Warlikowski (2021, coproduit par le Théâtre de la Colline) met en scène un Ulysse vieillissant, qui n'apparaît que très peu au cours des 3h45 de spectacle, laissant une plus grande place à Izolda Regensberg, Elizabeth Taylor, Hannah Arendt et Martin Heidegger, personnages inspirés de personnes réelles. Ulysse et l'*Odyssée* servent ici de point de comparaison, d'ouverture sur *autre chose* que l'Holocauste, dans un spectacle dont le sujet principal est bien plus la vie d'Izolda Regensberg et de la Pologne d'après-guerre, d'après les romans d'Hanna Krall²⁰⁷ que de l'*Odyssée*. Krzysztof Warlikowski utilise l'épopée homérique pour aborder des sujets de société en actualisant l'*Odyssée* et en en déplaçant l'action. Les épisodes de l'*Odyssée* mentionnés dans le spectacle offrent au public un résumé du récit d'Ulysse mais, de façon générale, les tableaux mettant en scène Izolda Regensberg et Elizabeth Taylor occupent un temps plus long que les références à l'épopée, et Ulysse n'apparaît qu'à quatre ou cinq reprises,

²⁰⁶ *Ibid*, p.16.

²⁰⁷ Hanna Krall, *Les Retours de la mémoire*, 1993 ; *Le Roi de cœur*, 2008.

restant parfois silencieux, témoin impuissant des événements se déroulant sur scène. On le voit au plateau en périphérie de l'action, voire endormi sur un fauteuil roulant, spectateur absent.



Figure 24. L'Odyssee, une histoire pour Hollywood, Krzysztof Warlikowski, 2021.
Au premier plan, Ulysse endormi.
©Magda Hueckel

En outre, même lorsque ses apparitions sont plus franches, l'action n'est pas au centre du plateau : lorsqu'il retrouve sa famille et raconte ses aventures, lors d'un repas durant lequel il doit faire face à l'inattention de ses enfants, l'action se déroule à cour, comme une scène de séduction entre Ulysse et Calypso. Au contraire, les scènes d'Izolda occupent le centre de l'espace scénique et sont développées à l'écran, qui étend et grossi ce qui se déroule sur scène. Ainsi, Ulysse et l'*Odyssee* semblent insignifiants et de moindre importance même visuellement, par l'occupation de l'espace.

L'*Odyssee* est un détour pour aborder plus largement la question du retour à la vie normale après la guerre. Ce détour est réflexif et permet aussi de dénoncer la romantisation de la guerre et de la souffrance des individus, dont le vécu est nié pour en faire des personnages héroïques admirables et pour édulcorer la violence du réel – point que nous développons plus loin.

3. Gilgamesh, un héros ordinaire – épopée et théâtre du quotidien

Outre les héros homériques, d'autres héros épiques connaissent le même type de « dés-héroïsation » à travers l'utilisation de leur histoire pour aborder d'autres sujets. C'est le cas de Gilgamesh, dans *Gilgamesh, un héros ordinaire* mis en scène par Anne-Pascale Paris en 2013. Dans cette adaptation de l'*Épopée de Gilgamesh*, deux versions de l'épopée se croisent. D'un côté, Gilgamesh et Enkidu sont des petits délinquants qui tentent de sortir de la pauvreté en organisant un cambriolage et, de l'autre, ils sont à la tête d'une entreprise florissante²⁰⁸. Ces deux histoires parallèles proposent deux actualisations de l'épopée. Il s'agit, dans les deux versions, de mettre en scène Gilgamesh et Enkidu comme des personnes ordinaires, messieurs « tout le monde » du XXI^e siècle, et non comme des héros millénaires. L'ancrage dans notre époque gomme la dimension mythique des héros et, dès le titre, leur dés-héroïsation est annoncée : s'il y a des héros dans le spectacle, ils sont « ordinaires » – alors même qu'un héros est caractérisé par ses qualités extra-ordinaires.

La tendance à « l'ordinaire » n'est pas nouvelle au théâtre. Les années 1970 ont marqué le début de ce courant et son apogée, avec des artistes comme Jean-Paul Wenzel et la compagnie Théâtre Quotidien²⁰⁹, Michel Deutsch, Claudine Fiévet et Michèle Foucher, mais aussi Jacques Lassalle ou Michel Vinaver. Ce théâtre « du quotidien », dont la vocation était de présenter du théâtre « des gens pour les gens »²¹⁰, voulait s'adresser à une partie de la population qui aurait déserté les salles faute de se reconnaître sur les scènes. Ainsi, dans l'héritage des expériences de théâtres populaires du début du XX^e siècle, les auteur·trice·s et metteur·se·s en scène ont créé des personnages de personnes ordinaires, dans des situations ordinaires, qui mettent en lumière les rapports de pouvoir qui écrasent ces personnages. Le théâtre du quotidien a causé la « disparition du héros mémorable, de ses exploits et de ses titres »²¹¹, pour lui préférer des

²⁰⁸ « D'une part, Gilgamesh, jeune homme désœuvré – il pourrait habiter dans n'importe quelle banlieue – veut dépasser sa condition, s'affranchir du modèle 'métro-boulot-dodo' tel que sa Mère le lui vante. Rien n'y fait, aucun avertissement, car son projet est déjà en marche, il lui suffit d'attendre la bonne heure et d'aller prendre possession de ce qui ne lui appartient pas, entraînant son ami Enkidu dans une histoire de cambriolage. D'autre part, Gilgamesh, jeune PDG d'entreprise, a déjà pris possession de ce qu'il faut avoir pour exister : capital, relations, femmes, ouvriers. Il nous assène la langue propre au marketing, entraînant son bras droit Enkidu dans son rêve de domination planétaire. Toute une machine de guerre. Deux histoires mais la même trajectoire, les mêmes désirs », Présentation du spectacle sur la page du financement participatif lancé en 2013 pour la création. [En ligne : <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/gilgamesh-un-heros-ordinaire/tabs/description>].

²⁰⁹ TALBOT Armelle, « Des itinéraires, une tendance », revue *Études théâtrales*, 2008/3, 43 « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Retour sur les dramaturgies des années 1970 » (dir. TALBOT Armelle), pp.49-68, p.50.

²¹⁰ *Ibid*, p.49.

²¹¹ *Ibid*, p.73.

personnages de prolétaires, d'hommes et de femmes parfois sans noms, « retraités » ou « père » et « mère »²¹² ou, au contraire, à l'identité civile bien déterminée. C'est le cas, par exemple, dans *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel, où les trois personnages sont nommés et ont un statut et un âge, mais ne disposent d'aucune autre identité qui les rendrait unique :

Georges, retraité, 68 ans.
Marie, sa femme, 73 ans.
Françoise, représentante, 27 ans.²¹³

Même si le théâtre du quotidien n'a pas duré, rattrapé par sa propre critique quand « le 'coin-cuisine-nappe cirée' s'offre de plus en plus souvent aux regards voyeurs du public et dote le quotidien d'une rhétorique théâtrale qu'il était précisément censé mettre à mal »²¹⁴, et bien qu'*a priori* très éloigné de la mise en scène de héros épiques, il nous intéresse pour deux raisons : parce que le théâtre contemporain en a hérité, mais aussi parce que les spectacles mettant en scène des héros épiques qui parlent comme des hommes ordinaires reposent sur le principe inverse.

Selon Armelle Talbot, le théâtre du quotidien est un « [des] replis et [des] coudes [de] la courbe sinueuse qui mène du grand théâtre historique des années 1960 aux théâtres de l'intime qui prévalent dans les années 1980 »²¹⁵ et vers lesquels un pan de la création théâtrale contemporaine se tourne à nouveau. La mise en scène de héros légendaires ne relève *a priori* pas du tout d'une volonté de montrer la banalité du quotidien sur scène et n'a, aucunement, le même sens politique. Pourtant, une filiation peut s'établir entre ce théâtre du quotidien, qui a anobli l'ordinaire, et le « goût [actuel] pour l'anecdote vraie, le témoignage, le monologue »²¹⁶. Le quotidien, ou l'ordinaire, est déplacé : ce ne sont plus des héros populaires qui amènent le réel sur scène, mais des figures mythiques (re)connues qui s'avèrent être « comme tout le monde », qui ne sont plus si exemplaires ou si extraordinaires qu'on le croit et qui assument leur banalité en se racontant au public. L'héroïsme est ramené à l'ordinaire. Plutôt que de chercher à découvrir l'insolite sous la banalité, comme Jean-Paul Wenzel, il s'agit aujourd'hui de montrer la banalité qui se cache sous l'insolite et l'extraordinaire.

Dès le début des années 1980, des dramaturges adoptent une démarche consistant à doubler l'intérêt pour le quotidien de recherches esthétiques et formelles qui vont puiser ailleurs, dans

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Jean-Paul Wenzel, *Loin d'Hagondange*, Paris, Les Solitaires intempestifs, « Classiques contemporains », 2012, « Personnages », p.36. (1^{ère} édition 1976).

²¹⁴ TALBOT Armelle, « Des itinéraires, une tendance », *op. cit.*, p.57.

²¹⁵ *Ibid*, p.67.

²¹⁶ PLANA Muriel, *Théâtre et Politique I. Modèles et concepts*, Paris, Orizon, 2014, p.46.

le non-quotidien, y compris du côté de formes pourtant opposées, comme le genre tragique qui « permet de placer d'emblée le débat sur le terrain formel et de se dégager d'un courant dont Deutsch, comme Wenzel, rejette les tentations naturalistes »²¹⁷. La tentation naturaliste est toujours là : le récit intime tend vite vers une psychologisation très forte des personnages. Or, un des remparts contre la psychologisation est le détour par le mythe. Certes, Achille et Ulysse semblent être des individus plus que des personnages, s'adressant avec sincérité au public, mais ils restent bien identifiés comme des héros épiques, rattachés à leur légende et à la fiction, tant dans *Ménélas Rebético Rapsodie* de Simon Abkarian que dans *La Mort d'Achille* de Wajdi Mouawad, par exemple.

Le détour par le mythe s'accompagne de procédés de distanciation tels que le jeu entre l'identité du personnage et celle du comédien ou la présence de chants qui interrompent les récits. Brecht, dans son théâtre épique, présentait bien « des parcours d'individus singuliers »²¹⁸ remarquables parce qu'en prise avec la grande histoire. Comme Brecht a pu le faire, à sa façon, les artistes contemporains s'intéressent à des personnages en rapport avec l'histoire, réelle ou mythique, en explorant d'autres formats, plus actuels que le théâtre épique brechtien et qui passent par le rapport à l'acteur·trice. La recherche de mise à distance des personnages épiques se fait par le jeu et l'affirmation de l'interprète aux côtés des personnages, plutôt que par leur éviction de la scène – solution proposée dans les années 1980 dans les dramaturgies postdramatiques qui refusaient la présence même de personnages construits, à l'image d'Edward Bond qui, dans sa trilogie des *Pièces de guerres* (1983-1985), met en scène des personnages génériques : « Une femme », « Le monstre » dans *Rouge, noir et ignorant*²¹⁹ et « le premier homme », « le deuxième homme », ou « la deuxième femme » dans *La Furie des nantis*²²⁰.

La désacralisation par l'« ordinaire » des héros épiques, mais aussi des héroïnes²²¹, est un trait commun à de nombreuses œuvres contemporaines. Les metteur·se·s en scène se concentrent donc sur les aspects communs des héros, plutôt que sur leurs caractéristiques héroïques, permettant ainsi d'en présenter des versions plus humaines. La dés-héroïsation des héros épiques pose des questions formelles (comment se fait cette dés-héroïsation ?), mais aussi

²¹⁷ TALBOT Armelle, « Des itinéraires, une tendance », *op. cit.*, p.57.

²¹⁸ HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, *op. cit.*, p.329.

²¹⁹ Edward Bond, *Rouge, noir et ignorant*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 1994 (1983).

²²⁰ Edward Bond, *La Furie des nantis*, trad. Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 1994 (1984).

²²¹ Simon Abkarian écrit dans sa note d'intention qu'il a « voulu faire exister une reine de théâtre, une reine ordinaire, une reine d'aujourd'hui » en créant le personnage de Dinah (Pénélope) dans *Pénélope ô Pénélope* (Simon Abkarian, note d'intention de *Pénélope ô Pénélope*, p.4).

des questions d'intérêt. En effet, pourquoi les metteur·se·s en scène se tournent-ils/elles vers ces héros épiques plutôt que vers d'autres personnages ? Quels sens y a-t-il à mettre en scène des héros épiques dépouillés de leur héroïsme ?

4. Les héros aujourd'hui : entre incompatibilité politique et « tentation »

En introduction de *La tentation épique (1989-2018)*²²², Clara Hédouin met en évidence le problème posé par la présence de héros dans les productions culturelles contemporaines : comment concilier désir d'héroïsme – notamment dans les productions culturelles destinées à la jeunesse – et réalité socio-économique ? Comment conserver des héros dans notre société démocratique aux idéaux égalitaires *a priori* incompatibles avec les figures héroïques épiques ? En réalité, les héros ont toujours « tenté », fasciné, et n'ont jamais disparu dans les œuvres littéraires ou au théâtre, ils ont simplement évolué et sont passés d'un statut de modèle à celui d'une image fantasmée – un modèle, toujours, mais tentant car inatteignable et, finalement, peu enviable. Ainsi, les héros modernes, pour la plupart des super-héros, sont solitaires (Batman, Superman), incompris (Moon Knight), déprimés (Ironman) et toujours menacés, y compris par leur propre groupe (*Civil War*). Un autre type de héros s'impose, à travers l'industrie cinématographique et sérielle : celui du policier ou du pompier, au service de sa communauté, mais qui s'avère finalement presque anonyme, tous ces personnages semblant interchangeables et représentant une fonction ou un groupe.

Pourtant, il est possible d'y retrouver des éléments épiques : tous ces types de héros ont besoin de récits pour exister. Or, depuis Brecht et son théâtre épique, le théâtre raconte :

Si bien que les notions de « grand récit » ou de « fresque » propres à l'épopée ancienne peuvent aussi s'appliquer au théâtre épique brechtien. De même que la question du héros, et derrière lui, celle de la fondation d'une communauté ou d'un collectif. Ce qui se *cherche* dans l'épopée, et ce qui se *montre* voire se *démontre* plutôt dans le théâtre épique brechtien, c'est bien à la fois une trajectoire individuelle et un destin collectif. Quant à la question de la « grandeur », elle habite aussi, de manière singulière et contradictoire, le théâtre de Brecht. Elle n'irrigue pas seulement la conduite éthique de ses héros en dépit de leurs compromis ou de leurs difficultés, elle réside également dans l'ambition politique de l'œuvre : celle, précisément, de « dire le grand avec le petit », celle de dénoncer le système en général et économique à l'intérieur duquel sont piégés nos existences avec les histoires d'individus plus ou moins ordinaires.²²³

Les héros épiques ne sont pas grands, sur scène : au contraire, ils sont réduits à une humanité peu héroïque, dans laquelle être un héros est une souffrance ou un fardeau – à l'image de

²²² HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018)*. *Épique et épopée sur les scènes françaises*, op. cit., p.17.

²²³ *Ibid*, p.23.

l'Achil·le·s de *Penthésilé·e·s* qui ne veut « plus de héros »²²⁴. Ils n'incarnent pas non plus le destin d'un peuple ou la grandeur d'un pays, comme les héros des romans nationaux ou, plus épique, comme l'Énée virgilien (*l'Énéide*). Finalement, en dés-héroïsant les héros épiques, les artistes renouent avec une étymologie du terme, proposant « héros » comme synonyme d'homme et transformant le modèle moral qu'est le héros épique en modèle patron de couture, sorte de moule qui a la forme de tous les hommes.

Tous les hommes et toutes les femmes sont des héro·ïne·s ?

Jusqu'à la fin du XX^e siècle, le héros est l'homme ordinaire, le prolétaire, celui qui parvient à vivre malgré la misère, dans un monde de lutte des classes²²⁵. Peu à peu délaissée, la figure de l'ouvrier ou du retraité, très présente dans les années 1970-1990, est remplacée par des hommes et des femmes à la fois anonymes et doubles de leur auteur·trice. Ainsi, les personnages de Laurène Marx²²⁶, de Jean-René Lemoine²²⁷, mais aussi ceux de Wajdi Mouawad, portent des noms et ont des métiers, des familles, ce qui en fait des personnages ancrés dans le réel avec une identité définie, mais qui, lorsqu'ils se racontent au public et livrent leur intériorité – parfois l'exposant ouvertement, en évoluant dans un espace mental (*Transe*, Laurène Marx) – brouillent la frontière entre la vie du personnage et la biographie de l'auteur·trice, qui se laisse clairement deviner. Par exemple, dans *Transe*, l'un des trois personnages – trois identités d'un·e seul·e – s'appelle Laurène, comme l'autrice. Le personnage de Laurène a le même âge que l'autrice et, comme elle, est une femme transgenre et l'un des autres personnages s'appelle Max, un nom qui ressemble au nom de famille de l'autrice, Marx. Théâtre de l'intime, *Transe* joue avec les identifications et identités des trois personnages entre eux, mais aussi avec la vie de l'autrice. De façon peut-être plus subtile, ou avec plus de distance, les pièces de Wajdi Mouawad mettent également en scène des personnages dont les parcours de vie peuvent rappeler celui de l'auteur, les guerres du Liban se dessinant en filigrane dans toute son œuvre.

Ce type de personnage n'a, *a priori*, rien à voir avec la définition du héros épique. Pourtant, les héros épiques mis en scène par Krzysztof Warlikowski et Anne-Pascale Paris,

²²⁴ Marie Dilasser, *Penthésilé·e·s-Amazonomachie*, *op. cit.*, p.32.

²²⁵ TALBOT Armelle, « Des hommes illustres aux hommes infâmes », *op. cit.*

²²⁶ Laurène Marx, *Transe*, dans *Pour un temps sois peu [suivi de] Transe*, Montreuil, Théâtrales, 2021.

²²⁷ Jean-René Lemoine, *Face à la mère*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2019.

mais aussi par Simon Abkarian et Wajdi Mouawad comme nous le verrons plus loin, héritent aussi largement de ces personnages de théâtre qui s'émancipent de la fiction pour être des déclinaisons plus ou moins affirmées de leur auteur·trice, ou au moins pour en porter la parole. Vieux, fatigués, tristes, voire morts, ces héros racontent, ou essayent de raconter, leur histoire en s'adressant directement au public, ou à des personnages qui ne peuvent pas les entendre ou qui refusent de les écouter. Nous dirons, avec Danielle Chaperon, que :

Les personnages, narrateurs de leur propre histoire ou de celle des autres, ne savent où se mettre dans le temps, ni dans l'espace, ils ne savent pas non plus à qui ils s'adressent ou même s'ils s'adressent à quelqu'un. Ils oscillent alors entre narration et monstration, entre passé et présent, entre profil et face (comme dirait Denis Guénoun [2005: 13] à propos de l'adresse).²²⁸

Dans le même temps, par l'utilisation de personnages tels que les héros épiques, leur identité énoncée se manifeste comme un « fil directeur », entre « connaissance et reconnaissance »²²⁹.

B. Choix des héros : conserver des personnages de premier plan

Contrairement à ce que laisse penser le goût pour la simplicité et l'ordinaire qui se voit dans plusieurs adaptations d'épopées, les héros mis en scène sont les héros principaux des épopées, et non des héros presque anonymes comme en a mis en scène Luca Giacomoni dans son *Iliade*.

La conservation des noms des héros, qui les rendent parfaitement identifiables, montre que ce qu'expose Lucie Thévenet au sujet des personnages tragiques s'applique aussi aux personnages épiques :

La fascination toujours renouvelée pour les figures qui peuplent la mythologie antique trouve une expression familière dans le passage à la scène, qui procure au public la satisfaction sensible de voir et d'entendre les personnages légendaires. La tragédie grecque nous offre ainsi la possibilité d'aller à la rencontre de ces « personnages-statues » qui hantent notre imaginaire et le constituent.²³⁰

« Personnages-statues », les héros le sont bien, d'une certaine façon, en étant figés dans le mythe et le texte épique, mais leur mise en scène contredit cette statufication en opérant un déplacement, les extirpant du texte pour les exposer sur scène. Ces personnages conservent leur

²²⁸ CHAPERON Danielle, « Le travail de la narration », *op. cit.*, p.36.

²²⁹ THEVENET Lucie, *Le Personnage, du mythe au théâtre. La question de l'identité dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p.17.

²³⁰ *Ibid*, p.11.

« carte d'identité »²³¹ mythique, mais perdent d'autres caractéristiques, pour endosser le masque de la *personne* et s'adresser au public.

Ulysse, d'abord, est particulièrement représenté dans ce corpus, mais aussi Achille, Gilgamesh et Yudhishthira (le *Mahābhārata*). Il s'agit donc principalement des héros principaux des œuvres, même si Ménélas est aussi concerné dans un spectacle éponyme (*Ménélas Rebético Rapsodie* de Simon Abkarian). Or, Ménélas, même s'il n'est pas au cœur de l'épopée comme l'est Achille dans l'*Iliade*, Ulysse dans l'*Odyssée* ou Gilgamesh dans l'*Épopée de Gilgamesh*, est au cœur du mythe de la Guerre de Troie : sans le déshonneur de cet époux bafoué, jamais les Grecs ne se seraient alliés pour aller faire le siège de la cité troyenne.

1. Absence de Patrocle

Nous pourrions nous attendre à voir mis en scène des héros secondaires dans les textes antiques, à l'image du travail de revalorisation de Briséis par Laurence Campet dans *Iliade/Brisée*, sur lequel nous nous attarderons plus loin, avec des spectacles créés autour de Patrocle, aujourd'hui au cœur de plusieurs réécritures romanesques (*The song of Achilles* de Madeline Miller ou *The silence of the girls* de Pat Barker). Pourtant, Patrocle brille par son absence au théâtre. Il apparaît brièvement dans les spectacles *Iliade* de Pauline Bayle (2015), *Iliade (L'épopée dans un grenier)* de la compagnie Abraxas (2016) et *Iliade* de Luca Giacomoni (2016), spectacles rassemblant de nombreux personnages de l'*Iliade*.

Nous l'avons déjà souligné, Patrocle incarne aujourd'hui l'image du guerrier plus doux, moins violent, que les autres héros grecs de l'*Iliade*, tantôt médecin, tantôt voix de la sagesse qui tente de raisonner Achille et prêt à se sacrifier pour sauver les Grecs lorsqu'Achille refuse toujours de combattre et que les Troyens commencent à remporter de nombreuses victoires. En outre, il peut aussi représenter une forme de masculinité non-toxique²³², du fait de son homosexualité présentée dans de nombreuses œuvres de fiction depuis le XX^e siècle. Mais, au théâtre, il semblerait que les héros à l'image plus traditionnelle soient privilégiés, peut-être parce qu'ils appellent à une plus grande déconstruction. En outre, l'homosexualité, ou même l'homophilie des personnages, est peu abordée dans les mises en scène d'épopées, tant dans les

²³¹ *Ibid*, p.13.

²³² GENDRY Cyril, « Réinventer la masculinité au prisme de l'exemplarité gay d'Achille et Patrocle », *op. cit.*

adaptations de l'*Illiade*²³³ (couple Achille-Patrocle) que dans celles de l'*Épopée de Gilgamesh* (Gilgamesh-Enkidu), alors qu'il s'agit d'un thème récurrent dans les romans²³⁴ ou les *fanfictions*. Largement récupérée par la littérature romanesque, l'homophilie des héros passe au second plan dans leur mise en scène, adaptés par des metteur·se·s en scène qui veulent donner leur propre version des personnages.

2. Ménélas sur le devant de la scène

Ce n'est donc pas la mise en valeur de héros peu connus ou considérés comme secondaires qui intéresse en premier lieu les artistes de théâtre, ni l'invention d'une vie amoureuse, comme on l'a vu avec les tragédies classiques. Les personnages de Wajdi Mouawad ou de Peter Brook (*Battlefield*) ne parlent pas de femmes ou d'amants. Nous verrons que ces auteurs-metteurs en scène font des héros épiques les témoins des guerres contemporaines, qu'ils dénoncent et critiquent à partir de leur vécu. C'est bien en tant que héros reconnus et guerriers hors du commun qu'ils intéressent ces artistes, pour pouvoir les déshéroïser.

À nouveau cependant, le Ménélas de Simon Abkarian fait exception, se décrivant presque uniquement à travers son amour pour Hélène, se définissant ainsi comme un époux et non un guerrier, un « homme de table et de fête »²³⁵ plus qu'un soldat, annonçant ainsi dès le début de l'œuvre sa dés-héroïsation : Ménélas, en plaçant Hélène au centre de ses préoccupations, plutôt que son honneur et son désir de réparation, apparaît comme un homme avant d'être un guerrier – mais il le devient, malgré lui, et exprime clairement son regret et sa culpabilité face à son rôle dans la guerre de Troie : « Le remords ne me lâche pas, il me mord le cœur jusqu'au sang, le remords »²³⁶. Si Ménélas refuse son statut de roi et de héros, de guerrier, préférant celui d'homme de fêtes, ce rôle lui est imposé par sa légende²³⁷ et Simon Abkarian expose la souffrance qui en résulte pour le personnage – comme le fait Dimitris Dimitriadis en 2016 dans *Dévastation*, pièce dans laquelle les personnages d'Eschyle tentent d'échapper à leur destin en

²³³ L'homosexualité d'Achille est suggérée dans la comédie *Le Gâteau de Troie*, avec un Achille efféminé, dont la représentation joue avec le stéréotype du « meilleur ami gay ».

²³⁴ Guido Bachmann, *Gilgamesh*, 1966 (relation amoureuse entre Gilgamesh et Enkidu) ; Madeline Miller, *The Song of Achilles*, 2012 (relation amoureuse entre Achille et Patrocle).

²³⁵ Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, Arles, Actes Sud-Papier, 2012, p.29

²³⁶ *Ibid*, p.29.

²³⁷ « celui-là grâce aux dieux a subi ce qu'il devait subir », *Ibid*, p.28.

se rebellant et dans laquelle Agamemnon peut dire « je me sens emprisonné dans les limites d'un personnage »²³⁸.

Les artistes se saisissent de ces limites pour en prendre le contrepied et donner aux héros la possibilité d'une parole intime et pour les faire exister sur scène.

C. Des dramaturgies de la parole : des héros racontés et/ou se racontant pour exister

1. Questionner l'héroïsme

Le héros de Simon Abkarian se raconte pour refuser sa légende, mais il ne pourra échapper à son destin. Inversement, chez Marc Lallement, les héros de l'*Iliade* appartiennent au passé et ont une présence éphémère et fragile qui va jusqu'à la disparition de la scène. Ainsi, dans *Iliade* de Marc Lallement (2015), les héros ne sont plus que des souvenirs, qui s'incarnent grâce au récit d'un aède – des souvenirs marqués par la souffrance et la violence.

Avec son *Iliade*, Marc Lallement met en scène un monde postapocalyptique dans lequel évolue un personnage seul – non pas un héros, mais un aède, privé d'auditoire qui va malgré tout entamer son récit car « c'est [son] métier »²³⁹. C'est à partir de cette parole poétique que l'action va naître sur scène, tentative de réparation et de resurgissement du souvenir dans un monde détruit, et présente un univers où le réel et l'imaginaire se mêlent et se confrontent.

La confrontation à la réalité se traduit dans les formes d'actualisation du récit épique, en particulier par les costumes modernes parfois revêtus par les comédiens-danseurs, en costume-cravate du XXI^e siècle. Ces scènes de groupe, chorégraphiées, proposent une autre vision des héros ou personnages épiques que les scènes dans lesquelles ces derniers semblent faits d'ombre, de glaise et de peinture, ou simplement vidéoprojetés. Le dossier de présentation du spectacle parle d'un texte « en bribes »²⁴⁰ illustrant la tentative de remémoration douloureuse des héros incarnés et fantomatiques, ainsi qu'un texte « monologué pour accentuer la solitude des archétypes »²⁴¹. Les héros sont pensés comme des figures désincarnées, plus symboliques

²³⁸ Dimitris Dimitriádis, *Dévastation*, trad. Michel VOLKOVITCH, Les Matelles, Espaces 34, 2016, p.50.

²³⁹ Marc Lallement, *Iliade*, bande-annonce : « chanter est mon métier », 00min.21.

²⁴⁰ Dossier de présentation d'*Iliade*, Marc Lallement, 2015, p.4.

²⁴¹ *Ibidem*.

et archétypales que personnages, qui n'existent plus que dans le récit et les traces (de peinture) laissées par leur corps.



Figure 25. Iliade, Marc Lallement, 2015.
©Corinne Svala

La note d'intention du metteur en scène met en évidence ses questionnements sur l'héroïsme : « Pourquoi avons-nous besoin du héros ? Pourquoi sommes-nous subjugués par l'acte héroïque ? Pourquoi acceptons-nous l'immoral si on le dit héroïque ? Pourquoi est-ce toujours d'actualité ? »²⁴². La réponse que semble apporter le spectacle serait que l'héroïsme n'est plus d'actualité. Toutefois, l'intérêt se trouve dans le questionnement plus que dans la réponse et le choix de l'aède comme personnage principal, plutôt que des héros, met en évidence que ces personnages ne peuvent plus être ce qu'ils ont été : ils ne sont que les vestiges d'un monde ancien, que l'on peut seulement rêver.

2. Le récit des héros par les héros

Iliade de Marc Lallement, *Gilgamesh, un héros ordinaire*, ou *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood*, mais aussi *Penthésilé-e-s-Amazonomachie*, présentés plus tôt, mettent en

²⁴² *Ibid*, p.3.

scène des héros fragilisés, issus des épopées homériques ou non, dans des formats variés. Dans ces spectacles, ce ne sont pas les héros qui priment, mais leur amoindrissement, voire leur disparition. En revanche, dans *Ménélas Rebético Rapsodie* de Simon Abkarian, *La Mort d'Achille* de Wajdi Mouawad et *Battlefield* de Peter Brook, structurés autour des récits des héros, les héros épiques sont – comme dans les épopées – les sujets principaux des œuvres comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Bien que très différents, ces spectacles ont en commun d'être construits autour de la parole de héros qui expriment leur souffrance au public et abordent un même thème, avec plus moins de force : la guerre.

La guerre est aussi au cœur de l'*Iliade* en dix épisodes de Luca Giacomoni, série théâtrale qui repose elle aussi sur une dramaturgie de la parole. Comme nous l'avons déjà montré en première partie, ce spectacle a pour thème principal la guerre et la violence, et cette guerre est racontée en étant vécue par les interprètes. Mais, derrière le discours sur la violence et la guerre, il s'agit d'un spectacle tourné vers l'intimité des héros épiques, présentés plus comme des hommes que comme des personnages extraordinaires et mythiques. *Iliade* met en scène les héros qui, en se racontant et en présentant eux-mêmes leur version de l'*Iliade* dans une adresse directe au public, deviennent des hommes et non plus des héros mythiques. Cependant, dans le spectacle de Luca Giacomoni, la dimension guerrière reste très présente : l'*Iliade* est racontée au présent, et les guerriers épiques ne reviennent pas sur des événements passés, ils les vivent en direct, au présent, et éprouvent leurs corps. Comme dans la plupart des mises en scène d'épopées, les comédiens jouent plusieurs personnages. Quant à la comédienne, Armelle Abibou, elle incarne seule tous les personnages féminins de l'*Iliade*, envisagés par Luca Giacomoni comme des « spectatrices impuissantes de cette violence perpétuelle »²⁴³, ce qui indique bien que le spectacle est construit sur les personnages masculins de l'épopée.

Au total, sur les dix épisodes, 35 personnages de l'*Iliade* apparaissent sur scène, pris en charge par les dix-sept interprètes : Hélène, Andromaque, Cassandre ; Ulysse, Calchas, Thersite ; Sarpédon, Mérion ; Agamemnon, Épéios ; Ajax le petit ; Antilochos, Lycaon ; Hector ; Diomède, Ajax le grand ; Achille ; Patrocle, Deiphobos, Alcimédon ; Euphorbe ; Énée, Dolon ; Paris, Laodocos ; Priam, Nestor, Phénix ; Pandaros, Idaios ; Idoménée, Acamas ; et Ménélas, Polydamas, Démodocos. Le choix des différents personnages peut paraître surprenant, car de nombreux personnages peu connus sont incarnés sur scène par les comédiens, comme Acamas, Polydamas ou Dolon, tandis que d'autres sont totalement absents, notamment

²⁴³ Luca Giacomoni, *Iliade, matériaux, inspirations, recherche, op. cit.* p.86.

les personnages divins. Cette distribution indique bien que les trajectoires des guerriers priment sur la dimension mythique de l'*Illiade* et que les guerriers oubliés ont leur place sur scène, comme les détenus qui les incarnent et dont la parole n'occupe pas, habituellement, l'espace public ou la scène.

Chaque personnage qui apparaît sur scène dans *Illiade*, même brièvement, s'adresse au public, face à lui, et parle au présent. Nous retrouvons ce que nous avons soulevé dans l'étude des modes de narration sur la scène contemporaine, « l'obsession de la mise au présent » que Jean-Pierre Ryngaert analyse comme une caractéristique des écritures théâtrales de ce début de XXI^e siècle²⁴⁴. Ce dernier ajoute que cette obsession du présent « se manifeste par le désir d'attirer le texte vers nos préoccupations contemporaines »²⁴⁵, dans un « mouvement qui irait au-devant du spectateur, qui lui faciliterait même la tâche »²⁴⁶, par rapport à sa mise au travail dans les années 1980. La préoccupation mise en avant dans *Illiade*, mais aussi dans les spectacles de Simon Abkarian, de Wajdi Mouawad ou de Peter Brook, quand ils se tournent vers les récits épiques, est la dés-héroïsation de la guerre et des guerriers, hommes comme les autres qui sont, finalement, les victimes de la violence.

²⁴⁴ SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, op. cit., p.75.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*.

Conclusion du chapitre

Les héros épiques sont définis par différentes caractéristiques qui les distinguent des héros des XX-XXI^e siècles, tant au cinéma que ceux des *comics*. Contrairement aux héros tragiques du V^e siècle av. J.-C. ou aux superhéros modernes et contemporains, par exemple, les héros épiques parlent d'eux : ils racontent leurs exploits, mais aussi leurs échecs, ne laissant aucun mystère sur les raisons de leurs actes ou leur histoire familiale. Ils ne sont pas non plus solitaires et sont au contraire des chefs reconnus et admirés tant par leurs pairs, leurs épouses et leurs subordonnés que par leurs ennemis, et même par les dieux et les déesses. Ces caractéristiques principales s'opposent à la vision contemporaine du héros qui doit faire preuve d'abnégation plutôt que de vantardise, comme pourraient en être accusés les héros homériques aujourd'hui.

Les héros épiques mis en scène aujourd'hui ne le sont donc pas pour leurs qualités épiques, mais parce qu'ils sont les personnages connus et principaux dans leur propre histoire. Les metteurs en scène qui s'y intéressent s'attachent à les faire descendre de leur piédestal pour exposer leurs limites et montrer qu'ils ne sont peut-être pas les héros que l'on imagine, les rendant secondaires (*Penthésilée-s-Amazonomachie*, *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood*), obsolètes (*Iliade*, Marc Lallement), et ordinaires (*Gilgamesh, un héros ordinaire*). Ils deviennent des prétextes et leur héroïsme est matière à déconstruction et réflexion sur ce qu'est être un héros – ou tout simplement un homme – aujourd'hui.

Une autre voie s'ouvre aux metteurs en scène, empruntée par Wajdi Mouawad, Simon Abkarian et Peter Brook : la mise en scène d'un seul héros ou d'un petit groupe de héros dont s'extraient des voix individuelles, qui témoignent toutes d'un regard particulier sur la guerre. Dans leurs textes respectifs, *La Mort d'Achille*, *Ménélas Rebético Rapsodie*, *Pénélope ô Pénélope*, et *Battlefield*, Wajdi Mouawad, Simon Abkarian et Peter Brook explorent la question de la responsabilité des chefs de guerre et des soldats, une fois la guerre terminée. Au-delà du point de départ thématique commun, ce qui relie les œuvres de ces auteurs-metteurs en scène est une écriture centrée sur la parole et la quête introspective des héros épiques qui, en scène, sont isolés et pris au piège dans leurs propres pensées et paroles.

Chapitre 3. Des héros (a)battus

Le rejet de l'héroïsme des héros n'est pas synonyme de la disparition du héros de la scène, bien au contraire. Dans *Pénélope ô Pénélope* et *Ménélas Rebético Rapsodie* de Simon Abkarian, *Battlefield* de Peter Brook et *La Mort d'Achille* de Wajdi Mouawad, les héros épiques sont mis sur le devant de la scène mais, ils ne se présentent pas comme victorieux ou glorieux. Après avoir rapidement présenté ces quatre spectacles, nous verrons qu'ils mettent en scène des héros désabusés qui portent un discours très critique contre la guerre à travers la remise en question de leur héroïsme et de leur façon d'agir dans les événements qui ont fait leur légende.

Le détour par l'épopée pour parler de la guerre se traduit par des récits à la première personne, questionnant les responsabilités des héros par eux-mêmes. Les héros épiques deviennent des porte-parole pour leurs metteurs en scène qui tiennent un discours critique sur la guerre, bien loin du « héros sublime » du théâtre romantique²⁴⁷. Le héros épique est indissociable de ses exploits et, donc, de la guerre, milieu dans lequel il peut s'illustrer. L'action guerrière est peu représentée ou réduite à des combats singuliers – qui existent déjà dans les épopées – et reléguée dans un espace imaginaire. Par-là, les spectacles se concentrant sur les héros épiques rejoignent les dramaturgies de la guerre analysées et théorisées par David Lescot, qui souligne que la guerre, bien que « constamment absente de la scène en tant qu'action dramatique »²⁴⁸ est un de ses motifs privilégiés et peut même « davantage qu'une thématique ou que le sujet d'une action, [être] la pulsion dramaturgique organisant de l'intérieur les modifications de la forme dramatique canonique »²⁴⁹. Comme nous l'avons analysé plus tôt, quand elle est montrée, l'action guerrière est souvent comique ou réduite à des duels (*Iliade (L'épopée dans un grenier)*, *Petite Iliade (en un souffle)* ou *Iliade* de Luca Giacomoni). Or, quand les metteurs en scène utilisent les héros pour aborder le sujet de la guerre, c'est par le détour de la parole et le refus de la montrer : Simon Abkarian et Wajdi Mouawad, en particulier, utilisent le témoignage des survivants – victimes et/ou héros guerriers – pour exprimer toute l'horreur de la guerre.

²⁴⁷ FRANCO Bernard, « Le héros et la représentation de l'histoire », in FRANCO Bernard (dir.) *Le héros et l'histoire dans le théâtre romantique*, Paris, Champion, 1999, p.8.

²⁴⁸ LESCOT David, *Dramaturgies de la guerre*, op. cit., pp.11-12.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.12.

Si l'on se réfère à la terminologie de David Lescot, nous sommes alors face à des dramaturgies de l'« état de guerre », et non de l'« action de guerre » comme ont pu en proposer des artistes avant le XX^e siècle, comme Georg Büchner²⁵⁰. Ici, le héros prend la place de la guerre elle-même et en fait le commentaire et la critique, et la description de l'horreur remplace sa démonstration. Pour autant, derrière le héros presque seul en scène, c'est bien toute une communauté qui est mise en jeu – celle de l'humanité en générale, comme l'explicite totalement *La Mort d'Achille* de Wajdi Mouawad (2019) – dans la lignée des dramaturgies de guerre des dernières années, de Brecht à Edward Bond²⁵¹.

Dans *La Tentation épique*, Clara Hédouin questionne la place de l'héroïsme dans une démocratie et écrit qu'« à partir du moment où le contexte n'est plus celui d'une société d'ordre, mais d'une démocratie égalitaire, et à partir du moment surtout où l'on refuse l'historiographie centrée sur le héros, l'épique devrait, en toute logique, disparaître »²⁵². Pourtant, les faits sont là : l'épique, et plus encore, les héros, sont toujours là – peut-être même plus qu'il y a une trentaine d'années. Nous montrons ici que Peter Brook, Simon Abkarian et Wajdi Mouawad ne refusent pas « l'historiographie centrée sur le héros », mais au contraire, s'en emparent pour lui faire dire *autre chose* que l'héroïsme épique, ou même que l'héroïsme moderne : ils mettent en scène des héros déçus, abattus et inadaptés au monde.

Ménélas Rebético Rapsodie, *La Mort d'Achille*, *Battlefield*, et *Pénélope ô Pénélope* et *Hélène après la chute* donnent à voir les personnages épiques dans des formats privilégiant la parole et un rapport direct et intime avec le public, loin des spectacles fleuves à la scénographie riche que sont les « épopées théâtrales ». Simon Abkarian, Peter Brook et Wajdi Mouawad, à défaut de faire littéralement pleurer les héros comme le fait Homère, les font exprimer leur souffrance par les mots et le chant, dévoilant leurs états d'âme au public. Les trois auteurs-metteurs en scène ont ainsi en commun de se focaliser sur un personnage ou un petit groupe de personnages et, malgré des dispositifs scéniques variés allant du seul en scène à lecture radiophonique, en passant par la mise en scène en plateau presque nu typique de Peter Brook, le récit de soi est la modalité de parole qui est privilégiée pour faire parler les héros.

Alliant l'actualisation des épopées et de leurs guerres et un désir d'universalisme, les artistes présentent des héros souffrant de stress post-traumatique, dont la prise de parole ne permet pas la réparation. La scène devient un espace de témoignage : les héros ne racontent pas

²⁵⁰ *Ibid*, p.270.

²⁵¹ *Ibid*, p.272.

²⁵² HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, op. cit., p.420.

leurs exploits mais dénoncent leurs exactions et les conséquences de leurs actes. Simon Abkarian, Wajdi Mouawad et Peter Brook, mais aussi Krzysztof Warlikowski, proposent des théâtres de la responsabilité, à travers des dispositifs intimes qui tendent vers le procès judiciaire.

I. Simon Abkarian, Wajdi Mouawad, Peter Brook et les épopées : des compagnonnages

Simon Abkarian, Wajdi Mouawad et Peter Brook, trois auteurs et metteurs en scène reconnus par leurs pairs, par l'institution ainsi que par la critique et la recherche, se sont frottés à plusieurs reprises à des épopées, ou à l'antiquité grecque en général. La présence des mythes et l'intérêt pour les œuvres patrimoniales dans leurs œuvres respectives n'est plus à prouver. Ainsi, Peter Brook a mis en scène de nombreuses pièces de Shakespeare, de Tchekhov, et s'est tourné vers le *Mahâbhârata* pour trois spectacles (*Le Mahâbhârata* en 1985, *La mort de Krishna* en 2002 et *Battlefield* en 2016), une série télévisée et un film, ce que nous avons développé plus tôt. Quant à l'écriture de Wajdi Mouawad, elle est hantée par le mythe d'Œdipe et la tragédie grecque, au point de cosigner un essai sur la traduction des pièces de Sophocle²⁵³, et ce qui a fait l'objet de nombreux travaux²⁵⁴. Enfin, Simon Abkarian a fait de la matière antique son matériau de prédilection – d'abord comme comédien, dès son rôle d'Agamemnon dans *Les Atrides* d'Ariane Mnouchkine (1990) puis comme metteur en scène (*L'Ultime chant de Troie*, 2000, d'après Euripide, Eschyle, Sénèque). Mais, c'est surtout en tant qu'auteur qu'il travaille la matière antique, et plus précisément le cycle troyen, avec *Pénélope ô Pénélope*, *Ménélas Rebético Rapsodie*, *Électre des bas-fonds* et *Hélène après la Chute*²⁵⁵.

Ces trois artistes ont des esthétiques qui comportent des similarités, dont une attention prêtée à la langue, et des actualisations des mythes et des textes anciens qui laissent voir le matériau source mais qui s'en émancipent largement pour placer au centre des œuvres des questionnements contemporains – ou universels. Abordant tous les trois le thème de la guerre et la figure du héros déchu grâce à l'adaptation d'une épopée, nous analysons leurs œuvres dans ce chapitre en nous intéressant aux procédés scéniques, mais aussi littéraires, par lesquels le héros épique est déconstruit, en nous attachant particulièrement à *La Mort d'Achille* de Wajdi Mouawad²⁵⁶ et aux trois pièces de Simon Abkarian, *Pénélope ô Pénélope*, *Ménélas Rebético Rapsodie* et *Hélène après la chute*. Le spectacle de Peter Brook, *Battlefield*, offre un point de comparaison et ouvre les questionnements aux adaptations de héros et d'épopées non-

²⁵³ MOUAWAD Wajdi, DAVREU Robert, *Traduire Sophocle*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011.

²⁵⁴ BASSIL EL RAMY Rita, « Échapper à la fatalité des violences. *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad », revue *Esprit*, 5, 2012, pp.127-130 ; KLIMIS Sophie, « L'engagement citoyen à l'épreuve de la scène. *Le Projet Sophocle* de Wajdi Mouawad : réenchanter l'ami déchu et éduquer la jeunesse », revue *Tumultes*, 2014, pp.123-134 ; RUBIRA Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, Paris, Acoria, 2014 ; PLOUMISTAKI Kalliopi, « Wajdi Mouawad ou le théâtre de signes mythiques. *Du Sang des promesses aux Larmes d'Œdipe* », *Interfrancophonies*, 2021, pp.181-197.

²⁵⁵ Simon Abkarian, *Hélène après la Chute*, 2021. Annexe p.518.

²⁵⁶ Wajdi Mouawad, *La Mort d'Achille*, 2019. Annexe p.513.

homériques mais, n'ayant pas vu le spectacle, l'analyse ne peut en être aussi précise et approfondie. Au-delà des similarités des œuvres, chaque artiste propose sa propre vision de l'épopée qu'il adapte et les distingue les uns des autres. Ainsi, si Wajdi Mouawad s'intéresse aux héros de l'*Illiade* pour leur vie de guerrier dans *La Mort d'Achille*, Simon Abkarian se concentre sur l'humanité de Ménélas et d'Ulysse et en fait des hommes amoureux de leur épouse, Hélène ou Pénélope.

A. Simon Abkarian, de l'*Odyssee* à l'*Illiade*

Le théâtre de Simon Abkarian est tourné vers une recherche d'humanité et porte des valeurs familiales – ce qui le rattache à la tragédie antique, dont il propose par ailleurs une réécriture avec *Électre des bas-fonds*, en 2019. Comme Wajdi Mouawad, dont le travail d'écriture a fait l'objet de plus nombreuses études, Simon Abkarian écrit un « théâtre-narratif » (Plana)²⁵⁷ politique, ou du moins ancré dans un discours sur le monde. Faisant siens les mythes grecs, Simon Abkarian réécrit plus les personnages que les tragédies ou les épopées dont ils sont issus : contrairement à *Pénélope ô Pénélope* (chants XIII à XXIII de l'*Odyssee*) ou *Électre des bas-fonds* (les *Électre* de Sophocle et Euripide), les deux œuvres sur l'*Illiade* ne suivent pas sa chronologie mais l'encadrent, en se déroulant avant la guerre de Troie (*Ménélas Rebético Rapsodie*) et après la guerre (*Hélène après la Chute*). Ainsi, plus qu'un travail de réécriture d'une forme ou d'une œuvre, il se concentre sur l'écriture d'une histoire et de personnages dans cette histoire – ou, inversement, l'histoire vue et comprise par les personnages.

Dans *Pénélope ô Pénélope* (2008)²⁵⁸, réécriture des chants XII à XXIII de l'*Odyssee*, Simon Abkarian met en scène Pénélope et Ulysse. Renommé Élias, comme Pénélope l'est en Dinah, Ulysse rentre dans son pays après des années de guerre. Il est usé par ce qu'il a vécu, se décrivant lui-même comme un homme « dégradé, rendu à l'état de bête » dont les « haillons ne sont pas une ruse, mais l'implacable reflet de [s]on âme cancéreuse »²⁵⁹. Comme l'Ulysse de Krzysztof Warlikowski, Élias essaye de réintégrer la vie quotidienne après la guerre, mais ne peut engager de vrai dialogue avec la famille qu'il retrouve. Quelques années plus tard, en 2012-2013, Simon Abkarian poursuit son travail sur les épopées homériques avec *Ménélas Rebético Rapsodie*. Il propose un prologue à l'*Illiade* en présentant Ménélas après le départ d'Hélène et

²⁵⁷ PLANA Muriel, *Théâtre et Politique II. Pour un théâtre politique contemporain*, op. cit., p.91.

²⁵⁸ Simon Abkarian, *Pénélope ô Pénélope*, Arles, Actes Sud-Papier, 2008. Mis en scène la même année par l'auteur.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.41.

avant que la guerre contre Troie ne soit déclarée. Dans ce seul en scène, l'action est délocalisée dans la Grèce du XX^e siècle et Simon Abkarian, à la fois auteur, metteur en scène et comédien, est accompagné sur scène par deux musiciens et chanteurs de rébète. Le roi de Sparte, loin d'apparaître comme un héros ou un guerrier, regrette son épouse et se livre au public, dévoilant une humanité toute en contraste dans un récit introspectif. C'est ce monologue qui est complété en 2021 par *Hélène après la Chute*, dialogue entre Hélène et Ménélas qui se retrouvent après la chute de Troie et la victoire grecque. La pièce a été lue au Festival d'Avignon en 2021 et diffusée par France Culture dans le cadre du partenariat avec la SACD pour l'émission estivale « Voix d'auteur », et sera mise en scène par l'auteur en automne 2023.

À travers ses réécritures de *l'Iliade* et de *l'Odyssée*, le dramaturge critique la guerre. La mise en scène de la guerre et de ses conséquences n'est pas restreinte à l'adaptation d'épopées dans son œuvre. Il en expose les horreurs, et notamment celles des guerres civiles et leur dimension fratricide, dans plusieurs spectacles dont *L'envol des Cigognes* :

Dans l'actualité, jamais on ne parle du quotidien des gens. Moi ce que j'ai voulu dire, c'est comment on peut pratiquer encore un tant soit peu d'humanité. Esquisser l'ombre d'une joie, sous les bombes, dans la pénurie qu'elle soit intellectuelle ou matérielle. Il n'y a pas d'eau, pas de clopes. Pendant la guerre, les choses les plus précieuses, c'étaient les clopes, le café et le sucre. Chaque jour, il fallait en trouver. Et c'est ça que je raconte. Jusqu'où on peut tenir ?? Jusqu'où on peut tenir avant de dire maintenant, il faut partir ?²⁶⁰

Écrit après *Pénélope ô Pénélope*, *L'envol des Cigognes* (2017) met en scène la guerre de laquelle revient Élias et retrace, après *Le Dernier Jour du jeûne* (2014), l'histoire de la famille de Dinah et Élias, et de la génération précédente.

L'intérêt de Simon Abkarian pour le quotidien pendant la guerre et l'humanité des personnages – une humanité fragile que les personnages peuvent perdre et recherchent – se retrouve dans ses pièces sur les personnages épiques, et distingue son travail de celui de Wajdi Mouawad qui, dans *La Mort d'Achille*, abandonne le thème de la famille pourtant caractéristique de son œuvre pour se concentrer sur les questionnements éthiques des héros grecs, victorieux après dix ans de guerre contre Troie.

B. Wajdi Mouawad et Homère

²⁶⁰ Simon Abkarian, interviewé par DAUDE Olivier, « Épique et poétique. Le théâtre vibrant de Simon Abkarian », *Paris Bazaar*, 2018 [En ligne : <https://parisbazaar.fr/le-theatre-vibrant-de-simon-abkarian/>].

Contrairement à Simon Abkarian, qui réécrit la matière homérique depuis plusieurs années, Wajdi Mouawad réécrit surtout le matériau mythique sophocléen. Son théâtre emprunte à plusieurs mythologies européennes, libanaises et arabes, mais le théâtre grec antique y a une place de choix. Dès la tétralogie *Le Sang des Promesses*, en particulier avec *Incendies*, les mythes de la famille Labdacides sont facilement identifiables, comme le développe Kalliopi Ploumistaki (inceste, meurtre du père, aveuglement, tombeau, injustice des lois, valeurs familiales et liens du sang)²⁶¹, jusqu'à être explicitement exposés en 2016 dans une autre pièce, *Les larmes d'Œdipe*. En outre, plusieurs personnages mouawadiens portent des noms qui évoquent la Grèce antique – Hélène (*Forêts*, 2006), Willy Protagoras, du nom du philosophe de V^e siècle av. J.-C. (*Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, 2005) – ou sont comparés à des personnages antiques, comme Joséphine l'est à Antigone, par Wazâân dans *Littoral*²⁶².

Avec sa tétralogie *Le sang des Promesses* (1997-2009)²⁶³, Wajdi Mouawad proposait une épopée-théâtrale sur laquelle planait déjà l'ombre d'Homère, notamment dans *Littoral*. La scène 18 de *Littoral*, la première de la séquence « Là-bas », le pays natal d'Ismaïl, s'intitule « L'aveugle qui lit en pleine nuit ». Cet aveugle, Wazâân, récite l'*Illiade* homérique en la résumant :

WAZÂÂN. « Chante, déesse, la colère d'Achille le Péléide, la colère maudite qui causa mille souffrances aux Achéens, chez Hadès, au pays des morts, précipita maintes âmes vaillantes de héros et fit d'eux la proie des chiens et de tous les oiseaux... chante, déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d'Achille le Péléide, le suppliant pour qu'il lui remette la dépouille de son fils Hector ! »

La voix hurle : « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre ! »

WAZÂÂN. Et moi je suis l'aveugle qui lit en pleine nuit ! « Souviens-toi de ton père, Achille semblable aux Dieux, et écoute ma plainte. J'avais un fils qui nous protégeait, nous et notre ville, hier tu l'as tué. C'était Hector. Et c'est pour lui que j'arrive aujourd'hui aux neufs des Achéens pour réclamer sa dépouille. Respecte les dieux, Achille, et de moi aie pitié et souviens-toi de ton père. »
Tiens, on vient ! j'entends les pas du marcheur...²⁶⁴

Wazâân, vieux poète aveugle, évoque ainsi directement Homère, souvent représenté comme aveugle, et parce qu'il cite directement l'*Illiade*. C'est pourtant bien avec *La Mort d'Achille* que le dramaturge se confronte pour la première fois directement à une épopée homérique autrement qu'en la citant, mais en lui donnant une suite – *La Mort d'Achille* se présentant comme la jonction entre l'*Illiade* et l'*Odyssée*.

²⁶¹ PLOUMISTAKI Kalliopi « Wajdi Mouawad ou le théâtre de signes mythiques. Du *Sang des promesses* aux *Larmes d'Œdipe* », *Interfrancophonies*, 12, 2021, pp.191-192.

²⁶² « Il m'a dit 'Bonne route Antigone !'. Je lui ai fait entendre que je m'appelais Joséphine mais il n'a rien voulu savoir ! Il m'a encore salué de la main et il m'a dit 'Bonne route Antigone' », Wajdi Mouawad, *Littoral*, Arles, Actes Sud / Babel, « 37. Insomnies », pp.118-119.

²⁶³ Wajdi Mouawad, *Le sang des Promesses : Littoral* (1997, paru en 1999 chez Acte-Sud), *Incendie* (2003), *Forêt* (2006) et *Ciel* (2009).

²⁶⁴ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Arles, Actes Sud-LEMEAC Babel, 2010, p.65.

Comme la dernière pièce de Simon Abkarian, *La Mort d'Achille* est un texte mis en lecture par France Culture pour le Festival d'Avignon en 2019, mais résulte quant à lui d'une commande de la radio, dans le cadre d'un compagnonnage entre France Culture et le rappeur Sofiane Zermani²⁶⁵. Imaginant la suite de l'*Iliade*, comme Simon Abkarian imagine son prologue dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, Wajdi Mouawad décrit les funérailles d'Achille après la victoire des Grecs sur la cité de Troie. L'*Iliade* homérique se termine sur les funérailles d'Hector, et le texte de Wajdi Mouawad semble faire écho au dernier chant de l'épopée en présentant les funérailles de l'autre grand héros de la guerre de Troie. L'auteur questionne l'état d'esprit des vainqueurs, une fois la guerre finie : à quoi pense-t-on après avoir tué des centaines de personnes, hommes, femmes, enfants ? Que faire après tant d'années de guerre ? Mais surtout, où sont les dieux et les déesses ? Au cœur de *La Mort d'Achille*, la réflexion sur la place du divin permet d'interroger notre rapport au monde et la responsabilité de chacun·e. Dans l'*Iliade*, les dieux et déesses sont responsables de la guerre et de ses retournements, des victoires et des défaites des deux camps. Après la mort d'Achille, fils de la déesse Thétis, un Ulysse fatigué, brisé par la guerre, fait une suggestion : et si les dieux et les déesses avaient déserté le monde des mortel·le·s ? À qui échoit alors la responsabilité du massacre des Troyen·ne·s ? *La Mort d'Achille* fonctionne sur le principe du souvenir raconté, qui permet de faire revivre le mort, et évoque les rituels funéraires antiques autant que les performances des aèdes.

C. Peter Brook, retour au Mahâbhârata

Du côté des héros non-homériques, Yudhishtira, héros du *Mahâbhârata*, est mis en scène par Peter Brook dans *Battlefield*, créé en 2015. Là aussi, le héros questionne son avenir, maintenant qu'il est vainqueur de la guerre qui opposait sa fratrie à ses cousins. Ici, le questionnement existentiel du héros s'inscrit à la fois dans l'épopée et dans des questionnements et événements contemporains, Peter Brook évoquant le terrorisme et la guerre en Syrie comme éléments de contexte²⁶⁶. Or, *Le Mahâbhârata* de Peter Brook et Jean-Claude Carrière, en 1985, était aussi un spectacle politique, comme le rappelle Jean-Claude Carrière dans ses notes :

²⁶⁵ Présentation de la lecture sur le site de France Culture. [En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/avignon-fictions/la-mort-d-achille-texte-inedit-de-wajdi-mouawad-1026624>].

²⁶⁶ DARGE Fabienne, « Avec *Battlefield*, Peter Brook distille l'essence de son théâtre », *Le Monde*, 17/09/2015 : « dans les entretiens qu'il [Peter Brook] a accordés avant la première, il a évoqué le contexte dans lequel nous baignons, la guerre en Syrie, le terrorisme ».

De toute façon, le conflit est central. Peter se demande quelques fois si le cœur du poème n'est pas justement une tentative grandiose pour définir la notion de « conflit ».
Pourquoi nous battons-nous ? Et pour quoi ?
Qu'est-ce qui se bat en nous ?
Conflit-mystère.²⁶⁷

Un questionnement sur le conflit structure *Battlefield* qui, après la question « pour quoi nous battons-nous ? » du *Mahâbhârata*, pose une nouvelle question : « que faire une fois le combat terminé ? ». C'est ainsi la question de la responsabilité des survivants qui est au cœur de ce spectacle : dans *Battlefield*, l'action commence après la guerre. Yudhishtira est alors roi, mais « Comment régner ? Comment trouver la paix quand le champ de bataille est jonché de tous ces morts ? Comment vivre le remords qui ne cesse de vous ronger ? »²⁶⁸. Si, dans *La mort d'Achille*, la réflexion est collective et concerne plusieurs héros, vivants ou non, le héros de Peter Brook fait l'apprentissage de l'après-guerre seul, face à ses propres doutes et peurs, comme une bataille intérieure²⁶⁹. En plus d'être une épopée guerrière, le *Mahâbhârata* contient des textes religieux (bouddhisme), introduisant les notions de karma et de renaissance, dont Peter Brook s'est emparé dans *Battlefield*. Fidèle à son esthétique, Peter Brook donne de l'importance à Yudhishtira en le faisant s'adresser au public, dans une scénographie sobre et épurée, mettant la parole au centre du dispositif²⁷⁰. La mise en scène ne ressemble en rien à celle du *Mahâbhârata* de 1985 qui comprenait vingt-deux comédien·ne·s-danseur·se·s, cinq musicien·ne·s et durait neuf heures. Dans *Battlefield*, au contraire, on ne retrouve que « quatre acteurs conteurs »²⁷¹ et un musicien (Toshi Tsuchitori, comme dans la version longue de 1985), pour un spectacle d'1h15. Parmi les personnages de *Battlefield*, un narrateur (« Narrator ») introduit des tableaux à portée métaphorique²⁷². Ces petits tableaux, mettant en scène des animaux, comme un ver, réincarnation d'un homme, et des personnages sacrés tel qu'un rishi, à la fois un poète, un sage et un homme saint, inscrivent le spectacle dans l'œuvre épique tout en introduisant les questionnements de Yudhishtira sur la mort et le pardon.

²⁶⁷ CARRIERE Jean-Claude, *À la Recherche du Mahâbhârata. Carnet de voyages en Inde avec Peter Brook, 1982-1985*, éditions Kwok on, 1997, p.29 – cité par HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, op. cit., p.142.

²⁶⁸ Peter Brook et Marie-Hélène Estienne, « Note d'intention », dossier de presse du spectacle, p.3.

²⁶⁹ « Yudishtira : The other war – where will it take place? In the battlefield or in my heart? » (« cette autre guerre, où aura-t-elle lieu ? Sur le champ de bataille ou dans mon cœur ? »), *Ibid*, p. 4.

²⁷⁰ D'après les descriptions du dossier de présentation du spectacle, et des critiques du spectacle, ainsi que du *teaser* vidéo disponible sur Youtube.

²⁷¹ MEREUZE Didier, « *Battlefield* (mise en scène Peter Brook et Marie-Hélène Estienne). Après l'extermination », *Encyclopædia Universalis* [En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/battlefield-mise-en-scene-p-brook-et-m-h-estienne/>].

²⁷² Peter Brook, Marie-Hélène Estienne, *Battlefield*, extrait de la pièce dans le dossier de presse, p.4.

L'analyse de *Battlefield* s'appuie sur le dossier de présentation du spectacle, le *teaser* et des critiques et des commentaires de Peter Brook disponibles en ligne. La comparaison de ce spectacle avec ceux de Simon Abkarian et de Wajdi Mouawad permet de montrer que le traitement des héros épiques de premier plan comme Achille et Ulysse qui ont chacun une épopée dédiée, ou Ménélas, élément central de la guerre de Troie, ne se limite pas aux héros homériques, même s'ils sont sur-représentés sur les scènes françaises.

II. Actualisations scéniques des guerres épiques

La question de l'actualisation de la guerre et des personnages antiques n'est pas propre à l'adaptation d'épopées. Toutefois, l'élan vers les épopées qui marque ces vingt dernières années amène à se la poser dans ce contexte spécifique. Nous avons vu que la mise en scène des héros épiques sert aux metteur·se·s en scène à montrer l'inaptitude des héros dans notre monde, avec *Illiade* de Marc Lallement, mais aussi *L'Odyssee, une histoire pour Hollywood* et *Penthésilé·e·s-Amazonomachie*, qui mettent tous en scène des héros homériques qui n'ont plus leur place aujourd'hui. Pour autant, ces héros restent mis en scène et ne sont jamais séparés de la guerre qui les a rendus célèbres, la guerre de Troie.

A. Guerres épiques et guerres modernes

Pour Pierre Judet de la Combe, cité dans le descriptif du colloque « Un besoin d'Homère »²⁷³ du LASLAR, à l'Université de Caen, il est d'un « conformisme attristant » de considérer que, si l'on adapte ou réécrit aujourd'hui les épopées homériques, c'est parce qu'Homère aurait « déjà tout dit ». Au contraire, l'intérêt toujours vif pour l'*Illiade* et l'*Odyssee* serait le symptôme d'un besoin de poésie²⁷⁴. Le colloque du LASLAR et la tribune de Pierre Judet de la Combes sont révélateurs d'un courant contemporain : les artistes, mais aussi les journalistes, opèrent presque automatiquement une transposition des sujets homériques à notre actualité, dans un mouvement de mise en parallèle qui semble aller de soi dans l'imaginaire collectif.

La guerre de Troie, l'essence de toutes les guerres

La guerre et ses conséquences sur les soldats et les peuples sont interrogées et critiquées par des metteurs en scène tels que Peter Brook, Simon Abkarian et Wajdi Mouawad à travers leurs adaptations d'épopées anciennes, qu'elles soient homériques ou indiennes.

²⁷³ Colloque « Un besoin d'Homère, de la fin du XX^e siècle à aujourd'hui », LASLAR (Université de Caen), octobre 2020. [En ligne : <http://iut-caen.unicaen.fr/recherche/mrsh/laslar/6394>].

²⁷⁴ JUDET DE LA COMBES Pierre, tribune « Pourquoi Homère reste d'une actualité brûlante ? », *Le Monde*, 18 avril 2018, [En ligne : https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/04/28/pourquoi-homere-reste-d-une-brulante-actualite_5292016_3232.html].

En introduction du sixième numéro de la revue *Atlantide*, consacré à la « Violence tragique et guerres antiques au miroir du théâtre et du cinéma (XVII^e-XXI^e) », Tiphaine Karsenti et Lucie Thévenet remarquent que :

Les guerres et les crises qui jalonnent les XX^e et XXI^e siècles, notamment, ont suscité de nombreuses analogies théâtrales avec la guerre de Troie, en particulier dans des mises en scène de tragédies grecques qui, explicitement ou non, font signe vers le présent de leur représentation.²⁷⁵

Plus que de simples analogies discrètes, la guerre de Troie est présentée explicitement par Wajdi Mouawad et Simon Abkarian comme un modèle pour parler de toutes les guerres, comme l'a fait avant eux Jean Giraudoux, entre autres.

Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux (1935)²⁷⁶, bien qu'Hector cherche à tout prix à éviter la guerre, il en dresse un portrait positif à Andromaque, lorsqu'elle lui demande s'il aime la guerre, et si leur fils l'aimera aussi. La réponse d'Hector est ambiguë, oscillant entre une haine de la guerre et la romantisation des combats et du sentiment guerrier :

Mais parfois, à certains matins, on se relève du sol allégé, étonné, mué. Le corps, les armes ont un autre poids, sont d'un autre alliage. On est invulnérable. Une tendresse vous envahit, vous submerge, la variété de tendresse des batailles : on est tendre parce qu'on est impitoyable ; ce doit être en effet la tendresse des dieux.²⁷⁷

Il ajoute plus loin, au sujet de la guerre : « je crois plutôt que je la hais... Puisque je ne l'aime plus »²⁷⁸. Hector a donc bien aimé la guerre, même si le sentiment d'exaltation a laissé place à une forme de lassitude et de refus de se battre à nouveau. Les œuvres *La mort d'Achille* de Wajdi Mouawad, *Pénélope ô Pénélope*, *Ménélas Rebétiko Rapsodie* et *Hélène après la chute* de Simon Abkarian, et *Battlefield* de Peter Brook, s'inscrivent dans la filiation de ce type de texte, en allant plus loin encore dans la dénonciation de la guerre, dressant un portrait sombre des héros qui y participent – et n'ont plus grand-chose « d'héroïque ». Par le biais de guerriers de légendes, ces auteurs-metteurs en scène offrent ainsi des manifestes contre la guerre.

Le refus de glorifier la guerre et les combats s'exprime dans le choix des épisodes, mais aussi dans la façon de raconter plutôt que de montrer : les héros parlent de la guerre, mais le

²⁷⁵ KARSENTI Tiphaine et THEVENET Lucie, « Introduction », *Atlantide, cahiers de l'UR 4276 – Littérature antique et moderne*, 6, KARSENTI Tiphaine et THEVENET Lucie (dir.) « Violence tragique et guerres antiques au miroir du théâtre et du cinéma (XVII^e-XXI^e) », mars 2017, p.3. [En ligne : http://atlantide.univ-nantes.fr/IMG/pdf/introduction_atlantide_6_volume_integral.pdf].

²⁷⁶ Jean Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), 2018. Édition numérique – La Bibliothèque électronique du Québec, Collection Classiques du 20^e siècle, 3, version 1.0. [En ligne : http://www.beq.ebooksg gratuits.com/classiques/Giraudoux_La_guerre_de_Troie_naura_pas_lieu.pdf].

²⁷⁷ *Ibid*, p.21.

²⁷⁸ *Ibid*, p.24.

public ne la voit pas. La fonction de l'épopée est modifiée, inversée : au lieu de chanter la guerre, les héros chantent son horreur. Ils ne trouvent pas l'immortalité dans les chants de leur gloire, mais la honte et le regret – perpétuant ainsi malgré tout encore leur légende. La guerre n'est jamais directement mise en scène dans ces spectacles et les héros la racontent à partir de leur vécu. L'action guerrière est reléguée sur le plan du souvenir : sur scène, le public n'assiste pas à la guerre, aucune image n'est visible – ni directement au plateau, ni sur un écran.

Des Ulysse migrants

Même quand il ne s'agit pas d'aborder directement la guerre, l'actualisation des épopées homériques peut être explicite. Elle va même tellement « de soi » que l'édition 2019 du Festival d'Avignon a été bâtie autour du thème « les odyssees ». La mise au pluriel du terme « odyssee » inclut clairement l'*Odyssee* homérique et toutes celles que l'on peut lui accoler, autres œuvres ou vraies histoires de migrations. Pour Olivier Py, « le théâtre politique dit que la représentation est l'essence du politique, il a besoin d'images et de récits pour éviter d'être vide et de ne représenter que la violence du pouvoir »²⁷⁹. Olivier Py essaye ainsi de justifier l'utilisation de l'*Odyssee* par la nécessité de « récits » pour aborder des questionnements politiques – donnant l'impression que le parallèle entre le périple d'Ulysse dans l'*Odyssee* est naturellement comparable aux trajectoires des migrant·e·s fuyant la guerre dans leur pays. Cette comparaison, pourtant loin d'être évidente ou naturelle si l'on regarde de près l'épopée, est devenue un lieu commun, sur scène comme dans la presse : les migrant·e·s seraient des Ulysse modernes.

Nous retrouvons ce discours du côté des metteur·se·s en scène, mais de façon plus nuancée. Les artistes assument la réinterprétation de l'épopée, une transformation de la matière épique, plutôt qu'une comparaison trop facile, pour aborder ces sujets actuels – un point sur lequel Blandine Savetier a insisté en amont des représentations de *L'Odyssee* à La Villette, pendant la tournée 2018-2019. Présentant sa série théâtrale et le contexte dans lequel elle a été créée, Blandine Savetier a précisé que, même si les journalistes l'ont beaucoup dit, l'*Odyssee* ne parle pas des migrants et des migrantes, puisqu'Ulysse est un roi qui rentre chez lui et non un exilé qui cherche un refuge²⁸⁰. L'intervention de la metteuse en scène rappelle bien que la lecture de l'*Odyssee* comme une migration équivalente à celle qui subissent les réfugié·e·s contemporain·e·s ne s'appuie pas sur une lecture approfondie de l'épopée homérique mais sur une idée reçue et une perception biaisée du voyage d'Ulysse, dont elle se met à distance.

²⁷⁹ Olivier Py, édito du Festival d'Avignon 2019.

²⁸⁰ Blandine Savetier, 12 octobre 2019, La Villette, Paris.

Au contraire, des artistes tissent volontairement des liens entre Ulysse et les migrant·e·s modernes, à l'image de celles et ceux mentionné·e·s par Claire Lechevalier : Yeelem Jappain (*On dirait l'Odyssée*), Géraldine Bénichou (*Les larmes d'Ulysse*), Alexandros Markéas (*Une autre Odyssée, Requiem pour les migrants morts en Méditerranée*) ou Christiane Jatahy, avec les deux spectacles de son diptyque sur l'*Odyssée*. Claire Lechevalier questionne cette utilisation de l'*Odyssée* dans « Les larmes d'Ulysse : portraits du 'migrant' en 'héros grec' »²⁸¹, et montre que ces metteur·se·s en scène ne superposent pas l'histoire d'Ulysse et des migrant·e·s mais trouvent et développent des « points de frottements » entre le mythe et la réalité. La figure d'Ulysse permet ainsi de nommer des individus sans noms, rendus anonymes par leur parcours de migration et d'exil, et ce geste nécessite une réécriture qui s'éloigne du portrait qu'en fait Homère dans l'*Odyssée*.

Mais, tous·tes les metteur·se·s en scène ne s'intéressent pas à Ulysse pour établir un lien avec les migrant·e·s et réfugié·e·s. Simon Abkarian et Wajdi Mouawad le mettent tous les deux en scène dans *Pénélope ô Pénélope* et *La Mort d'Achille*, mais aussi Krzysztof Warlikowski, pour parler de la difficulté de l'intégration sociale du héros après avoir commis des crimes de guerre : ces Ulysse ne sont pas des migrants fuyant la guerre, mais des meurtriers fuyant leurs souvenirs et essayant de redevenir humains, rejoignant ainsi les hypothèses de Jonathan Shay qui voit en Ulysse un soldat souffrant de TSPT (trouble de stress post-traumatique).

B. Ulysse en soldat abimé par la guerre

Guerriers épiques et trouble de stress post-traumatique

Quand ils ne sont pas humoristes, comme celui de Camille Prioul dans *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*, ou migrants, comme ceux de Yeelem Jappain ou de Christiane Jatahy, les Ulysse scéniques contemporains sont traumatisés par la guerre. Les metteurs en scène s'inscrivent ainsi dans une actualisation et une lecture du personnage homérique que l'on trouve également en psychiatrie. Depuis les années 1990 et sous l'impulsion de Jonathan Shay, auteur d'*Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character* en 1994²⁸², puis d'*Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming* en

²⁸¹ LECHEVALIER Claire, « Les larmes d'Ulysse : portraits du 'migrant' en 'héros grec' », *Elfe XX-XXI*, 9, 2020.

²⁸² SHAY Jonathan, *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, New York, Simon and Schuster, 1994.

2002²⁸³, des chercheurs nord-américains ont développé une réflexion sur les PTSD (post-traumatic stress disorder)²⁸⁴ et les épopées homériques et d'autres textes grecs antiques, incluant les épopées tardives et la tragédie athénienne²⁸⁵. Selon Shay, la trajectoire d'Achille dans l'*Illiade* (opposition au commandement, perte d'un ami, fureur destructrice) correspond à celle des vétérans de la guerre du Vietnam, rentrés aux États-Unis traumatisés. Dans le contexte homérique, la fureur d'Achille est son *aristie*, son moment de gloire, et n'est pas présentée comme un symptôme de traumatisme. Mais, cette lecture de l'épopée permet de comprendre la vision que les metteurs en scène contemporains peuvent avoir du héros homérique en l'humanisant et en comparant sa situation à celles dont ont témoigné des vétérans. Dans son deuxième volume, Jonathan Shay s'intéresse au retour d'Ulysse et à sa capacité d'intégration, un questionnement développé par William Race²⁸⁶ qui montre que l'arrêt d'Ulysse chez les Phéaciens peut être compris comme une étape de réadaptation au monde, d'acceptation de soi et de son passé par le soldat en transition entre la guerre et la vie civile – une proposition que l'on retrouve, adaptée à l'île de Circé, chez Madeline Miller dans *Circé*²⁸⁷. Pour William Race, le récit que fait Ulysse de son voyage pour répondre à la demande du roi Alcinoos est le début d'une forme de thérapie²⁸⁸ qui lui permettra ensuite de rentrer chez lui, à Ithaque.

1. Ulysse, anti-héros : une tradition

L'histoire de la réception d'Ulysse montre que le personnage n'a pas toujours eu la bonne image qu'il a aujourd'hui. Héros rusé, capable de déjouer les pièges et protégé d'Athéna,

²⁸³ SHAY Jonathan, *Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming*, New York, Scribner, 2002.

²⁸⁴ En français : trouble de stress post-traumatique (TSPT) ou syndrome de stress post-traumatique (SSPT).

²⁸⁵ MEINECK Peter, KONSTAN David, *Combat Trauma and the Ancient Greeks. The New Antiquity*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

²⁸⁶ RACE William H., « Phaeacian Therapy in Homer's *Odyssey* », MEINECK Peter, KONSTAN David, *Combat Trauma and the Ancient Greeks. The New Antiquity*, op. cit., pp.47-66.

²⁸⁷ Dans le roman, Circé raconte l'année passée par Ulysse chez elle. « Mais chez lui, à Ithaque, il n'y aurait ni héros indisciplinés, ni conseils, ni raids nocturnes, ni stratagèmes désespérés à élaborer pour éviter la mort de ses soldats. Comment un homme pareil pourrait-il retourner au bercail retrouver sa cheminée et ses olives ? L'harmonie domestique qu'il vivait avec moi représentait une sorte de répétition générale ». Miller Madeline, *Circée*, trad. Christine AUCHE, Paris, Pocket (Éditions Rue fromentin), 2018, p.316.

²⁸⁸ « Alcinoos provides the struggling veteran not only with basic physical necessities, but (like a good therapist) betrays a deep understanding of Odysseus' emotional breakdown (Od. 8.521-531) and aids him in coming to terms with his troubling war experiences by encouraging him to endure recounting his woes". [« Alcinoos subvient non seulement aux besoins matériels primaires du vétéran en difficulté, mais (comme un bon thérapeute) trahit une profonde compréhension de la dépression émotionnelle d'Ulysse (Od. 8.521-531) et l'aide à accepter ses expériences de guerre qui le troublent en l'encourageant à endurer le récit de ses malheurs », STEINBOCK Bernd, compte-rendu de MEINECK Peter, KONSTAN David, *Combat Trauma and the Ancient Greeks. The New Antiquity*, op. cit. [En ligne : <https://bmcr.brynmawr.edu/2015/2015.08.15/>].

Ulysse a aussi été perçu comme un anti-modèle au Moyen-Âge, en France notamment dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, qui dresse un portrait d'Ulysse comme un homme veule et mesquin, sa ruse devenant de la malhonnêteté. D'après Brigitte Urbani, le succès du *Roman de Troie* en Italie fixe cette version d'Ulysse, jusqu'à *La Divine Comédie* de Dante²⁸⁹ en 1321. Le poète italien invente une autre fin au héros homérique qui ne serait jamais rentré à Ithaque, préférant volontairement partir à la découverte de territoires inconnus plutôt que de rentrer dans son royaume et perdant la vie en naviguant trop près du Purgatoire, aux confins du monde des mortels – ce qu'Ulysse explique lui-même à Virgile et Dante dans *La Divine Comédie* (chant XXVI). L'ambiguïté de cet Ulysse a pu être interprétée par des commentateurs comme une critique du personnage qui, dans le contexte moral du Moyen-Âge, apparaît comme un pécheur : sa curiosité a causé sa perte et celle de son équipage, il est « un anti-modèle absolu à partir duquel Dante reçoit une leçon et, par ce texte devenu célèbre, donne lui-même une leçon aux lecteurs »²⁹⁰. La mauvaise image d'Ulysse, en Italie, perdure jusqu'au XVIII^e siècle, et il faut attendre le XX^e siècle pour qu'il soit présenté de manière positive.

Au XX^e siècle, Ulysse devient un personnage littéraire et cinématographique important partout en Europe, notamment après la publication d'*Ulysse* de James Joyce (*Ulysses*, 1922). Avec son immense roman fleuve, Joyce réécrit l'*Odyssée* autour des voyages d'Ulysse (Léopold Bloom) et Télémaque (Stephen Dedalus), transposant l'action à Dublin et réduisant les années à une seule journée. Les monologues intérieurs des personnages, ponctués de réflexions politiques, philosophiques ou morales, et la banalité du quotidien, remplacent la dimension épique de l'épopée homérique. Les personnages de Joyce sont loin d'incarner des valeurs héroïques et, à sa sortie, le roman a même été censuré²⁹¹. Au théâtre, Ulysse prend de l'importance d'abord en Italie²⁹², avec des versions du héros « vaincu et/ou victime »²⁹³ dès la première moitié du XX^e siècle, comme de nombreux Ulysse théâtraux aujourd'hui, en France. Le héros rusé et protégé d'Athéna de l'*Odyssée* a laissé place à un homme meurtri par la guerre, en quête de sens.

²⁸⁹ URBANI Brigitte, « Ulysse dans la culture italienne. Voyage multiforme à travers le temps », *Cahiers d'études romanes*, 27, 2013, pp.19-46, p.29.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ COUTURE Claude, « La censure, Le Confessionnal ou le stéréotype d'une société traditionnelle 'unique' », *Francophonies d'Amérique*, 8, 1998, pp.153-160, p.156.

²⁹² Brigitte Urbani compte huit pièces italiennes sur le retour d'Ulysse à Ithaque entre 1918 et 1935.

²⁹³ URBANI Brigitte, « Ulysse dans la culture italienne. Voyage multiforme à travers le temps », *op. cit.*, p.43.

2. Le retour manqué

Dans l'*Odyssée*, Ulysse rentre à Ithaque chargé des trésors offerts par les Phéaciens²⁹⁴ et Athéna le transforme en vieux en mendiant²⁹⁵ pour lui permettre d'observer la situation politique et d'entrer dans le palais sans être reconnu. Malgré les épreuves traversées et la perte de ses compagnons de voyage, c'est un Ulysse victorieux qui reprend le contrôle d'Ithaque, massacre les prétendants et les servantes du palais et retrouve sa place de roi. Quand il se saisit de l'arc et dévoile ensuite son identité aux prétendants, il retrouve son apparence héroïque²⁹⁶. Mais, sur les scènes contemporaines, le retour d'Ulysse est un échec : le héros ne parvient pas à s'intégrer, ne reprend pas le pouvoir, et doit au contraire faire face au constat que, sans lui, la vie a continué. Simon Abkarian et Krzysztof Warlikowski ne mettent ainsi pas en scène le voyage d'Ulysse, mais son arrivée à Ithaque, en le privant de la possibilité de faire un récit héroïque de ses aventures.

Isoler le personnage

Vieux et brisés, les Ulysse scéniques qui peinent à se réadapter à la société et à leur famille sont traités comme des soldats souffrant de troubles post-traumatiques ou des victimes de guerre. Sur scène, cela se traduit par un isolement du personnage : dans *Pénélope ô Pénélope*, Ulysse est mis de côté dès le titre du spectacle, mais aussi au plateau, apparaissant dans des scènes où il est le seul personnage vivant ou, dans *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood*, par une place moindre, Ulysse n'apparaissant que rarement, parlant peu et parfois cantonné en périphérie de l'espace scénique, témoin silencieux des événements en train de se dérouler.

Dans *Pénélope ô Pénélope*, Ulysse/Élias, revient après vingt ans d'absence, mais n'ose pas se présenter à son épouse Dinah. Le personnage est torturé par la guerre, il n'est plus que l'ombre de l'homme qu'il était avant son départ et, contrairement à l'Ulysse d'Homère, son apparence de vieillard mendiant n'est pas un déguisement :

Élias : Ne m'oblige pas à parler.

Théos : Parle, au contraire je veux tout savoir.

Élias : Un seul de mes récits peuplerait de monstres le reste de tes nuits. J'ai choisi la voie du sang. Vois ce qu'il reste de moi. Je suis déchu du rang des hommes. Dégradé, rendu à l'état de bête. Ces haillons ne sont pas une ruse, mais l'implacable reflet de mon âme cancéreuse.²⁹⁷

²⁹⁴ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant XIII, vers 214-219, p.239.

²⁹⁵ *Ibid*, chant XIII, vers 430-438, p.245.

²⁹⁶ *Ibid*, chant XXII, vers 1, p.389.

²⁹⁷ Simon Abkarian, *Pénélope ô Pénélope*, *op. cit.*, p.41.

Comme Ulysse dans l'*Odyssée*, Élias n'apparaît pas immédiatement et c'est Dinah qui ouvre la pièce avec un long monologue. Il n'arrive qu'à la scène 3, où il refuse d'abord de se nommer, répondant à Nouritsa, le fantôme de sa mère qu'il ne reconnaît pas, « je ne suis personne »²⁹⁸, ce qui évoque évidemment Ulysse se présentant sous le nom de Personne au cyclope Polyphème. Comme le héros épique, Élias refuse de se nommer mais, ici, il ne le fait pas par ruse : le personnage s'est perdu en lui-même, il refuse d'être celui qu'il a été et met volontairement à distance son identité, affirmant clairement cette position – là où l'Ulysse homérique est plus ambigu sur son état car, s'il est aussi mendiant, Athéna le protège et le déguise et il a toujours les cadeaux que lui ont fait les Phéaciens, « les beaux trépièds, les chaudrons, l'or et les habits de belle étoffe »²⁹⁹.



Figure 26. Pénélope ô Pénélope, Simon Abkarian, 2008.
Élias.
©Karim Dridi

Cet Ulysse « vrai mendiant » ressemble à celui, plus récent, de Krzysztof Warlikowski, qui est mis en scène sous les traits d'un vieillard bien loin de la quasi éternelle jeunesse de l'Ulysse homérique. Dans *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood*, Ulysse est incarné par Stanisław Brudny, comédien né en 1930 et alors âgé de 91 ans au moment de la création en 2021. Cet Ulysse vieux, fatigué, rentre dans une famille où il n'est pas le bienvenu : après un moment d'hésitation, Télémaque l'accueille chaleureusement, mais sa fille et son autre fils le repoussent et Pénélope est partagée entre la joie des retrouvailles et une forme de lassitude, qui semble se transformer en rancœur quand elle apprend qu'Ulysse a vécu chez Calypso. Le récit héroïque

²⁹⁸ *Ibid*, p.16.

²⁹⁹ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant XIII, vers 217-218, p.239.

qu'Ulysse fait chez les Phéaciens est résumé en quelques phrases lancées par Ulysse à sa famille, autour d'une table en buvant de la vodka, face à des proches peu à l'écoute. Il mentionne l'épisode des Lotophages, du Cyclope, des vents d'Éole, des Lestrygons, sa rencontre avec Circé et son voyage aux Enfers, l'épisode du troupeau d'Hélios et la vie chez Calypso. Plus tard, Pénélope pose des questions sur sa relation avec Calypso (« comment une immortelle baise un mortel ? »), auxquelles Ulysse ne répond pas. Enfin, dernière apparition d'Ulysse, vers la fin du spectacle nous assistons à sa rencontre avec une Calypso jeune et sensuelle qui cherche à le séduire, dans une scène qui bascule dans le registre comique et fait d'Ulysse un personnage presque secondaire face à l'exubérante Calypso. Par contraste, Ulysse n'en apparaît que plus vieux, moins désirable et moins héroïque, brisant complètement l'image du héros moderne, mais aussi du héros homérique, toujours jeune et beau grâce à Athéna (« Pallas, fille de Zeus, le fit paraître / plus grand, plus vigoureux »³⁰⁰).

Comme l'Ulysse de Krzysztof Warlikowski, Ulysse-Élias essaye de se réintégrer à la société et dans sa famille après la guerre, mais il ne peut engager de vrai dialogue avec la famille qu'il retrouve. Cette famille, comme lui, est marquée par les années de guerre et semble bloquée dans une tentative de reconstruction vouée à l'échec tant que le retour d'Ulysse n'est pas effectif. L'attente de Dinah n'est pas glorifiée comme celle de la sage Pénélope de l'*Odyssée*. Elle est même tournée en ridicule par Théos/Télémaque :

Mais joue-la ta comédie, joue-le ton boulevard, fais-le ton *one-woman-putain-de-show*. Ris, vis, le monde s'en fout. Mais toi, il fallait que tu sois irréprochable, insoupçonnable, irrécusable dans ton habit de tragédienne. Tu n'es pas Pénélope, ô Pénélope, il ne reviendra pas ton Ulysse. Ta vie n'est pas une tragédie. C'est un psychodrame tout au plus, qui ne parle que de morale et des comme toi, il y en a des millions.³⁰¹

Dinah aussi n'est que l'ombre du personnage épique, une Pénélope tombée de son piédestal qui vit enfermée dans le passé et dans l'attente d'un souvenir, étouffant son fils et vivant dans la misère. Simon Abkarian lui donne la parole, lui faisant exprimer un désir de liberté et d'autonomie à travers l'expression de ses sentiments :

Que voulais-tu que je fasse ? Que je me taise ? [...] Non, il me fallait parler, me tenir droite à l'intérieur de mon exil. Il fallait que je m'exprime.³⁰²
[...]
Laisse-moi finir. J'ai mal et je le dis avec mes pauvres petits mots. C'est avec eux que j'ai tenu, désireuse, non pas de vérité mais d'affirmation. Je ne voulais plus être niée par le silence. Il me fallait dire, exulter, arracher le bâillon de la tradition, donner la parole à ma douleur, l'articuler dans le souffle d'un impossible cantique. J'ai mal, je souffre et je le déclame, je le crie, je le beugle.³⁰³

³⁰⁰ *Ibid*, chant VI, vers 229-230, p.115.

³⁰¹ Simon Abkarian, *Pénélope ô Pénélope*, *op. cit.*, p.47.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibid*, p.48.

Dans leur douleur respective, Éliás ne veut pas parler – ce qu’il est pourtant contraint à faire, pour éviter de se battre plus tard – tandis que Dinah exige le droit à parole, inversant ainsi les rapports à la parole dans l’*Odyssée*, où Ulysse est en permanence dans la mise en scène de lui-même et parle abondamment, alors que Pénélope est renvoyée dans sa chambre³⁰⁴. Contrairement à l’Ulysse homérique, toujours en société, Éliás s’exclut volontairement de la communauté humaine (« je ne suis plus rien »³⁰⁵) et de sa famille, prisonnier de ses souvenirs et de son traumatisme.

La difficulté du retour du soldat à la société et à une vie « normale », celle d’avant la guerre, est ainsi un sujet dont les artistes se saisissent à la suite ou avec les chercheur·se·s, psychiatres ou antiquisant·e·s, en s’emparant du personnage d’Ulysse. Toutefois, Ulysse n’est pas le seul héros épique qui revient marqué par les combats. Sur scène, les héros homériques font preuve de culpabilité et remettent en question leurs actes – comme des soldats modernes ou, autres personnages fictifs, comme les super-héros.

C. Remise en cause des héros : la culpabilité prend le pas sur l’héroïsme

Dans les épopées homériques, la question de la responsabilité des héros, et de leur culpabilité, est soulevée sans être centrale. Chez Homère, les actes des hommes sont liés aux décisions des dieux et des déesses qui ne cessent d’intervenir – ce qui ne les exempte pas de leur part de responsabilité, comme le montre Manon Brouillet :

Le discours d’Agamemnon montre que les interventions divines n’ont pas pour conséquence la passivité des hommes. Elles sont le lieu d’une collaboration entre hommes et dieux, dont les agents humains sont conscients, même s’ils n’en perçoivent pas nécessairement tous les détails ni tous les enjeux.³⁰⁶

Dans notre monde sans dieux et déesses, tel qu’il est décrit par Simon Abkarian et par Wajdi Mouawad (« Mais quels dieux ? Il n’y avait que des hommes, et il n’y aura toujours que des

³⁰⁴ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chants I et XXI.

³⁰⁵ Simon Abkarian, *Pénélope ô Pénélope*, *op. cit.*, p.52.

³⁰⁶ BROUILLET Manon, « Le discours d’un roi. De la dénégation de responsabilité à l’agentivité partagée dans les excuses d’Agamemnon », *op. cit.*, p.16.

hommes »³⁰⁷), qu'advient-il de la responsabilité partagée ? La « co-agentivité »³⁰⁸ des hommes et des divinités qui est soulevée par Manon Brouillet n'est plus possible aujourd'hui et les héros épiques contemporanisés doivent assumer l'entière responsabilité de leurs crimes de guerre.

Dès leur adaptation au théâtre, la question de la responsabilité des héros est posée : dans la tragédie de Sophocle *Ajax* (445 av. J.-C.), le héros éponyme se donne la mort après avoir agi sous l'emprise de la folie et de la jalousie, reprenant l'épisode introductif de la *Petite Iliade* (VII^e siècle av. J.-C.). Après avoir repris conscience, Ajax découvre qu'il a massacré un troupeau de moutons, prenant les bêtes pour les rois grecs, suite à la dispute des armes d'Achille – remportée par Ulysse qui conserve les armes d'Achille, suivant la décision d'Athéna. Chez Sophocle, le double déshonneur d'Ajax découle d'une faute initiale du héros : Ajax, trop fier, refuse d'honorer la déesse Athéna afin d'être le seul responsable de sa réussite et de ses victoires à Troie. C'est pour se venger que la déesse lui refuse les armes d'Achille et l'empêche ensuite d'assurer sa propre vengeance quand, humilié par sa défaite, Ajax cherche réparation en prenant les armes contre les autres guerriers grecs. Elle décide de le tromper en lui faisant voir les visages des Grecs à la place des moutons – faisant encore grandir son humiliation. Ainsi, son suicide est justifié par l'humiliation ressentie et la mort apparaît comme le seul geste encore possible pour laver son honneur et échapper à la honte de retrouver son père et les héros grecs après le massacre manqué³⁰⁹. Pour Jesper Svenbro, il y a avant tout un « problème d'autonomie religieuse, dont Ajax ne verra que trop tard les conséquences catastrophiques »³¹⁰. En effet, après avoir refusé à Athéna ses offrandes, Ajax finit par reconnaître sa faute et tente de la réparer en s'adressant à Hermès, aux Érinyes et à Zeus, mais il est trop tard. Ainsi, dans la tragédie grecque, si les héros doivent déjà apprendre à être responsables et assumer les conséquences de leurs actes – notamment d'impiété – les dieux et les déesses sont partie-prenantes et leurs décisions influencent celles des héros.

Wajdi Mouawad retravaille cette matière tragique et la question de la responsabilité des personnages depuis ses premières pièces, et conserve ce questionnement dans *La Mort d'Achille*, en dépassant les conflits intergénérationnels pour se concentrer sur la génération coupable, celle des premiers guerriers.

³⁰⁷ Wajdi Mouawad, *La Mort d'Achille*, captation de la mise en lecture au Festival d'Avignon, France Culture sur YouTube, 2019, 47min.37. [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Y8DhcSBg5Pw>].

³⁰⁸ BROUILLET Manon, « Le discours d'un roi. De la dénegation de responsabilité à l'agentivité partagée dans les excuses d'Agamemnon », *op. cit.*, p.1.

³⁰⁹ SVENBRO Jesper, « Un suicide théologiquement correct. Sur l'*Ajax* de Sophocle », *Études littéraires*, 33, 2001, pp.113-127, p.115.

³¹⁰ *Ibidem*.

1. Wajdi Mouawad : de la responsabilité des héritier·ère·s à celle des coupables

La question de la responsabilité traverse toute l'œuvre de Wajdi Mouawad qui, dans *La Mort d'Achille*, reprend des thèmes déjà abordés dans des œuvres précédentes, notamment la tétralogie *Le sang des Promesses*, qui met en scène de jeunes adultes liés à un passé traumatique, héritage familial tragique. Les personnages de la tétralogie doivent répondre des actes de leurs aïeux, ou de leurs enfants dans *Ciel*, assumer une « catastrophe déjà advenue » et « l'imposition d'une mémoire »³¹¹. Dans ces pièces, les personnages ne sont donc pas responsables de la tragédie, mais en héritent. Au contraire, avec *La Mort d'Achille*, Wajdi Mouawad interroge directement la génération qui a agi et va devoir assumer. Il est intéressant de constater que le modèle tragique est délaissé au profit de celui de l'épopée, comme une sorte de « retour aux sources » des sources.

Dans *La Mort d'Achille*, la guerre est racontée par ceux qui l'ont vécue, survivants (Agamemnon, Ulysse) ou non (Achille). L'atrocité de la guerre n'est pas tant dans le fait qu'elle ait causé la mort d'Achille, dont nous suivons les funérailles, mais dans le fait que les héros en sont les seuls responsables et coupables : « Mais quel dieu ? Il n'y avait que des hommes parmi nous », dit Ulysse³¹². Contrairement à l'Ajax de Sophocle, les héros n'ont plus la possibilité du suicide, ils sont contraints d'assumer leurs responsabilités, de vivre avec le poids de leurs actes, comme le commun des mortel·le·s. Comme nous le verrons plus loin, la culpabilité des héros – celle d'Ulysse en particulier – est exprimée dans des récits à la première personne qui donnent un ton intime et personnel aux monologues, accentuant l'humanisation des personnages, et ainsi, leur apparente fragilité.

2. La culpabilité chez les super-héros modernes

Le fait de rendre les héros épiques plus sombres et fragilisés par les événements vécus rejoint le traitement des super-héros modernes. L'image du héros sans faille s'efface

³¹¹ DERY-OBIN Tanya, « De la reconnaissance à la responsabilité : l'expérience tragique chez Wajdi Mouawad », *Nouvelles Études Francophones*, 2, 2014, pp.26-41, p.31.

³¹² Wajdi Mouawad, *La Mort d'Achille*, *op. cit.*, à 44min37.

progressivement dans la culture populaire, remplacée par des personnages moins manichéens – notamment depuis le 11 septembre 2001³¹³. Le XXI^e siècle, qui voit renaître et se développer l'industrie du super-héros, témoigne en même temps d'une forme de faillite des héros, y compris dans les films à gros budgets où la première génération de super-héros laisse aujourd'hui place à la suivante : les héros originaux meurent (Marvel)³¹⁴. La comparaison entre les super-héros modernes et les héros homériques a régulièrement été faite et, puisant dans de nombreuses mythologies, les auteurs de *comics* se sont aussi tournés vers les légendes homériques. Antony Makrinos remarque que Superman pourrait ressembler à Achille, même si l'on a souvent pu le comparer à Hercule³¹⁵, tandis que Batman évoque Ulysse :

Similarities:

Identity: Odysseus lies about his identity / Batman is Bruce Wayne and Batman

Purpose: Odysseus cares about his companions and Ithaca / Batman and the common good of Gotham City

Moral distinction between Good & Evil: Odysseus vs suitors (moral evaluation) / The Dark Knight vs Joker => the idea of justice which is served by revenge.³¹⁶

Les éléments de comparaison entre les héros homériques et les super-héros modernes sont nombreux. Antony Makrinos liste huit items³¹⁷ : les supers-pouvoirs et notamment la condition physique (force d'Achille, capacité de voler de Superman), la lignée divine ou aristocratique (Achille est d'ascendance divine et Superman est le seul survivant d'un peuple extraterrestre ; Ulysse est roi d'Ithaque et Bruce Wayne est un riche héritier), la beauté masculine, la capacité d'influer sur une politique en place, l'usage de violence, la solitude³¹⁸, l'invulnérabilité associée à un point faible (le talon d'Achille et la kryptonite contre Superman), et enfin un rapport trouble à l'hétérosexualité, un élément largement développé dans les réécritures contemporaines

³¹³ SOULADIE Vincent, « Le super-héros hollywoodien et l'ambiguïté référentielle du désastre après le 11 septembre 2001 », *IdeAs (Idées d'Amérique)*, 7, 2016.

³¹⁴ À la fin d'*Avengers : Endgame* (2019), Iron Man et Black Widow meurent et, sans mourir, Steve Rogers n'est plus Captain America.

³¹⁵ ECO Umberto, « Le mythe de Superman », in *Communications* n°24 : « La bande dessinée et son discours », 1976, pp.24-40 ; ou NIKOLAVITCH Alex, *Mythe & super-héros*, Lyon, Les Moutons Electriques, « Bibliothèque des Miroirs », 2011, cité par PELISSIER Clément, *Quand la multimodalité narrative rencontre l'imaginaire multisensoriel des super-héros*, thèse de doctorat, UGA, 2017.

³¹⁶ MAKRINOS Antony, « Visualising Odysseus and his journey: cinematic approaches to the *Odyssey* », conférence du 09 février 2021, ULC-London's Global University, *UCL Odyssey Festival 2021* (8-12 février 2021), powerpoint.

Similarités :

Identité : Ulysse ment sur son identité / Batman est à la fois Bruce Wayne et Batman

Objectif : Ulysse veut le bien de ses compagnons et d'Ithaque / Batman œuvre pour le bien de Gotham

Distinction entre le Bien et le Mal : Ulysse contre les prétendants / le Chevalier Noir (Batman) contre le Joker => idée que la vengeance est au service de la justice.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ Un élément que nous remettons en question, considérant que les héros épiques ne peuvent exister qu'au sein d'une communauté, même si leurs capacités extraordinaires les rendent uniques.

d'Achille. Cette comparaison entre les super-héros modernes et les héros épiques permet de voir que les héros modernes s'inscrivent dans une filiation – souhaitée ou non, consciente ou non – et que les évolutions de traitements et de représentations des héros épiques ou modernes se croisent et s'influencent. Les pièces de Simon Abkarian et de Wajdi Mouawad, qui laissent aux héros la possibilité de livrer leur intimité et leur souffrance, trouvent des échos au cinéma avec les super-héros dont la psychologisation et la « propension à explorer l'intime »³¹⁹ sont au cœur des derniers films ou séries³²⁰.

L'humanisation des héros épiques est donc, paradoxalement, servie par la comparaison aux super-héros modernes : dans les deux cas, les créateur·trice·s ne proposent pas de personnages modèles. Ces personnages ne sont ni irréprochables ni invulnérables, et osent au contraire exprimer leur souffrance, répondant ainsi, semble-t-il, aux attentes du public contemporain. Les super-héros sont régulièrement confrontés à des événements qui évoquent les attentats qui ont marqué ce début de XXI^e siècle, et sont parfois impuissants :

Dans *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008), Batman se recueille en silence, impuissant et mélancolique, sur les ruines de l'édifice où sa promise vient de trouver la mort. Devant ce *Ground Zero* fictionnel, Christopher Nolan offre à la figure héroïque une plage de lyrisme neurasthénique.³²¹

Les *comic books* et films de DC Comics et DC Entertainment, en particulier, proposent des personnages ambivalents au *background* marqué par la souffrance³²² : Superman se transforme en tyran après la mort de Lois Lane (série de comics *Injustice*, depuis 2014) et Batman n'hésite pas à tuer ses ennemis depuis sa création en 1939. Même du côté des concurrents de DC, Marvel Comics et Marvel Studios-Disney, les héros s'assombrissent³²³ : Iron Man sombre dans l'alcoolisme, devient dépressif et souffre de stress post-traumatique dès les *comics* de 2008, éléments conservés et adaptés dans le film *Iron Man 3* (2013)³²⁴, exception faite de

³¹⁹ MICHEL Ursula, « Les films de super-héros sont beaucoup moins fun qu'avant », *Slate*, août 2020. [En ligne : <http://www.slate.fr/story/194439/super-heros-moins-fun-films-comics-evolution-psychologie-noirceur-xxie-siecle>].

³²⁰ Marvel propose également des séries sombres qui présentent des héros ou héroïnes torturé·e·s par leurs actions passées, alcooliques ou dépressif·ve·s, en quête de rédemption, à l'image de *Marvel's Jessica Jones* (2015-2019).

³²¹ SOULADIE Vincent, « Le super-héros hollywoodien et l'ambiguïté référentielle du désastre après le 11 septembre 2001 », *op. cit.*, p.7.

³²² « Les super-héros traînent des traumatismes souvent massifs et ce depuis leur origine. Bruce Wayne (*Batman*) [DC] est orphelin, tout comme le Professeur Xavier (*X-Men*) [Marvel], Peter Parker (*Spider-Man*) [Marvel] ou Clark Kent (*Superman*) [DC] qui, lui, a carrément à gérer le syndrome du survivant après l'explosion de sa planète. Tony Stark (*Iron Man*) [Marvel] combat un penchant pour l'alcool, le Spectre Soyeux 1 (*Watchmen*) [DC] a été violé, Rorschach (*Watchmen*) [DC] était un enfant battu, Magnéto (*X-Men*) [Marvel] a survécu à la Shoah. », MICHEL Ursula, « Les films de super-héros sont beaucoup moins fun qu'avant », *op. cit.*

³²³ Stan Lee aurait dit vouloir créer des « types avec des super-pouvoirs, mais également des super-problèmes ».

³²⁴ Shane Black, *Iron Man 3*, États-Unis, Marvel Studios, 2013.

l'alcoolisme. Il ne s'agit plus de montrer des héros puissants et infaillibles, mais des hommes qui peuvent basculer à tout moment et sont psychologiquement impactés par leurs actions.

Sur scène, l'actualisation des héros épiques rejoint donc l'évolution des figures héroïques modernes. L'exaltation et la gloire, attributs des héros traditionnels, n'est plus au centre de leurs représentations et cela se traduit par la mise en avant d'une intériorité torturée mais, surtout, par la place centrale du témoignage. Les personnages témoignent de leurs actions et les commentent plutôt qu'ils ne les montrent – rejoignant ainsi toujours le modèle de l'aède ou du poète épique, mais dans des récits à la première personne dont le but n'est plus de glorifier mais de condamner.

III. La scène comme espace de témoignage

Insistant sur l'horreur de la guerre autant que sur sa réalité, les auteurs-metteurs en scène ne montrent pas directement la guerre. Celle-ci est décrite, racontée soit de façon crue et explicite (*La mort d'Achille, Pénélope ô Pénélope*), soit à demi-mot, en insistant sur les conséquences (*Battlefield*) et les rapports humains (*Hélène après la chute*). La fonction de la parole et du récit est ainsi dévoyée par rapport à sa fonction dans le récit épique. Plutôt que de transmettre la gloire des héros, la parole, ou plus largement la *poésie*, est au service d'un discours critique. Le récit épique devient un réquisitoire contre la guerre et, par extension, contre ceux qui y participent, les héros eux-mêmes. La mise en avant de la parole témoignante des héros se traduit par des dispositifs radiophoniques où la voix prime sur le corps et la description sur l'action, alors reléguée hors champs, dans un passé qui hante les personnages mais qui demeure invisible sur scène.

A. Du héros épique au personnage moderne

En apparence, les Achille, Ulysse, Agamemnon ou Ménélas de Mouawad et Abkarian sont des personnages plutôt traditionnels : ils ont un nom et une identité clairement établie, parlent clairement, racontent des épisodes antérieurs et expriment leur point de vue. Mais, comme les personnages tragiques vivent parfois une reconnaissance empêchée³²⁵, du fait d'une crise de folie inspirée par des divinités – le plus célèbre étant Ajax – ces nouveaux Ulysse et Achille semblent s'éveiller d'une léthargie millénaire et prendre conscience de « la crise de folie » qu'ils auraient traversée, impliquant un « déni de soi »³²⁶, état du personnage dans lequel il « nie son identité formelle »³²⁷. Lucie Thévenet ajoute que « ce déni est particulièrement sensible dans les scènes montrant le retour à soi des personnages qui ont été la proie d'une folie temporaire envoyée par un dieu, car il semblerait justement que ce ne soit pas 'à soi' en plénitude que l'on revienne »³²⁸. À défaut de folie divine, les héros de Mouawad et Abkarian reviennent de la guerre et ne sont pas, en effet, « en plénitude » à leur retour. Au contraire, ils semblent étrangers à eux-mêmes, ou en tout cas à leur version épique, et en deviennent des

³²⁵ THEVENET Lucie, *Le personnage, du mythe au théâtre. La question de l'identité dans la tragédie grecque*, op. cit., p.183.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ *Ibidem*.

« impersonnages », c'est-à-dire des personnages sans particularité, qui « s'incarne[nt] dans des doubles et des hypostases, autant de projections autobiographiques complémentaires qui montrent l'incapacité du personnage moderne à coïncider avec soi-même »³²⁹ et qui, en retour, possède la « capacité à rester ouvert à tous les possibles, aux virtualités de la vie »³³⁰, incarnant ce que Flore Garcin-Marrou appelle « l'humaine condition dans sa multiplicité, mais aussi le 'singulier pluriel' »³³¹.

Ainsi, ces personnages sont construits sur un paradoxe : d'une part, ils sont parfaitement identifiés et identifiables comme étant Ulysse, Achille ou Ménélas (nom, exploits, relations aux autres personnages), mais d'autre part, leur rapport à la parole en fait des déclinaisons de l'« impersonnage » théorisé par Jean-Pierre Sarrazac.

Les voix traversant les personnages sont reliées sous l'identité héroïque, le nom des personnages épiques, tout en la dépassant largement. Plutôt qu'une « crise d'amaigrissement »³³² des héros épiques, il s'agit bien de leur dés-héroïsation puisque le héros n'est plus un personnage mais une projection dans laquelle se manifeste une vision du monde et/ou un discours, devenant « transpersonnel »³³³ et « impersonnage », mais demeurant aussi, malgré tout, le personnage mythique quasi-indestructible qui a traversé les siècles jusqu'à nos jours. Particularité du personnage mythique, il préexiste largement à la scène et lui est même d'abord étranger, puisque le personnage mythique est non-incarné, immatériel, avec plusieurs corps et visages en fonction des époques ou des interprétations du mythe/du personnage.

Plutôt que d'être conçus comme des rhapsodes dans le sens où l'entend Jean-Pierre Sarrazac, « voix narratrice et questionnante » qui perce « une écriture en montage dynamique » et qui est le « dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique »³³⁴, ces héros épiques mis en scène sont des « impersonnages »-témoins. Les héros épiques scéniques sont les personnages de l'action, les narrateurs, et leurs propres commentateurs. Les notions d'« impersonnage » et de témoin sont alors plus opérantes pour analyser les Ulysse et Achille de Simon Abkarian et de Wajdi Mouawad :

³²⁹ GARCIN-MARROU Flore, « Le drame émancipé », revue *Études théâtrales*, 2013, 56-57, p.175.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ibidem*.

³³² SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., « Personnage (crise du) », p.152.

³³³ GARCIN-MARROU Flore, « Le drame émancipé », op. cit., p.175.

³³⁴ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., « Rhapsodie », p.183.

L'Impersonnage est le témoin de sa propre vie, vie non pas individuelle et fixée mais nomade et transpersonnelle. Il est le martyr – *martus*, en grec, signifie témoin. Un témoin, c'est-à-dire, comme chez Brecht, un *tiers*, qui témoigne non plus pour le Christ mais pour l'Homme.³³⁵

Témoignant des combats au lieu de raconter leurs exploits, les héros épiques sont placés dans une position de critique, de témoin au sens politique : le témoin de Brecht est un prisme par lequel c'est toute l'humanité, ou la société, qui est analysée et critiquée pour appeler à une prise de conscience collective.

La dimension collective et politique du récit des héros les distingue de leur parole dans les épopées, car elle se fait sur scène à travers des récits intimes et introspectifs. Le fait de donner la parole à un héros pour qu'il raconte lui-même son histoire par un biais personnel, sans public au sein de la fiction, le différencie de son comportement dans les épopées. Dans l'*Odyssée*, lorsqu'Ulysse se fait le narrateur de ses exploits passés, il est chez les Phéaciens et s'adresse au roi Alcinoos et à toute l'assemblée, c'est-à-dire à un public au sein de la fiction dans laquelle le personnage parle. Ce récit lui assure la gloire et la reconnaissance de son auditoire : il participe à sa propre légende³³⁶. Du chant IX au chant XII de l'*Odyssée*, Ulysse est le narrateur principal, le poète épique n'intervenant que lorsque le héros s'interrompt, pour préciser que les Phéaciens boivent ses paroles (« ils étaient sous le charme »³³⁷). Dans ces quatre chants, les plus connus et les plus réécrits dans les œuvres jeunesse, Ulysse raconte qu'il a vaincu le cyclope Polyphème, la magicienne Circé et s'en est fait une alliée, qu'il a pu entendre le chant des Sirènes sans y succomber grâce à sa légendaire ruse, et qu'il aurait même eu l'honneur d'aller à la frontière des Enfers pour interroger les morts. Dans son récit, Ulysse se met donc en scène en héros invaincu. Or, nous savons qu'Ulysse ment à chaque nouvelle rencontre, se présentant sous de faux noms, s'inventant une filiation et une patrie pour chaque nouvelle identité endossée et qu'« il construit à chaque fois une image de lui-même parfaitement adaptée à son (ou ses) interlocuteur(s) et à l'impression qu'il veut faire »³³⁸. Ne ferait-il pas la même chose chez les Phéaciens lorsque, dévoilant son identité, il raconte les dix dernières années ? Suzanne Saïd relève que le récit d'Ulysse comporte plusieurs exemples de « mauvais hôtes », mettant ainsi en valeur le bon accueil que lui ont fait les Phéaciens et s'assurant la continuité de cet accueil. La sincérité d'Ulysse, dans son récit principal, peut être

³³⁵ SARRAZAC Jean-Pierre, « Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur », *Revue Études théâtrales*, 51-52, 2011, pp.11-25, p.18.

³³⁶ SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, *op. cit.*, p.225.

³³⁷ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant XI, vers 334, p.205.

³³⁸ SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, *op. cit.*, p.225.

mise en doute par proximité avec ses récits mensongers. Comme un aède, il raconte ce que son auditoire veut entendre et en profite pour s'assurer un prestige supérieur encore à celui que lui conféraient ses exploits à Troie.

Sur les scènes contemporaines, Ulysse apparaît au contraire souvent comme un personnage digne de foi. À l'exception de la comédie de Camille Prioul, *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis* (2019) précédemment analysée, Ulysse est présenté comme sincère, livrant ses états d'âme au public dans des récits intimes où il se décrit comme un homme blessé et perdu. Ainsi, chez Mouawad, l'Ulysse de *La Mort d'Achille* « n'est pas heureux »³³⁹ et ne voit que le carnage au lieu de la victoire, et doute de la justesse de la guerre de Troie. Ses propos, plutôt que l'encenser, dressent un portrait sombre de la guerre et de lui-même, et il a la sagesse d'appeler au sauvetage du peuple troyen plutôt qu'à son anéantissement, rappelant ainsi que derrière la légende, la guerre est une réalité. L'usage du présent de narration évoque bien le récit rétrospectif du témoin : « au lieu d'être, selon la loi sacro-sainte de la progression dramatique, une marche en avant vers la catastrophe, le drame se fait rétrospectif »³⁴⁰. L'action s'est déjà déroulée, hors scène, et il revient alors aux personnages d'en témoigner au public et de lui en faire prendre la mesure.

Dans le même article, « Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur », Jean-Pierre Sarrazac ajoute que « témoigner, c'est en quelque sorte *déreprésenter* »³⁴¹. Le format radiophonique de *La Mort d'Achille* et d'*Hélène après la Chute*, ainsi que les dispositifs scéniques sobres, presque de plateaux nus de *Ménélas Rebétiko Rapsodie* et de *Battlefield* qui relèguent l'action guerrière au récit et qui présentent des personnages qui, dans leurs attitudes, se posent essentiellement en narrateurs et en conteurs, sont bien des formes qui « déreprésentent » en refusant l'action au profit d'une parole témoignante et accusatrice.

Participant à la diffusion de leurs exploits dans les épopées, sur scène les héros sont à présent témoins des horreurs et des violences commises par leur camp – et c'est en cela que la disparition de l'aède participe à la dés-héroïsation des héros, qui n'existent plus que dans leur propre témoignage et qui tentent de partager une vérité difficile à dire et à entendre. Sans narrateur externe, il n'y a plus de poète pour embellir la réalité.

³³⁹ Ulysse : « Dix années à nous dire 'quand la guerre sera finie nous serons heureux'. La guerre est finie et nous ne sommes pas heureux », Wajdi Mouawad, *La Mort d'Achille*, *op. cit.*, 14min.11.

³⁴⁰ SARRAZAC Jean-Pierre, « Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur », *op. cit.*, p.22.

³⁴¹ *Ibid.*, p.23.

Du narrateur externe au personnage-poète

Avant d'être mêlés dans une seule entité, narrateur et personnage épiques ont bien été séparés sur scène. Dans *Le Mahâbhârata* de Peter Brook (1985), les héros et le narrateur se côtoient. Nous pouvons même considérer que le personnage principal du spectacle n'est pas un des héros mis en scène, mais le scribe Vyāsa, qui écrit l'histoire qui se joue et se déroule devant ses yeux et les yeux du public. Peter Brook convoque le modèle du conteur indien, mais aussi les modèles occidentaux, avec un Vyāsa devenu vieil homme qui raconte des histoires à son auditoire comme « un grand-père 'troubadour' à l'européenne et non pas comme un 'poète initié aux secrets du monde' »³⁴². *Le Mahâbhârata* est un spectacle aux multiples niveaux de lecture : récit des aventures des Pandava, il est aussi le récit d'une histoire, d'un mythe, en train de se fixer. Vyāsa est bien un personnage du *Mahâbhârata*, mais il est aussi considéré, par la légende, comme son auteur, un auteur-conteur : c'est le dieu Ganesh qui aurait fixé à l'écrit le récit de Vyāsa.

Dans l'épopée, Vyāsa est à la fois le narrateur et un personnage qui interagit avec d'autres personnages, soit par la parole – notamment en invoquant l'esprit des morts pour raconter leur histoire – soit plus directement en ayant des rapports sexuels avec les princesses Ambika et Ambalika, et devenant ainsi le père de deux personnages : Dhritarashtra, fils d'Ambika, qui sera ensuite le père des cent frères Kaurava, et Pandu, fils d'Ambalika, qui sera le père de trois des cinq frères Pandava (Yudhishtira, Bhima et Arjuna). Or, la lutte de pouvoir entre les Kaurava et les Pandava, et notamment la bataille de Kurukshetra, est un des épisodes les plus connus et les plus mis en scène du *Mahâbhârata* – par Satoshi Miyagi dans *Mahâbhârata-Nalagaritam*, ou par Peter Brook. Vyāsa est donc partie prenante du récit qu'il raconte, qui met en scène sa propre descendance. La conservation et mise en avant de Vyāsa par Peter Brook en 1985 est ainsi à la fois une forme de fidélité à l'épopée indienne et sa légende, mais aussi une mise en abyme du travail d'adaptation opéré par Peter Brook et Jean-Claude Carrière, et présente un « récit-cadre »³⁴³ qui met à distance le récit épique présenté comme tel : le public assiste à la récitation d'un récit, et non à l'action « comme si » elle se déroulait sur scène.

Dans les spectacles qui les mettent en scène comme leur propre narrateur, les héros ne s'imposent pas pour autant en narrateurs épiques. Ils se placent à l'intersection des modes

³⁴² HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, op. cit., p.143.

³⁴³ *Ibid.*, p.142.

épiques et dramatiques traditionnels³⁴⁴, avec le format du récit de soi. Cette narration de soi brouille, ou déplace, non seulement la frontière entre narration et monstration, entre épique et dramatique, mais aussi la frontière entre réel et fiction dans la mesure où elle immerge des personnages de fiction bien identifiés dans un espace-temps et un registre de parole du réel (une parole biographique). Le jeu avec la frontière entre illusion et réel est récurrent sur les scènes contemporaines, comme si pour revenir à des formes de récit au théâtre, il fallait en passer par un ancrage dans le réel. Marquées par les formes postdramatiques rejetant l'établissement d'une fiction vraisemblable pour privilégier un rapport direct au réel, qui atteint son paroxysme dans la performance, les esthétiques néo-dramatiques intègrent une forme de recherche d'authenticité à travers la porosité entre scène et réel³⁴⁵ – porosité qui se traduit par le recourt au récit personnel des personnages.

Ce dispositif favorise l'identification des spectateur·trice·s plutôt que l'effet de distanciation traditionnellement produit par l'épique. L'identification induite par le récit personnel est encore exacerbée par l'apparente sincérité des personnages narrateurs, alors bien différents du modèle de l'aède antique. Contrairement à l'aède, le héros est partie-prenante de l'histoire contée qui, bien que non-montrée, reste incarnée car le corps du personnage qui parle à la première personne en est une trace.

Les héros épiques sont mis en scène comme des personnages déçus : après la guerre, qui sont-ils ? Si c'est la question qui guide Yudhishtira dans *Battlefield*, nous avons montré qu'elle est également au cœur du traitement d'Ulysse, qui est présenté comme un héros vieilli et meurtri, qui peine à véritablement rentrer chez lui et qui peut devenir un nom permettant de nommer des anonymes. Mais, les metteurs en scène développent également les retours à la vie civiles d'autres héros, tels que Ménélas, dont Homère présente une partie du retour dans l'*Odyssée* (chant III), ou Achille, également brièvement présent dans l'*Odyssée* dans les Enfers. Aujourd'hui, ces deux héros se racontent dans des textes que l'on peut qualifier de dramaturgies de la parole, d'autant plus que deux d'entre eux ont fait l'objet de mises en lecture pour la radio : *La Mort d'Achille et Hélène après la Chute*.

³⁴⁴ « Dans un sens plus précis que le précédent, la *narration* est le terme qui désigne traditionnellement l'un des deux « modes » par le truchement desquels une histoire peut être racontée : le *mode épique* et le *mode dramatique*. La *narration* (mode épique) se définit par opposition à ce que les théoriciens du cinéma, comme André GAUDREULT ont proposé d'appeler la *monstration* (mode dramatique) [1999: 81]. Dans une narration, le narrateur (ou le « poète », comme on a longtemps dit) s'interpose entre le monde raconté et lecteur/spectateur », CHAPERON Danielle, « Le travail de la narration », *op. cit.*, p.30.

³⁴⁵ MEYER MACLEOD Arielle, « Narration et fiction. Intermittences et soubresauts », *op. cit.*, p.22.

B. Des personnages de parole

Tous les deux lus dans le cadre du Festival d'Avignon pour France Culture – mais dans deux émissions – *La Mort d'Achille* et *Hélène après la Chute* présentent des personnages isolés et qui peinent à interagir. Dans *La Mort d'Achille*, écrit par Wajdi Mouawad à la demande de France Culture, les personnages dialoguent à travers différents espace-temps, ce qui explique les difficultés communicationnelles des personnages, alors que dans *Hélène après la Chute*, ce sont les années de séparations qui font de Ménélas et Hélène des étrangers qui ne se comprennent pas. Élément symptomatique de l'écriture pour la radio, ou favorisant sa mise en lecture quand le texte n'est pas directement écrit pour être radiophonique, les textes sont poétiques et comportent de nombreux monologues et de longues répliques, et les personnages semblent évoluer dans des espaces mentaux que l'auditoire peut partager.

La solitude des héros, qui contredit leur inclusion nécessaire dans une communauté dans les épopées, est un trait commun à plusieurs d'entre eux et ne va pas forcément avec une déchéance morale et physique aussi marquée que celle des Ulysse. Chez Abkarian, Ménélas est représenté seul (*Ménélas Rebétiko Rapsodie*) ou avec Hélène (*Hélène après la Chute*), dans un dialogue en miroir. Quant à Achille, dans *La Mort d'Achille* de Wajdi Mouawad, sa mort l'exclut de fait du monde des vivants. Dans le même spectacle, Ulysse apparaît aussi comme un héros isolé parce que sa vision du monde à venir diffère significativement de celles des autres héros rendant hommage à Achille. Contrairement à Agamemnon, Ulysse ne veut pas que Troie soit détruite et refuse le génocide du peuple troyen. Cet Ulysse est seul face aux autres héros, comme Achille est isolé par la mort, et Thétis explique que « les paroles d'Ulysse sont arrivées trop tôt ou trop tard »³⁴⁶ alors même qu'Ulysse se présente comme « un homme de [s]on époque »³⁴⁷. Même dans une œuvre qui ne l'isole pas directement, Ulysse tient donc un discours qui le met à part et qui contredit sa légende. Enfin, dans le spectacle de Peter Brook, *Battlefield*, Yudhishtira est mis en scène comme un héros solitaire, alors que le *Mahâbhârata* présente des familles de héros (les cent frères Kaurava, les cinq frères Pandava). Mais le spectacle met en scène Yudhishtira après la guerre, quand tous les autres sont morts.

³⁴⁶ Wajdi Mouawad, *La Mort d'Achille*, op. cit., 1h04min.

³⁴⁷ *Ibid.*, 1h01min.

La solitude des héros se traduit par des dispositifs sobres qui mettent la parole en avant. Au-delà de la question des enjeux et nécessités de l'écriture pour la radio ou de la mise en lecture – prévalence de la parole sur l'action, rythme – nous remarquons que les deux textes de Simon Abkarian et celui de Wajdi Mouawad comportent presque exclusivement des répliques qui n'appellent pas le dialogue : les personnages sont isolés les uns des autres. Et sans avoir vu *Battlefield*, les extraits vidéos et textuels du spectacle invitent à penser que la quête de Yudhishtira est, au moins en partie, un voyage introspectif que le héros doit effectuer seul (« *The other war – where will it take place? In the battlefield or in my heart?* »³⁴⁸).

1. La solitude des héros de Simon Abkarian : une parole circulaire qui enferme

Chez Simon Abkarian en particulier, la parole des héros est bloquée, elle tourne en rond et enferme les personnages. Flux de pensées, le monologue de Ménélas dans *Ménélas Rapsodie* enferme le personnage par sa structure cyclique. Le texte alterne entre les attermoissements d'un Ménélas fou de chagrin et d'amour et les invectives et la haine du même héros, qui souhaite vengeance et réparation. Cette cadence cyclique, très musicale, a son équivalent à plus petite échelle au sein des vers libres parfois construits sur des effets de rimes et des jeux d'échos et de répétitions-distorsions :

Si tu ne fais rien, ton royaume sera pillé.
Il ne sera plus qu'un bazar dédié au dieu marchand.
Boutiquiers colporteurs, maquereaux et assassins seront les nouveaux maîtres.
Tout sera à vendre, bradé à la criée.
L'air, l'eau, les îles, les ports, les filles, les femmes, la gloire même des Grecs sera couchée sur les étals des marchés.³⁴⁹

Ou avec les anaphores :

Avant que le pervers ne chevauche l'honnête homme.
Avant que les parvenus ne se pavanent sur nos autels consacrés.
Avant que l'usure n'emporte le peuple par l'usure.
Avant que la lâcheté ne soit l'aune de la pensée.
Avant que le mensonge ne l'emporte sur la promesse.
Avant que la justice ne croupisse dans les prisons.
Avant que la mère ne se prostitue à la fin du mois.
Avant que le patriarche ne se nourrisse d'immondices.
Avant que le vicieux ne règne dans l'agora.
Avant que l'équité ne soit sujet de sarcasme.

³⁴⁸ Extrait du spectacle dans le dossier de presse de *Battlefield*, *op. cit.*, p.4 : « Une autre guerre – où aura-t-elle lieu ? Sur un champ de bataille ou dans mon cœur ? ».

³⁴⁹ Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, *op. cit.*, p.19.

Avant que la pudeur ne soit forcée de se justifier.
Avant que le salaud n'invective le juste.
Avant que les escrocs ne soient l'exemple à suivre.
Avant que les livres de nos poètes ne servent à caler les tables des bordels.³⁵⁰

Mais aussi par le champ lexical de la musique utilisé de manière métaphorique et qui met en évidence la partition du texte :

Car si tu ne te lèves pas, il n'y aura plus, ni de neuvième, ni de septième, ni de cinquième temps.

De notre musique, ne restera qu'une cadence, et de nos danses, un triste défilé. Une paire de temps sans aucun contretemps.³⁵¹

Ménélas est enfermé dans son flux de pensées, au point que le personnage est défini par ce rythme de parole, qui alterne avec le chant et la danse de l'interprète. Il ne parvient pas à sortir de cette spirale infernale – et c'est ce qui mène le personnage à « la chute ». À la fin de *Ménélas Rebético Rapsodie*, après la guerre, Ménélas regrette que celle-ci ait eu lieu, ce qu'il est devenu, et dit « J'aurais dû chanter : 'Jadis, il était une Hélène' »³⁵². C'est finalement son ressassement sur Hélène, cette parole cyclique alternant entre amour et haine matérialisant son refus de laisser partir Hélène, qui a entraîné la guerre. La Guerre de Troie apparaît alors comme le résultat de l'échec de la parole de Ménélas, qui avait pour vocation d'invoquer Hélène sur scène. Avec *Hélène après la Chute*, le dramaturge prolonge cette partition cyclique : de nombreux extraits de *Ménélas Rapsodie* se retrouvent dans ce deuxième texte, pris en charge par Ménélas et Hélène – ce que nous développerons plus loin.

Ainsi, dans *Ménélas Rebético Rapsodie*, seul en scène monologué aux accents de flux de pensées intimes, c'est bien la solitude de Ménélas qui structure le spectacle. Sa solitude est illustrée par ce monologue, mais aussi doublée par le récit du personnage qui ne cesse de revenir sur son abandon par Hélène qui a fait de lui « une âme naufragée »³⁵³. Le format du spectacle est en adéquation avec le caractère du personnage, tel qu'il se décrit lui-même : Ménélas, dans les deux textes que Simon Abkarian lui consacre, est un homme solitaire obsédé par Hélène. Il n'apparaît ni comme un roi ni comme un guerrier, mais comme un homme seul.

Scénique cependant, cette solitude du personnage n'est pas celle du comédien : dans *Ménélas Rebético Rapsodie*, le comédien côtoie des musiciens. Simon Abkarian est

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *Ibid*, p.30.

³⁵³ *Ibid*, p.10.

régulièrement attablé avec deux musiciens rébêtes, à cour. Cependant, ces moments d'échanges ne sont pas accessibles au public (les trois hommes parlent peu et à voix basse) et Ménélas disparaît un instant, laissant voir Simon Abkarian sur scène, et non plus le personnage épique. Le fait qu'*Hélène après la chute* se présente comme la suite directe de *Ménélas Rebético Rapsodie*, mais aussi comme sa réponse, invite à imaginer que sa mise en scène par Simon Abkarian reprendra des éléments scénographiques ou de mise en scène du premier volet, à l'image de son travail pour la trilogie composée du *Dernier jour du jeune*, *L'envol des Cigognes* et *Pénélope ô Pénélope*. Ce deuxième volet, *Hélène après la Chute*, lueur d'espoir pour les personnages, permet une ouverture à l'enfermement créé dans le premier volet en transformant le monologue de Ménélas en dialogue avec Hélène. Il y a là, peut-être, une forme de victoire pour Ménélas, de rédemption : l'apparition de la forme dialoguée laisse entrevoir la fin de la solitude. Cette victoire reste à nuancer car, même s'il y a des parties réellement dialoguées, la plupart des échanges entre Hélène et Ménélas ne sont que des répétitions des propos précédents, des variations, et le dialogue se transforme parfois en monologue à deux voix :

Ménélas : Quand était-ce la dernière fois que...
Hélène : Il y a dix ans, à Sparte.
Ménélas : Je n'ai pas fini ma phrase.
Hélène : La dernière fois, tu le sais autant que moi.
Ménélas : Je ne sais rien autant que toi, sauf ces dix années passées peut-être. Je les connais mieux que quiconque. Elles sont gravées dans la chair de ma chair, ces dix maudites années. Approche que je te vois enfin.³⁵⁴

Et plus loin :

Hélène : Quand était-ce la dernière fois que...
Ménélas : Il y a dix ans, à Sparte.
Hélène : Je n'ai pas fini ma phrase.
Ménélas : La dernière fois, tu le sais autant que moi.
Hélène : Je ne sais rien autant que toi, sauf ces dix années passées peut-être. Je les connais mieux que quiconque. Elles sont gravées dans la chair de ma chair ces dix maudites années.³⁵⁵

Enfin, les deux personnages sont isolés du reste du monde. La didascalie initiale d'*Hélène après la chute* précise que l'action se déroule dans une chambre³⁵⁶ : Hélène et Ménélas sont dans un lieu clos, intime, à l'écart des questions politiques qui les déchirent. Longue scène de retrouvailles, *Hélène après la Chute* présente un couple composé de deux individus solitaires qui peinent à se reconnaître et à se comprendre, et c'est justement les jeux de répétitions qui

³⁵⁴ Simon Abkarian, *Hélène après la chute*, podcast France Culture, enregistrement de la mise en lecture du 15 juillet 2021, Avignon, 4min.56.

³⁵⁵ *Ibid*, 40min.25.

³⁵⁶ « Une vaste chambre, une grande fenêtre », podcast France Culture de la mise en lecture d'*Hélène après la chute*, 2021, Avignon, 3min.16.

réunissent Hélène et Ménélas. Les deux personnages ne parviennent pas à communiquer efficacement, se répétant sans cesse et créant un flux de voix proche de la logorrhée³⁵⁷. Il s'agit alors d'une parole poétique qui raconte les états dans lesquels se trouvent les personnages, sans raconter au sens traditionnel et en dévoyant le récit narratif qui vise à la clarté : l'histoire à proprement parler n'avance pas.

2. *La Mort d'Achille* : tentative de dialogue à travers l'espace et le temps

Commande de France Culture, *La Mort d'Achille* est une pièce écrite pour la radio, et s'ajoute à la liste des textes radiophoniques du dramaturge³⁵⁸. Son format radiophonique est propice au surgissement des voix des morts, à des présences fantomatiques³⁵⁹, mais aussi à l'hybridation entre théâtre et récit³⁶⁰, caractérisant la pièce de Wajdi Mouawad dans laquelle les « personnages ne sont plus à la bonne distance »³⁶¹ les uns des autres. Il en résulte alors une « polyphonie pouvant prendre la forme d'une coexistence de soliloques, dits ou tus, entrecoupés de longs silences »³⁶² ou, ici, de musique et de chant. Là où le dialogue semble impossible – ou du moins compliqué – entre les personnages, il favorise un rapprochement avec le public, en s'adressant directement à lui, seul destinataire d'une parole qui n'est pas entendue (Achille) ou pas comprise (Ulysse) par les personnages fictifs.

Espace des vivant-e-s, espaces des morts

Dans *La Mort d'Achille*, tous les personnages ne partagent pas le même espace ou la même temporalité : l'action principale se déroule pendant les funérailles d'Achille et tous les héros le louent, tour à tour, dans une succession de longues répliques qui ne se répondent pas nécessairement, et les souvenirs racontés le sont au présent et font intervenir des personnages qui n'assistent pas aux funérailles (Achille, depuis les Enfers, ou le cheval Xanthos).

³⁵⁷ LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, op. cit., pp.110-111.

³⁵⁸ Pièces radiophoniques de Wajdi Mouawad : *Loin des chaises* ; *Wilfrid* ; *William M.* ; *Le Chevalier* ; *Dans la cathédrale* ; *Les trains hurlent quand on tue* ; *Les Étrangers du bord du monde*.

³⁵⁹ CHENETIER-ALEV Marion, DIAZ Sylvain, « Le théâtre radiophonique de Beckett, laboratoire de la forme dramatique », revue d'*Études théâtrales*, 2007, 38-39, pp.149-151, p.150.

³⁶⁰ CHENETIER-ALEV Marion, Les archives radiophoniques du théâtre. Du théâtre pour les aveugles à un théâtre de sourds ? », *Revue Sciences/Lettres*, 6, 2019, p.14.

³⁶¹ GARCIN-MARROU Flore, « Le drame émancipé », op. cit., p.176.

³⁶² *Ibidem*.

Les personnages de *La Mort d'Achille* (Achille, Ulysse, Agamemnon, Ajax, Nestor, Idoménée, Thétis) semblent, à première vue, s'inscrire directement dans l'héritage homérique. Leurs récits reprennent des épisodes de l'*Iliade* : les souvenirs racontés sont des événements de l'épopée, par exemple le premier épisode de l'épopée homérique, la querelle entre Achille et Agamemnon. Les événements les plus récents pour les personnages (la prise de Troie) n'apparaissent pas dans l'*Iliade*, qui se termine avant la fin de la guerre. La prise de Troie est racontée dans l'*Odyssée*, comme la mort d'Achille, et sont seulement évoquées brièvement dans *La Mort d'Achille*, sans que les personnages n'en fassent le récit complet au public.

La Mort d'Achille apparaît parfois comme une réécriture littérale des deux épopées homériques. Ainsi, Achille répond à Ulysse « Je voudrais être un mercenaire Ulysse, je voudrais être le plus misérable des maîtres, être le dernier des porchers plutôt qu'être le roi des morts, ombre parmi les ombres. Rien ne vaut la vie »³⁶³, reprenant presque mot à mot ses paroles dans l'*Odyssée* :

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...³⁶⁴

Mais aussi à ce qu'il dit dans l'*Iliade* quand, au chant IX, Achille loue la vie : οὐ γὰρ ἐμοὶ ψυχῆς ἀντάξιον οὐδ' ὅσα φασὶν³⁶⁵, qu'Edmond Levy traduit par « pour moi rien ne vaut la vie »³⁶⁶ et Frédéric Mugler par « pour moi la vie a plus de prix que toutes les richesses »³⁶⁷. Cet Achille évoque donc par plusieurs aspects l'Achille homérique, avec toute sa complexité, voire ses contradictions³⁶⁸. Le récit biographique d'Achille s'appuie sur des éléments déjà présents chez le personnage épique, mais qui ne sont pas forcément ceux que l'on retient du héros, Achille étant peu présenté comme regrettant sa mort et plus souvent montré comme un héros invincible et colérique. Wajdi Mouawad, en puisant dans la matière épique, a accentué la complexité du héros en lui permettant de s'exprimer plus intimement que dans l'*Iliade* – où il peut déjà faire figure de héros solitaire lorsqu'il se retire dans sa tente, refusant les combats :

Il ne hantait ni l'assemblée, où se forge la gloire
Ni le combat : jour après jour, il se rongait le cœur

³⁶³ Wajdi Mouawad, *La Mort d'Achille*, *op. cit.*, 34min.11-34min.23.

³⁶⁴ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant XI, vers 488-491, p.209.

³⁶⁵ HOMÈRE, *Iliade*, chant IX, vers 401.

³⁶⁶ LEVY Edmond, « De quelques allusions à l'*Iliade* dans l'*Odyssée* », in *Architecture et poésie dans le monde grec. Hommage à Georges Roux*. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen. Série archéologique n°19, 1989, pp.123-131, p.125. [En ligne : https://www.persee.fr/doc/mom_0244-5689_1989_ant_19_1_1236].

³⁶⁷ HOMÈRE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant IX, vers 401, p.190.

³⁶⁸ DINGREMONT François, « La mort : une affaire de vivants dans les épopées homériques », *op. cit.*, p.197.

À rester là, dans le regret des cris et des combats.³⁶⁹

La Mort d'Achille porte également des traces des tragédies, avec des personnages en dialogue entre eux, mais à travers de longues tirades souvent descriptives. Ce faisant, les personnages expriment leurs doutes, leurs remords ou leur peine. Mais, la parole à la première personne, ici, représente des positions politiques, en plus d'humaniser les héros : d'un côté, une prise de position contre la guerre, qui en comprend l'horreur (Ulysse) et de l'autre, la joie de la victoire (Agamemnon). Et entre eux, Achille, mort pour la gloire et regrettant sa condition « d'ombre ».

Avec *La Mort d'Achille* Wajdi Mouawad « déterre les morts à défaut de ressusciter les morts »³⁷⁰ en donnant la parole à Achille depuis le tombeau. Il n'en est en effet pas « ressuscité » pour autant, bien au contraire. Aucun véritable dialogue n'est possible entre Achille et les autres personnages, même si Achille peut leur répondre. Quand il parle, c'est souvent pour prendre le relais d'un autre personnage qui se remémore un moment passé, dans lequel Achille prend en charge son propre rôle. Ainsi, sa parole est associée au passé et, si le héros défunt donne l'illusion d'échanger avec les vivants, ces derniers ne l'entendent pas – y compris la déesse Thétis, pourtant divine. *La Mort d'Achille* n'échappe pas à ce que nous avons démontré plus tôt : les personnages divins sont mis de côté dans la pièce, d'autant plus que cette dernière interroge l'existence même des dieux et des déesses. Pour autant, Thétis prend bien la parole. Alors qu'Ulysse questionne la présence des dieux, une déesse se tient à ses côtés pour pleurer son fils. Celle-ci apparaît alors profondément humaine, démunie et privée de pouvoirs, pour n'être qu'une mère éplorée.

Un autre personnage est de nature divine dans *La Mort d'Achille* : Xanthos, un des deux chevaux d'Achille. Immortel, il a été offert par Zeus à Pélée³⁷¹, le père d'Achille, avec un autre cheval immortel, Balios. Dans l'*Illiade*, les deux coursiers tirent le char d'Achille pendant les combats à Troie et assistent à la mort de Patrocle, qu'ils pleurent et pour lequel ils arrêtent de se mêler aux guerriers³⁷². Plus tard, au chant XIX, quand Achille reprend les combats après les funérailles de Patrocle, Héra donne la parole à Xanthos pour qu'il annonce à Achille sa mort prochaine après qu'il ait accusé les deux chevaux d'avoir laissé Patrocle mourir :

³⁶⁹ HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant I, vers 490-492, pp.24-25.

³⁷⁰ RUBIRA Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, Paris, Acoria, 2014, p.114, citation de Wajdi Mouawad dans *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, p.70.

³⁷¹ HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant, XVII, vers 443-444, p.380.

³⁷² *Ibid*, chant XVII, vers 426, p.380.

Aux coursiers de son père il cria d'une voix terrible :
« Xanthos et Balios, illustres enfants de Podarge,
Songez à faire mieux, en ramenant ici vivant
Votre cocher, quand nous en aurons assez du combat,
Et ne me laissez pas, comme Patrocle, mort sur place. »
Et, de dessous le joug, le prompt Xanthos lui répondit.
Il baissa brusquement sa tête, et toute sa crinière,
Echappant au collier, glissa, le long du joug, à terre.
Héra, la déesse aux bras blancs, le fit parler ainsi :
« Oui, cette fois encor, nous te ramènerons Achille.
Mais tes jours sont comptés. Ce n'est point notre faute, à nous,
Mais celle d'un dieu fort et de l'impétueux destin.
Et ce n'est pas non plus à cause de notre lenteur
Que les Troyens ont dépouillé Patrocle de ses armes :
C'est le meilleur des dieux, le fils de Léo aux beaux cheveux,
Qui l'a tué au premier rang, couvrant Hector de gloire.
Nous pourrions à la course aller de front avec Zéphyre,
Qui est, dit-on, le plus vite des vents ; mais ton destin
Est de périr victime à la fois d'un dieu et d'un homme. »
Tels furent les seuls mots consentis par les Érinyes.
Plein de courroux, Achille aux pieds légers lui répondit :
« Xanthos, est-ce vraiment à toi de m'annoncer la mort ?
Je le sais bien sans toi : mon sort est de périr ici,
Loin de mes parents bien-aimés. Mais je n'aurai de cesse
Que je n'aie donné aux Troyens tout leur saoul de combats ! »
Il dit, puis à grands cris, lança ses coursiers en avant.³⁷³

Wajdi Mouawad a conservé et développé la capacité de parler de Xanthos, en en faisant un personnage-narrateur au même titre que les héros. Ici, nul besoin d'Héra pour que le cheval puisse parler et les Érinyes ne viennent pas lui reprendre ce don. C'est donc Xanthos qui raconte la mort d'Hector, témoin direct de l'évènement – et montrant ainsi la connaissance approfondie de l'épopée homérique du dramaturge, le cheval ne faisant pas partie des personnages les plus connus de l'*Iliade* et étant très rarement conservé dans ses adaptations. Sa présence dans *La Mort d'Achille* est justifiée par sa qualité de témoin de l'*aristie* d'Achille, qui atteint son apogée à la mort du prince troyen – bien qu'Achille poursuive alors Hector à pied sans son char et ses chevaux (chant XXII³⁷⁴).

Multiplicité des temporalités

En plus de faire se croiser vivant·e·s et morts, personnages mortels et divins déchus, *La Mort d'Achille* croise les temporalités grâce aux récits d'évènements passés issus de l'*Iliade* : la dispute entre Agamemnon et Achille racontée par Ulysse, et la mort d'Hector. Lors de ces deux souvenirs, un personnage du temps présent raconte l'évènement et Achille prend la parole

³⁷³ *Ibid*, chant XIX, vers 399-424, p.426.

³⁷⁴ *Ibid*, chant XXII, vers 138, p.496.

pour faire entendre ce qu'il a dit lors de l'épisode raconté. Ulysse et Xanthos, mais aussi Agamemnon, Thétis ou Nestor, sont des orateur·trice·s en pleine eulogie, qui se souviennent d'Achille et lui permettent d'exister à travers leur mémoire collective, au point qu'Achille peut alors prendre la parole au présent, pour revivre les événements passés.

Cet usage du souvenir raconté, qui invoque un personnage mort – ou du moins absent – est caractéristique de l'écriture de Wajdi Mouawad, mais, contrairement à d'autres pièces du même auteur, la « manipulation des temporalités » n'est pas « au service d'une expérience tragique où le poids du passé empêche le héros d'agir, si ce n'est pour trouver la cause de son héritage malheureux »³⁷⁵ : les héros sont les seuls responsables de leur héritage malheureux. Cet enchevêtrement des temporalités participe à l'isolement des personnages, qui ne partagent alors pas les mêmes temps, voire les mêmes espaces, bien que les comédien·ne·s soient réunie·s sur un même plateau – du moins pour la mise en lecture de 2019.

Dans sa solitude mortuaire, Achille lui-même participe à son hommage : à partir des souvenirs de ses camarades, il décrit la scène mentionnée, au présent, comme s'il la revivait :

Ulysse : [...] Ainsi, nous nous sommes tués quand Achille, fils de Pélée, se dressa devant Agamemnon, fils d'Atrée.

Achille : Toi, Agamemnon, tu prends et ne laisse rien. Et quand tu nous ordonnes de verser notre sang, toi, tu ne verses rien.³⁷⁶

Ici, Ulysse évoque un souvenir – la querelle qui ouvre l'*Illiade* – et Achille prend le relais pour faire vivre l'événement en utilisant le temps présent. Pour autant, Achille n'intervient pas uniquement dans les souvenirs car il répond également aux vivant·e·s qui s'adressent à lui. Quand Thétis demande à Ulysse « que dirait Achille s'il t'entendait ? S'il fallait que depuis la mort, il nous parle de sa mort ? »³⁷⁷, c'est Achille en personne qui répond :

À quoi bon survivre si Patrocle, de tous mes compagnons le plus proche, est déjà sous la terre ? À quoi bon passer ma vie dans le deuil ? À quoi bon survivre si, en tuant Hector, j'ai tué le meilleur des héros qu'il me sera donné d'affronter, qu'aucun ne pourra égaler ?³⁷⁸

Il s'ensuit un échange avec Ulysse, pendant lequel les deux comédiens se tiennent par l'épaule, signifiant au public qu'une communication réelle est peut-être à l'œuvre, *pour une fois*. Si le roi d'Ithaque croit monologuer, Achille dialogue avec lui, tout en précisant que « Mes paroles,

³⁷⁵ DERY-OBIN Tanya, « De la reconnaissance à la responsabilité : l'expérience tragique chez Wajdi Mouawad », *op. cit.*, p.30.

³⁷⁶ Wajdi Mouawad, *La Mort d'Achille*, *op.cit.*, 22min.35.

³⁷⁷ *Ibid*, 32min.12.

³⁷⁸ *Ibid*, 32min.45.

vous ne les entendez pas. Aucun cadavre n'est parvenu à consoler les vivants »³⁷⁹, rappelant bien que la communication entre les deux personnages est en réalité à sens unique : Ulysse n'aura pas de réponse, et Achille est voué à parler dans le vide.



Figure 27. La Mort d'Achille, écrit par Wajdi Mouawad, 2019. Mise en lecture.
Achille et Ulysse.
Capture d'écran de la captation.

La connivence entre Ulysse, le héros vivant assombri de regrets, et Achille, le héros mort, qui est ainsi mise en évidence se voit également à travers la solitude des deux héros, tous les deux entourés, mais qui ne parviennent pas à échanger véritablement avec les autres. Les funérailles d'Achille reprennent l'affrontement entre Grecs qui initie l'*Illiade* et Ulysse prolonge la querelle : il ne cesse de s'opposer à Agamemnon, dont il ne partage pas la joie de la victoire. À la fin de *La Mort d'Achille*, Ulysse appelle Agamemnon à « relever les survivants et poser avec eux les pierres qui pourront sceller entre nos descendants la réconciliation »³⁸⁰, mais Agamemnon est sourd à cette volonté de « changer le monde », lui pour qui « les vivants se préservent eux-mêmes, et ceux qui échouent ne méritent pas la vie »³⁸¹, exigeant aux guerriers de se préparer à « enterrer dans le néant la vaste cité de Troie »³⁸² pendant que brûlera le bûcher d'Achille. Cette mésentente entre Ulysse et Agamemnon, qui poursuit celle d'Achille et Agamemnon, met en évidence la solitude d'Ulysse : comme Achille, il ne semble pas entendu par ses camarades. Comme le héros défunt, sa parole n'a pas eu d'impact sur les événements à venir.

³⁷⁹ *Ibid*, 34min.26.

³⁸⁰ *Ibid*, 1h02.

³⁸¹ *Ibid*, 1h03min.30.

³⁸² *Ibid*, 1h03min.50.

Dans les œuvres de Simon Abkarian et de Wajdi Mouawad, la solitude des héros se traduit par des personnages condamnés au ressassement. Leurs logorrhées sont symptomatiques de leur isolement et de leur incapacité à s'adapter à un monde autre que celui de la guerre – ou ailleurs que dans les épopées. Dans *La Mort d'Achille*, seul Agamemnon tient un discours ferme qui l'inscrit dans la droite lignée du personnage homérique, défendant sa victoire et la guerre qu'il a menée mais, dans la légende, le personnage meurt dès son retour à Mycènes, il est ainsi privé de retour et de prise de recul sur la guerre, il ne vit pas avec son fardeau, tandis qu'Ulysse incarne chez Mouawad le remord, ce qui se traduit par de longues répliques et plus d'interrogations que d'affirmations. Avec *La Mort d'Achille*, Wajdi Mouawad joue avec le format radiophonique pour proposer un croisement de voix et d'espace-temps qui universalise les personnages et l'action sans l'adapter à une époque précise. Des connaissances sur l'*Illiade* et la Guerre de Troie permettent de situer la pièce mais, elles ne sont pas nécessaires pour comprendre toutes les relations inter-personnages et les enjeux des positions d'Ulysse et d'Agamemnon au sujet de la guerre. Chez Simon Abkarian, la guerre est également finie dans *Hélène après la Chute* mais, contrairement à *La Mort d'Achille*, l'action se déroule dans un espace intime, une chambre, et réduit les questionnements politiques et philosophiques à l'échelle du couple Ménélas-Hélène qui, bien qu'enfin réunis, ne se retrouvent pas, ou difficilement, bloqués dans une sorte de dialogue monologué qui ne fait que se répéter sans apporter de réponse. La mise en lecture pour la radio à partir de laquelle nous travaillons met en relief la structure cyclique et le tissu des voix qui s'entrecroisent. Derrière la question des retrouvailles du couple, c'est aussi une forme de propos universaliste qui se dessine, sur les sentiments et les attentes de chacun·e, et sur les conséquences collectives d'actes individuels.

Ces héros épiques actualisés ne sont donc plus des modèles pour le reste des hommes. Au contraire, héros déçus, ils se présentent comme des anti-modèles, des hommes ayant perdu leur humanité. Questionnant leurs actes, s'accusant et ne parvenant pas à redevenir ceux qu'ils étaient avant la guerre, l'image des héros épiques – en particulier des héros homériques, largement étudiés ici – est aussi écorchée que le sont les personnages, et cette dégradation est au service du refus de glorifier la guerre.

C. Contre la spectacularisation de l'horreur

Ces versions scéniques des héros, qui n'existent qu'à travers leurs discours – des discours inattendus, en contradiction avec leur identité épique – sont traversées par d'autres

voix, en particulier celle des auteurs. La teneur universaliste des propos des héros fait de ces personnages une « surface lisse »³⁸³ dont l'identité définie ne sert ici qu'à porter des discours et réflexions sur la responsabilité des survivants. La dimension mythique des héros implique alors le dépassement de la notion d'identité : « Achille » ou « Ulysse » ne sont que des portes vers un imaginaire héroïque, ancien et guerrier, qui donne un contexte à leurs discours, permettant aux personnages d'être aussi un « visage sans trait »³⁸⁴ portant pourtant une parole (auto)biographique et dévoilant une intimité profonde, dans laquelle on retrouve des questionnements qui traversent les œuvres des auteurs autour d'un thème principal, la guerre.

Les histoires familiales et personnelles de Wajdi Mouawad et de Simon Abkarian sont marquées par les guerres civiles du Liban (1975-1990), cause de l'exil des familles des deux artistes. Wajdi Mouawad a fait de la critique de la guerre un des éléments constitutifs de son travail et a notamment fait l'objet d'une étude approfondie de Kathyne Fontaine, au côté des auteurs Laurent Gaudé, Mathias Énard et Jean Rolin, dans *Raconter la guerre dans la littérature contemporaine : éthique d'une poétique* (2021)³⁸⁵. Dans cet ouvrage, Kathyne Fontaine analyse les procédés utilisés par les auteurs pour « dire la guerre telle qu'elle se déroule à notre époque » à travers le détour par la fiction et, surtout, « une certaine poétique »³⁸⁶ – poétique qui, chez Wajdi Mouawad, passe par l'écriture, mais aussi dans *La Mort d'Achille*, par l'utilisation du texte poétique qu'est l'*Iliade*. De son côté, Simon Abkarian met directement en scène la guerre dans *L'envol des cigognes* (2017), et ses conséquences durables dans *Pénélope ô Pénélope*. Dans le dyptique sur Ménélas, la guerre est une toile de fond qui emprisonne les personnages, tant Ménélas qu'Hélène, dans des crises existentielles. Peter Brook, quant à lui, a produit de nombreuses œuvres dénonçant la violence et les conflits armés, dès 1968, avec son film *Tell me lies* sur la guerre du Vietnam, tiré de sa pièce *Us* (1966).

Les récits des personnages épiques sont très explicites, et dépeignent avec de nombreux détails la guerre, mais surtout ses conséquences, dans le but assumé de proposer une lecture réaliste – bien que toujours poétique – des épopées et de leur dimension guerrière.

³⁸³ GARCIN-MARROU Flore, « Le drame émancipé », *op. cit.*, p.175.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ FONTAINE Kathyne, *Poétique du récit de guerre contemporain. La littérature comme laboratoire d'éthique*, Paris/Laval, Hermann & Presses Universitaires de Laval, « Littérature et imaginaire contemporain », 2021.

³⁸⁶ *Ibid*, résumé.

1. Raconter les conséquences de la guerre

Les conséquences de la guerre mises en avant dans ces spectacles construits autour des personnages sont d'abord et avant tout celles qui transforment les hommes qui y participent.

Pour Ménélas, qui refuse d'abord longtemps de se lancer dans une guerre qui ferait tant plaisir à son frère Agamemnon, dans *Ménélas Rebético Rapsodie*³⁸⁷, la guerre a été source de traumatismes et de transformations :

Je suis malfaisant, ma passion du meurtre fut à la hauteur de mon amour.
Aucune saignée ne peut dégorger mon âme de ce cancer qu'est le remords.
Pour moi pas de renaître ni de revivre.
Pour moi le regret sans fin.
Et ni l'encens, ni les sacrifices ne rendront à mon souffle la légèreté de l'innocence perdue.
Pour moi pas de remède ni d'antidote à ce poison qu'est devenue mon âme.
Moi insondable disgrâce, qu'un dieu ose me regarder avec compassion, je lui arracherai les yeux.
Qu'il me chante ne serait-ce qu'une parole d'amour, d'un coup de lame rouillée, je trancherai la gorge à son cantique.

Rien ne peut plus me soumettre à la beauté, aucune chanson, aucune mélodie.
Aucun poète ne peut cerner la mesure de mon dégoût.
Aucune harmonie ne peut tracer les frontières de mon aversion que j'ai de l'amour.
Aucun instrument ne peut éduquer le démon de ma désillusion.
Aucune douceur ne peut calmer mon esprit malade.
[...]
Souillé de sang, me voilà assis sur un champ de ruines.
Je trébuche et tombe sur des cadavres que je ne connais pas.³⁸⁸

Ménélas, ici, n'est pas vainqueur. La chute de Troie et le retour d'Hélène ne sont pas synonymes de victoire, mais de douleur : celle d'être devenu « malfaisant ». Cet extrait expose une idée commune à Simon Abkarian, Wajdi Mouawad et Peter Brook : les vainqueurs sont aussi des victimes.

En effet, dans *La Mort d'Achille* aussi, les héros refusent la glorification de la guerre. Ulysse, en particulier, dépeint à Thétis la guerre sous un jour très sombre qui évoque plus la réalité des conflits armés que les combats de l'*Iliade*³⁸⁹ :

³⁸⁷ Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, *op.cit.*, p.15 : « Non si je me lève pour cette danse, c'est à la guerre que je vais. / Je veux rester assis. / Je ne veux pas que les Grecs tombent pour la femme d'un autre ».

³⁸⁸ *Ibid*, pp.30-31.

³⁸⁹ Dans l'*Iliade* aussi, les scènes de combats sont détaillées et parfois sanglantes. Toutefois, les descriptions des combats sont croisées à des comparaisons poétiques qui atténuent la violence décrite :

Et les gémissements se mêlaient aux cris de triomphe.
Coups donnés, coups reçus, et le sang inondait la terre.
Comme on voit des torrents, dévalant le haut des montagnes,
Unir, au confluent de deux vallons, leurs eaux puissantes
Qui se déversent, d'un gros jet, au fond d'un ravin creux ;
Et le berger des monts en perçoit le fracas lointain :

Sais-tu ce que c'est, des hommes enragés par dix ans de siège, dix ans loin de leur patrie, dix ans à pleurer les amis morts ? Sais-tu ce qui se passe ? As-tu la moindre idée de ce qui arrive lorsque ces hommes, déterminés à ne pas faire de quartiers, entrent dans une cité endormie ? Eux, comme les chiens, sont dévorés par le besoin de faire entendre jusqu'aux confins les hurlements de terreur de ceux qu'ils s'apprentent à massacrer. Veux-tu que je te raconte comment ça se passe lorsque, remontant par petits groupes une ruelle de Troie, on surgit dans les maisons tels des taureaux pour, les arrachant de leurs lits, saisir d'une seule main des enfants qu'avec un couteau à double tranchant on éventre par le bas comme on éventre un sac pour le vider de son eau ? Les hommes on les tuait sans attendre mais les femmes, Thétis, beaucoup d'entre elles n'ont pas eu cette chance. Non, elles n'ont pas eu droit à la mort simple qui délivre de l'horreur. Au contraire, nous tuions devant elles ce qu'elles avaient de plus chers, nous violions devant elles leurs filles, leurs mères. Nous émasculions sous leurs yeux leurs fils, leurs maris, avant de les tuer elles-mêmes le plus lentement possible pour qu'elles puissent, traversant l'étroit passage, ressentir toute l'amertume de la défaite et de l'humiliation.³⁹⁰

Ulysse ne s'arrête pas là et, après avoir décrit les différentes manières de séparer un bras ou une jambe d'un corps en laissant la victime en vie, il ajoute : « Mais quels dieux ? Il n'y avait que des hommes, et il n'y aura toujours que des hommes »³⁹¹. La responsabilité de ces actes n'échoit pas à une instance divine, mais bien à ceux qui les ont commis. Nulle gloire n'est à chercher dans ce que décrit Ulysse, mais un rappel brutal de la réalité.

C'est le même sentiment de défaite après une victoire que met en scène Peter Brook dans *Battlefield*, spectacle construit autour de l'idée que la « victoire est une défaite » (« This victory is a defeat »). Yudhishtira, une fois vainqueur à l'issue de la Guerre de Kurukshetra, laisse un champ de bataille couvert de milliers de morts et apprend qu'il a tué son demi-frère, dont il ignorait l'existence. Face à l'horreur de la guerre et de ses propres actes, le héros refuse de régner sur le monde avant d'avoir retrouvé la paix. Il ne s'agit plus, pour Peter Brook, de représenter l'épopée comme en 1985, mais d'en extraire un personnage et une réflexion critique sur son rapport à la guerre :

Les cent frères sont morts. Yudishtira a gagné. Comment régner ? Comment trouver la paix quand le champ de bataille est jonché de tous ces morts ? Comment vivre le remords qui ne cesse de vous ronger ? C'est le destin de Yudishtira. Il devra l'accepter et y répondre.³⁹²

Telles clameurs, tels cris d'effrois sortaient de la mêlée.
HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant IV, vers 50-456, p.89.

Il n'y a que la mort d'Hector et les traitements qu'Achille fait subir à sa dépouille qui marquent l'horreur de la guerre, mais même alors, une intervention divine permet au corps d'Hector de ne pas se dégrader et de rester « sans aucune souillure / Et sans tache de sang, toutes ses blessures fermées » (HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant XXIV, vers 419-429, p.526). Les guerriers, loin d'être des meurtriers, sont comparés aux éléments (tempêtes, débordements du Scamandre, le héros en se battant est « comparable au torrent ou au pic rocheux » (BOUVIER David, « La tempête de la guerre [Remarques sur l'heure et le lieu du combat dans l'*Illiade*] », *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 2, 1986, pp.237-257, p.248).

³⁹⁰ Wajdi Mouawad, *La Mort d'Achille*, *op. cit.*, 42min.-43min.24.

³⁹¹ *Ibid.*, 47min.37.

³⁹² Présentation du spectacle sur le site internet du Théâtre des Bouffes du Nord [En ligne : <https://www.bouffesdunord.com/fr/saison/558031b50b942/battlefield>].

Contrairement à la version longue du *Mahâbhârata* de 1985, où Peter Brook questionnait le théâtre et l'art du conte, dans une œuvre multiculturelle et ouverte sur le monde³⁹³, *Battlefield* resserre les questionnements sur le monde à la question de la responsabilité. On retrouve dans *Battlefield* la préoccupation de Wajdi Mouawad dans *La Mort d'Achille* concernant le remords et la culpabilité des vainqueurs. Peter Brook associe son spectacle à des événements réels dans les entretiens réalisés par la presse : « C'est une description terrifiante, ça pourrait être Hiroshima, ou la Syrie aujourd'hui [...] Nous avons voulu raconter ce qui se passe après la bataille »³⁹⁴, ajoutant en entretien que « Notre vrai public, c'est Obama, Hollande, Poutine et tous les présidents. La question, c'est comment voient-ils leurs adversaires aujourd'hui ? »³⁹⁵.

Pour autant, *Battlefield* ne recontextualise pas l'épopée indienne en la rattachant à l'actualité autrement que par les thèmes abordés, contrairement à Krzysztof Warlikowski qui affiche le drapeau de l'Ukraine au moment du salut de la première de *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood* en mai 2022, ou à Christiane Jatahy qui, également pendant le salut d'*Ithaque, notre Odyssée 1*, vient sur scène avec des pancartes #elenao³⁹⁶ pendant la campagne présidentielle du Brésil en octobre 2018.

Comme Ménélas dans *Ménélas Rebético Rapsodie*, le Yudhishtira de *Battlefield* ne se considère pas vainqueur de la guerre et craint un nouveau combat :

Yudishtira – Poverty is not glorious. Nor is sadness. Nor is solitude. I killed millions of men. I must now go to the woods. This victory is a defeat.

[...]

Krishna – Destruction never approaches weapon in hand. It comes slyly, on tiptoe, making you see bad in good and good in bad. Anyway, you won't have the choice between peace and war.

Yudishtira – What will be my choice then?

Krishna – Between a war and another war.

Yudishtira – The other war – where will it take place? In the battlefield or in my heart?

Krishna – I don't see a real difference.³⁹⁷

Yudhishtira – La pauvreté n'est pas glorieuse. Ni la tristesse. Ni la solitude. J'ai tué un million d'hommes. Je dois désormais aller dans les bois. Cette victoire est une défaite.

³⁹³ Peter Brook, entretien, 1985, INA. [En ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i00004524/peter-brook-met-en-scene-le-mahabharata-au-festival-d-avignon>].

³⁹⁴ France Info-Culture, « Trente ans après son *Mahabharata*, Peter Brook crée *Battlefield* », 2015 [En ligne : https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/trente-ans-apres-son-mahabharata-peter-brook-cree-battlefield_3380121.html https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/trente-ans-apres-son-mahabharata-peter-brook-cree-battlefield_3380121.html https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/trente-ans-apres-son-mahabharata-peter-brook-cree-battlefield_3380121.html].

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Contraction d'« Ele não », qui signifie « pas lui » en portugais. Slogan créé en septembre 2018 et utilisé par les militantes brésiliennes contre Jair Bolsonaro pendant la campagne des élections présidentielles du Brésil en 2018, lancé par le groupe Mulheres Unidas Contra Bolsonaro (les femmes unies contre Bolsonaro).

³⁹⁷ Extrait du spectacle dans le Dossier de presse de *Battlefield*, 2015, p.4. Traduction personnelle.

Krishna – La destruction n’arrive jamais les armes à la main. Elle vient sournoisement, sur la pointe des pieds, faisant voir le mal dans le bien et le bien dans le mal. Quoiqu’il en soit, tu n’auras pas le choix entre la paix et la guerre.

Yudhishtira – Alors quel sera mon choix ?

Krishna – Entre une guerre et une autre.

Yudhishtira – Une autre guerre – où aura-t-elle lieu ? Sur un champ de bataille ou dans mon cœur ?

Krishna – Je ne vois pas de vraie différence.

Dans cet extrait, Yudhishtira dialogue avec la divinité Krishna qui l’incite à ne pas s’exiler et à assumer son rôle de roi, voire à continuer une forme de combat, ce que Yudhishtira refuse dans un premier temps. Ce Yudhishtira ressemble beaucoup à l’Ulysse-Élias de Simon Abkarian dans *Pénélope ô Pénélope* : les deux héros sont partis en guerre, en reviennent vivants et dans le camp des vainqueurs, mais ils refusent de reprendre la place qui leur revient, marqués par une guerre meurtrière et fratricide. Yudhishtira doit entamer un voyage solitaire pour retrouver son humanité, et le spectacle de Peter Brook puise dans la spiritualité du *Mahâbhârata*, là où Simon Abkarian conserve la violence de l’*Odyssée*.

Le dispositif scénique mis en place par Peter Brook pour *Battlefield* repose sur son principe d’espace vide³⁹⁸ : les quatre comédiens évoluent sur le plateau circulaire du Théâtre des Bouffes du Nord, sans décor, accompagné·e·s par le musicien Toshi Tsuchitori aux percussions. Les voix des comédiens et de la comédienne occupent donc l’espace, parfois relevées par les percussions, et soulignées par les silences et les corps des interprètes. Les costumes orientalisent et déplacent l’action, dans un lieu non situé, qui ressemble à ceux que Peter Brook propose dans ses créations, faisant de l’œuvre un spectacle de voix, qui met en avant la parole des survivants, et rejoignant ainsi les dramaturgies du témoignage avec des « personnage *en question* » plutôt qu’en « action »³⁹⁹. Selon Sarrazac, le personnage témoin est ainsi « choralisé » car reprenant le rôle du chœur antique, témoin de l’action et élément réflexif de la tragédie. Mais, à la différence du chœur, le témoin contemporain est seul et les écritures de Simon Abkarian, Wajdi Mouawad et, dans une certaine mesure de Peter Brook, accentuent cette solitude en isolant les personnages les uns des autres : ils ne parlent que d’eux, de leur vécu et de leurs souvenirs – là où un témoin au sens premier du terme décrit une situation à laquelle il est extérieur et qu’il peut relater sans donner son avis, ce que ne font pas ces personnages qui témoignent à charge.

Dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie* ou *La Mort d’Achille*, le récit intime à la première personne, qui isole les personnages les uns des autres mais qui les engage dans une relation

³⁹⁸ BROOK Peter, *L’espace vide*, trad. Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Paris, Seuil, 2014 (1^{ère} édition 1977).

³⁹⁹ GARCIN-MARROU Flore, « Le drame émancipé », *op. cit.*, p.175.

avec le public, est au service d'une réflexion sur la monstruosité des hommes et plus largement sur les ravages de la guerre. Le récit personnel fait écho aux souffrances réelles endurées par les soldats et les civils lors d'un conflit armé. Or, dans sa présentation du spectacle, Wajdi Mouawad établit un parallèle entre son texte et des événements libanais⁴⁰⁰, les massacres de Sabra et Chatila en 1982, un parallèle qui traverse son œuvre, d'*Incendies* à son roman *Visage retrouvé* (2003), dans lesquels les massacres sont identifiables bien que jamais directement nommés dans le texte⁴⁰¹.

En humanisant les héros épiques *via* le discours à la première personne adressé au public, la guerre perd son habit poétique et redevient ce qu'elle est : un massacre. Dans *La Mort d'Achille*, les événements sont décrits avec force détails et sans vernis et, même si dans *Ménélas Rebético Rapsodie* Ménélas ne s'attarde pas sur la description de ce qui s'est passé à Troie, quelques phrases courtes sont lourdes de sens et imagées (« Je trébuche et tombe sur des cadavres »⁴⁰²). Mais, aussi imagées soient-elles, il ne s'agit que de descriptions : les combats et les horreurs habitent l'espace mental des personnages.

2. Mettre en scène la mise en récit : L'Odysée, une histoire pour Hollywood

En choisissant de raconter plutôt que de montrer, les metteurs en scènes ne s'en prennent pas uniquement à la guerre, sujet des discours, mais aussi à sa mythification et à sa valorisation : la montrer sur scène en ferait un objet de spectacle.

Krzysztof Warlikowski s'en prend à la glorification de la violence dans *L'Odysée, une histoire pour Hollywood*, où un jeu entre récit enjolivé, ou poétisé, et récit sincère est clairement exposé. Ici, la démythification de la guerre et la dénonciation de cette mythification se font à travers le double récit illustré d'un seul événement. Ce n'est pas Ulysse qui témoigne ou se raconte, mais Izolda Regensberg. Juive polonaise, elle a survécu aux camps nazis et a fait écrire son histoire par un écrivain afin de la proposer comme scénario de film, témoignage ultime de sa vie⁴⁰³.

⁴⁰⁰ Wajdi Mouawad, note d'intention de *La Mort d'Achille*, podcast de France Culture, 2019. [En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/avignon-fictions/la-mort-d-achille-texte-inedit-de-wajdi-mouawad-1026624>].

⁴⁰¹ LACHAUD Céline, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, thèse de doctorat, sociologie, Université de Franche-Comté, 2015, p.260.

⁴⁰² Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, *op. cit.*, p.31.

⁴⁰³ La vraie Izolda Regensberg a demandé à la romancière polonaise Hanna Krall d'écrire ce livre, en 1988, et paru sous le titre *Wygrana wojna Izoldy R. (La Guerre gagnée par Izolda R.)*. *Le roi de cœur* (2008), grand succès d'Hanna Krall, reprend également l'histoire d'Izolda Regensberg. Le spectacle s'appuie sur ces romans.

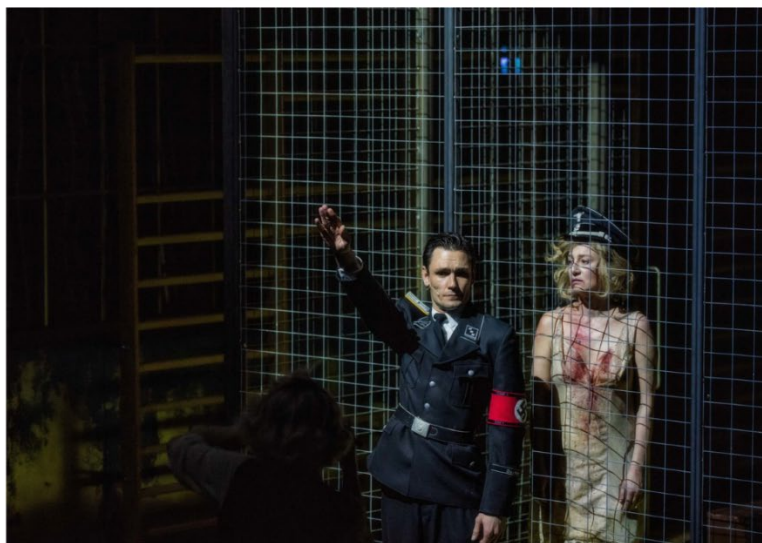
Dans le spectacle, l'écart entre le film créé à partir de sa vie et son vécu est mis en évidence par la mise en scène qui juxtapose des événements de plusieurs temporalités, en fonction des zones du plateau ou grâce à l'écran et aux projections parfois en direct. Lors de la scène de présentation du film basé sur la vie d'Izolda, réalisé par Roman Polanski et où Izolda est jouée par Elizabeth Taylor⁴⁰⁴, le public découvre l'extrait en même temps qu'Izolda.

À l'écran, nous découvrons en même temps que les personnages sur le plateau (Elizabeth Taylor, Richard Burton, Izolda, Roman Polanski, l'écrivain Marek Hłasko et la traductrice), l'ébauche de l'adaptation filmique de la vie d'Izolda. L'action se déroule dans un grand bureau aux meubles en bois, dont les murs sont ornés de tentures nazies. Izolda entre, habillée avec une tenue quotidienne, légèrement décoiffée et tachée de sang. Un officier SS lui offre une part de gâteau, une cigarette et lui joue du piano tout en lui expliquant qu'elle sera déportée. Juste après, sur scène, nous assistons à une autre version de la même scène, avec une jeune Izolda. Plutôt que dans un bureau, l'action a lieu dans la cage qui se trouve alors à jardin, Izolda est dénudée et couverte de sang, allongée par terre et frappée par l'officier SS qui sous-entend qu'il va bientôt la violer, avant de prendre la pose pour se faire photographier avec elle, comme un animal de zoo, en faisant un salut nazi. Si les répliques des personnages sont identiques, les rapports entre eux, le lieu, les lumières, créent des situations très différentes, qui rendent plus dur encore ce qui arrive à la jeune Izolda.

⁴⁰⁴ Ce film n'existe pas. Krzysztof Kies'lowski, pour qui Hanna Krall était scénariste, a envisagé de créer un film à partir de la vie d'Izolda Regensberg, mais le projet n'a jamais abouti.



Izolda et le soldat SS dans le film. Projection sur l'écran en fond de scène (capture d'écran du *teaser*).



Izolda et le soldat SS sur scène. ©Magda Hueckel

*Figure 28. L'Odyssee, une histoire pour Hollywood, Krzysztof Warlikowski, 2021.
Même épisode de la vie d'Izolda, à l'écran puis sur scène.
©Magda Hueckel*

Cet écart entre la version scénique et la version cinématographique est par ailleurs souligné par l'Izolda du présent, qui après avoir vu le film de Polanski, accepte cette version « si elle leur plaît », tout en précisant bien que ce n'est pas du tout comme cela que les choses se sont déroulées. Ce contraste entre la situation scénique et son adaptation filmique met le personnage de la traductrice hors d'elle. Elle est la seule à se scandaliser de la réécriture romancée du passé, et elle est bien vite remise à sa place par le reste de l'assemblée : personne ne veut voir les événements comme ils se sont déroulés.

Le film propose donc une version édulcorée de l'arrestation d'Izolda, qui évoque le récit qu'Ulysse fait aux Phéaciens dans l'*Odyssee* : un récit qui ne repose sur rien d'autre que la

parole d'Ulysse, seul survivant... La réaction de la traductrice, dans *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood*, permet de dénoncer l'idéalisation de la guerre et la tendance à la fiction qui enjolive une réalité trop horrible pour être montrée telle quelle. La guerre est ainsi montrée, exposée directement au plateau, tandis que son récit édulcoré, « hollywoodisé », est présenté par l'intermédiaire du film, et donc mis à distance. Dans son désir de transmettre son histoire, Izolda en est dépossédée par la médiation par la caméra, pendant que le public est mis face à sa condition de voyeur, obligé de voir les deux versions – d'abord celle qui est policée, présentable, puis celle plus violente, avec les comédiens au plateau, en avant-scène. La présence de la comédienne – que l'on voit souffrir, ensanglantée et dénudée, dont on entend la respiration hachée – crée une tension qui expose toute la fausseté de la version filmique montrée juste avant. Ainsi, dans *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood*, le film remplace la parole poétique des aèdes, tandis que le récit personnel à la première personne est rendu impossible.

3. Parler pour avouer : le « dire-vrai » contre le « bien-dire »

« Aucun poète ne peut cerner la mesure de mon dégoût »⁴⁰⁵ proclame Ménélas dans *Ménélas Rebético Rapsodie*. C'est donc le héros en personne qui va prendre en charge la lourde tâche de cerner et dévoiler le dégoût qu'il s'inspire, en recourant au format du récit de soi, qui permet au personnage de se passer de médiation, comme celle du film, dénoncée comme transformant la réalité dans le spectacle de Krzysztof Warlikowski.

Le format du récit de soi implique une forme de pacte de sincérité implicite avec le public ou le lectorat⁴⁰⁶. Or, les notions de vérité et de mensonge telles qu'on les entend aujourd'hui ne correspondent pas à celles de la Grèce archaïque, encore moins dans le cadre des épopées. Le récit épique, par nature, mêle des éléments considérés comme factuels et des techniques narratives destinées à « enchanter » l'auditoire⁴⁰⁷. Dans *l'Odyssée*, Ulysse ment à plusieurs reprises, mais le mensonge n'est pas présenté par le poète comme une valeur négative, car cette capacité de mensonge est louée par Athéna qui « se flatte d'exceller dans cette intelligence rusée

⁴⁰⁵ Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, op.cit., p.31.

⁴⁰⁶ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1996.

⁴⁰⁷ COLLOBERT Catherine, « *L'Odyssée* ou la naissance de la fiction », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome 129, 2004/1, pp.16-24, p.19.

et trompeuse, la *métis*, qu'elle reconnaît à Ulysse »⁴⁰⁸. Le héros, comme les aèdes, a la capacité de bien parler, ce qui inscrit son discours dans une forme de vérité divine :

Est vrai ce que le poète dit, parce que sa parole, inspirée par la Muse, cautionne une vérité que l'on veut reconnaître comme telle et que seul l'oubli, λήθη, pourrait menacer. Invoquant des Muses qui savent tout et qui disent « ce qui est, qui sera et qui fut » (τά τ' ἔόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἔόντα), l'aède revendique pour sa poésie une autorité que l'on ne saurait contester. Son chant ne suppose aucune vérification matérielle et formelle ; l'aède n'est ni historien, ni juriste. Il lui suffit d'invoquer la Muse, de perpétuer la tradition tout en l'actualisant et l'adaptant. Il faut alors admettre ce paradoxe dans la poésie archaïque que le mensonge peut parfois participer de l'ἀλήθεια [la vérité].⁴⁰⁹

Comme l'aède, Ulysse n'est « ni historien, ni juriste » et le récit qu'il fait aux Phéaciens est non seulement invérifiable, mais en plus, il participe à la construction de sa gloire et répond, à ce titre, aux objectifs de la poésie épique. Ulysse contribue à la création de sa propre légende, à son héroïsation, et de ce fait, il choisit les éléments à mettre en valeur et tait ceux qui le desserviraient, comme le sac de Troie⁴¹⁰. Sélection d'épisodes, amélioration d'autres, le récit d'Ulysse ne doit pas être pris pour un récit factuel et vrai. Pour David Bouvier, les Phéaciens ne s'y trompent pas et louent le talent d'Ulysse, talent qui rejoint celui des aèdes, des « maîtres de vérité [qui] savaient mentir »⁴¹¹. La capacité oratoire des héros, évoquée précédemment, est ainsi étroitement liée à la parole poétique : plus qu'un récit fidèle aux événements, les héros proposent de beaux récits, comme les poètes.

Or, aujourd'hui, les artistes de théâtre ne cherchent pas à donner une belle parole aux héros ; ou plutôt, la dimension poétique est à chercher ailleurs que dans le récit fait par les personnages : dans le rythme de la langue, la poésie des images, la musique qui accompagne, mais pas dans le choix des épisodes racontés.

Sur scène, Ulysse, Ménélas ou Achille prennent en charge une parole qui se présente comme sincère : il ne s'agit pas de bien raconter pour rendre le discours agréable à l'audience, mais de raconter la vérité. Il s'agit presque, pour les personnages, de « dire-vrai » au sens

⁴⁰⁸ BOUVIER David, « L'*Odyssee* : quand la poésie sait qu'elle ne dit pas toute la vérité... », *Pallas. Revue d'études antiques*, 91, 2013, pp.13-26, p.15.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.17.

⁴¹⁰ « Nous voici face à la question problématique du comportement des héros achéens durant le sac de Troie. Durant la période qui voit la poésie homérique s'imposer comme œuvre de référence, du VII^e au V^e siècles, la tradition imagée révèle, elle, avec moins de précautions, la gravité des crimes du sac de Troie. Une amphore a relief de Mykonos associe directement au cheval de Troie des scènes de massacre et les images qui montrent le meurtre de Priam ou le viol de Cassandre sont nombreuses. D'autre part plusieurs textes postérieurs aux poèmes épiques accusent directement Ulysse de crimes graves : mise à mort de Palamède sur fausse accusation ; mise à mort du petit Astyanax qu'Ulysse, dans certaines versions, jette lui-même du haut des murs. », *Ibid.*, pp.23-24.

⁴¹¹ *Ibid.*, p.22.

foucauldien⁴¹², c'est-à-dire de dire la vérité également sur soi, dans un rapport conscient de soi à soi. S'agissant de personnages de fiction, la notion de vérité sur soi est bien sûr à relativiser. Toutefois, les auteurs jouent avec la frontière entre le réel et le fictif en créant des personnages avec une épaisseur psychologique et un passé clairement établi, capables de verser dans un « vécuisme »⁴¹³ caractéristique d'un pan de la création théâtrale contemporaine tourné vers un intérêt pour « l'authenticité »⁴¹⁴ – à défaut de réalisme – qui est directement hérité des formes postdramatiques⁴¹⁵.

Les héros épiques n'ont plus besoin de dresser un portait flatteur d'eux-mêmes : leur légende a déjà traversé les siècles. Les metteurs en scène qui s'y intéressent cherchent au contraire à rompre avec une image traditionnelle des héros, comme le font les romanciers et romancières depuis la fin du XX^e siècle⁴¹⁶. Aujourd'hui, il s'agit de montrer l'envers de la légende. Nous connaissons les héros homériques et leurs multiples réécritures créées au fil des siècles. Simon Abkarian et Wajdi Mouawad proposent des héros sans gloire, pour lesquels le langage ne sert qu'à exprimer la souffrance : Ménélas est dévasté par le départ d'Hélène dans *Ménélas Rebético Rapsodie* et Achille est mort, seul, laissant derrière lui un monde abandonné par les dieux et déesses dans *La Mort d'Achille*. L'Ulysse de l'*Odyssée* prend la parole pour se glorifier, alors que celui de Wajdi Mouawad (*La Mort d'Achille*) ne parle que pour montrer le monstre que la guerre l'a fait devenir – tandis que l'Ulysse de Simon Abkarian (*Pénélope ô Pénélope*) est réticent à l'idée de raconter ce qu'il a vécu (« ne m'oblige pas à parler »⁴¹⁷), exprimant ainsi un dégoût de lui-même qui en dit autant qu'un long discours.

La spécificité des œuvres de Simon Abkarian et de Wajdi Mouawad réside donc dans le statut de la parole des héros qui est dans une forme de « dire-vrai » plutôt que de « dire-bien ». Ces héros racontent la guerre non comme des poètes, mais comme des témoins (actifs) qui ne participent pas à sa glorification et son embellissement. Ce « dire-vrai » qui semble caractériser la parole, pourtant fictive, des personnages a aussi une dimension documentaire, voire juridique.

⁴¹² FOUCAULT Michel, FRUCHAUD Henri-Paul et LORENZINI Daniele, *Cycle de conférences « Dire vrai sur soi-même » à l'Université Victoria de Toronto en 1982*, Paris, Eds Vrin, 2017.

⁴¹³ PLANA Muriel, *Fictions queer : esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018, p.44.

⁴¹⁴ PLANA Muriel, *Théâtre et politique. Pour un théâtre politique contemporain*, op. cit., p.46.

⁴¹⁵ « Car si certains créateurs racontent à nouveau, il semble qu'ils le fassent dans un rapport au réel inédit, qui intègre la proposition postdramatique de l'authenticité tout en renouant avec les méthodes de mise en intrigue. », MEYER MACLEOD Arielle « Narration et fiction. Intermittences et soubresauts », op. cit., p.22.

⁴¹⁶ Par exemple Madeline Miller avec *The song of Achilles*.

⁴¹⁷ Simon Abkarian, *Pénélope ô Pénélope*, op. cit., 2008, p.41.

Dans *La Mort d'Achille*, en particulier, les personnages témoignent presque au sens juridique du terme : ils décrivent au public ce qu'ils ont fait ou vu sur le champ de bataille.

Dans son article « Le 'dire vrai' de l'aveu lors d'une confession criminelle », Zouhair Ghazzal souligne que « le 'dire vrai' dans le contexte pénal moderne requiert que le sujet avoue complètement, ce qui ne se limite pas à un énoncé véridique, mais le dépasse en une performance publique »⁴¹⁸. Il ajoute plus loin que « le moment de l'énonciation, surtout devant une cour, doit prendre un aspect dramatique, ce qui implique une dimension même plus touchante qu'un *performative statement* ordinaire (Dulong, 2001) »⁴¹⁹. Cette forme d'aveu public qui dépasse l'énonciation factuelle pour endosser une valeur presque confessionnelle est bien ce qui se dessine dans les tirades d'Ulysse dans *La Mort d'Achille*. Ulysse s'accuse face au public et face à Thétis, en livrant des détails sur les actions commises par ses hommes et lui à Troie (viols, tortures, mutilations), mais il ne le fait pas de façon factuelle ou avec sobriété : il développe longuement, comme pour confesser ses crimes plutôt que *simplement* les avouer.

Ainsi, *La Mort d'Achille*, *Battlefield*, *Pénélope ô Pénélope* et *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood* mettent en scène des héros meurtris par la guerre. Les différents dispositifs scéniques jouent sur l'écart entre le récit et la démonstration : la parole prime sur l'action, afin de dénoncer la guerre et non de la magnifier par sa mise en scène. Et, quand l'horreur est montrée, sa transformation par l'art est mise en évidence et dénoncée comme une forme de réinvention de l'histoire, une romantisation de l'horreur, dans le spectacle de Krzysztof Warlikowski.

4. Conserver la poésie épique : le chant et la musique

Pour autant, tant Simon Abkarian que Wajdi Mouawad proposent une « musique de l'écriture »⁴²⁰. La dimension artistique et poétique des épopées est maintenue dans le domaine sonore (musique et chant) ou dans le corps des interprètes, avec un Ménélas danseur dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*. Afin de rendre audible les témoignages des personnages – qui demeurent bien des récits de fiction, malgré le format du récit de soi et du témoignage – ceux-

⁴¹⁸ GHAZZAL Zouhair, « Le 'dire vrai' de l'aveu lors d'une confession criminelle », *Cahiers d'anthropologie sociale*, Éditions de l'Herne, 2016/1 13 pp.40-59, p.41.

⁴¹⁹ *Ibid*, p.43.

⁴²⁰ LE PORS Sandrine, « Le corps-accord : réflexions sur le corps musical dans les écritures théâtrales contemporaines », in LONGUENESSE Pierre (dir.), *Corps musical dans le théâtre des XX^e et XXI^e siècles : formes et enjeux*, Arras, Artois Presses Université, 2020, p.39.

ci sont accompagnés et interrompus par des chants dans d'autres langues et des musiciens, en plus d'être ponctués de métaphores, d'anaphores et autres usages poétiques de la langue.

Une langue poétique

Chez Simon Abkarian et Wajdi Mouawad, ainsi que Peter Brook, les personnages ne s'expriment pas dans une langue quotidienne, mais de façon poétique, ils sont accompagnés par de la musique, le rythme de la parole est musical et la langue est stylisée. Nous observons ainsi un double mouvement : si les héros sont dés-héroïsés et/ou rendus hommes ordinaires, les artistes les maintiennent dans un cadre poétique qui renvoie directement aux épopées et met à distance le réel. La langue de Simon Abkarian qui mêle trivialité et images poétiques possède un rythme très particulier, caractéristique de l'auteur⁴²¹. Dans *Battlefield*, comme dans nombre de spectacles de Peter Brook, l'auteur privilégie des phrases courtes et imagées qui laissent la place au silence et à l'imagination de l'auditoire pour interpréter et comprendre le texte. De son côté Wajdi Mouawad a également une écriture poétique, très intertextuelle⁴²² et mêle souvent plusieurs langues et, dans *La Mort d'Achille*, le multilinguisme passe par le chant d'Adama Diop.

Un théâtre des voix

En outre, la question de la musicalité et de la poésie du texte se reflète dans la diction des interprètes. Le choix de la distribution, dans *La Mort d'Achille*, n'est pas anodin : Sofiane Zermani, l'interprète d'Achille, est avant tout rappeur, ce que l'on entend dans sa diction empreinte de musicalité. Cette même musicalité s'entend avec Simon Abkarian, à qui l'écriture en vers libres permet d'avoir un rythme qui lui est propre, parfaitement identifiable, et qui caractérise le jeu d'acteur de Simon Abkarian au théâtre.

Dans ces œuvres qui présentent des héros déçus, l'usage musical de la voix illustre la théorie de Sandrine Le Pors :

⁴²¹ De plus, Simon Abkarian a fait de la réécriture et de la stylisation d'un texte ou d'un mythe sa spécialité, dès *Titus Andronicus*, qu'il a mis en scène en 2003 au Théâtre National de Chaillot, d'après la pièce de Shakespeare. BLANCHET-BEUCHER Isabelle *Les mises en scène de l'effroi*, Paris, Classiques Garnier, 2010, « Simon Abkarian : le choix de la stylisation », pp.285-296.

⁴²² DE VILLENEUVE Roselyne, « Figuralité et étrangeté dans Anima », in BADIOU MONFERRAN Claire, DENOOZ Laurence (dir.), *Langues d'Anima. Écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p.184.

Un pan non négligeable du « théâtre des voix », tout particulièrement quand il devient un « théâtre des voix irrégulières » – « irrégulières » car venant bouleverser l'uniformité des discours mais aussi « irrégulières » car non admises, tues, verrouillées, subversives, voire illégales –, s'ancre pleinement dans la musique non pas parce qu'il tendrait à devenir musical ou ferait appel à telle ou telle collaboration avec un musicien, ni finalement parce qu'il s'érigerait comme on composerait une musique, ni encore parce que la musique y serait un modèle d'écriture ou de représentation, mais plutôt parce que la musique – davantage devenue « modèle d'émancipation » comme le dit Sylvie Chalaye à propos de l'œuvre de Koffi Kwahulé – est précisément ce qui ouvre « la voie » aux voix, impulse une direction, rend sensible aux vibrations qui grondent au-dehors comme au-dedans.⁴²³

Donner à entendre les voix de héros tels qu'Achille, Ulysse ou Ménélas n'est évidemment pas subversif, et encore moins « illégal ». Toutefois, leurs voix sont bien, dans un sens, « irrégulières » : décrivant les atrocités de la guerre, les doutes et la peur, les héros ne tiennent pas leur rôle héroïque et font résonner ce que l'on ne veut pas entendre.

Langue et musique

Ponctuées d'épisodes musicaux, les œuvres de Simon Abkarian et Wajdi Mouawad alternent entre récits à la première personne des héros et chants et musique. Pour la mise en lecture radiophonique de *La Mort d'Achille*, les comédien·ne·s sont accompagné·e·s par des musicien·ne·s. Entre les répliques des héros, Adama Diop (Agamemnon) chante en wolof⁴²⁴, comme Simon Abkarian chante en grec dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, accompagné par les musiciens de rébète. Les personnages chantent leur douleur et leur peine, dans une langue que le public ne (re)connaît pas forcément. Dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, le texte chanté est traduit en français et les spectateur·trice·s des premiers rangs peuvent lire les sur-titrages projetés sur la nappe blanche de la petite table à cour, mais le public de *La Mort d'Achille* n'a pas de traduction des chants. Ce n'est donc pas le sens des chants qui importe, mais leur musicalité ou leur sonorité. Cette hypothèse est renforcée par le fait que dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, mais peut-être aussi pour la mise en lecture de *La Mort d'Achille*, les chants et la musique relèvent uniquement de la dimension scénique. Le texte de Simon Abkarian est paru sous le titre *Ménélas Rapsodie*, réservant le rébète à la scène. La mise en page de la pièce publiée laisse la place aux chants, sans toutefois les imposer, en séparant les tirades de Ménélas par des astérisques, sans didascalies évoquant chant ou musique. Ainsi, si les textes contiennent bien un rythme musical, la musique et le chant sont des éléments scéniques et non textuels, ils

⁴²³ *Ibid.*, pp.39-40.

⁴²⁴ Langue maternelle d'Adama Diop, le wolof est la langue majoritaire au Sénégal.

appartiennent à la dimension orale et éphémère des spectacles. Chants et musiques n'illustrent pas les propos des personnages, mais servent à ouvrir sur un imaginaire, ou un *ailleurs*.

Présence des musiciens

La présence des musicien·ne·s sur scène, aux côtés des comédien·ne·s, expose la théâtralité des œuvres : le public n'assiste pas à un monologue ou à une discussion qui se fait passer pour vrai, mais bien à sa mise en spectacle. La beauté de la parole des personnages réside dans sa forme, accompagnée de chants et de musiques. Cette mise à distance du discours réaliste à travers les chants et la musique est particulièrement claire dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie* de Simon Abkarian, où les trois hommes sur scène sont ramenés à leur condition d'interprètes, tant le comédien que les deux chanteurs-musiciens, lorsqu'ils discutent ou boivent ensemble. Il s'agit là de la signature de Simon Abkarian, qui cherche à exposer la théâtralité dans ses œuvres, ce que l'on voit bien sur scène dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, mais aussi dans les textes où le vocabulaire du théâtre est très présent, proposant une forme de métathéâtralité affirmée et discrète à la fois. Ménélas se compare à plusieurs reprises à un acteur (« A-t-on déjà vu un acteur payer sa place pour son propre spectacle ? »⁴²⁵ ou « ce rôle, je ne voulais pas le jouer, ce costume, je ne le voulais pas »⁴²⁶), dont la scène devient alors un « céleste chapiteau, où se jouait la farce de votre vie »⁴²⁷.



Figure 29. *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, Simon Abkarian, 2013.
Comédien en train de danser, et musiciens en arrière-plan.
Capture d'écran de la captation.

⁴²⁵ Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, Arles, Actes Sud-Papier, 2012, p.12, 22min.07 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

⁴²⁶ Captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, 42min.58.

⁴²⁷ Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., p.12, 22min.07 dans la captation de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.



Figure 30. La Mort d'Achille, écrit par Wajdi Mouawad. Mise en lecture.
Musicien-ne-s et comédien-ne-s.
Capture d'écran de la captation.

De façon plus générale, la musique est un élément très présent dans les mises en scène des épopées, qui incluent souvent des musicien-ne-s sur scène. Ainsi, dans *Retour à Ithaque*, Rachid Akbal est accompagné par les contrebassistes Marc Bollengier ou Chloé Lucas (en alternance) ; dans la série théâtrale *L'Odyssée* de Blandine Savetier, la percussionniste Yuko Oshima est visible sur le plateau, à cour, comme les musiciens du long *Mahâbhârata* de Peter Brook et son percussionniste dans *Battlefield*, Toshi Tsuchitori. La place de la musique dans ces spectacles n'est pas propre à la mise en scène d'épopées, mais dans ce cadre, elle est significative : sa présence participe à ce que l'on peut qualifier « d'imaginaire épique » car le recours aux chants et à la musique évoque les performances d'aèdes. Les chants créent une ambiance et accompagnent le comédien, donnant au spectacle « quelque chose de l'atmosphère »⁴²⁸ des récitations épiques. Sans accompagnement musical, le chant peut aussi participer à l'exposition de la violence, comme un chant funéraire, à l'image de ce que propose *Iliade* en dix épisodes de Luca Giacomoni. Dans la série théâtrale, les comédien-ne-s sont accompagné-e-s par les chants traditionnels perses de la chanteuse iranienne Sara Hamidi qui, *a cappella*, chante dans tous les épisodes. Ces chants *a cappella* résonnent avec les récits parfois bruts des héros et en sont une déclinaison poétique.

Ainsi, ces versions scéniques contemporaines des héros retrouvent leurs homologues épiques : Achille joueur de cithare dans *Iliade*, Ulysse et Ménélas conteurs dans *Odyssée*. Mais, les metteur-se-s en scène renouent ainsi surtout avec les récitations traditionnelles des

⁴²⁸ BESSON Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », 2014, p.16. [En ligne : <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325>].

épopées qui, dans toutes les cultures, sont accompagnées de chant et/ou de musique. Si la guerre et les héros sont mis en scène de façon à mettre en exergue la violence et l'horreur des combats, la dimension poétique des épopées est conservée et diffusée dans la langue poétique employée, dans les structures des pièces construites sur des croisement de voix, dans les chants et les sonorités d'autres langues, et dans la musique jouée directement sur scène, à vue.

Conclusion du chapitre

Simon Abkarian, Wajdi Mouawad, ou même Peter Brook, font le choix de mettre en scène des héros épiques qui racontent leur propre histoire, allant jusqu'à la décortiquer, l'expliquer, pour se justifier autant que pour s'incriminer. La tendance psychologisante qui peut aller avec le format du récit de soi est atténuée par le modèle de l'aède antique, que l'on retrouve dans ces spectacles à travers la présence de musique et de chants, mais aussi dans l'écriture poétique. Les discours des personnages sont clairement des critiques de la guerre et des horreurs que les humains peuvent commettre, discours consensuels, bien que politiques, qui rassemblent les spectateur·trice·s. Ce discours antiguerre permet de réévaluer les épopées et leurs héros – et plus largement, peut-être, la place et le rôle des héros aujourd'hui, dans nos sociétés occidentales. Tant chez Simon Abkarian que chez Wajdi Mouawad, récit de soi intime et discours politique sur le monde sont indissociables et sont possibles grâce à la mise en tension entre le statut héroïque et modèle des héros épiques et leur dés-héroïsation et ancrage dans une temporalité floue qui évoque à la fois l'univers antique et notre monde contemporain, le tout inscrit dans une théâtralité narrative.

Simon Abkarian est à la fois auteur et metteur en scène de ses textes – et il a également incarné Ménélas dans *Ménélas Rebético Rapsodie*. Or, selon Muriel Plana, qui parle quant à elle de Wajdi Mouawad, « le résultat de cette élaboration qui ne sépare pas le plateau du poème dramatique est un théâtre narratif ou, pour mieux dire, un théâtre/roman, qui se caractérise par une liberté de construction et une polyphonie typiquement romanesque »⁴²⁹ où se mêlent les formes, les genres et les adresses, et permettant alors de proposer « un 'théâtre du moi' qui prétend être également un 'théâtre du monde' »⁴³⁰. Ce « moi », à la fois celui de l'auteur et du personnage, veut refléter le monde et permettre l'identification des spectateur·trice·s, dans l'idée que le personnel est politique et peut dire le général. Un universalisme au masculin, en l'occurrence, ce qui participe au caractère consensuel des œuvres. Théâtres optimistes et thérapeutiques, du moins dans le cas de Wajdi Mouawad, les spectacles remportent l'adhésion du public souvent ému par les relations inter-personnages et la note optimiste conclusive – bien que la « tonalité humaniste (résolument optimiste) »⁴³¹ du *Sang des Promesses* n'apparaisse pas aussi clairement dans *La Mort d'Achille* qui se conclut sur une note plus dure : les motivations des actes terribles qui ont eu lieu à Troie demeureront un mystère.

⁴²⁹ PLANA Muriel, *Théâtre et Politique II. Pour un théâtre politique contemporain*, op. cit., p.91.

⁴³⁰ *Ibid*, p.90.

⁴³¹ *Ibid*, p.101.

Wajdi Mouawad et Simon Abkarian font de leurs héros des héros déchus qui ont perdu leur superbe, dans des spectacles aux dispositifs sobres et centrés sur la parole. Les héros sont à présent détruits, fatigués, vieux et inadaptés au monde qui les entoure, et ils reviennent d'une Troie qui évoque la Syrie, l'Irak, le Liban ou d'autres pays qui connaissent guerres civiles et attaques terroristes. Pour autant, même si la dimension politique et critique de la guerre est évidente, il est difficile de caractériser ces œuvres de théâtre politique ou, s'il s'agit d'un théâtre politique, il l'est par son universalisme. Par ailleurs, dans un entretien pour France Info-Culture pour *Battlefield* « Peter Brook récuse le terme de théâtre 'politique', lui préférant celui de 'responsabilité' »⁴³². Et en effet, ces auteurs-metteurs en scène s'emparent des héros épiques pour élaborer ce que l'on peut appeler un théâtre de la responsabilité, qui s'appuie sur le témoignage et l'accusation plutôt que sur la démonstration de la violence – monstration que l'on peut toujours soupçonner d'être une forme de valorisation, comme le met en scène Krzysztof Warlikowski dans *L'Odysée, une histoire pour Hollywood*.

⁴³² « Peter Brook récuse le terme de théâtre 'politique', lui préférant celui de 'responsabilité'. « 'Quand j'ai fait ma pièce sur la guerre du Vietnam (*US*, 1966), c'était pour qu'à la fin on sente de manière aigüe notre propre responsabilité, pas pour dire naïvement que ce sont les Vietnamiens qui sont les méchants, ou les Américains, mais qu'on réfléchisse en tant qu'adultes' », *France Info-Culture*, « Trente ans après son *Mahabharata*, Peter Brook crée *Battlefield* », *op. cit.*

Conclusion de la deuxième partie

Toutes les épopées mettent au premier plan des héros guerriers et des divinités, deux types de personnages qui n'ont pas, à première vue, leur place sur les scènes contemporaines françaises. Les dieux et les déesses antiques sont régulièrement mis en scène mais, toujours dans des tragédies grecques : depuis l'Antiquité latine, ces personnages ne sont plus, ou peu, écrits. Il faut se tourner du côté du cinéma pour les voir évoluer dans un autre cadre mais, même à l'écran, leur présence est parfois évacuée y compris dans des *péplums* reprenant les épopées homériques. Sur scènes, les personnages divins sont totalement mis à distance. Dans tous les spectacles dans lesquels les dieux et les déesses sont mis·es en scène, le public peut aisément les distinguer des mortel·le·s, tant par leur capacité à se déplacer de la scène à la salle (*Iliade* de Pauline Bayle), par leurs espaces dédiés dans le public (*Petite Iliade (en un souffle)*) ou sur la scène, souvent en hauteur (*Sous d'autres Cieux* ou *Iliade (L'épopée dans un grenier)*), ou encore grâce au registre parodique dans lequel ils et elles sont mis·es en scène. La parodie ou l'exclusion des dieux et des déesses dans les adaptations scéniques d'épopées montrent bien que, si les épopées plaisent aux artistes pour leur mythe et leur appartenance au canon littéraire et à l'imaginaire collectif, c'est principalement pour parler des hommes et des femmes que les metteur·se·s en scène s'y intéressent. Même quand le choix est fait de ne pas supprimer ces personnages et de montrer leur impact dans les actions des héro·ïne·s épiques, ils ne sont que des éléments secondaires et comiques.

Au contraire, les héros épiques sont traités avec beaucoup plus de nuance dans les œuvres construites sur ces personnages, élément qui distingue le traitement théâtral de ces figures de celui du cinéma, où les héros antiques illustrent un idéal viril fantasmé. Les héros épiques, de toutes ères et aires culturelles, ont de nombreux points communs : ils participent activement à la construction de leur légende, sont des guerriers hors du commun, occupent une place sociale élevée (rois, chefs), entretiennent des rapports privilégiés avec le monde divin et sont au centre des épopées narrant leurs exploits. Sur les scènes contemporaines, les artistes mettent à mal ces éléments pourtant constitutifs de l'héroïsme. En effet, bien que le goût pour les figures mythiques et légendaires se manifeste clairement depuis quelques années, il est marqué par l'histoire récente du théâtre. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, les auteur·trice·s et metteur·se·s en scène se sont tourné·e·s vers des personnages plus proches des « gens ordinaires » composant leur public. Dans une volonté de faire des théâtres politiques montrant

la société et ses rapports de pouvoir, les anonymes et les prolétaires deviennent les personnages favoris des années 1970, avant que les formes postdramatiques des dernières décennies du XX^e siècle ne rejettent histoires et personnages. Le retour de personnages parfaitement identifiés, racontant leur histoire, dès les années 2000 et plus encore à partir de la décennie 2010, reste fortement influencé par ces courants. Ainsi, des héros épiques tels que Gilgamesh ou Ulysse sont à présent mis en scène sous les traits d'hommes « ordinaires » qui racontent « en contournant les effets de la fiction »⁴³³, alliant récit mythique et récit de soi, qui « se manifeste encore dans ce genre problématique qu'est l'autofiction, transposée au théâtre »⁴³⁴, dans un jeu entre réel et fiction également influencé par la récente tendance au récit de soi, qui dépasse largement le genre théâtral.

Avec ce corpus regroupant plusieurs œuvres construites autour de héros épiques qui s'adressent au public et tentent de se racheter, de se réhabiliter, tout en avouant leurs crimes, nous avons montré que la mise en scène de ces héros implique d'abord leur déconstruction. Pour être actualisés et adaptés à la scène contemporaine, les personnages sont d'abord dés-héroïsés. Mais, l'épique est réinjecté dans le format très narratif des spectacles, ainsi que dans les thèmes abordés par les héros eux-mêmes : guerres et combats, relations inter-personnages (Ménélas et Hélène). Le caractère intime de leur parole et l'exposition des aspects sombres et sordides de la guerre caractérisent ces adaptations. Les artistes mettent en scène le revers de la médaille : les épopées présentent les exploits, l'exaltation, les grands guerriers – grands même dans le deuil et face à la mort – tandis qu'aujourd'hui, sur scène, sont présentés les troubles et doutes de ces héros, leurs fragilités intimes et non-exposées, leur culpabilité et toute l'horreur réelle qui se cache derrière les histoires légendaires. L'intérêt pour les héros épiques est lié à la volonté de démythifier la guerre et les combats, de déconstruire une forme de gloire de la mort. Les emblèmes de cet héroïsme guerrier sont ramenés à l'état d'hommes ordinaires, coupables d'être des meurtriers. L'*Iliade*, l'*Odyssée* et le *Mahâbhârata* sont mis à distance et leurs héros sont isolés et traumatisés, actualisés pour permettre aux artistes d'aborder des thèmes universels (guerre, culpabilité, responsabilité), mais ancrés dans le présent.

« De l'Histoire fondée sur le Héros, capable à lui seul de faire bouger une situation politique [...], on est passé à une Histoire fondée sur l'Individu, pensé comme unité de base d'une Multitude, mais qui se retrouve sans pouvoir [...] »⁴³⁵ écrit Clara Hédouin dans *La Tentation*

⁴³³ MEYER MACLEOD Arielle, « Narration et fiction. Intermittences et soubresauts », *op. cit.*, p.22.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ HEDOUIN Clara, *La Tentation épique (1989-2018). Épique et épopée sur les scènes françaises*, *op. cit.*, pp.421-422.

épique. Et ce sont bien sous les traits d'individus impuissants que sont mis en scène les héros épiques aujourd'hui. Dans une société fondée sur un idéal démocratique, les héros n'ont plus leur place – ou ils en prennent une nouvelle, devenant témoins et accusateurs voire, peut-être, des lanceurs d'alerte, témoignant pour mettre en garde. Héros sans héroïsme, le paradoxe s'incarne aussi dans le format du récit de soi : ces personnages ne sont plus les personnages épiques, ni de nouveaux personnages, mais presque des individus, quoique toujours ancrés dans la fiction par leur nom et leurs aventures passées.

Cet équilibre entre personnages épiques mythiques et personnages contemporains qui se présentent comme réels au public se retrouve dans plusieurs spectacles construits autour de personnages féminins. Les héros épiques ne sont pas les seuls personnages à être mis en scène dans des formats de récit de soi et avec une adresse directe au public : les personnages féminins, et notamment Pénélope, sont mis sur le devant de la scène par des metteuses en scène qui ont à cœur de réhabiliter des personnages parfois oubliés ou longtemps perçus comme secondaires, et de s'en servir pour faire entendre leur propre parole.

Ainsi, un ensemble de spectacles créés par des artistes femmes et mettant en scène des personnages épiques féminins se constitue en parallèle de ceux construits autour des héros, avec des formats parfois très proches, mais dont les enjeux dramaturgiques et politiques sont opposés. Là où les héros sont réduits à des hommes contemporains ordinaires et blessés, les personnages féminins sont valorisés et réhabilités.

TROISIEME PARTIE.

Les épopées homériques au féminin : les héroïnes
épiques sur le devant de la scène

En parallèle des spectacles construits autour de héros dont l'héroïsme est largement remis en question, plusieurs metteur·se·s en scène s'intéressent aux personnages féminins des épopées – principalement des épopées homériques. Sont ainsi mis au premier plan les personnages de Pénélope, Briséis, Calypso ou, avec un traitement spécifique entre effacement et réhabilitation, Hélène. Si les personnages féminins mis en scène aujourd'hui partagent avec les héros une forme d'humanisation, ils s'en distinguent par la force qui leur est donnée. Contrairement aux Achille et Ulysse scéniques contemporains, les personnages féminins homériques occupent le devant de la scène pour se raconter en développant une identité qui a pu être oubliée au fil du temps, et parfois même dès Homère où les personnages féminins sont largement silencieux.

La réhabilitation de personnages féminins célèbres occupe une grande place dans la création théâtrale française contemporaine, particulièrement du côté des artistes femmes et même, de façon plus spécifique encore, chez les autrices et metteuses en scène féministes.

Face au nombre grandissant d'œuvres d'autrices et de metteuses en scène sur des personnages féminins issus de contes (Blanche-Neige, le Petit Chaperon rouge), de mythes (Méduse, Médée, Penthésilée, Ève) ou plus largement de « classiques » du théâtre (Ismène, Antigone), plusieurs journées d'études ont récemment eu lieu, dont celle organisée par les doctorantes du LLA-CREATIS (Université Jean-Jaurès Toulouse II) en octobre 2021, *Les personnages « féminins » dans les réécritures féministes : dramaturgie, esthétique et politique des classiques à la scène*¹, ou celle organisée par le laboratoire Passages Arts & Littératures XX-XXI (Université Lyon 2) en mai 2023, *Les héroïnes contre-attaquent : les réécritures théâtrales féministes de contes et de mythes depuis les années 2000*². Aux côtés des organisatrices de ces journées d'études, « nous notons, dans le paysage dramatique féministe contemporain, une multiplication des reprises et réinventions de mythes et de contes »³ qui

¹ Journée d'études doctorale *Les personnages « féminins » dans les réécritures féministes : dramaturgie, esthétique et politique des classiques à la scène*, LLA-CREATIS, Université Toulouse 2 Jean Jaurès, 29 octobre 2021.

² Journée d'études *Les héroïnes contre-attaquent : les réécritures théâtrales féministes de contes et de mythes depuis les années 2000*, Lyon (villa Gillet), 12 mai 2023 – dans le cadre du festival d'écriture théâtrale Littérature Live/Les Contemporaines.

³ Appel à communication, journée d'études, Passages XX-XXI, *Les héroïnes contre-attaquent : les réécritures théâtrales féministes de contes et de mythes depuis les années 2000*, organisée par organisée par Leïla CASSAR, Pauline GUILLIER et Bérénice HAMIDI, p.3.

concerne également les personnages féminins des épopées homériques, mais aussi des épopées indiennes⁴ et africaines⁵.

Du côté des personnages homériques plus précisément, la valorisation des personnages féminins n'est pas un phénomène exclusivement théâtral et, depuis le XX^e siècle, des auteur·trice·s et artistes plasticien·ne·s se tournent vers ces personnages. L'ouvrage *Homer's Daughters: Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*⁶ (2019), de Fiona Cox et Elena Theodorakopoulos, s'intéresse aux artistes femmes qui réécrivent les épopées homériques et montre que cette histoire théâtrale en train de se faire s'ancre dans un contexte artistique et de réception de l'Antiquité bien plus vaste :

The backgrounds of these authors and the genres they employ – memoir, poetry, children's literature, rap, novels – testify not only to the plasticity of Homeric epic, but also to the widening social classes to whom Homer appeals, and it is unsurprising to see the myriad ways in which women writers across the globe have played their part in the story of Homer's afterlife.⁷

Il ressort de cet ouvrage collectif que les romancières et poétesses qui réécrivent l'*Illiade* et l'*Odyssée* depuis une centaine d'années s'attachent à valoriser les personnages féminins⁸ (Pénélope⁹, Circé¹⁰) et à changer l'image héroïque des héros épiques¹¹. Toutefois, le genre théâtral est le grand absent de ces réflexions et, si Kae Tempest est étudiée dans le chapitre d'Emily Spiers¹², c'est pour son œuvre poétique et non théâtrale.

⁴ Par exemple Ahalya, personnage de l'épopée indienne *Le Râmâyana*. Voir NALINI Géraldine, « Le personnage d'Ahalya, de l'épopée à la scène contemporaine : le varnam d'Arupa Lahiry dans le style bhārata-nāṭyam », Journée d'études *Les personnages « féminins » dans les réécritures féministes : dramaturgie, esthétique et politique des classiques à la scène*, *op. cit.*

⁵ Rokia Traoré, *Dream Mandé – Djata*, Festival d'Avignon, 2017.

⁶ COX Fiona et THEODORAKOPOULOS Elena (dir.), *Homer's Daughters: Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2019.

⁷ *Ibid*, résumé de l'ouvrage. « Le passé de ces autrices et les genres qu'elles emploient – les mémoires, la poésie, la littérature jeunesse, le rap, les romans – ne témoignent pas seulement de la plasticité des épopées homériques, mais aussi de l'ampleur de l'attrait pour Homère dans diverses classes sociales, et il n'est pas surprenant de voir la myriade de moyens par lesquels les écrivaines du monde entier ont joué un rôle dans la réception d'Homère. »

⁸ BURKE Catherine, « Female Homers: A Feminist nostos? », sur Simone Weil *L'Illiade ou le Poème de la force* (1941) et Rachel Bepalof *On the Iliad* (1968). COX Fiona et THEODORAKOPOULOS Elena (dir.), *Homer's Daughters: Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*, *op. cit.*

⁹ RICHARDS Jasmine, « Rereading Penelope's Web. The Anxieties of Female Authorship in Margaret Atwood's *The Penelopiad* », in COX Fiona et THEODORAKOPOULOS Elena (dir.), *Homer's Daughters: Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*, *op. cit.*

¹⁰ LIVELEY Genevieve, « 'After his wine-dark sea'. H.D. in Homer », sur les poèmes d'Hilda Doolittle « At Ithaca », « Calypso », « Circe ». in COX Fiona et THEODORAKOPOULOS Elena (dir.), *Homer's Daughters: Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*, *op. cit.*

¹¹ STOKER Polly, « Romantic Encounters with Homer in Elizabeth Cook's *Achilles* », in COX Fiona et THEODORAKOPOULOS Elena (dir.), *Homer's Daughters: Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*, *op. cit.*

¹² SPIERS Emily, « Kate Tempest. A 'Brand New Homer' for a Creative Future », in COX Fiona et THEODORAKOPOULOS Elena (dir.), *Homer's Daughters: Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*, *op. cit.*

Contrairement à Fiona Cox et Elena Theodorakopoulos, le point de départ de notre réflexion ne sera pas les artistes et leur genre, mais les personnages épiques mis en scène – ce qui nous amènera à questionner le genre des artistes qui les mettent en scène, et son impact. En effet, toutes les metteuses en scène ne choisissent pas de créer leur spectacle autour d'un personnage féminin, et inversement, des metteurs en scène s'intéressent à ces personnages. Il ne s'agit pas de prétendre à une catégorisation des spectacles en fonction du genre des artistes, mais bien de mettre en évidence que certaines metteuses en scène utilisent leurs spectacles pour mettre en scène leur regard de femme sur le monde ou, comme c'est le cas ici, sur des œuvres préexistantes et le monde masculin qu'elles présentent.

Il apparaît clairement que les metteuses en scène s'intéressent beaucoup plus aux personnages féminins épiques que les metteurs en scène. Parmi les 114 spectacles de théâtre recensés créés à partir d'épopées, tous genres confondus, dix-neuf spectacles¹³ mettent un ou plusieurs personnages féminins au premier plan, dont douze mis en scène par des femmes : *La nuit est tombée sur Ithaque*, Manon Crivellari, 2021 ; *D'où je vois le monde #Pénélope*, Catherine Toussaint, 2020 ; *Odyssée etc. Pénélope*, Céline Chemin, 2019¹⁴ ; *Ulysse et Pénélope. Récit d'un retour impossible*, Céline Cohen, 2019 ; *O Agora que demora. Le présent qui déborde*, Christiane Jatahy, 2019 ; *Ithaque, Notre Odyssée 1*, Christiane Jatahy, 2018 ; *OPA*, Mélina Martin, 2017 ; *Dream Mandé-Djata*, Rokia Traoré, 2017 ; *Epithumia, la guerre de Troie selon les femmes*, Aniouchka Bezault, 2016 ; *Iliade/Brisée*, Laurence Campet, 2016 ; *Le voyage immobile de Pénélope*, Katerini Antonakaki, 2015 ; *Pénélope*, Élise Combet, 2009. Le personnage de Pénélope est largement sur-présenté avec douze spectacles qui en font un personnage principal, contre trois pour Hélène, un pour Briséis, un pour Sologon Kondé (*l'Épopée de Soundiata*), et un qui mêle plusieurs figures féminines de *l'Iliade* (*Epithumia, la guerre de Troie selon les femmes*, Aniouchka Bezault, 2016, dont les personnages sont Iphigénie, Andromaque, Hécube, Hermione, Hélène et Clytemnestre).

Nous nous attachons ainsi à l'analyse de la trajectoire de trois personnages féminins issus des épopées homériques qui ont été délaissés par les dramaturges pendant longtemps et n'ont pas connu la faste postérité dramatique de personnages tels qu'Andromaque ou Iphigénie :

¹³ Simon Abkarian, *Hélène après la chute*, 2022 ; collectif Das Plateau, *Les Pénélopes*, 2021 ; Catherine Toussaint, *D'où je vois le monde #Pénélope*, 2020 ; Céline Chemin, *Odyssée etc. Pénélope*, 2019 ; Céline Cohen, *Ulysse et Pénélope. Récit d'un retour impossible*, 2019 ; Christiane Jatahy, *O Agora que demora. Le présent qui déborde*, 2019 ; Christiane Jatahy, *Ithaque, Notre Odyssée 1*, 2018 ; Mélina Martin, *OPA*, 2017 ; Rokia Traoré, *Dream Mandé-Djata*, 2017 ; Aniouchka Bezault, *Epithumia, la guerre de Troie selon les femmes*, 2016 ; Ulrich Waller, *Pénélope*, 2016 ; Laurence Campet, *Iliade/Brisée*, 2016 ; Katerini Antonakaki, *Le voyage immobile de Pénélope*, 2015 ; David Pharaon, *La dame d'Ithaque*, 2012 ; Jean Ménigault, *Ulysse et Pénélope*, 2009 ; Élise Combet, *Pénélope*, 2009 ; Simon Abkarian, *Pénélope ô Pénélope*, 2008 ; Rodolphe Corrion, *Hélène*, 2007.

¹⁴ Céline Chemin, *Odyssée etc. Pénélope*, Castelnau-dary, 2019. Annexe p.515.

Briséis, Pénélope et Hélène. Aujourd'hui, leur traitement scénique interroge à la fois leur condition de personnage, leur place en tant que femmes, leur oubli dans la tradition théâtrale, ainsi que ce qu'elles représentent pour les metteuses en scène. En effet, plusieurs metteuses en scène affirment leur présence dans leurs spectacles et jouent de l'identification avec les personnages. Nous verrons ce qu'apporte le point de vue féminin et/ou féministe des personnages et des metteuses en scène aux épopées homériques et à leur réception aujourd'hui. Nous faisons l'hypothèse que l'appropriation des personnages féminins épiques par des metteuses en scène a pour objectif de réinventer ces personnages, mais aussi plus largement de renouveler la perception des épopées homériques en proposant un point de vue différent de ceux de la longue tradition de réception de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*. Il s'agit également, pour les metteuses en scène, de se mettre elles-mêmes sur le devant de la scène et de porter une parole et un regard sur le monde, à travers ces nouvelles versions des épopées homériques. Il nous faut donc nous arrêter, dans un premier temps, sur les épopées homériques et leurs différentes adaptations et réécritures, afin de contextualiser celles qui en sont faites aujourd'hui et de comprendre l'enjeu de leurs mises en scène à travers le prisme de personnages féminins.

Nous faisons l'hypothèse que le format biographique contribue largement à la contemporanéisation des personnages féminins et à leur accès à la parole. S'adressant directement au public, ces personnages livrent leur version des épopées et se confient avec une apparente sincérité qui tend à faire d'elles des doubles des metteuses en scène – dans des dispositifs proches de ceux de Simon Abkarian et Wajdi Mouawad étudiés précédemment. Les personnages, en se racontant avec leurs mots, expriment finalement un trouble identitaire qui est peut-être aussi celui des metteuses en scène. En outre, la plupart des titres des spectacles ne laissent que peu de place au doute quant à la place de l'artiste : ils contiennent les éléments du spectacle, à savoir le nom de l'épopée reprise, une référence plus ou moins explicite aux personnages et une mention du processus d'adaptation – et donc la présence ou la marque de la créatrice. Ainsi, une part de métathéâtralité est annoncée dans ces œuvres et laisse entendre que l'adaptation de ces épopées ne permet pas seulement de mettre en lumière des personnages qui n'ont pas une longue tradition scénique, mais qu'elle permet aussi aux artistes de questionner leur posture, questionnement d'autant plus présent chez des metteuses en scène qui, dans leurs spectacles, ont une posture politique revendiquée, comme Laurence Campet ou Christiane Jatahy.

Le premier chapitre est consacré à la présentation des personnages féminins homériques et à leur réception à travers les siècles. Nous montrons que les épopées sont des œuvres dédiées

aux personnages masculins : les personnages féminins n'y sont pas aussi présents et peuvent apparaître comme des personnages secondaires. Si certains ont connu une belle postérité grâce aux tragiques antiques puis aux dramaturges classiques, nous verrons que Pénélope et Hélène ne sont pas devenues des personnages de théâtre. Ainsi, leur mise en scène dans des spectacles éponymes, aujourd'hui, est une rupture avec la tradition. Le spectacle *Iliade/Brisée*, créé et interprété par Laurence Campet et qui met Briséis sur le devant de la scène, nous permettra de soulever les principaux enjeux et questionnements posés par la mise en scène de personnages féminins épiques, dans le but de les valoriser et de leur donner la parole.

Dans le deuxième chapitre, nous nous intéressons à Pénélope, personnage majeur de l'*Odyssée*, au moins dans la réception de l'épopée. Le personnage, peu exploité au théâtre avant la fin du XX^e siècle, a pour autant connu une forme de gloire après Homère. Érigée en modèle de vertu et d'intelligence dès l'Antiquité, Pénélope est devenue un personnage à la charge presque symbolique, et dont Ulysse est indissociable dans de nombreuses représentations. Contrairement à Hélène qui est toujours exclue de sa propre histoire, Pénélope est « an active, indeed determining, force in her own story »¹⁵ depuis longtemps. Pour les metteur·se·s en scène contemporain·e·s, l'enjeu de sa mise en scène réside alors plus dans le renouvellement de son image que dans sa résurrection, comme cela a pu être le cas pour Briséis, longtemps oubliée. Les metteuses en scène en particulier semblent trouver aujourd'hui dans la figure de Pénélope la possibilité de se raconter ou de se mettre en scène, phénomène sûrement marqué par la récupération du personnage épique par des mouvements féministes dans les années 1970. Nous montrons qu'il s'agit à présent de rendre à Pénélope une forme d'individualité, de la séparer d'Ulysse ou du mythe, en la mettant seule en scène incarnée par une comédienne ou une marionnette, afin de lui faire raconter son histoire par elle-même.

À l'inverse, le traitement d'Hélène diffère significativement des autres personnages féminins des épopées homériques. Plutôt que de lui donner la parole pour la laisser s'exprimer, les metteur·se·s en scène effacent Hélène, ou la parodient, sans lui donner de profondeur psychologique ou la parole. Toutefois, quelques spectacles laissent présager un changement dans les représentations du personnage, notamment ceux de Simon Abkarian. Nous pouvons supposer que le peu de place fait à Hélène dans les adaptations théâtrales de l'*Iliade*, présente presque uniquement dans des comédies, est dû à l'héritage de son traitement au XIX^e siècle, où elle devient un personnage comique (*La Belle Hélène*, Offenbach) puis à l'image superficielle qu'en a longtemps donné le cinéma.

¹⁵ FELSON Nancy, *Regarding Penelope: from character to poetics*, Norman, Okla. London, Oklahoma Univ. Press, 1997, Préface, p.V. « Une force agissante, voire déterminante, dans sa propre histoire ».

Chapitre 1. Les personnages féminins homériques : traditions, héritages et scènes contemporaines

Comme les autres épopées, l'*Illiade* et l'*Odyssée* sont avant tout des récits de combats et d'aventures de guerriers. Leur postérité est telle qu'on retrouve ces héros dans de nombreuses œuvres contemporaines, soit de façon claire dans des adaptations cinématographiques, soit en arrière-plan, les héros épiques servant parfois de modèles aux héros modernes. Mais qu'en est-il des personnages féminins qui, pour la plupart, ne prennent pas part à la guerre ?

Après avoir présenté les personnages féminins chez Homère, dont la place n'est pas si simple à déterminer, nous évoquerons les temps de leur réception après les épopées. Enfin, nous nous arrêterons plus spécifiquement sur l'évolution de Briséis de l'*Illiade* à *Illiade/Brisée* (2016). Si Briséis n'est pas un personnage majeur de l'épopée homérique, elle a intéressé les poètes antiques et classiques avant de réapparaître aujourd'hui chez des romancières et, plus occasionnellement, au théâtre. Son étude permet donc d'amorcer l'étude des réappropriations des épopées homériques par le prisme d'un personnage féminin, dans un spectacle au format largement marqué par le genre épique.

I. Les épopées, un monde d'hommes

A. Rôles et valeurs des personnages féminins chez Homère

Nous l'avons vu précédemment, les épopées sont des récits construits autour de héros et donc, d'hommes. Ce monde d'hommes n'exclut pas pour autant la présence de personnages féminins, dont certains sont devenus aussi célèbres que les héros, à l'image d'Hélène et Pénélope, aujourd'hui indissociables des légendes du cycle troyen. Mais dans les épopées homériques, les personnages féminins ne sont pas mis au premier plan et sont toujours définis par rapport aux personnages masculins.

1. Mères, épouses et protectrices : les femmes au service des héros

Les personnages féminins des épopées homériques sont les mères, épouses, esclaves, filles ou sœurs des héros. Elles sont mentionnées dans les récits, mais n'ont pas, ou très peu, la parole. Par exemple, Briséis ne parle qu'une seule fois dans l'*Illiade*, alors même qu'elle est au cœur de la dispute initiale d'Achille et Agamemnon. Chrysis, quant à elle, également cause de la querelle, ne parle pas du tout – comme les Troyennes, princesses, prêtresses ou suivantes d'Hélène, qui ne parlent que lorsque les déesses Athéna¹⁶ et Iris¹⁷ prennent leur apparence. Ainsi, esclaves ou femmes libres sont traitées de la même façon par le poète épique : elles ont un nom et un rôle, mais ne peuvent pas, ou peu, s'exprimer.

Dans l'*Illiade*, les femmes ont surtout une valeur marchande car, en temps de guerre, elles sont un butin de choix pour les héros : les esclaves des Grecs sont les captives des cités vaincues, à l'image de Briséis. Femmes libres dans l'épopée, Hécube, Cassandre et Andromaque sont réparties entre les chefs grecs à la chute de Troie : Ulysse gagne Hécube, Agamemnon part avec Cassandre et Andromaque est donnée au fils d'Achille. Avant cela, Hélène est négociée par les Grecs et, lorsqu'Agamemnon tente de convaincre Achille de reprendre les combats, il lui offre une de ses filles, sept femmes de Lesbos et vingt troyennes, dans le chant IX¹⁸. La valeur

¹⁶ HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant III, vers 386, p.71 : Aphrodite prend l'apparence d'une vieille femme pour aller chercher Hélène sur les remparts, afin qu'elle retrouve Paris dans sa chambre.

¹⁷ *Ibid*, vers 121, p.63 : Iris prend l'apparence d'une des filles de Priam, Laodicée.

¹⁸ *Ibid*, chant IX, vers 270-290, p.185.

marchande des femmes explique leur survie : les hommes et les enfants de sexe masculin sont tués, mais les femmes faites esclaves¹⁹.

Quand les personnages féminins accèdent à la parole, ils le font dans des sphères bien précises, socialement régulées. Plus qu'une différenciation entre personnages principaux et personnages secondaires, la différence entre personnages masculins et féminins dans les épopées homériques se situe au niveau des rôles attribués aux unes et aux autres. David Bouvier²⁰ montre l'importance des femmes dans le processus de la conservation de la mémoire collective – notamment par leur rôle lors des cérémonies funéraires. Le rapport à la mémoire est particulièrement important dans le cadre des épopées homériques qui s'ouvrent toutes les deux sur l'invocation d'une divinité : l'*Odyssée* s'ouvre sur l'invocation à une Muse, l'*Iliade* sur celle à une déesse (« Chante, Ô déesse »). Les Muses sont les filles de la Déesse Mnémosyne, peut-être celle qu'invoque l'aède de l'*Iliade*. Sans ces divinités féminines, ni *Iliade*, ni *Odyssée*.

Les femmes des deux épopées homériques ont accès à la parole dans des cadres très précis qui les différencient des personnages masculins. Il s'agit notamment du contexte du deuil et de la mort. Comme l'explique Marella Nappi :

Dans les expressions de deuil de Briséis, on repère la présence du verbe κωκύω qui a un emploi assez restreint dans le corpus homérique. Κωκύω et le substantif κώκυτος indiquent en effet le cri qui précède la phase de la lamentation proprement dite, celle de la voix articulée, de la parole. Il s'agit de termes étroitement associés aux lamentations rituelles pour la mort d'un proche et qui sont en même temps une marque distinctive du parler féminin.²¹

Quand Briséis parle, elle qui ne prend la parole que pendant les funérailles de Patrocle, c'est dans un cadre rituel, c'est-à-dire les rites funéraires dans l'*Iliade*. Les femmes pleurent les morts lors des funérailles des héros : Andromaque, Hécube et Hélène pleurent Hector lors de ses funérailles dans le chant XXIV de l'*Iliade*, tandis que Briséis pleure Patrocle au chant XVIII. Comme Hélène, une étrangère à Troie pleurant Hector, Briséis, l'esclave troyenne, est l'étrangère du camp grec qui pleure le héros du camp ennemi tombé au combat, Patrocle. En outre, il s'agit d'un rôle collectif : ce sont des chœurs de femmes qui se lamentent, même si certaines voix s'élèvent au-dessus du collectif.

¹⁹ ZIELINSKI Karol, « Women as Victims of War in Homer's Oral Poetics », *Humanities*, 8, 2019, pp.1-2.

²⁰ BOUVIER David, « Chanter les morts dans l'*Iliade* entre mémoire féminine et mémoire masculine », *op.cit.*

²¹ NAPPI Marella, « Briséis et la plainte funèbre de l'épouse dans l'épopée homérique », *Cahiers « Mondes anciens »*, 3, 2012, pp.4-5.

Ensuite, là où les hommes se font narrateurs, parlent longuement et font des récits de leurs aventures, les femmes prennent la parole dans le cadre familial et parlent du quotidien²². Elles ne se mettent pas au centre de leurs discours. Contrairement aux héros épiques, les personnages féminins ne sont pas des narratrices²³ dans les épopées homériques, exception faite d'Hélène dans l'*Odyssee*, dont le statut diffère des autres personnages féminins, comme nous le verrons plus loin. Le choix du monologue à la première personne, format privilégié sur les scènes contemporaines pour donner la parole à ces personnages féminins n'est donc pas anodin : les héroïnes épiques, enfin, se racontent et sortent à la fois du cadre domestique et du rituel funéraire.

De leur côté, Hécube et Andromaque, reine et princesse de Troie, sont des modèles de noblesse et de femmes idéales dans l'*Iliade*, et leur renommée a été ancrée dans la postérité par les tragiques du V^e siècle av. J.-C. qui présentent leur destin après la chute de Troie. Toutes les deux parlent très peu dans l'épopée, et toujours en lien avec leur fils ou époux, Hector²⁴ – lui aussi personnage vertueux. Andromaque ne parle que dans la sphère domestique ou rituelle : quand elle fait ses adieux à Hector, pleurant sur la guerre et le sort qui l'attend s'il meurt²⁵ ; et lors des funérailles du héros. Elle n'est ainsi que l'épouse du héros et ne s'exprime que de cette façon. Il en va de même pour Hécube qui, elle aussi, ne parle qu'avec Hector²⁶, au chant IV, et qui reprend la parole lors des funérailles du héros au chant XXIV. Nous verrons plus loin qu'il y a cependant des exceptions : Hélène et Pénélope ont une place plus importante dans l'*Iliade* et l'*Odyssee*, qui passe en particulier par leur accès à une parole plus libre, hors des cadres traditionnels.

Il y a cependant des personnages féminins qui sont à la fois agissants et éloquents : les personnages féminins divins. Les immortelles ne sont pas concernées par les règles des mortelles et elles parlent et agissent beaucoup plus. Dotées aussi bien de caractéristiques féminines, parce que femmes, que masculines, parce que puissantes, elles offrent en cela un point de vue révélateur sur la construction des genres dans les épopées homériques.

Les déesses protectrices que sont Athéna pour Ulysse et Aphrodite pour Pâris, mais aussi Junon pour Énée dans l'épopée latine et Ninsun pour Gilgamesh dans l'épopée sumérienne,

²² MINCHIN Elisabeth, *Homeric Voices. Discourse, Memory, Gender*, Oxford, 2007.

²³ PERCEAU Sylvie, « La voix d'Hélène dans l'épopée homérique : fiction et tradition », *Cahiers « Mondes anciens »*, 3, 2012, p.2.

²⁴ BILE Monique, KLEIN Julie, « Hector et les principaux personnages féminins de l'*Iliade* », *GAIÀ : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 11, 2007, pp.121-127.

²⁵ HOMERE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant VI, vers 344-500, pp.134-139.

²⁶ *Ibid*, chant IV, vers 251-285, pp.83-84.

parlent largement dans les épopées. À titre d'exemple, dans l'*Odyssée*, Athéna prend la parole dans 14 des 24 chants²⁷, parfois à plusieurs reprises dans le même chant et elle est présente dans des chants où, si elle ne parle pas, elle agit sur les événements en cours, notamment les chants XVIII, XIX ou XXIII.

Aphrodite également est très présente. Dans l'*Iliade*, elle protège Pâris en lui faisant quitter le combat contre Ménélas pour rejoindre Héléne dans la sécurité de sa chambre²⁸. En protégeant Pâris, Aphrodite va à l'encontre des valeurs guerrières défendues par les autres héros de l'*Iliade*, en particulier par Hector. De ce fait, Pâris n'a pas le comportement d'un guerrier, il n'est pas le héros qu'il devrait être, et Aphrodite se comporte en mère, comme la déesse Thétis, mère d'Achille, qui tente de convaincre Achille de se retirer des combats pour vivre plus longtemps. Ce comportement maternel d'Aphrodite va plus loin : elle décide à la place de Pâris. De plus, la déesse endosse le rôle de guerrier qu'elle refuse au prince troyen en prenant part aux combats. Elle possède en effet des caractéristiques guerrières traditionnellement réservées aux personnages masculins et va sur le champ de bataille pour sauver Pâris (chant III) puis son fils Énée (chant V), bien qu'elle soit plus faible qu'une déesse guerrière comme Athéna et que, « parmi les aspects d'Aphrodite, le poète de l'*Iliade* privilégie ses compétences en matière de désir et de rencontre sexuelle »²⁹. Zeus doit rappeler à Aphrodite qu'elle n'a pas à intervenir dans les combats, au chant V (vers 428-430) comme Hector doit rappeler à Pâris qu'il doit le faire. Inversement, en étant associé à sa chambre, espace privé et intérieur dans lequel évoluent surtout les personnages féminins, Pâris acquiert quant à lui des caractéristiques plutôt féminines et qui, associées à son manque de courage souligné par Hector, sont une source de moquerie :

Alexandre beau comme un dieu l'avait à peine vu
Paraître au premier rang, que son cœur fut saisi d'effroi.
Il revint vers les siens pour se dérober au trépas.
[...]
En le voyant, Hector se mit à l'accabler d'injures :
« Maudit Pâris ! bellâtre, suborneur, coureur de filles ! »³⁰

Ainsi, bien que prince de Troie et protégé d'Aphrodite, Pâris ne gagne pas en gloire à ne pas correspondre aux caractéristiques des héros, tandis qu'Aphrodite possède des attributs guerriers.

²⁷ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chants I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, XIII, XV, XVI, XX, XXII, XXIV.

²⁸ HOMERE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant III.

²⁹ PIRONTI Gabriella, *Entre ciel et guerre : figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2013, chapitre IV « Aphrodite, Arès et le monde de la guerre », p.8.

³⁰ HOMERE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant III, vers 30-57, pp.60-61.

2. Dangereuses immortelles

Les personnages féminins divins, ou plus généralement non-humains, ont donc une toute autre place dans les épopées, homériques ou non, que celles des mortelles. Si Athéna et Junon sont des déesses protectrices pour Ulysse (l'*Odyssée*) et Énée (l'*Énéide*), les personnages féminins non-humains apparaissent surtout comme des antagonistes pour les héros épiques et leur servent ainsi de faire-valoir lorsqu'ils sont vaincus.

Cette condition d'antagoniste et faire-valoir des héros est particulièrement visible dans l'*Odyssée* où Ulysse rencontre de nombreux obstacles, dont beaucoup ont un visage féminin : Circé et Calypso, en charmant et gardant Ulysse auprès d'elles, apparaissent comme des obstacles, malgré l'aide qu'elles lui apportent dans un second temps. Quant aux Sirènes et à Charybde et Scylla, elles sont des créatures féminines qui veulent la mort d'Ulysse et qui mettent en évidence sa ruse quand il parvient à survivre. Il en est de même dans l'*Épopée de Gilgamesh* où, comme dans l'*Odyssée*, la valeur du héros attire l'attention d'une immortelle : la déesse Ishtar demande Gilgamesh en mariage, qui refuse et repousse violemment Ishtar, arguant qu'elle s'est lassée de tous ses époux et les a ensuite torturé. Son refus entraîne la vengeance de la déesse qui lance à ses trousses un taureau géant qui détruit tout sur son passage, mais que le héros réussit à vaincre, prouvant ainsi à nouveau sa valeur. Ce type de situation se retrouve également dans l'*Illiade*, bien que de façon moins évidente. En effet, les déesses de l'Olympe participent aux combats sur la plaine de Troie et se battent parfois contre des héros qui ont alors la capacité de les vaincre, à l'image de Diomède qui blesse Aphrodite lorsqu'elle protège Énée contre lui³¹.

La dangerosité des personnages féminins divins ou non-humains rejoint celle des mortelles, dont le corps et la sexualité représentent un danger. Hélène est en effet présentée comme la cause de la Guerre de Troie, à cause de sa beauté qui a suscité une passion démesurée chez Pâris. Dans l'*Odyssée*, la passion des héros pour les personnages féminins cause leur perte : les hommes d'Ulysse se laissent capturer par « Circé aux beaux cheveux » et les Sirènes tentent de les attirer contre les rochers grâce à leur « belle voix » (chant XII). Ces femmes sont indissociables de leur corps sexualisé³² et sont des obstacles pour les hommes. Déjà dans l'*Épopée de Gilgamesh*, bien antérieure, les personnages féminins sont divisés entre les alliées (la déesse Ninsun, qui n'est autre que la mère de Gilgamesh) ou celles qui sont associées à un

³¹ *Ibid*, chant V, vers 330-342, pp.103-104.

³² MACLACHLAN Bonnie, *Women in Ancient Greece: A Sourcebook*. 11 York Road: Continuum, 2012, chapitre 3 « Women divine and mortal in the Homeric epics », pp.12-31.

danger pour les hommes. Ishtar est l'antagoniste divin, et la courtisane Shamhat est une mortelle à la sexualité dangereuse : Enkidu perd sa sauvagerie et il est ainsi vaincu, car « civilisé » malgré lui, par Shamhat. La courtisane peut apparaître à la fois comme une alliée, car elle permet à Enkidu de s'intégrer dans le monde civilisé et d'être ami avec Gilgamesh, et comme une adversaire, une femme dangereuse qui utilise ses charmes contre l'homme sauvage qu'était Enkidu.

Il faut enfin, parmi les personnages féminins, distinguer des catégories sociales : reines et captives, Grecques et Troyennes, mortelles et déesses. Dans les épopées, à chaque catégorie correspondent des rôles et des valeurs. Les divisions genrées, dans l'*Illiade* notamment, sont probablement exacerbées par rapport aux sociétés anciennes dans lesquelles le récit s'inscrit. Karol Zielinski suppose que les poètes épiques ont artificiellement séparé les hommes, incarnant la guerre, et les femmes qui représentent alors la paix et la famille, afin de simplifier le récit³³. Il ne s'agit pas de traduire une réalité sociale, mais de créer un récit où chaque type de personnage a un rôle et des fonctions spécifiques.

B. Porosité des valeurs genrées : l'exemple de Penthésilée

Même si la distinction entre valeurs féminines et masculines est claire, ces valeurs ne sont pas immuables et elles évoluent dans les différentes réinterprétations au fil du temps. Ainsi, pendant la Guerre de Troie, l'Amazone Penthésilée offre un exemple de guerrière qui partage l'héroïsme et les valeurs des hommes. Le personnage n'apparaît pas dans l'*Illiade*, mais il est mentionné chez plusieurs auteurs antiques. Au cours des siècles, la reine Amazone est à la fois femme et guerrière puis devient le personnage de « l'Amoureuse »³⁴. Chez Diodore de Sicile³⁵, Apollodore³⁶ et Virgile³⁷, la reine Amazone est d'abord une guerrière avant d'être une femme. La Penthésilée amoureuse est postérieure, et elle ne l'a pas été que d'Achille : en 1165, Benoît de Sainte-Maure³⁸ la présente éprise d'Hector, justifiant ainsi son aide pour défendre Troie face

³³ ZIELINSKI Karol, « Women as Victims of War in Homer's Oral Poetics », *Humanities*, 8, 2019, p.8.

³⁴ ROBIN Anne, « Le féminin dit la parole d'une révolte. Sur *Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*, Lina Prosa », DUMOULIE Camille, ROBIN Anne et SALZA Luca, *Croisement d'écritures France-Italie. Hommage à Jean-Paul Manganaro*, Mimesis, HAL Université de Lille 3, 2015, pp.183-197.

³⁵ DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque historique*, tome II, 1^{er} siècle av. J-C.

³⁶ APOLLODORE, *Épitomé*, II^{ème} siècle.

³⁷ VIRGILE, *Énéide*, I^{er} siècle.

³⁸ Dans le *Roman de Troie*, Benoît de Sainte-Maure, 1165.

aux Grecs, et l'on retrouve cette version dans *Les Femmes Illustres (De Mulieribus Claris)* de Boccace en 1361³⁹.

La guerrière antique

Quintus de Smyrne, quant à lui, la traite en héros, à l'égal des hommes, dans sa *Suite d'Homère* (III^e siècle). Dans cette version, Penthésilée n'est pas l'amoureuse, mais l'objet de l'amour d'Achille. Ce n'est qu'après sa mort, tuée sur le champ de bataille par Achille, que celle-ci acquiert une apparence féminine et qu'Achille regrette sa mort en la voyant débarrassée de son casque et, par extension, de ses attributs guerriers. Lorsqu'elle se prépare au combat, la description qu'en fait Quintus de Smyrne évoque celle d'Hector ou Achille enfilant leur armure dans l'*Illiade*. Une fois sur le champ de bataille, les guerriers grecs qui tombent sous ses coups sont listés de la même façon que ceux qui sont tués par les héros grecs ou troyens chez Homère. Penthésilée correspond plus aux critères héroïques⁴⁰ que certains hommes, dont Thersite⁴⁰, vile guerrier Grec tué par Ulysse dans l'*Illiade*, et par Achille dans la *Suite d'Homère* de Quintus de Smyrne.

Penthésilée, l'amoureuse

C'est pourtant la Penthésilée amoureuse d'Achille qui imprègne l'imaginaire collectif contemporain, sans doute en raison de l'influence exercée par l'œuvre de Kleist. Heinrich von Kleist, en 1808, imagine une Penthésilée qui trahit les lois des Amazones en choisissant son amant par amour dans *Penthésilée*. Dans cette version, l'amour de Penthésilée pour Achille est réciproque, menant les deux protagonistes à leur perte. Dans ce drame romantique, Penthésilée perd son statut de guerrière et de reine amazone : elle est décrite comme une « vierge de 16 ans » dont « le rouge monte aux joues » quand elle voit Achille pour la première fois, entraînant les regards amusés d'Ulysse et Achille⁴¹. Enfin, Achille dit qu'il ne reculera pas devant une femme, laissant entendre qu'il en serait plus déshonoré encore que si c'était un homme : « Combattez comme des Eunuques, si cela vous plaît. Moi, je me sens un homme, et je tiendrai

³⁹ BOCCACE, *Les femmes illustres* (1361), trad. Jean-Yves BORIAUD, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

⁴⁰ SCHUBERT Paul, « Thersite et Penthésilée dans la *Suite d'Homère* de Quintus de Smyrne », *Phoenix*, 1996, vol. 50, pp.111-117.

⁴¹ Heinrich von Kleist, *Penthésilée : tragédie*, traduit et préfacé par Roger AYRAULT, Paris, éditions Montaigne, « Collection bilingue des classiques étrangers », 1945, scène 1, p.9.

tête à ces femmes »⁴². Pourtant Achille va combattre Penthésilée, presque sans arme, afin de perdre face à l'Amazone et de devenir son amant. C'est cette faiblesse qui causera sa mort, et plus tard le suicide de Penthésilée qui ne supporte pas son geste. Cette version est largement connue en France aujourd'hui et elle est toujours régulièrement jouée⁴³. Or, la pièce de Kleist met en avant une Penthésilée folle d'amour pour Achille, oubliant ses devoirs et les règles de sa communauté, loin de l'image de guerrière qu'en donne Quintus de Smyrne, ou de la rapide description des « mâles Amazones »⁴⁴ donnée dans l'*Illiade*. Les valeurs guerrières qui les définissent dans l'*Illiade* et dans la *Suite d'Homère* passent au second plan dans le drame romantique de Kleist.

Un miroir d'Achille

Plus récemment, des autrices comme Lina Prosa en Italie ou Marie Dilasser en France, avec *Programme-Penthésilée, entraînement pour la bataille finale* (Italie, 2007) et *Penthésilée-s (Amazonomachie)* (France, 2021), renouent avec l'image d'une Amazone redoutable, qui existe en miroir d'Achille et joue avec les ressemblances et les inversions des rapports genrés. Le parallèle opéré entre Penthésilée et Achille renvoie à la part de féminité d'Achille, comme un miroir de l'Amazone virile aux valeurs masculines et guerrières. Penthésilée est l'égale d'Achille tant par sa filiation – elle est fille de dieu, il est fils de déesse – que par sa beauté et son adresse au combat. Penthésilée et Achille possèdent tous les deux des valeurs propres à l'autre genre, Penthésilée maîtrisant les arts de la guerre et Achille ressentant un attachement profond à Patrocle et s'isolant sous sa tente pour chanter. De plus, la légende d'Achille le rattache à une part de féminité : avant la Guerre de Troie, il se serait caché chez les filles de Lycomède, déguisé en femme. Cet événement est prisé par les metteur·se·s en scène contemporain·e·s qui s'intéressent aux codes du genre. Dans *Le Gâteau de Troie* de Barbara Lambert (2016), par exemple, le héros porte des chaussures à talons aiguilles, comme un écho au travestissement de l'Achille antique.

L'exemple croisé de Penthésilée et Achille, chez Quintus de Smyrne d'abord, met en évidence la porosité entre les valeurs et actions attribuées aux hommes et aux femmes. Des

⁴² *Ibid*, scène IV, p.43.

⁴³ Mentionnons par exemple la mise en scène de Jean Limier à la Comédie Française en 2008, celle de Sylvain Maurice en 2020 au théâtre de Sartrouville ou encore son adaptation contemporaine à l'opéra par Pascal Dusapin en 2015.

⁴⁴ HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant III, vers 189, p.65.

valeurs féminines ou masculines peuvent aussi bien être attribuées à des personnages d'hommes que de femmes. Toutefois, il faut nuancer cette porosité : Penthésilée et Achille sont d'ascendance divine – Arès, dieu de la guerre, est le père de Penthésilée, et la divinité Thétis est la mère d'Achille. Or, les rôles et valeurs des dieux et déesses ne répondent pas aux mêmes schémas que les mortel·le·s : dans l'*Illiade*, les déesses partagent les valeurs guerrières des hommes et des dieux et prennent directement part aux combats sur la plaine de Troie. Ainsi, bien qu'Achille et Penthésilée ne soient pas des immortel·le·s, leur ascendance divine leur confère la possibilité de ne pas respecter les codes et attentes des mortel·le·s tout en en tirant gloire et honneur. Athéna, Artémis, mais aussi Héra et Aphrodite, influencent les combats en sauvant des guerriers et en en tuant d'autres. Les déesses, chez Homère, peuvent également afficher des valeurs masculines face aux héros qu'elles protègent et qui ne font pas forcément preuve d'héroïsme (Pâris). Penthésilée et Achille ont hérité de cette ambivalence entre valeurs féminines et valeurs masculines par leur ascendance divine. Les artistes qui les mettent en scène utilisent leur complexité pour questionner à la fois leurs caractéristiques guerrières et de genre, à l'image de Lina Prosa et de Marie Dilasser.

Dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*, bien que les rôles genrés des personnages épiques soient probablement exagérés à des fins narratives, les caractéristiques féminines ou masculines sont poreuses et l'on trouve des exceptions pour chaque norme. La réception postérieure des épopées homériques n'a pas forcément conservé le souvenir de ces exceptions, et nous portons aujourd'hui sur ces personnages un regard marqué par nos propres stéréotypes de genre et par une vision de l'antiquité héritée des siècles précédents. La tradition de réception des épopées homériques a largement impacté notre connaissance et nos perceptions de celles-ci, au moins du côté du grand public : les femmes sont au gynécée et ne parlent pas, tandis que les hommes sont sur le champ de bataille. Si cette image de la Grèce antique s'appuie sur des éléments factuels, le monde homérique est plus complexe. Or, en questionnant les normes de genre et les rôles attribués aux personnages féminins ou masculins, les metteur·se·s en scène contemporain·e·s renouent avec les textes, et permettent d'interroger notre vision des œuvres, et plus généralement des genres.

II. Après les épopées : la gloire pour certaines, l'oubli pour les autres

Des héroïnes épiques sont devenues des héroïnes tragiques au V^e siècle av. J.-C. Andromaque et Hécube, toutes les deux nommées à huit reprises dans l'*Illiade* et parlant deux fois, à Hector puis à ses funérailles, sont au cœur de plusieurs tragédies d'Euripide, *Andromaque*⁴⁵, *Hécube*⁴⁶ et *Les Troyennes*⁴⁷. Les personnages féminins les plus célèbres et les plus présents dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*, respectivement Hélène et Pénélope, ont aussi eu leur tragédie (*Hélène*, Euripide⁴⁸ et *Pénélope*, Eschyle⁴⁹), mais elles n'ont pas connu la postérité d'*Andromaque* ou *Hécube* : *Pénélope* n'a pas été conservée, et *Hélène* est aujourd'hui peu connue. Toutefois, les personnages féminins épiques qui n'ont pas trouvé leur place au théâtre l'ont trouvée dans d'autres genres littéraires. Certaines ont même été connues à la Renaissance, avant de s'effacer progressivement de l'imaginaire « antique » : Briséis, Didon (l'*Énéide*). L'étude de la réception des personnages féminins épiques permet de comprendre d'où vient l'intérêt contemporain pour ces personnages, pourtant peu présents dans l'histoire du théâtre.

A. Des femmes illustres

En 1404, la femme de lettres Christine de Pizan écrit *La Cité des Dames*⁵⁰ et, parmi les grandes dames données en exemple, Didon occupe une place de choix. Personnage féminin de l'épopée virgilienne l'*Énéide*, Didon est la reine de Carthage et elle accueille Énée fuyant Troie. La version qu'en propose Christine de Pizan s'émancipe de celle de Virgile pour proposer une version où l'autrice s'identifie à son personnage et lui donne un caractère de son siècle, une forme de comportement réaliste. Or, cette version – qui n'est probablement pas la seule à donner un autre point de vue sur Didon – a été oubliée. Nous n'avons ainsi pas d'épopée à la gloire de Didon, qui est pourtant, comme Ulysse, pleine de ruses⁵¹ et qui fonde une nouvelle cité prospère, comme Énée⁵². En plus de Didon, Christine de Pizan décrit quatre autres héroïnes

⁴⁵ EURIPIDE, *Andromaque*, 426 av. J.-C.

⁴⁶ EURIPIDE, *Hécube*, 424 av. J.-C.

⁴⁷ EURIPIDE, *Les Troyennes*, 415 av. J.-C.

⁴⁸ EURIPIDE, *Hélène*, 412 av. J.-C.

⁴⁹ ESCHYLE, *Pénélope*, V^e siècle av. J.-C.

⁵⁰ Christine de Pizan, *La cité des Dames* (1405), trad. Éric HICKS et Thérèse MOREAU, Paris, Stock, 1986.

⁵¹ Didon découpe une peau de bœuf en fines lanières afin d'obtenir un territoire bien plus grand que celui qui lui a été vendu (de la taille de la peau d'un bœuf), pour fonder Carthage.

⁵² FOEHR-JANSSENS Yasmina, « Christine de Pizan : construire une mythologie pour les femmes », in KUNZ WESTERHOFF Dominique (dir.), *Mnémosynes : la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Chêne-Bourg, Georg, 2008, p.61.

épiques : Circé et Pénélope de l'*Odyssée* et Cassandre et Hélène de l'*Illiade*. Elle s'attarde également sur des Amazones et la reine Andromaque.

Le projet de Christine de Pizan s'inscrit dans une histoire de valorisation des femmes illustres : bien avant elle, Ovide donnait la parole à des héroïnes mythologiques dans les *Héroïdes*⁵³, un recueil de lettres de personnages féminins adressées à leur amant. Ces lettres donnent la parole à divers personnages féminins antiques : Pénélope, Phyllis, Briséis, Phèdre, Œnone, Hypsipyle, Didon, Hermione, Déjanire, Ariane, Canacé, Médée, Laodamie, Hypermnestre et Sappho. Les lettres de Pénélope et Briséis donnent un point de vue décentré sur l'*Odyssée* et l'*Illiade* en donnant la parole à deux personnages qui vivent la guerre depuis sa périphérie : Briséis et Pénélope, chez Ovide, attendent la fin de la guerre et le retour de l'être aimé, Achille ou Ulysse – qui sont alors à leur tour mis en périphérie du récit, destinataires absents des lettres. Avec ces lettres, Ovide propose une vision de la Guerre de Troie par des personnages féminins, et pour ce faire « il fait porter l'éclairage sur ce qui concerne directement les hommes qu'elles aiment : la vision est égocentrique ; le récit sélectif »⁵⁴. Ainsi, tout en donnant la parole à Pénélope et Briséis, Ovide ne leur donne pas d'existence hors du mythe ou hors de leur relation à un héros.

À la différence des lettres ovidiennes, l'œuvre de Christine de Pizan met en avant les personnages féminins sans les lier aux héros masculins traditionnels, elle en fait des personnages plus indépendants, ce que fait aussi, après elle, Madeleine de Scudéry. Pour son *Recueil des femmes illustres* écrit en 1642, Madeleine de Scudéry s'inspire des *Femmes Illustres (De Mulieribus Claris)* de Boccace (1361) et, comme Christine de Pizan, renverse la perspective en proposant une autre vision des événements décrits et de la vie des personnages épiques féminins. Madeleine de Scudéry est également l'autrice de « romans-héroïques »⁵⁵ mettant au premier plan des héroïnes gréco-romaines dans une Antiquité rêvée et qui déguise à peine sa société contemporaine – romans parfois signés par son frère Georges de Scudéry⁵⁶. De Scudéry utilise les noms et mythes des personnages antiques, qu'elle actualise pour mieux critiquer ses contemporains.

⁵³ OVIDE, *Les Héroïdes (Lettres d'amour)* (I^{er} siècle), trad. Théophile BAUDEMONT, Paris, Gallimard, 1999.

⁵⁴ VIARRE Simone, « Des poèmes d'Homère aux *Héroïdes* d'Ovide. Le récit épique et son interprétation élégiaque », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 1987, pp.2-11, pp.10-11.

⁵⁵ Par exemple, le roman en dix volumes *Clélie, histoire romaine*, 1660.

⁵⁶ DUFOUR-MAITRE Myriam, « Genres, signatures et attributions. Le cas de Madeleine de Scudéry », in REGARD Frédéric, TOMICHE Anne (dir.), *Genre et signature*, pp.173-188, p.175.

Par ailleurs, George de Scudéry a lui-même écrit une pièce de théâtre sur un personnage féminin de l'*Énéide*, *Didon* en 1637.

À leur tour, des metteur·se·s en scène contemporain·e·s font le choix de narrer les épopées du point de vue de ces personnages, de donner leur version de la légende en renversant la perspective masculine des mythes, comme le faisait déjà Christine de Pizan au XV^e siècle. La démarche de réécriture par des autrices de personnages féminins issus d'épopées n'est donc pas récente. En outre, aujourd'hui encore, des romancières s'intéressent à ces personnages : Madeline Miller⁵⁷, Margaret George⁵⁸, Margaret Atwood⁵⁹, Pat Barker⁶⁰, du côté des réécritures du *Mahâbhârata*, Pratibha Ray⁶¹ et Chitra Banerjee Divakaruni⁶² et enfin Rhoda Lerman pour l'*Épopée de Gilgamesh*⁶³. Leurs romans sont écrits à la première personne du singulier sur le modèle du récit intime ou du journal. Elles dotent ainsi les personnages antiques de caractères modernes en présentant des personnages qui ont un regard critique sur leur époque, tout en ancrant les réécritures dans un contexte presque archéologique, allant parfois jusqu'à expliquer des traditions ou éléments culturels⁶⁴ (Pat Barker) ou, au contraire, en se détachant de toute forme de réalisme pour présenter un univers plus proche de celui d'Homère dans lequel les dieux et les déesses ont leur place (Madeline Miller). Comme leurs prédécesseurs des XV^e-XVII^e siècles, ces romancières adaptent les épopées en déplaçant le point de vue et en mettant au premier plan des personnages laissés de côté par le poète épique.

Il n'est donc pas surprenant que les autrices-metteuses en scène s'emparent elles aussi de ces personnages féminins, et dans des formats communs de récit de soi à la première personne. À la différence des romancières cependant, les metteuses en scène n'ancrent pas leurs spectacles dans un univers antique, ni même antiquisé : les personnages, une fois sur scène, sont détachés de l'univers homérique. Si le texte y fait référence, ni la scénographie, ni les costumes, ni la langue ne laissent imaginer une volonté de contextualisation historique. Ces personnages sont soit clairement ancrés dans notre époque et notre société, dans le diptyque de Christiane Jatahy notamment, soit dans un espace-temps indéfini qui se mêle au présent de la représentation, grâce à l'adresse directe au public, au présent, de la part des ou du personnage(s).

⁵⁷ Madeline Miller, *Circe*, Boston, Little, Brown and Company, 2018.

⁵⁸ Margaret George, *Helen of Troy*, London, Macmillan, 2006.

⁵⁹ Margaret Atwood, *The Penelopiad*, Canada, Knopf, 2005.

⁶⁰ Pat Barker, *The Silent of the Girls*, Hamish Hamilton, 2018.

⁶¹ Pratibhā Rāya, *Yajnaseni: the story of Draupadi*, New Delhi, Rupa & Co, 1995.

⁶² Chitra Banerjee Divakaruni, *The Palace of Illusions*, New York, Doubleday, 2008.

⁶³ Rhoda Lerman, *Call me Ishtar*, 1973.

⁶⁴ Il ne s'agit pas pour autant d'ouvrages scientifiques et les romans contiennent une grande part d'inventions de la romancière.

B. Les personnages féminins épiques sur scène au XXI^e siècle

La valorisation des personnages épiques féminins est un geste commun à des metteuses en scène aux esthétiques très différentes. Pourtant, l'objectif est le même : raconter l'*Illiade* ou l'*Odyssée* à travers le vécu d'un personnage féminin, en vue de faire entendre des voix de femmes modernes. Ces spectacles s'apparentent alors à des biographies théâtrales, dans le sens où les personnages font le récit à la première personne de leur vie (fictive) et mettent la parole du personnage qui se raconte au cœur du dispositif. L'adresse au public, le récit à la première personne et la sélection dans les épopées de chants spécifiques, liés au personnage choisi, permettent de présenter une version renouvelée de l'épopée, mais aussi du personnage. En effet, grâce au format biographique, les personnages semblent s'émanciper de leur œuvre-source et se présentent comme des êtres qui peuvent se raconter.

La féminisation des épopées homériques s'inscrit dans un mouvement plus large de féminisation des épopées et des « grands textes », mais aussi de mise en valeur de personnages traditionnellement dans l'ombre des héros ou personnages principaux. Cette mise en avant passe principalement par la parole et la voix : longtemps silencieux ou silencieux, ces personnages parlent et s'adressent directement au public dans des dramaturgies proches des théâtres féministes du XX^e siècle, où le monologue domine.

Si le phénomène ne se limite pas au théâtre, la valorisation des personnages épiques féminins s'inscrit dans la tradition théâtrale antique, qui se démarque déjà des épopées en donnant la parole aux héroïnes telles qu'Andromaque ou Hécube, plutôt qu'aux héros dont les récits et la parole sont largement défendus dans les épopées.

Si l'on regarde la répartition genrée des personnages mis en scène, on voit que les metteurs en scène se tournent majoritairement vers les héros, en témoigne le nombre de spectacles centrés sur Ulysse (quatorze spectacles de metteurs en scène portent explicitement le nom d'Ulysse) ou Gilgamesh (neuf spectacles), ou les épopées dans leur ensemble. Les metteuses en scène, quant à elles, semblent plus s'attarder sur les personnages féminins.

Pénélope est plus mise en scène par des femmes, avec une forme de sérieux, voire de respect, tandis qu'Hélène est parodiée tant par des metteurs en scène que des metteuses en scène. Cette dernière intéresse peu les metteuses en scène et, contrairement à Pénélope, pour en trouver des versions qui ne sont pas que comiques, il faut chercher du côté de la danse (*OPA*, Mélina Martin) ou des auteurs (Simon Abkarian, *Hélène après la chute*).

Comme Pénélope, Briséis est portée à la scène par une comédienne, autrice et metteuse en scène. Le spectacle *Iliade/Brisée*, de Laurence Campet, est le seul qui met Briséis au cœur de l'œuvre, mais il est proche de plusieurs spectacles sur Pénélope.

III. L'exemple de Briséis

Bien que peu connue du grand public contemporain, Briséis a fait l'objet de plusieurs travaux de recherches, tant sur sa place dans l'*Iliade* qu'au sujet de sa réception, sur lesquels nous nous appuyons : *Homeric variations on a lament by Briseis* de Casey Dué⁶⁵, l'article de Marella Nappi « Briséis et la plainte funèbre de l'épouse dans l'épopée homérique »⁶⁶, celui de Michael von Albrecht « Briséis critique des mâles et Ovide critique littéraire »⁶⁷, ou encore la récente étude de Sergio Poli, « La carrière littéraire d'une femme de fiction : le cas Briséis »⁶⁸. Étudier Briséis permet d'étudier aussi d'autres personnages féminins de l'*Iliade* : Andromaque, Hélène et Hécube, comme le souligne Casey Dué⁶⁹. Briséis était l'épouse d'un roi qui a été tué par les Grecs, et elle a été réduite en esclavage, comme Andromaque et Hécube le seront après la chute de Troie : elle représente l'avenir des deux reines. Ensuite, comme Hélène, Briséis est une étrangère dans un camp en guerre contre sa patrie : Hélène, la reine grecque, est devenue princesse troyenne en épousant Pâris, tandis que Briséis, reine de Lyrnessos et alliée de Troie, est l'esclave des Grecs, presque l'épouse d'Achille. Hélène a une place de choix chez Homère, et Briséis a aussi un traitement spécifique, bien qu'elle soit moins présente et ait bien moins de liberté de parole. Les deux femmes sont la cause d'un conflit entre des hommes puissants : le départ d'Hélène avec Pâris provoque l'alliance des Grecs et le siège de Troie ; la prise de Briséis par Agamemnon entraîne la colère d'Achille, sujet de l'*Iliade*, et son opposition à Agamemnon. Pourtant, Marella Nappi montre que Briséis est associée à Pénélope par les termes employés dans les épopées. Comme elle, elle est une compagne de héros et Achille en parle comme Ulysse parle de Pénélope : ἄλοχον θυμαρέα, « chère épouse » (l'*Iliade*, IX, 336 ; l'*Odyssée*, XXIII, 232). Briséis elle-même emploie un vocabulaire qui la renvoie à un statut d'épouse lors des funérailles de Patrocle – où elle pleure autant Patrocle que son époux, Mynès, qu'elle n'a pas pu pleurer avant son enlèvement par les Grecs. Elle y est « l'épouse manquée » : veuve, chargée de pleurer Patrocle comme une épouse, et esclave-amante d'Achille.

⁶⁵ DUÉ Casey, *Homeric variations on a lament by Briseis*, Lanham Md, Rowman & Littlefield, 2002.

⁶⁶ NAPPI Marella, « Briséis et la plainte funèbre de l'épouse dans l'épopée homérique », *Cahiers « Mondes anciens » - Histoire et anthropologie des mondes anciens*, 3 « Femmes de paroles. Mythes et épopées... au féminin », 2012.

⁶⁷ VON ALBRECHT Michael, « Briséis critique des mâles et Ovide critique littéraire », revue *Les Études classiques*, 85, 2017, pp.193-205.

⁶⁸ POLI Sergio, « La carrière littéraire d'une femme de fiction : le cas Briséis », *Publifarum*, 4, 2006.

⁶⁹ DUÉ Casey, *Homeric variations on a lament by Briseis*, op. cit., p.5 : « Briseis in turn reveals the life history of Andromache, Helen, and Hecuba ».

Longtemps délaissée par les artistes, Briséis réapparaît dans la culture populaire depuis le début du siècle : d'abord au cinéma avec *Troy* de Wolfgang Petersen (2004), où elle est plus présente qu'Hélène, l'autre personnage féminin du film, et plus récemment en étant le personnage central et narrateur du roman de Pat Barker, *The Silence of the Girls* (2018)⁷⁰, premier tome du cycle sur les personnages féminins de Troie (« Women of Troy »). Avant elle, Madeline Miller s'emparait aussi de Briséis dans sa réécriture de l'*Illiade*, *The Song of Achilles*⁷¹, narrée cette fois par Patrocle, mais faisant de Briséis l'un des principaux protagonistes. Il semble donc que Briséis soit en passe de (re)devenir un personnage incontournable du cycle troyen. Pour autant, sa présence reste anecdotique sur les scènes françaises : un seul spectacle, pour l'instant, a été conçu autour du personnage, *Illiade/Brisée*, créé par Laurence Campet en 2016.

A. Briséis, la plus grecque des troyennes

Malgré son statut de captive, d'esclave de guerre, Briséis a une certaine importance dans l'*Illiade* d'Homère. Son nom revient à vingt-deux reprises dans l'épopée, tandis que Chrysis, la première captive d'Agamemnon, n'est nommée qu'une seule fois et qu'Andromaque et Hécube, les reines troyennes, ne sont nommées que huit fois chacune. Briséis est mentionnée dans quatre chants (I⁷², IX⁷³, XIX⁷⁴, XXIV⁷⁵), mais elle n'a la parole que dans le chant XIX pour faire la plainte funèbre de Patrocle, comme Hélène, Andromaque et Hécube font celle d'Hector au chant XXIV.

Sans Briséis, il n'y aurait pas d'*Illiade* : l'épopée retrace la colère d'Achille, une colère provoquée par l'annexion de Briséis par Agamemnon. Si sa place, entendue comme l'espace occupé dans le texte, est faible dans l'épopée, son rôle dans la fable est prépondérant. Par ailleurs, même si à première vue Briséis est peu présente dans le texte, des signes indiquent son importance. Elle est ainsi la seule captive à prendre la parole. Or, cette parole s'inscrit dans un

⁷⁰ Pat Barker, *The Silence of the Girls*, 2018 (*Le Silence des vaincues*, 2021).

⁷¹ Madeline Miller, *The Song of Achilles*, 2012 (*Le chant d'Achille*, 2015).

⁷² Briséis est non seulement nommée, mais elle est aussi présente (elle est emmenée par les hommes d'Agamemnon).

⁷³ Ulysse liste à Achille tous les trésors qu'Agamemnon est prêt à lui offrir, avec Briséis, s'il reprend les combats.

⁷⁴ Funérailles de Patrocle : lamentations de Briséis.

⁷⁵ Achille s'allonge auprès de Briséis.

rituel (les funérailles de Patrocle) ce qui lui confère un statut privilégié en lui assurant l'écoute de l'assemblée.

L'image de Briséis comme amante d'Achille est mise en avant par Ovide dans ses *Héroïdes*⁷⁶. Chez Ovide, Briséis est toujours une esclave, mais elle possède un caractère noble et des vertus romaines, notamment la *fidès* envers Achille⁷⁷. Dans sa lettre à Achille, cette Briséis attend le retour du héros comme une épouse (elle nomme Achille « mon maître, mon époux »⁷⁸). Elle lui reproche son départ et son manque d'efforts pour la retrouver, le suppliant d'accepter les cadeaux d'Agamemnon pour la récupérer, si ce n'est comme épouse, au moins comme esclave. L'idée d'une relation amoureuse réciproque entre Briséis et Achille, qui seraient des époux, est puisée dans l'*Iliade* où, en effet, Achille qualifie Briséis d'épouse. Toutefois, le point de vue de Briséis n'est pas développé chez Homère, elle reste bien captive jusqu'à la fin de l'épopée, et n'est pas mentionnée dans l'*Odyssee* comme l'épouse d'Achille, par exemple. Ovide puise les éléments de la vie de Briséis uniquement dans l'*Iliade* homérique : le personnage a été peu réécrit après Homère, et elle est totalement absente du théâtre antique. Il semblerait qu'elle ne soit même pas un personnage de la trilogie d'Eschyle dédié à Achille, *L'Achilléide*. Il faut attendre le XVII^e siècle, en France, pour que les dramaturges puisent à nouveau dans la matière homérique pour leurs tragédies et mettent en scène Briséis, dans des versions héritées du personnage ovidien.

B. Évolution de Briséis au théâtre : de l'amoureuse éconduite au personnage oublié

1. Briséis aux XVII^e et XVIII^e siècles en France

Le XVII^e siècle français est marqué par la redécouverte des textes antiques et de nombreux dramaturges empruntent des sujets épiques grecs pour composer leurs tragédies. Les personnages de l'*Iliade* deviennent alors des personnages scéniques – même s'ils ne le restent pas longtemps. Ainsi, Briséis est un personnage majeur de *La Mort d'Achille et la dispute de ses armes* d'Isaac de Benserade (1636), puis, au XVIII^e siècle, de *Briséis ou la colère d'Achille*

⁷⁶ OVIDE, *Les Héroïdes*, I^{er} siècle.

⁷⁷ VON ALBRECHT Michael, « Briséis critique des mâles et Ovide critique littéraire », *op. cit.* p.196.

⁷⁸ OVIDE, *Les Héroïdes (Lettres d'amour)*, trad. Théophile BAUDEMONT, Paris, Gallimard, 1999.

de Louis Poincette de Sivry (1759)⁷⁹. Dans la tragédie de Benserade en 1636, Briséis aime Achille et tente de le détourner de son amour naissant et non réciproque pour Polyxène, avant de se tuer de désespoir ; tandis que dans *Briséis ou la colère d'Achille*, elle est l'épouse d'Achille et se suicide en apprenant sa parenté avec Hector qui vient d'être tué par le héros grec. Avec de Benserade et de Poincette de Sivry, Briséis devient un personnage de son temps, tragique, éprise d'Achille, dont la noblesse d'âme reflète la noblesse de rang malgré sa situation de captive.

À la même époque que de Benserade, la Briséis dépeinte par Madeleine de Scudéry dans son *Recueil des femmes illustres* (1642) a les mêmes caractéristiques : elle est une reine plus qu'une esclave, amante d'Achille et qui lui reproche son orgueil et son infidélité, dans l'héritage du personnage ovidien, lorsqu'il tombe amoureux de Polyxène. Le triangle amoureux Briséis-Achille-Polyxène qui se développe au XVII^e siècle est ensuite exploité principalement à l'opéra, d'abord en 1692 par Collasse, sous l'impulsion de Lully avec *Achille et Polyxène*, puis au XIX^e siècle avec *Briséis ou Les amants de Corinthe* dans un livret d'Ephraïm Mikhaël et avec la musique d'Emmanuel Chabrier (1899).

La pièce de Poincette de Sivry n'a pas connu un grand succès en 1759, à cause de sa portée politique. Il présente une Briséis patriotique – mais un patriotisme fragile, Briséis étant l'étrangère dans le camp grec, sur les plaines de Troie⁸⁰. Le personnage de Briséis est ambivalent : en faisant preuve de fidélité à Achille, elle trahit son camp, car Achille a tué ses frères et son époux. Déjà dans *Les Héroïdes*, se pose la question de l'identité ou de la place de Briséis qui, bien qu'esclave, juge Achille dont le comportement n'est pas, selon elle, digne d'un héros⁸¹. Briséis transgresse les catégories, ni seulement esclave ni vraiment épouse, ni troyenne ni grecque.

2. Un personnage cinématographique

⁷⁹ *Théâtre Classique*, « Spectacles de la Comédie Française (1680-1792) par année ». [En ligne : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/rcf_date.php].

⁸⁰ NICOLSI Dario Maria, « Des difficultés d'une véritable tragédie de propagande au XVIII^e siècle : le cas de deux tragédies patriotiques et « antiphilosophiques » », *Revue italienne d'études françaises*, 11, 2021.

⁸¹ « Une douce amie te réchauffe sur son sein, et si quelqu'un cherche à savoir pourquoi tu refuses de combattre, 'c'est que la guerre est l'ennemie de la cithare, que la nuit et l'amour ont mille charmes, qu'il est plus sûr de rester étendu sur un lit, de tenir dans ses bras une jeune fille, de faire résonner sous ses doigts une lyre de Thrace, que de soutenir sur son bras le bouclier et la lance au fer acéré, et sur sa tête un casque pesant' ». OVIDE, *Les Héroïdes*, épître III, Briséis à Achille, trad. Théophile BAUDEMONT, Paris, Gallimard, 1999.

Aujourd'hui encore, la question de l'identité de Briséis est au cœur de ses mises en scène, tant au cinéma qu'au théâtre. Dans le film *Troy* de Wolfgang Petersen, Briséis est à la fois la maîtresse d'Achille et souhaite rester à ses côtés, et la cousine de Pâris et Hector, s'inscrivant ainsi dans la filiation de *Briséis ou la colère d'Achille* de Poinsinet de Sivry, où elle est la fille cachée de Priam. Mais c'est à Polyxène, fille de Priam, que la fin du film la rattache : elle mène Achille à sa perte, malgré elle, lorsqu'il la sauve pendant la mise à sac de Troie⁸². Enfin, en tuant Agamemnon, la Briséis incarnée par Rose Byrne est associée à la Clytemnestre d'Eschyle, qui poignarde son époux dès son retour de Troie dans *Agamemnon*⁸³. Comme le souligne Sergio Poli, les mécanismes propres au genre du *peplum* et au film grand public entraînent une réduction du nombre de personnages et une simplification des rôles de chacun. Briséis prend en charge tous les enjeux dramaturgiques apportés par les personnages féminins pour être la « co-protagoniste féminine » d'Achille⁸⁴. Le couple qu'elle forme avec lui permet d'humaniser le héros et d'offrir un deuxième couple, en miroir, à celui formé par Hélène et Pâris. En revanche, l'Achille de *Troy* n'est pas pour autant l'héritier des Achille galants et il incarne au contraire le héros moderne, fort, fier, au comportement sexiste et dont une forme de sensibilité est révélée au contact d'une femme à sauver (Briséis). Malgré sa présence dans *Troy*, qui a rencontré un très grand succès à sa sortie en 2004, Briséis reste un personnage secondaire des adaptations cinématographiques de l'*Iliade* ou de la guerre de Troie. Au contraire, dans les romans, Briséis s'impose comme un personnage central. Nous avons déjà mentionné *The silence of the girls* de Pat Barker qui fait de Briséis la narratrice, ou *The song of Achilles* de Madeline Miller, mais le personnage apparaît également dans des genres littéraires plus surprenants. Dans sa saga de romans *Briséis* (2012), Tiphaine Siovel s'empare du personnage mythique pour en faire un personnage de *young fantasy* : Briséis y est une jeune fille de 18 ans du XXI^e siècle qui rencontre d'autres personnages issus de mythologies variées. Même si le personnage homérique disparaît au profit d'autres modèles, le nom de l'héroïne de Tiphaine Siovel évoque sans aucun doute l'*Iliade*.

Briséis connaît donc une réception aujourd'hui plus littéraire que scénique et cinématographique : c'est un personnage que l'on montre. Malgré sa rareté, la mise en scène du personnage dans *Iliade/Brisée* soulève de nombreux enjeux de l'adaptation des épopées

⁸² Selon une version du mythe, Achille est tombé amoureux de Polyxène et est prêt à trahir le camp grec pour elle. Pensant se rendre à son mariage secret avec Polyxène, Achille tombe dans un piège tendu par Pâris.

⁸³ ESCHYLE, *Agamemnon (L'Orestie)*, 458 av. J.-C.

⁸⁴ POLI Sergio, « La carrière littéraire d'une femme de fiction : le cas Briséis », *op. cit.*, pp.17-18.

homériques sur les scènes contemporaines, tant au niveau formel que sur les choix des éléments conservés.

Iliade/Brisée permet de questionner le dispositif de jeu (distanciation, adresse au public, présence d'une voix narratrice) et le choix du personnage éponyme, Briséis. Son étude permet de mettre en lumière des éléments caractéristiques des mises en scènes d'épopées, en le reliant à un autre mouvement théâtral et littéraire actuel : celui de la mise en valeur de personnages féminins secondaires, à l'image d'Ismène⁸⁵ ou de Jocaste⁸⁶.

C. *Iliade/Brisée* (2016) : réhabilitation théâtrale de Briséis

Sur les scènes contemporaines, Briséis est souvent éludée ou réduite à une évocation rapide. Dans la parodie de la compagnie Abraxas, *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, Briséis est très brièvement représentée par un poupon-baigneur, accessoire silencieux et vite oublié. Pourtant, en 2016, Laurence Campet a créé un spectacle sur elle, *Iliade/Brisée*, dans une volonté de réhabilitation du personnage.

Écrit, mis en scène et joué par Laurence Campet en 2016 au Théâtre de l'Épée de Bois à Paris, *Iliade/Brisée* est une adaptation partielle et orientée de l'*Iliade* d'Homère. La comédienne interprète Briséis qui raconte l'épopée de son point de vue. Laurence Campet alterne l'incarnation de Briséis avec celle d'une commentatrice de l'épopée qui en fait l'exégèse et le résumé. Elle est la seule comédienne sur scène et elle est accompagnée par un musicien de guitare électrique, Orestis Kalampalikis. Le dispositif scénique est sobre : un micro, un tabouret et quelques projections d'images en fond de scène. *Iliade/Brisée* est le récit que fait Briséis des événements narrés dans l'*Iliade*. Son récit suit la structure de l'épopée, les épisodes racontés s'enchaînent dans le même ordre que les chants de l'épopée. Le spectacle ne relève ainsi pas directement d'une esthétique du montage, mais la rejoint dans l'utilisation de fragments mis bout à bout – fragments qui créent ensemble un tout cohérent et linéaire. *Iliade/Brisée* est, selon la typologie des adaptations que fait Muriel Plana, une « adaptation-montage », « lecture

⁸⁵ NEESER HEVER Cécile, thèse en cours de préparation « L'Anti-Antigone : Ismène en creux de la littérature et de la théorie », Littérature comparée, Université de Genève, sous la direction de Markus Winkler.

⁸⁶ MARTIGNY Cassandre, thèse en cours de préparation « Devenir Jocaste : naissances et renaissances du personnage, de l'Antiquité à nos jours », Littérature comparée, Sorbonne Université, sous la direction de Véronique Gély et de Marie-Pierre Noël.

idéologique, actuelle et relative d'un (ou de plusieurs) texte(s) et, par conséquent, un *discours* de metteur en scène sur le monde »⁸⁷ et, ici, sur l'*Iliade* aussi.

1. Donner une voix à Briséis : renverser la perspective masculine

Dans ce spectacle, Briséis s'adresse au public comme si elle était une personne réelle et non un personnage. La configuration du théâtre sert la relation d'intimité entre Briséis et son public, le spectacle ayant été créé dans le Studio du Théâtre de l'Épée de Bois, une petite salle où la scène n'est pas surélevée et le premier rang du public est proche de l'espace scénique. La voix, amplifiée par un micro, n'a aucun mal à parvenir à tout l'auditoire. Cette configuration permet de créer un échange et la comédienne discute avec le public. Même si ce n'est pas Briséis qui parle, mais Laurence Campet dans son rôle d'exégète, les spectateur·trice·s peuvent se sentir proches du personnage, par juxtaposition à l'interprète qui est accessible et grâce à la fluidité du passage de l'une à l'autre. De cette façon, tout en ayant une conscience accrue de l'existence fictive de Briséis, car épisodique, entre deux commentaires, elle apparaît très réelle et s'adresse au public comme si elle livrait son histoire à un ami.

Iliade/Brisée est un seul en scène, mais il n'est pas pour autant un monologue de Briséis. Laurence Campet prête aussi sa voix à d'autres personnages, de façon épisodique. Ces personnages de l'*Iliade* accompagnent Briséis dans son récit, « présences intermittentes »⁸⁸ qui découlent du principe d'énonciations plurielles qui structure le spectacle et le jeu de la comédienne, alors proche d'un théâtre de marionnettes avec un·e marionnettiste à vue. Ces apparitions éphémères d'autres personnages « vite brossés et vite abandonnés »⁸⁹ mettent en valeur le point de vue et la voix de Briséis, qui conserve la place principale tout en la contextualisant, l'incluant dans l'épopée parmi d'autres personnages, peut-être plus connus.

Agamemnon, en particulier, apparaît à plusieurs reprises, mais aussi Achille ainsi que le devin Calchas. Le passage d'un personnage à l'autre est annoncé (« Et devant les rois, voilà ce qu'avait dit Calchas : »⁹⁰ ou « Agamemnon était furieux : »⁹¹), mais il est difficile de déterminer si c'est Briséis qui parle, puis interprète les personnages de son histoire, ou si c'est

⁸⁷ PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, op. cit., p.36.

⁸⁸ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, op. cit., p.94.

⁸⁹ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op. cit., p.139.

⁹⁰ Laurence Campet, *Iliade/Brisée*, captation fournie par Laurence Campet, 17min.15.

⁹¹ *Ibid*, 18min.36.

la voix narratrice et de commentaire de Laurence Campet, ce qui permettrait alors aux personnages d'être réellement sur scène, sans passer par le prisme de Briséis. Ces personnages qui apparaissent brièvement sont définis par leur nom, annoncé avant, et par leur posture. Nous pouvons facilement identifier des attitudes corporelles propres à chaque personnage, ainsi que des zones du plateau : Agamemnon est en avant-scène sur le tabouret haut, Calchas est en fond de scène, accroupi contre le rideau et de profil par rapport au public.

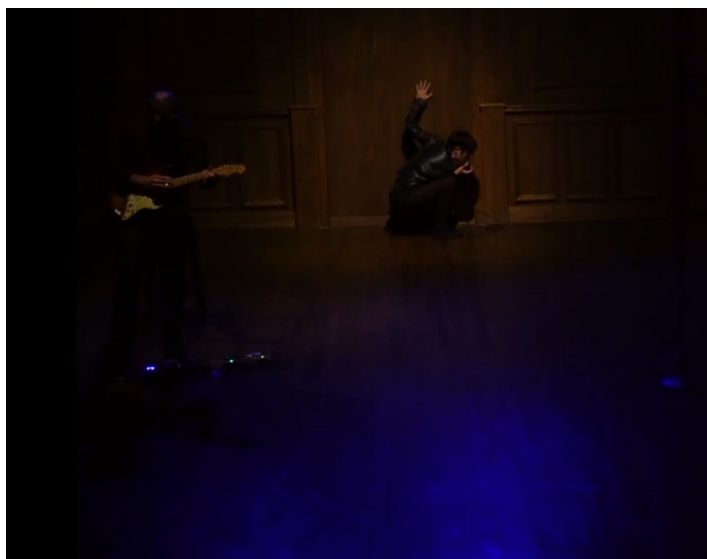


Figure 31. *Iliade/Brisée*, Laurence Campet, 2016.
En fond de scène, le devin Calchas.
Capture d'écran de la captation.

Dans *Iliade/Brisée*, la metteuse en scène joue avec « l'esthétique de la silhouette incomplète, convoquée, reprise puis relâchée »⁹², sans pour autant renoncer à l'incarnation d'un personnage principal mis en avant dès le titre du spectacle. Ici, c'est bien la voix du personnage féminin captif qui prime sur celles des autres personnages épiques, devenus secondaires. Le roi des Grecs Agamemnon et la déesse Athéna passent au second plan par rapport à Briséis : le rapport de pouvoir entre les personnages est inversé par rapport à *Iliade*. Briséis parle peu dans *Iliade* et pourtant, dans le spectacle de Laurence Campet, c'est le personnage qui a le plus souvent la parole et c'est elle qui prend en charge la plus grande partie du récit. Avec son nom, visible dès le titre du spectacle, Briséis est assurément le personnage central.

En plus des apparitions éphémères d'Agamemnon, Calchas et Athéna, Achille est souvent mentionné. Le public entend parler d'Achille avant même que Briséis ne se nomme : il est le

⁹² RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op. cit., p.139.

point de départ de l'histoire, comme dans l'*Illiade*. L'ouverture du spectacle s'arrête sur la rencontre entre Briséis et Achille : « mon regard à croisé celui d'Achille »⁹³. Après ces mots, Briséis laisse place à Laurence Campet, qui salue le public et contextualise l'*Illiade*, demande au public s'il y a des questions, *etc.* Le nom d'Achille vient ainsi avant même celui de Briséis, qui ne se nomme pas avant la cinquième minute du spectacle. Achille est au cœur du récit de Briséis, alors qu'il n'est jamais présent sur scène – comme une revanche par rapport à l'*Illiade*, dans laquelle Achille mentionne plusieurs fois Briséis⁹⁴ sans qu'elle n'apparaisse ou ne parle.

Autre inversion dans les rapports de force, le personnage prend en charge son récit. Cette Briséis, en s'exprimant directement face au public, à la première personne, s'empare de son histoire et se la réapproprie. Elle prend le pouvoir à la fois sur Homère, qui ne lui laisse presque pas la parole, et sur sa réception, qui l'a progressivement effacée. Briséis raconte son *Illiade* : les chants conservés par Laurence Campet et racontés par Briséis sont ceux dans lesquels le personnage est présent. En revanche, Briséis n'a pas pu assister à la bataille du chant V, par exemple, qui est pourtant narré au public : parlant au micro, la comédienne semble alors incarner quelqu'un d'autre, peut-être un personnage de poète, qui complète le récit forcément parcellaire du personnage.

La place centrale de la parole de Briséis n'est pas seulement à rattacher à la volonté de renouveler notre vision de l'*Illiade* : elle permet aussi de lier le format du spectacle à l'épopée. Dans les épopées homériques, il est aussi question de *voix* par l'origine orale des poèmes, transmis d'abord par récitation ; et les versions textuelles que nous avons aujourd'hui en portent la trace, avec la présence d'une voix narratrice à la première personne (« conte-moi »⁹⁵). Guidé par les Muses, l'aède raconte une histoire, décrit les contextes et situations et interprète les dialogues des personnages en discours direct. Sur scène, avec le transfert générique de l'épique (récit à la troisième personne) au théâtral (discours direct) et l'actualisation des textes, la voix narratrice du poète a disparu, remplacée par celle des personnages. Par exemple, Briséis annonce au public la mort de Patrocle par son propre prisme : « J'ai appris la mort de Patrocle par un hurlement. Dans le jour déclinant, Achille arrive. Tous ceux qui étaient alors dans la plaine de Troie se souviennent de ce cri »⁹⁶. En revanche, dans l'*Illiade*, le poète explique que c'est le fils de Nestor, Antiloque, qui annonce à Achille la mort de Patrocle, au discours direct⁹⁷,

⁹³ Laurence Campet, *Illiade/Brisée*, captation *op. cit.*, 9min.20.

⁹⁴ HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chants I, IX, XIX, XXIV.

⁹⁵ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant I, vers 1, p.11.

⁹⁶ Laurence Campet, *Illiade/Brisée*, captation *op. cit.*, 58min.40-58min.59

⁹⁷ Le fil de l'illustre Nestor, pleurant à chaudes larmes,

suivi de la description de la réaction d'Achille par le poète (« Lors, un sombre nuage de douleur couvrit Achille »⁹⁸).

Laurence Campet associe donc son spectacle à l'épopée jusque dans la forme qu'elle lui donne, faisant de Briséis une nouvelle narratrice aux côtés de la commentatrice de l'épopée, jouée par la même interprète. Briséis devient le double de la comédienne, et donc aussi de l'autrice, comme Hélène ou Achille doublent le poète dans l'*Iliade*, l'une en tissant les combats⁹⁹, l'autre en les chantant depuis sa tente¹⁰⁰. L'écriture « rhapsodique » qui définit le spectacle, pour reprendre le terme de Jean-Pierre Sarrazac, expose la « voix narratrice et questionnante »¹⁰¹ qui définit celle du rhapsode de théâtre, en brouillant le statut de la locutrice : personnage, autrice, comédienne, conférencière ? Laurence Campet propose un rhapsode complexe, à plusieurs niveaux, en superposant la voix rhapsodique des écritures contemporaines, la figure du rhapsode antique et du poète épique, ainsi que sa propre voix de créatrice.

2. Laurence Campet entre les lignes d'Homère

Le format du spectacle, alternant entre fiction et commentaire de l'*Iliade*, fait entendre la comédienne : elle prend la parole sous sa propre identité afin d'expliquer l'épopée, mais aussi pour justifier ses choix dramaturgiques, se laissant ainsi clairement entendre derrière la fiction et se présentant comme une artiste qui fait des choix esthétiques et politiques.

L'adaptation et la réécriture amènent déjà une forme de commentaire, de métathéâtralité, en faisant se rencontrer des auteur·trice·s, les uns s'inspirant des autres. *Iliade/Brisée* met en scène une œuvre ancienne, mais aussi le processus d'adaptation et la relation entre l'artiste et l'auteur antique. Le titre, *Iliade/Brisée*, annonce déjà cette mise en scène du dialogue entre les artistes : « Brisée » fait entendre Briséis, mais aussi le verbe « briser », et par là le processus de déconstruction du personnage et de l'épopée brisée, éclatée, pour être réécrite et pour laisser

Arriva près de lui et lui dit la triste nouvelle :
« Fils de brave Pélée, hélas ! Je viens t'apprendre ici
Une terrible malheur, qui n'eût jamais dû se produire :
Patrocle est étendu à terre ; on se bat pour son corps,
Mais ses armes, que le fier Hector lui a ravies. »

HOMÈRE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant XVIII, vers 16-21, p.393.

⁹⁸ *Ibid*, chant XVIII, vers 22, p.393.

⁹⁹ *Ibid*, chant III, vers 122. Voir PERCEAU Sylvie, « La voix d'Hélène dans l'épopée homérique : fiction et tradition », *op. cit.*

¹⁰⁰ *Ibid*, chant IX, vers 186-189, p.183.

¹⁰¹ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.) *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, « Rhapsodie », p.183.

apparaître d'autres personnages et points de vue. Le participe passé « brisée » qui qualifie l'*Illiade* se rapporte également à la relation entre Achille et Agamemnon, brisée à cause de Briséis qu'ils se disputent au début du premier chant. Ainsi, le terme « brisée » évoque à la fois Briséis, la relation entre Achille et Agamemnon et l'épopée dont la structure est brisée par Laurence Campet pour laisser une place à la voix de Briséis et à sa propre voix. Elle joue ainsi largement avec la « fracture latente » dont parle Lehmann¹⁰², qui existe « entre deux situations de paroles, inhérente à la scène et extérieure à la scène » grâce à laquelle « le passage du *je* au *il* est rendu possible »¹⁰³, et inversement, le passage du *elle* au *je*.

Avec son *Illiade/Brisée*, Laurence Campet s'inscrit dans une histoire et un canon : elle met en scène un texte canonique antique, connu et reconnu, tout en faisant un pas de côté par rapport à la tradition en délaissant le théâtre du V^e siècle av. J.-C. au profit du poème homérique. À partir de l'*Illiade*, elle crée une œuvre qui lui permet de tenir un discours politique féministe. Le modèle homérique est ainsi à la fois une caution et un objet à détourner, à s'approprier. Cette appropriation est par ailleurs assumée, voire revendiquée, par Laurence Campet qui présente son spectacle comme une initiative politique et militante :

C'est une captive qui prend la parole, une princesse devenue butin de guerre, enjeu de l'*Illiade* elle-même, puis oubliée, effacée [...]. De toutes les héroïnes de l'*Illiade*, Briséis est celle qui n'a pas inspiré les poètes ultérieurs [...], mais aussi celle qui, au cœur même de l'épopée, passe d'indispensable à inutile, d'enjeu à néant.

Il s'agit donc, avec *Illiade/Brisée*, de réhabiliter Briséis en lui octroyant une parole pour s'affirmer comme individu. Le personnage récupère ses mots, sa voix, afin de se réapproprier son histoire en en devenant la narratrice. « Contre l'oubli, elle prend la parole... »¹⁰⁴ écrit Laurence Campet, rappelant que la réception de Briséis ne rend pas justice au personnage.

Mais, au-delà de Briséis, la metteuse en scène tente de réhabiliter les personnages féminins en général : « *Illiade/Brisée* part de cette volonté : écouter le battement féminin, chercher les traces, remettre les mots dans les bouches des femmes »¹⁰⁵. À défaut de mettre les mots dans les bouches des femmes, le personnage d'exégète incarné par Laurence Campet dresse une liste de plus de cinquante noms, dont l'énumération dure près de trois minutes, en guise de conclusion :

¹⁰² LEHMANN Hans Thiès, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p.205.

¹⁰³ MONFORT Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », op. cit., p.5.

¹⁰⁴ Dossier de présentation d'*Illiade/Brisée*, p.3.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

C'est là que se termine l'*Iliade*.

Mais pas la guerre.

Après, il y aurait la destruction de la ville, les horreurs du saccage, les captives emmenées en terre étrangère, la postérité pour les héros, et pour quelques-unes :

Hécube, Cassandre, Hélène, Andromaque, Pénélope, Déidamie, Chryseïs, Clytemnestre, Iphis, Laodicée, Eurydice, Chrysothémis, Laodamie, Agamédée, *Cassiadea*, Astyoche, Hermione, Hécamédée, Médécicaste, Laothoè, Hippodamie, *Argonoué*, Polycaste, Abarbarée, Théano, Phrontis, Périée, Anticléa, Aéra, Alceste, Chloris, Alcyone, Althée, Polydore, Anthée, Clymène, *Égiadé*, *Hermiodice*, Hypsipyle, Klyménè, Philomédousa, Diomédée, Iphianassa, Ériphyle, Cléo, Médéa, *Clené*, Iphtimée, Pèrô, Polymèlè, Briséis.¹⁰⁶

Toutes ces femmes antiques, humaines ou naïades, esclaves ou reines, sont ainsi invoquées sur scène, comme pour conjurer l'oubli dans lequel certaines d'entre elles ont été plongées. Le cas particulier de Briséis permet à Laurence Campet de proposer un spectacle qui veut faire sortir de l'ombre des personnages féminins qui y sont restés trop longtemps. C'est Laurence Campet en tant que narratrice ou commentatrice de l'*Iliade* qui prend en charge cette mémoire des femmes : l'*Iliade* « se termine », elle n'incarne alors plus Briséis. La metteuse en scène se dresse elle-même en porte-parole de tous ces personnages oubliés.

Là encore, la question de l'identité du personnage est au cœur du travail d'adaptation : l'identité complexe de Briséis se mêle à l'identité réelle de la comédienne et à son questionnement. En effet, Laurence Campet questionne la réception des personnages, mais aussi sa propre position et son rôle dans la transmission des histoires de ces personnages féminins. Comme d'autres artistes qui mettent en scène des épopées, notamment homériques, Laurence Campet se glisse entre les lignes d'Homère¹⁰⁷, lui permettant, à l'image de Julie Rossello-Rochet, avec *Petite Iliade (en un souffle)*, d'« être Homère. Être moi. Prendre ma place, raconter à ma manière »¹⁰⁸. Cette « manière » de raconter évoque les choix dramaturgiques et formels des autrices et metteuses en scène, mais aussi le choix du sujet et des personnages mis en avant.

Laurence Campet prête donc corps et voix à Briséis, mais fait aussi entendre sa propre voix, en se tenant littéralement à côté du personnage dans *Iliade/Brisée* et en commentant en son nom le personnage qu'elle interprète. La projection permet à la comédienne d'être

¹⁰⁶ Certains noms sont parfaitement audibles, tandis que d'autres le sont moins, couverts par le bruit de la guitare, en italique.

¹⁰⁷ À ce sujet, voir TILLIER Anaïs, « Sur les épaules d'Homère et Virgile. Jeu et enjeux de l'adaptation du canon épique par des metteuses en scène (2016-2019) », *Revue d'Historiographie du Théâtre*, 8 « Le canon théâtral à l'épreuve de l'histoire », septembre 2023.

¹⁰⁸ Julie Rossello-Rochet, autrice du spectacle *Petite Iliade (en un souffle)*, 2019, mis en scène par Julie Guichard, « Note d'intention de l'autrice dramatique », dossier pédagogique de *Petite Iliade (en un souffle)*, 2019, p.5.

dédoublée, et incarne ainsi en même temps Briséis, alors figée et comme mise en pause, pendant que le personnage commentateur, voire directement l'artiste, se tient face au public.



Figure 32. *Iliade/Brisée*, Laurence Campet, 2016.
En avant-scène, la comédienne s'adresse au public. En fond de scène, projection de son image (Briséis).
Capture d'écran de la captation.

Enfin, la « voix » d'Homère se fait aussi entendre : à plusieurs reprises, des extraits de l'*Iliade* non modifiés (mais traduits), sont récités par la comédienne, notamment lorsqu'elle décrit les combats de Diomède ou lorsque Briséis pleure Patrocle. Si l'*Iliade* est découpée, modifiée et réécrite pour donner la version de Briséis, il en reste des traces et, avec les voix féminines de Briséis et Laurence Campet, celle du poète épique conserve sa place.

Ainsi, tant Briséis que l'*Iliade* en général, voire tous les personnages féminins épiques, sont des moyens d'aborder la question de la représentation des femmes. Sous couvert de donner la parole à des personnages épiques pour les faire sortir de l'oubli, il s'agit bien avant tout pour la metteuse en scène de donner la parole à des personnages féminins qui peuvent devenir les porte-parole de femmes modernes, et peut-être, *in fine*, de se donner la parole à elle-même. Personnage longtemps oublié, Briséis se prête particulièrement bien à l'exercice et la fin d'*Iliade/Brisée*, avec sa suite de noms, initie tout un mouvement dans cette direction.

Conclusion du chapitre

Les épopées homériques sont avant tout des récits guerriers : l'*Iliade* retrace les exploits d'Achille, Agamemnon, Ajax ou Hector, tandis que l'*Odyssée* retrace ceux d'Ulysse. Pour autant, depuis les tragédies antiques, des personnages féminins seulement évoqués ou très peu présents dans ces épopées sont mis en scène au théâtre ou ont connu une postérité plus importante dans d'autres arts. Les rôles genrés des personnages homériques ne sont pas aussi déterminés que le laissent croire les productions culturelles contemporaines, notamment au cinéma. La vision stéréotypée des personnages féminins qui se taisent et attendent sagement le retour des héros s'appuie effectivement sur les épopées homériques, mais elle est très réductrice et ne rend pas compte de la diversité des personnages et oublie, par exemple, les guerrières amazones et les déesses.

Aujourd'hui, les personnages féminins épiques intéressent les artistes, notamment les metteuses en scène, qui les utilisent pour donner une version féminine des épopées homériques, mais surtout pour aborder des questions politiques et sociales de notre époque. L'analyse du seul en scène de Laurence Campet, *Iliade/Brisée*, nous a permis de dégager un certain nombre de propositions formelles utilisées en vue du transfert générique de l'épique au théâtral à travers le prisme d'un personnage féminin presque absent de l'*Iliade*. Nous avons ainsi pu voir que la parole est au cœur du travail de mise en scène du personnage, avec un spectacle au dispositif intimiste. Briséis, mise à distance par la comédienne qui parle aussi en son nom, est également élevée au rang d'individu ou de personne, capable de raconter son histoire au public. Elle se réapproprie ainsi une histoire dont elle a été exclue, pour en faire un récit biographique qui brouille les frontières entre la fiction et le réel.

Contrairement à Briséis qui est très peu mise en scène, Hélène est un personnage incontournable de la guerre de Troie et elle est un personnage de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Pourtant, le personnage d'Hélène n'offre pas de voix ou de visibilité à d'autres personnages, femmes ou artistes. Au contraire, ses mises en scène semblent la laisser de côté ou participer à sa mise sous silence.

Chapitre 2. Hélène au théâtre : un corps avant une voix

Dans un contexte général de réhabilitation des personnages féminins mythiques et de l'intérêt très fort que manifestent les metteur·se·s en scène pour les épopées homériques, l'on pourrait s'attendre à voir de nombreuses mises en scène d'Hélène. Mais, Hélène ne suscite pas d'adhésion de la part des metteuses en scène, contrairement à ce que sa célébrité pourrait laisser penser. Elle n'est au centre que d'un spectacle, la performance dansée *OPA* de Mélina Martin¹⁰⁹, créée en 2017 en Suisse et présentée en France au OFF d'Avignon en 2021. Exception faite de ce spectacle, la tendance principale du traitement d'Hélène depuis le début du siècle va dans le sens de la désacralisation et de la parodie, voire de la disparition du personnage – subissant ainsi le même traitement que les personnages divins. Hélène, quand elle est présente, ne s'adresse pas, ou peu, au public et sa biographie reste toujours manquante ou suspecte, y compris dans *OPA*, où le personnage présente plusieurs versions de son histoire, laissant le public dans l'incertitude.

Nous faisons l'hypothèse que, souvent parodiée et silencieuse, Hélène continue de porter le fardeau de sa légendaire beauté qui en fait un objet plus qu'un sujet. Mais, si cela vaut pour les deux premières décennies du XXI^e siècle, la tendance pourrait bien être en train de s'inverser.

Comme nombre d'autres héroïnes épiques et tragiques, on retrouve Hélène dans d'autres arts ou médias et notamment dans la littérature. Elle apparaît dans *Les Héroïdes* d'Ovide (lettre d'Hélène à Pâris) et, bien plus tard, elle est citée dans *Les femmes illustres* de Boccace (1362) et *La cité des Dames* de Christine de Pizan (1405). Hélène n'a pas, ou peu, fait l'objet de réécritures théâtrales dans le théâtre latin, ni en France aux XVII^e ou XX^e siècles, époques qui ont pourtant vu naître de nombreuses réécritures de textes grecs et de mises en valeur d'héroïnes tragiques au théâtre. Les réécritures d'Hélène sont à chercher du côté de la poésie, où elle est l'allégorie de la beauté au XVI^e siècle¹¹⁰. Incarnation de la beauté, elle n'est pas le sujet, mais l'objet des œuvres, célébrée et rarement incarnée ou ayant accès à la parole. Hélène a évolué en

¹⁰⁹ Mélina Martin, *OPA*, Suisse, 2017. Annexe p.531.

¹¹⁰ BACKES Jean-Louis, *Le mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1984, p.9.

symbole atemporel plutôt qu'en personnage qui change au fil des époques et dans lequel les metteuses en scène pourraient se reconnaître.

Au fil du temps, Hélène est ainsi devenue la grande absente de sa propre histoire¹¹¹, personnage secondaire de la guerre dont elle est pourtant l'élément déclencheur. Le travail des metteur·se·s en scène français·es, depuis le début des années 2000, ne contredit pas ce constat : quand elle est sur scène, Hélène est silencieuse. Dans les spectacles que nous étudions ici, Hélène est réduite à l'état de poupée sans voix (*La Guerre de Troie (en moins de deux !)*), ou physiquement absente, bien qu'elle soit le sujet principal du discours (*Ménélas Rebético Rapsodie*).

Hélène est-elle un personnage délaissé par les metteur·se·s en scène au XXI^e siècle ? C'est l'hypothèse qui a d'abord guidé ce chapitre. Or, depuis le début de la rédaction de cette thèse, la situation a évolué. Le festival d'Avignon 2021 a mis Hélène à l'honneur : dans le OFF, *OPA* de Mélina Martin, créé en Suisse en 2017, a eu une très bonne réception critique, tandis que France Culture organisait la mise en lecture d'*Hélène après la chute* de Simon Abkarian. Dans ces deux œuvres, Hélène est un personnage de premier plan, et pour la première fois, elle n'est ni parodiée ou caricaturée, ni gardée silencieuse. La décennie 2020 sera peut-être celle de la réhabilitation d'Hélène – un phénomène qui, nous le verrons, avait déjà été amorcé à l'écran avec la série de la BBC et Netflix *Troy: Fall of a City* (2018), qui faisait déjà exception dans le traitement des personnages divins dans le contexte homérique.

La réception du personnage après Homère, en France, est traitée à travers la réception de la guerre de Troie en général¹¹², ou dans d'autres disciplines, avec l'ouvrage de la philosophe Barbara Cassin, *Voir Hélène en toute femme : d'Homère à Lacan* (2000)¹¹³. En revanche, dans la recherche anglo-saxonne, la réception d'Hélène est un peu plus interrogée et l'ouvrage de Laurie Maguire, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood* (2009)¹¹⁴, en propose un état de l'art développé et réunit l'ensemble des interrogations suscitées par le personnage depuis l'Antiquité. Laurie Maguire montre que le personnage a largement été saisi par les artistes au fil des siècles, principalement dans la littérature, mais aussi dans la poésie, la peinture, le cinéma, l'opéra et le théâtre et recense ainsi un très grand nombre d'œuvres s'emparant

¹¹¹ MAGUIRE Laurie, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, Chichester-Malden (Mass.), Wiley-Blackwell, 2009, « Préface », p.XI : « Helen is strangely absent (emotionally, physically), from the story she as initiated ».

¹¹² JOUANNY Sylvie, « The Trojan War on the Contemporary Western Stage: Transversal Readings », in *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 2014.

¹¹³ CASSIN Barbara, *Voir Hélène en toute femme : d'Homère à Lacan*, Paris, Sanofi-Synthélabo, 2000.

¹¹⁴ MAGUIRE Laurie, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, op. cit.

d'Hélène de près ou de loin. Cependant, mis à part les œuvres antiques, Laurie Maguire ne travaille que sur des œuvres en langue anglaise, principalement britanniques et américaines. Le paysage artistique français est donc laissé de côté malgré quelques références à Jean Giraudoux et Albert Camus.

Nous montrons dans ce chapitre que le traitement scénique d'Hélène diffère significativement de celui des autres personnages féminins épiques mis en scène aujourd'hui : Hélène ne prend jamais la parole pour se livrer au public, elle n'est jamais présentée comme intime ou sincère avec les spectateur·trice·s. Comment les metteur·se·s en scène s'emparent-ils/elles alors d'Hélène ? Mais aussi, pourquoi est-elle mise en scène aussi différemment des autres personnages féminins épiques ? Chez Homère, Hélène est déjà un personnage de pouvoir et de parole, dérogeant ainsi à ce qui est socialement attendu d'elle : lui donner la parole (comme pour Briséis dans *Iliade/Brisée*) ou la mettre en scène se racontant (comme pour Pénélope) n'a pas la même force politique de mise en lumière d'un personnage délaissé par le poète épique. En outre, la tradition de sa réception l'a enfermée dans un rôle de séductrice avec lequel les metteuses en scène et autrices semblent avoir du mal à composer. Ces dernières préfèrent se tourner vers d'autres personnages antiques ambigus, notamment Médée, largement mise en scène et réécrite au théâtre depuis la fin du XX^e siècle, permettant aux autrices d'aborder les thèmes de la maternité, de la vieillesse, de l'infanticide ou de l'appartenance à une nation – comme Pénélope a pu servir de référentiel pour aborder la situation des mères célibataires, comme nous le montrons dans le chapitre suivant. Le paysage théâtral actuel montre que les artistes semblent se demander de qui Hélène pourrait être la porte-parole, à part elle-même. De toutes les femmes épiques ou antiques réifiées au fil des générations, ce traitement misogyne d'Hélène interroge particulièrement.

Nous nous concentrons sur les spectacles *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* (2018) de la compagnie Théâtre du Mantois, *Le Gâteau de Troie* (2016) de Barbara Lambert et le diptyque formé par *Ménélas Rebético Rapsodie* (2013) et *Hélène après la chute* (2021) de Simon Abkarian. *Iliade* de la compagnie À Tire-d'aile (2015) et *Iliade (L'épopée dans un grenier)* de la compagnie Abraxas (2016) viennent compléter l'étude. Ces six spectacles offrent des représentations variées d'Hélène à partir de l'*Iliade*, et sont les rares spectacles le faisant depuis 2000 en France. Dans ces différents spectacles, le personnage est souvent parodié ou mis de côté dans sa propre histoire, comme cela a longtemps été le cas, mais cela tend à changer avec des parodies qui invitent à la réflexion sur l'image d'Hélène ou grâce à des œuvres des premières années de la décennie 2020 qui lui donnent enfin la parole.

I. *Hélène, un personnage complexe : traditions et héritages de sa représentation*

Complexe dans l'*Illiade*, au fil des siècles, Hélène est devenue un personnage simpliste, facilement réduit à une belle femme inconséquente et souvent silencieuse. L'histoire de sa réception permet de comprendre pourquoi elle a aussi peu de place dans les mises en scène des épopées homériques aujourd'hui. Souvent parodiée sur les scènes contemporaines, présentée en belle idiote superficielle, Hélène est aussi mise en scène comme une menteuse ou un personnage qui ne donne pas sa version de l'histoire – volontairement ou parce qu'elle n'a pas la parole – laissant planer le doute sur les raisons de son départ à Troie. Ce traitement parodique est d'autant plus étonnant qu'il n'est nullement celui que réserve à la plus belle des femmes les épopées homériques. Chez Homère, Hélène a beau être belle, elle n'en est pas pour autant une idiote ridicule ni un personnage muet, bien au contraire.

A. Un personnage hors-norme dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*

Hélène est d'abord un personnage essentiel des épopées homériques : elle est la cause de la Guerre de Troie et fait partie des personnages que l'on retrouve dans les deux épopées homériques : elle est d'ailleurs la seule femme à parler à la fois dans l'*Illiade* et dans l'*Odyssée*.

1. Un personnage qui échappe aux normes

Dans l'*Illiade*, Hélène apparaît pour la première fois au chant III, dans sa chambre, quand la déesse Iris la trouve en train de tisser les combats et lui annonce le duel opposant Pâris et Ménélas (vers 122-145), puis dans la scène de la Teichoscopie sur les remparts de Troie, décrivant à Priam les héros grecs dans la plaine (vers 154-243). Dans le même chant III, on la voit ensuite avec Aphrodite, une fois que la déesse a sauvé Pâris du combat (vers 383-420) puis seule avec Pâris, de retour dans la chambre (vers 425-447). Elle apparaît ensuite dans le chant VI lorsqu'Hector vient chercher Pâris dans leur chambre, et qu'elle lui répond que, comme lui, elle sera célébrée par les générations à venir – un sort réservé aux guerriers (vers 341-358). Sa dernière apparition est à la fin de l'*Illiade*, au chant XXIV, pour son adieu à Hector pendant les funérailles du héros (vers 761-776). Enfin, dans l'*Odyssée*, Télémaque rend visite à Ménélas et à Hélène à Sparte lorsqu'il part à la recherche de son père, chant IV (vers 120-305). C'est dans

ce chant qu'Hélène raconte au jeune homme l'infiltration d'Ulysse à Troie, déguisé en mendiant¹¹⁵, histoire ensuite complétée par Ménélas qui fait le récit du stratagème du cheval de Troie imaginé par Ulysse. Toutes ces apparitions montrent un personnage qui ose prendre la parole dans un univers régi par des règles qui lui imposent pourtant le silence ou des discours bien différents. Ainsi, Hélène se compare aux héros au lieu de les plaindre, ce que font les autres femmes dans les épopées guerrières. David Bouvier, dans sa réflexion sur la distinction genrée des rôles dans les rites funéraires de l'*Iliade*¹¹⁶, aborde également la question de la parole d'Hélène et montre qu'elle a un rôle important : elle conclut la plainte et ainsi, l'*Iliade*, alors même qu'elle est étrangère à Troie. De plus, elle outrepassé les normes de genre : même pendant la lamentation d'Hector – rôle féminin – Hélène sort des codes en faisant de sa lamentation un chant de gloire¹¹⁷. Or, la gloire et sa célébration appartiennent au domaine des hommes, des guerriers.

La place importante d'Hélène dans les épopées se remarque plus par le nombre de fois où son nom apparaît que par le nombre de fois où elle est vraiment présente : le nom d'Hélène est mentionné trente-neuf fois dans l'*Iliade* et vingt fois dans l'*Odyssée*, alors qu'elle n'est présente que dans trois chants de l'*Iliade* et un seul de l'*Odyssée*. La seule autre femme dont le nom est mentionné dans les deux épopées, Cassandre, n'est nommée que deux fois dans l'*Iliade* et une fois dans l'*Odyssée*. Si, dans l'*Odyssée*, Pénélope est nommée bien plus que ne l'est Hélène dans l'*Iliade*, c'est parce qu'elle parle dans dix chants¹¹⁸, contre seulement trois pour Hélène dans l'*Iliade*¹¹⁹. Toujours dans l'*Odyssée*, Calypso est nommée dix-neuf fois, Circé à quarante-sept reprises et Anticlée, quant à elle, n'est nommée qu'une seule fois. Dans l'*Iliade*, le nom de Briséis est écrit vingt-deux fois alors que le nom de la captive d'Agamemnon, Chrysis, n'apparaît qu'une seule fois. Les deux reines troyennes, Andromaque et Hécube, sont toutes les deux mentionnées par leur nom à huit reprises. Ainsi, le nom d'Hélène est largement plus présent que celui des autres femmes de l'*Iliade*. Hélène a donc une place de choix chez Homère.

¹¹⁵ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant IV, vers 243-258, p.70.

¹¹⁶ BOUVIER David, « Chanter les morts dans l'*Iliade* : entre mémoire féminine et mémoire masculine », *op. cit.*

¹¹⁷ *Ibid*, p.18.

¹¹⁸ HOMÈRE, *Odyssée*, chants I, IV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXIII, XIV.

¹¹⁹ HOMÈRE, *Iliade*, chants III, VI, XXIV.

2. La parole d'Hélène

Non seulement elle est très mentionnée dans l'*Illiade*, mais en plus, elle est la première femme à parler en prenant la parole au chant III – alors que jusque-là la parole était réservée aux hommes et aux dieux/déeses – et la dernière à le faire, dans le chant XXIV aux funérailles d'Hector, prenant la parole après Andromaque et Hécube. Ainsi, elle encadre l'épopée et ouvre la voie, et la voix, aux autres personnages féminins¹²⁰ et nous rejoins Sylvie Perceau pour qui Hélène tient une place à part dans l'épopée par rapport aux personnages féminins, du fait de sa liberté de parole qui contraste avec les rares prises de parole d'Andromaque ou Hécube.

Comme nous l'avons montré, dans les épopées homériques les personnages féminins ne partagent pas l'espace de parole des personnages masculins : les femmes parlent dans la sphère privée, tandis que les hommes prennent la parole face à des foules et se font narrateurs de leurs récits héroïques, comme Ulysse dans l'*Odyssée*, mais aussi tous les héros grecs de l'*Illiade* narrant leurs exploits sur le champ de bataille¹²¹. La parole d'Hélène, cependant, fait exception car elle sort du cadre familial. Elle s'adresse à plusieurs reprises à des groupes d'hommes : sur les remparts de Troie au chant III, puis pendant les funérailles d'Hector au chant XXIV où, si Andromaque parle en tant qu'épouse et Hécube comme mère, l'intervention d'Hélène, étrangère, est plus surprenante.

De plus, Hélène prend la parole sans y être invitée, tant dans l'*Illiade* que dans l'*Odyssée*. Dans le chant VI de l'*Illiade*, par exemple, alors que Pâris et Hector dialoguent entre eux, Hélène se mêle à leur conversation¹²². Or, le discours qu'elle tient à Hector ne correspond pas à ce que l'on pourrait attendre d'une épouse car elle glorifie la guerre et se place aux côtés des guerriers, en espérant qu'ils seront, et elle avec eux, « célébrés à jamais par tous les hommes à venir »¹²³. Hélène se comprend parmi les héros, ce que sa position d'épouse de Pâris ne lui permet pas. Le contraste avec Andromaque, « épouse irréprochable »¹²⁴, « pleurant et gémissant »¹²⁵ à cause de la guerre, est saisissant. Andromaque ne se mêle ni des conversations des hommes ni de la

¹²⁰ « Elle est ainsi la première femme à parler en direct dans l'*Illiade* et c'est elle aussi qui prononce les dernières paroles de poids de l'*Illiade*, au moment des funérailles d'Hector (XXIV, 762-775) », PERCEAU Sylvie, « La voix d'Hélène dans l'épopée homérique : fiction et tradition », *op. cit.*, p.2.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² « Hector au casque étincelant ne lui répliqua rien. /Mais c'est Hélène alors qui dit ces mots plein de douceur », HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant VI, vers 342-343, p.134.

¹²³ *Ibid*, vers 357-358, p.134.

¹²⁴ *Ibid*, vers 374, p.135.

¹²⁵ *Ibid*, vers 373, p.135.

guerre : elle ne peut envisager la guerre que comme la cause de la perte des siens, et non comme un tremplin vers la gloire, au contraire d'Hélène.

Nous retrouvons une scène similaire dans le chant IV de l'*Odyssée*, où Hélène prend la parole comme un guerrier. Quand Télémaque, en quête d'Ulysse, va chez Ménélas, Hélène le reconnaît la première et c'est elle qui narre une histoire pour louer la ruse d'Ulysse, alors que Ménélas voulait mettre fin aux récits de guerre pour la soirée. Hélène drogue Ménélas et Télémaque pour leur faire oublier leur tristesse et imposer son récit¹²⁶. Elle prend des initiatives, d'abord celle de droguer l'assemblée, puis celle de faire le récit d'Ulysse : elle impose sa parole et sa volonté. Comme un homme, elle prend en charge un récit héroïque, et raconte la Guerre de Troie à sa façon – comme Ulysse dans la même épopée.

Hélène aède

Ainsi, dans les épopées homériques, Hélène occupe une place à part par rapport aux autres personnages féminins. Sa parole la rapproche du monde des hommes, tant par son adresse que par la teneur des discours. Son attitude – sa fuite avec Pâris et le déshonneur de Ménélas, son refus d'obéir à Aphrodite, son irruption dans les conversations masculines – crée un décalage avec ce qui est attendu d'elle dans la société homérique décrite par les épopées.

En outre, Hélène est souvent identifiée à Homère car elle tisse les événements de la guerre en train de se dérouler, mettant en abîme l'épopée. Mais, comme le montre Sylvie Perceau, le tissage est une activité typiquement féminine et, là où les autres épouses (Pénélope ou Andromaque) ne s'expriment presque qu'à travers leur ouvrage¹²⁷, Hélène rechigne à reprendre son tissage et tient à prendre la parole. Son tissage n'est pas son activité principale, surtout qu'elle ne représente pas des sujets du domaine des femmes, préférant représenter la guerre. Par le discours ou par le tissage, Hélène s'exprime sur d'autres sujets que le quotidien et la famille, et se mêle des combats. Selon Claudine Leblanc, les personnages féminins des épopées ont la capacité de porter « la voix épique par excellence, celle qui porte un regard sur le sens

¹²⁶ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant IV, vers 233-239, pp.69-70 :

Quand elle eut répandu la poudre et prié de servir,
pour répondre aux propos de Ménélas, elle reprit :
« Atride Ménélas, enfant de Zeus, et vous qui êtes
fils de nobles, vous le savez, Zeus distribue
ici le bien, et là le mal : car il peut tout.
Aussi bien, maintenant, cédez aux plaisirs du festin
et des paroles : mon récit sera de circonstance

¹²⁷ « Dans un monde masculin, le tissage se substituerait à la parole pour exprimer la pensée des femmes, comme l'illustre Pénélope qui tisse pour donner forme à sa *mêtis*, sa ruse, faute de pouvoir s'exprimer verbalement », PERCEAU Sylvie, « La voix d'Hélène dans l'épopée homérique : fiction et tradition », *op. cit.*, p.4.

des actes des hommes »¹²⁸. C'est en particulier le cas dans le *Mahâbhârata*, avec Draupadi et Gândhârî – le *Mahâbhârata* contient par ailleurs un livre des femmes. Claudine Leblanc suppose qu'Hélène, dans l'*Iliade*, porte un regard similaire sur les héros et endosse cette « voix épique par excellence », ce qui expliquerait alors la tradition de réception qui fait d'Hélène un double d'Homère.

Comme Achille, ou comme Gilgamesh dans l'*Épopée de Gilgamesh*, Hélène est un personnage d'abord caractérisé par sa propension à être *trop* : elle a trop d'époux, elle prend trop la parole, occupe trop d'espaces, elle est trop belle, et cette dimension de personnage hors-norme impacte sa mise en scène aujourd'hui et dès l'Antiquité grecque. Mais, contrairement à Achille, dont le caractère héroïque est reconnu par l'ensemble des personnages de l'*Iliade*, Hélène ne bénéficie pas de la même reconnaissance. Elle se qualifie elle-même de « chienne »¹²⁹, elle se maudit (« je ne suis qu'une maudite et vile chienne »¹³⁰), et elle s'accuse d'être responsable de la guerre, un reproche que lui adressent les Grecs et les Troyens, notamment les vieillards troyens : « malgré ses appas, qu'elle reparte avec sa nef / Et ne nous porte plus malheur »¹³¹. Ainsi, bien que le poète épique en dresse un portrait complexe et subtil, le personnage a pu être réduit à ces reproches et accusations, aboutissant à une vision d'Hélène très réductrice.

Dans les épopées, Hélène se distingue donc des autres personnages féminins de l'*Iliade* et l'*Odyssée* par sa parole plus libre qui échappe aux normes épiques de la parole féminine, puisqu'elle parle de la guerre et prend la parole elle-même. Pourtant, sa réception dans les arts de la scène ne la met pas au premier plan, et les textes antiques le faisant ne sont pas, à l'heure actuelle, très joués en France. Cette absence est à mettre en relation avec la réception du personnage au cours du XIX^e siècle, qui a fait d'Hélène un personnage comique superficiel, dont l'image imprègne encore largement les esprits. Aujourd'hui, les metteur·se·s en scène héritent de deux grandes approches du personnage, qui se sont éloignées du personnage épique : un personnage comique, principalement hérité de celui d'Offenbach (1864), et un personnage principalement caractérisé par sa beauté au cinéma.

¹²⁸ LEBLANC Claudine, « Femmes épiques : le mythe, les pleurs, et le droit. Perspectives sur la fonction des personnages féminins dans l'épopée guerrière archaïque (*Iliade*, *Mahâbhârata*) », *Synergies Inde*, 2, 2007, pp.263-272, p.270.

¹²⁹ HOMÈRE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant III, vers 180, p.64.

¹³⁰ *Ibid*, chant VI, vers 344, p.134.

¹³¹ *Ibid*, chant III, vers 159-160, p.64.

B. Réception dans les arts de la scène : de la tragédie à la comédie

Hélène est peu présente dans le théâtre antique par rapport à sa place dans les épopées homériques. Les quelques tragédies qui nous restent mettant Hélène en scène n'ont pas connu une postérité importante et semblent assez méconnues des metteurs en scène français de ce siècle. La dimension hors-norme d'Hélène en fait un personnage qui semble échapper à un traitement complètement tragique.

1. Hélène et les dramaturges antiques – entre tragédie et comédie

En 458 av. J.-C., Eschyle fait référence à Hélène dans *Agamemnon*¹³², mais elle n'apparaît pas directement dans la pièce et ce sont surtout les pièces d'Euripide qui font une place à Hélène. Euripide a plusieurs fois fait référence à Hélène dans son théâtre et en fait un personnage des *Troyennes*¹³³, aux côtés d'Hécube, Cassandre et Andromaque. Mais, contrairement à elles, Hélène est du côté des vainqueurs¹³⁴. Elle n'est plus une Troyenne, mais bien une Grecque lors de son échange avec Ménélas et Hécube. Hautaine et vaniteuse, cette Hélène se présente comme une sauveuse de la Grèce :

Vénus l'emporte sur ses rivales, et voici qu'elle fut l'influence de mon hymen sur le bonheur de la Grèce : par là, vous échappez à la domination des Barbares, et au joug de la tyrannie. Mais ce qui fit le bonheur de la Grèce, a fait ma ruine ; vendue pour ma beauté, je me vois outrageusement accusée pour les faits qui auraient dû me valoir des couronnes.¹³⁵

Le chœur et Hécube la condamnent à plusieurs reprises et elle est présentée comme coupable (« épouse coupable », « sa perfide éloquence, elle parle bien tout en faisant le mal », dit le chœur). Cette vision d'Hélène correspond à l'image traditionnelle du personnage, qui en est donnée dans *Andromaque*¹³⁶ et dans *Oreste*¹³⁷.

¹³² AMIECH Christine, « Introduction », *Euripide, Hélène*, Presses universitaires de Rennes, 2011, p.21.

¹³³ EURIPIDE, *Les Troyennes*, 415 av. J.-C.

¹³⁴ *Ibid*, vers 914-940, Hélène à Ménélas (troisième épisode), trad. M. Artaud 1842.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ EURIPIDE, *Andromaque*, vers 91-101, Andromaque à son esclave, trad. M. Artaud, 1842 :

Ce n'était pas une épouse, mais une furie, que Paris conduisit à Iliou, lorsqu'il emmena Hélène pour partager sa couche. C'est à cause d'elle, ô Troie, que le terrible Mars vint de la Grèce, avec mille vaisseaux, porter le fer et la flamme dans tes murs ; c'est à cause d'elle qu'il fit périr Hector, que le fils de Thétis traîna attaché à son char, autour des murailles ; et que du lit de mon époux je fus conduite sur le rivage, couverte du voile odieux des captives.

¹³⁷ EURIPIDE, *Oreste*, vers 520-525, Tyndare à Ménélas, trad. M. Artaud, 1842 : « Je ne justifierai jamais Hélène, ton épouse ; je ne lui adresserai pas même la parole, et je ne t'envie pas l'honneur d'avoir été à Troie reprendre une femme infidèle ».

L'Hélène non fautive d'Hélène d'Euripide

Euripide propose aussi une tout autre version d'Hélène dans une pièce éponyme. Dans *Hélène*¹³⁸, ce n'est pas la vraie Hélène qui est enlevée par Pâris, mais son fantôme. Elle trouve refuge en Égypte et retrouvera Ménélas bien après la Guerre de Troie. Dans cette version qui s'éloigne de l'épopée, la reine de Sparte apparaît comme un double de Pénélope : une épouse fidèle, convoitée par un autre homme, mais qui grâce à une ruse parvient à échapper au prétendant pour rester avec son époux qui revient de Troie, déguisé en mendiant. Plus romanesque et comique que les autres tragédies antiques¹³⁹, *Hélène* a souffert d'une mauvaise image auprès des commentateurs d'Euripide, et aujourd'hui elle est peu mise en scène en France. Elle a été mise en scène en 1997 par Camilla Saraceni, puis en 2012 par Christian Esnay dans sa *Tétralogie Euripide*, qui comprend *Hécube*, *Hélène* (montée en 2008), *Oreste* et *Le Cyclope* d'Euripide. *Hélène* est alors mise en scène comme une tragédie parmi d'autres, et non pour sa spécificité ou par volonté de mettre en avant le personnage d'Hélène. Enfin, en 2017, le Festival d'Avignon a accueilli le metteur en scène italien Antonio Latella avec son spectacle en deux parties mettant en scène toutes les tragédies de la famille des Atrides, dont la première partie *Santa Estasi – Atridi : Otto Ritratti Di Famiglia (1/2)* comprend *Iphigénie En Aulide*, *Hélène*, *Agamemnon* et *Électre*. Là encore, *Hélène* est montée dans un ensemble, pièce parmi les autres servant à raconter l'histoire des Atrides, même si Hélène est mise en valeur dans le spectacle, par son caractère fort et parce qu'un épisode lui est dédié.

Euripide présente donc deux Hélène dans ses différentes pièces : une Hélène coupable, traditionnelle, dans *Les Troyennes*, et une Hélène moins conventionnelle, innocente, qui n'est jamais allée à Troie dans *Hélène*. Mais, point commun de ces deux versions, Hélène semble ne pas être tout à fait, ou pas uniquement, un personnage tragique. En effet, *Hélène* d'Euripide est parfois considérée comme une comédie plus qu'une tragédie, car elle ne suscite « ni crainte oppressante, ni grande pitié »¹⁴⁰. Même dans *Les Troyennes*, qui est bien une tragédie, Hélène semble moins tragique qu'Hécube et Andromaque. Lors de son dialogue avec Ménélas, qui tend vers la comédie et se démarque des monologues tragiques d'Andromaque et Hécube dans la

¹³⁸ EURIPIDE, *Hélène*, 412 av. J-C.

¹³⁹ SEGAL Charles-P, « Les deux mondes de l'*Hélène* d'Euripide », *Revue des Études Grecques*, t. 85, fascicule 406-408, Juillet-décembre 1972, pp.293-311.

¹⁴⁰ HERMAN, 1837, cité par AMIECH Christine, « Introduction », *Euripide, Hélène, op. cit.*, p.15.

même pièce, elle prétend mériter des remerciements pour son sacrifice pour la Grèce contre Troie¹⁴¹.

Les Hélène de comédie

Cet oscillement entre le tragique et le comique – ou du moins, le *moins tragique* – se retrouve chez Sophocle. Lui aussi a composé des tragédies à partir du cycle troyen, dont deux tragédies centrées sur Hélène : *L'Enlèvement d'Hélène* et *La revendication d'Hélène*, qui ne nous sont pas parvenues, ainsi que le drame satyrique *Le Mariage d'Hélène*, également perdu. Ce drame satyrique et le traitement du personnage par Euripide, laissent déjà entrevoir que le personnage n'est pas pensé uniquement comme un personnage tragique dans l'Antiquité et qu'il trouve peut-être plus sa place dans la comédie.

Le poète comique Cratinos (519-422 av. J.-C.) fait d'Hélène un personnage de comédie, avec le *Dionysalexandros*, dont on ne dispose aujourd'hui que de l'argument. Le poète comique Cratinos se serait inspiré du cycle troyen pour critiquer la guerre alors en cours menée par Périclès contre la cité de Sparte¹⁴². Hélène est présentée dans la pièce comme le prétexte de la guerre. Elle est enlevée par un Dionysos-Pâris puis le vrai Pâris la garde auprès de lui face à ses supplications de ne pas la renvoyer à Sparte. Dans la scène de l'enlèvement, Hélène est cachée dans un panier à fromage par Dionysos, scène sans doute très comique. Si, de son côté, Aristophane ne met pas directement Hélène en scène, il parodie l'*Hélène* d'Euripide dans les *Thesmophories* en 411 av. J.-C.¹⁴³ et a sûrement participé à faire envisager la pièce d'Euripide comme n'appartenant pas tout à fait au genre tragique. Enfin, du côté de la philosophie antique, l'*Éloge d'Hélène* de Gorgias, au IV^e siècle av. J.-C., montre que l'ambivalence du personnage, demeure : Gorgias prétend faire l'éloge d'Hélène justement parce qu'elle est perçue comme indéfendable et coupable¹⁴⁴.

¹⁴¹ EURIPIDE, *Hélène*, vers 914-940, Hélène à Ménélas.

¹⁴² TATTI Ariane, « Le Dionysalexandros de Cratinos », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 1, n°2, 1986, pp. 325-332, p.2.

¹⁴³ AMIECH Christine, « Introduction », *Euripide, Hélène*, op. cit., p.16.

¹⁴⁴ GORGAS, *Éloge d'Hélène*, trad. BOURGEOIS Léna : « Il appartient au même homme de dire correctement ce qu'il faut et de réfuter ceux qui blâment Hélène, femme au sujet de laquelle ont été unanimes de voix et d'âme la confiance de ceux qui écoutent les poètes et la réputation de son nom, qui est devenu une mémoire des malheurs. Mais moi je veux, en donnant un raisonnement à mon discours, faire cesser l'accusation contre celle qui est dénigrée, montrer que ceux qui la blâment sont menteurs, montrer le vrai et faire cesser l'ignorance ». BOURGEOIS Léna, « Les stratégies de persuasion dans l'*Éloge d'Hélène* de Gorgias », *Revue de Philosophie ancienne*, 2017, pp.15-50, p.21.

Au V^e siècle, Hélène semble ainsi être autant un personnage de tragédie que de comédie. Les tragédies la mettant en scène comme personnage principal – celles de Sophocle et celle d'Euripide – ne connaissent pas une grande postérité, en partie parce que plusieurs ont été perdues. Ainsi, le théâtre latin ne propose pas de nouvelle pièce sur Hélène, et elle est délaissée pendant la période classique française. Si le *Dionysalexandros* de Cratinos a aussi été perdu, le potentiel comique du personnage n'a, quant à lui, pas disparu. Il est réinvesti des siècles plus tard, par Jacques Offenbach, en 1864.

2. *La Belle Hélène* d'Offenbach : consécration d'un personnage de comédie

En 1864, Jacques Offenbach compose l'opéra-bouffe *La Belle Hélène*, et oriente définitivement la réception du personnage dans le registre comique. Hélène n'avait pas conservé sa place sur les scènes tragiques ; avec cet opéra, elle confirme l'avoir trouvée dans le répertoire comique, où elle apparaissait depuis l'Antiquité.

Avec *La Belle Hélène*, Offenbach, Meilhac et Halévy désacralisent le modèle antique tragique. En 1864, *La Belle Hélène* a fait scandale auprès de la critique, mais a connu un très vif succès auprès du public, malgré les modifications effectuées par les auteurs d'après les consignes des censeurs. Si les critiques reprochent à première vue l'irrespect des textes antiques, c'est bien la sensualité et la liberté de parole d'Hélène qui seraient à l'origine du scandale, selon Jean-Claude Yon :

Ce n'est pas en effet sur le terrain de la profanation ou de la défense de la culture antique que l'opéra-bouffe d'Offenbach fait scandale, malgré les apparences. L'ouvrage déclenche les passions parce qu'il propose, avec Hélène, un personnage de femme amoureuse qui fait preuve d'une grande liberté de parole et d'action, et, avec Calchas, une figure de haut dignitaire religieux au comportement douteux. La sensualité d'Hélène (encore renforcée par le jeu d'Hortense Schneider) et les turpitudes de Calchas : voilà les vrais motifs du scandale.¹⁴⁵

La pièce, qui a été « condamnée comme une œuvre excentrique et vulgaire »¹⁴⁶, a ainsi marqué un tournant dans les représentations d'Hélène. Cette Hélène parle comme un personnage bourgeois (« J'aurais voulu être une bourgeoise paisible, la femme d'un brave négociant de Mytilène... Au lieu de cela, voyez quelle destinée !... »¹⁴⁷) et non comme un personnage royal.

¹⁴⁵ YON Jean-Claude, « *La Belle Hélène* : passions et censure », « *La Belle Hélène* : passions et censure », @analyses, revue des littératures franco-canadiennes et québécoises, 2013, dossier « L'opéra du XIXe siècle et le paroxysme de la passion », p.4.

¹⁴⁶ *Ibid*, p.6.

¹⁴⁷ Jacques Offenbach, *La Belle Hélène*, acte 1, scène 5, Hélène.

L'héroïsme des guerriers et le destin inflexible et tragique ont été remplacés par des histoires d'adultère et des réflexions sur la profondeur du décolleté d'Hélène. Chez Offenbach, Hélène a un corps et il est mis en valeur dans les mises en scène de l'opérette. Par exemple, dans la mise en scène de Laurent Pelly en 2000¹⁴⁸, Hélène, incarnée par Félicity Lott, porte une chemise de nuit satinée (un déshabillé). Elle est parfois couverte par une sorte d'étole qui évoque un drap jeté sur les épaules au sortir du lit. Le décor est principalement composé d'un grand lit, qui sert tour à tour de lit, de trône ou encore de navire. Ce lit, accompagné du déshabillé d'Hélène et de ses déhanchements – sorte de parade nuptiale avec Pâris – surenchérit sur la sensualité d'Hélène déjà suggérée par les chansons. Hélène est un corps érotisé qui, en plus, est désirant et cherche à séduire Pâris. Derrière la parodie, cette Hélène est bien la séductrice coupable déjà tournée en ridicule et condamnée dans *Les Troyennes* d'Euripide, mais, elle est aussi une femme libre, vive et pleine d'humour, qui rappelle sa complexité dans les épopées et les ambivalences de ses représentations dans l'Antiquité.

L'opéra *La Belle Hélène* est régulièrement remis en scène en France depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, témoignant de son succès aujourd'hui encore. Mentionnons par exemple la mise en scène d'Alain Lombart en 1978, celle de Michel Plasson en 1985, en plus de celle de Laurent Pelly en 2000, ou encore celle de Michel Fau en 2019. Ce succès s'explique à la fois par la modernisation du texte opérée par certains metteurs en scène, mais surtout parce que la réécriture du personnage par Offenbach évoque des réécritures plus contemporaines d'autres héroïnes antiques : dans tous les cas, il s'agit de rendre le personnage plus commun, plus proche du public. Derrière la trivialité de certaines répliques et la parodie du mythe, Offenbach propose une Hélène qui se pose en victime des desseins de Vénus, qui aurait préféré échapper à son destin et vivre paisiblement.

Cette version comique et sensuelle d'Hélène a profondément marqué le paysage théâtral et continue d'être une version privilégiée du personnage. Malgré ses récriminations, l'Hélène d'Offenbach est plus coupable que victime – quoiqu'elle ne cesse de clamer son irresponsabilité (« c'est la fatalité ! »). Bourgeoise, oisive et séductrice, cette Hélène a perdu la noblesse des héroïnes épiques, mais en conserve la volonté de rester fidèle à Ménélas – au moins en apparence.

¹⁴⁸ Laurent Pelly (mise en scène), Marc Minkowski (direction musicale), *La Belle Hélène*, de Jacques Offenbach, livret de Meilhac et Halévy, avec Les Musiciens du Louvre-Grenoble, chœur des Musiciens du Louvre, 2000, Théâtre du Châtelet (Paris).

Outre *La Belle Hélène* et la tragédie éponyme d'Euripide, Hélène est peu présente sur scène en France. La base de données de l'APGRD¹⁴⁹ ne recense qu'un seul spectacle contenant le nom d'Hélène dans son titre, en France entre 1450 et 2020 – bornes du catalogue : celle de Junji Fuseya et Roland Guéridon, *Éternelle Hélène*, en 1995 au Théâtre du Temps (Paris). Il y a cependant d'autres spectacles mettant le personnage épique en scène, même s'ils sont peu nombreux, comme la pièce *Hélène ou mon corps a été plus fort que mon âme* de Jean-Loup Martin (2005). En 1912, un spectacle *Hélène de Sparte, tragédie en 4 actes* est mis en scène au Théâtre du Châtelet, et en 1919, c'est au tour de l'opéra *Hélène : drame lyrique en un acte*, mis en scène par Ernest Merle-Forest, avec la musique et le texte de Camille Saint-Saëns qui la met en avant. On trouve également la trace d'une pièce comique écrite par André Roussin et Madeleine Gray, *Hélène ou la joie de vivre*, d'après un roman de John Erskine, lui-même inspiré de l'*Illiade*, et mis en scène en 1952 par Louis Ducreux. Enfin, Hélène est un des personnages de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux en 1935, et y apparaît comme un symbole du destin plus que comme un personnage consistant et agissant – laissant entrevoir son traitement au cinéma par la suite.

Et aujourd'hui, l'image d'Hélène est aussi largement influencée par son traitement au cinéma, où elle est rarement présentée en personnage comique¹⁵⁰. Pour autant, les réalisateurs ne s'attachent pas à en faire un personnage véritablement tragique : elle est avant tout un personnage à montrer, à exposer aux yeux du public. Dans *La Belle Hélène*, le personnage prend la parole, Hélène se défend en essayant de ne pas séduire Pâris avec une robe austère¹⁵¹ puis se laisse séduire en croyant à un rêve¹⁵², elle apparaît comme un personnage capable de réflexion – ce dont il ne reste rien dans les films et téléfilms qui l'exposent et la montrent d'abord comme un corps.

¹⁴⁹ Catalogue en ligne de l'APGRD – Archive of Performances of Greek and Roman Drama. [En ligne : <http://www.apgrd.ox.ac.uk/research-collections/performance-database/productions>].

¹⁵⁰ Notons deux exceptions : *The Private Life of Helen of Troy*, réalisé par Alexander Korda en 1927, qui parodie l'*Illiade* ; et le court-métrage *Of Mycenae and Men*, de Hugh David en 1979, qui met en scène le sort réservé à Hélène après la chute de Troie sous un angle comique.

¹⁵¹ Offenbach, *La Belle Hélène*, acte II, scène 1.

¹⁵² Offenbach, *La Belle Hélène*, acte II, scène 10.

C. Montrer Hélène, un enjeu cinématographique (1924-2018)¹⁵³

Le traitement d'Hélène au cinéma et à la télévision a profondément contribué à la vision populaire contemporaine du personnage. Le succès de *Troy*¹⁵⁴, en 2004, a largement influencé la vision de l'*Illiade* et de ses personnages auprès d'une génération entière, au point qu'Antony Makrinos parle de « nouvelle ère »¹⁵⁵ dans l'histoire du *peplum*. Or, la sortie du film correspond aussi aux premières mises en scène d'épopées homériques sur les scènes françaises : les metteurs en scène se tournent alors plutôt vers l'*Odyssee*, moins présente sur les grands écrans¹⁵⁶ et dont les personnages sont donc moins attachés à des acteurs. À ce moment, le visage d'Achille est indissociable de Brad Pitt et celui d'Hélène de Diane Krüger.

Hélène arrive sur les écrans dès 1924, sous les traits d'Edy Darcléa dans *Helena der Untergang Trojas (Hélène de Troie/Le siège de Troie)*¹⁵⁷ réalisé par Manfred Noa. Sa condition au cinéma a fait l'objet de plusieurs études, du mémoire de master¹⁵⁸ aux ouvrages plus conséquents, comme *Helen of Troy: From Homer to Hollywood* de Laurie Maguire (2009)¹⁵⁹, qui traite en partie de certaines adaptations cinématographiques d'Hélène. Pas moins de cinquante-six films sur la Guerre de Troie¹⁶⁰ ont été réalisés entre 1902 et 2006 et, parmi eux, treize contiennent le nom d'Hélène dans le titre et en font un personnage de premier plan. La présence d'Hélène sur les écrans met en évidence un des enjeux de sa mise en scène : celle de sa représentation. Aucun des films mettant en scène Hélène n'a été réalisé par une femme et, sous l'égide des réalisateurs successifs, Hélène devient un personnage souvent érotisé, qui subit sa propre histoire. C'est cette image passive et érotique du personnage qui marque sa représentation dans l'imaginaire collectif, bien que d'autres versions du personnage émergent de sa filmographie.

¹⁵³ Cette réflexion a donné lieu à un article sur le carnet Hypothèse *Antiquipop* (dir. BIEVRE-PERRIN Fabien), TILLIER Anaïs, « Male gaze et Antiquité : Hélène de Troie au cinéma et à la télévision », 2021.

¹⁵⁴ *Troy*, de Wolfgang Petersen, est un succès commercial. Le film a généré un bénéfice d'environ 325 000 000 \$ et a été classé 8^e plus grand succès au box-office en 2004.

¹⁵⁵ MAKRINOS Antony, « Visualising Odysseus and his journey: cinematic approaches to the *Odyssey* », *op. cit.*

¹⁵⁶ *Ibid* : après quelques films entre 1905 et 1968, Antony Makrinos ne recense que deux films réellement construits sur l'*Odyssee* : *The Odyssey* (Andreï Konchalovsky, produit par Francis Ford Coppola, en deux épisodes, 1997) et *Odysseus: Voyage to the underworld* (Terry Ingram, Royaume-Unis, 2008).

¹⁵⁷ *Helena der Untergang Trojas*, Manfred Noa, Allemagne, 1924.

¹⁵⁸ RIVIERE Axelle, *Représenter la guerre de Troie à l'écran au XXI^e siècle : tradition et lumières actuelles dans Helen of Troy (J.K. Harrison, 2003) et Troy (W. Petersen, 2004)*, mémoire de master, Université Pierre Mendès France, Grenoble, 2015.

¹⁵⁹ MAGUIRE Laurie, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, *op. cit.*

¹⁶⁰ D'après la chronologie établie par DUMONT Hervé, *L'Antiquité au cinéma : vérités, légendes et manipulations*, Paris/Lausanne, Nouveau Monde Ed. – Cinémathèque Suisse, 2009.

1. Hélène et le *male gaze*

Au début du XXI^e siècle, les réalisateurs ont une vision d'Hélène qui diffère significativement de celle de la recherche et du personnage homérique, mais aussi des versions proposées lors du deuxième âge d'or du *peplum* (1950-1960) : chez les réalisateurs américains des années 2000, le personnage d'Hélène est manichéen, voire simpliste, et perd l'importance qu'elle peut avoir dans les épopées homériques.

Pourtant, à première vue, les réalisateurs se sont appliqués à rester fidèles aux descriptions homériques de la belle Hélène, en la faisant incarner par des actrices qui correspondent aux canons de beauté de l'époque des films : Sienna Guillory en 2003, également mannequin (*Helen of Troy* de John Kent Harrison¹⁶¹) ; et Diane Kruger en 2004 (*Troy* de Wolfgang Petersen¹⁶²). John Kent Harrison et Wolfgang Petersen se placent ainsi dans la lignée des représentations d'Hélène au cinéma et à la télévision, où elle a toujours été incarnée par des actrices connues pour leur beauté : Edy Darclea dans *Helena der Untergang Trojas* (1924)¹⁶³ ; María Corda, vedette du cinéma muet autrichien, en 1927 (*The Private Life of Helen of Troy* d'Alexander Korda¹⁶⁴) ; Rossana Podesta en 1956 (*Helen of Troy* de Robert Wise¹⁶⁵) ou Yvonne Furneaux en 1964 (*Hélène, reine de Troie* de Giorgio Ferroni¹⁶⁶).

Comme pour Ulysse dans les adaptations cinématographiques de l'*Odyssée*, les titres de certaines adaptations cinématographiques de l'*Illiade* indiquent clairement que l'angle choisi par les réalisateurs est le personnage d'Hélène : *The Private Life of Helen of Troy* d'Alexander Korda ; *Helen of Troy* de Robert Wise ; *Il leone di Tebe* de Giorgio Ferroni, dont le titre français est *Hélène, reine de Troie* ; ou encore *Helen of Troy* de John Kent Harrison. Ces films ne présentent pas une Hélène forte et intelligente, mais une jeune femme à « l'innocence enfantine »¹⁶⁷, d'une beauté naturelle et ingénue. Cette apparente fidélité à la légendaire beauté d'Hélène ne laisse que peu de place à la complexité du personnage épique. Dans plusieurs de ces films, Hélène n'est *que* la plus belle femme et sert de prétexte à l'action guerrière¹⁶⁸.

¹⁶¹ John Kent Harrison, *Helen of Troy*, États-Unis, 2003.

¹⁶² Wolfgang Petersen, *Troy*, États-Unis, 2004.

¹⁶³ Manfred Noa, *Helena der Untergang Trojas*, Allemagne, 1924.

¹⁶⁴ Alexander Korda, *The Private Life of Helen of Troy*, États-Unis, 1927.

¹⁶⁵ Robert Wise, *Helen of Troy*, États-Unis/Italie, 1956.

¹⁶⁶ Giorgio Ferroni, *Il leone di Tebe*, Italie, 1964.

¹⁶⁷ RIVIERE Axelle, *Représenter la guerre de Troie à l'écran au XXI^e siècle : tradition et lumières actuelles dans Helen of Troy (J.K. Harrison, 2003) et Troy (W. Petersen, 2004)*, op. cit., p.33.

¹⁶⁸ L'*Illiade* est par ailleurs souvent utilisée comme matériau pour aborder la guerre. En 2010, Mary Reid Kelley a créé le court-métrage expérimental, sous forme d'installation, *You make me Iliad*, dans lequel l'artiste interprète elle-même tous les personnages, et aborde la question de la mémoire des femmes dans la I^{ère} Guerre Mondiale, en

D'autres réalisateurs n'hésitent d'ailleurs pas à mettre le personnage d'Hélène de côté comme dans *La colère d'Achille* (Mario Girolami, 1962¹⁶⁹) où elle n'apparaît pas. Même dans *Troy* de Wolfgang Petersen, Hélène est finalement très peu mise en scène et le film est surtout centré sur Achille et, dans une moindre mesure, Agamemnon et Hector. Dans la majorité de ses représentations cinématographiques, Hélène n'existe que dans son rapport à Pâris et/ou à Ménélas. Elle parle peu et, même dans le film *The Private Life of Helen of Troy*¹⁷⁰, dont le titre laisse espérer la mise en valeur de l'intimité et de l'intériorité du personnage, elle n'a pas accès à la parole : le film est muet ! Dans cette comédie, Hélène est l'archétype de l'épouse infidèle qui cherche l'aventure à tout prix pour échapper à l'ennui de son mariage – une version qui ressemble largement à celle donnée par Offenbach.

Helen of Troy de John Kent Harrison et *Troy* de Wolfgang Petersen, les deux longs métrages qui ont marqué les années 2000, présentent une Hélène belle mais superficielle, dont les actions n'ont aucune incidence et aucune valeur. Dans le téléfilm de John Kent Harrison, Hélène est infantilisée et très tôt montrée comme une victime sans défense avec l'épisode de son enlèvement par Thésée. Elle se comporte comme une petite fille qui ne pense qu'à s'amuser et fait honte à son père en ne se comportant pas comme une princesse. Ménélas et Agamemnon sont immédiatement représentés comme les antagonistes du film, en convoitant Hélène dès leur première rencontre, devenant pratiquement des pédophiles par contraste avec Thésée qui dit à Hélène qu'elle devra encore vieillir avant qu'il ne l'épouse, même s'il l'a déjà enlevée. Les rois grecs jouent la main d'Hélène, et Ménélas remporte la mise pendant que l'on voit Hélène pleurer son frère en arrière-plan, loin d'imaginer que son mariage est décidé au même moment. La mise en scène insiste lourdement sur le fait qu'Hélène n'a aucun pouvoir décisionnel et ne fait que subir.

C'est Clytemnestre, dans le film d'Harrison, qui apparaît comme le personnage féminin fort : elle prévient Hélène du sort que Ménélas et Agamemnon réservent à Pâris, puis venge le sacrifice d'Iphigénie ainsi que le(s) viol(s) d'Hélène par Agamemnon (« what has he done ? »¹⁷¹), en tuant Agamemnon à Troie dans une des rares séquences visuellement violentes du film et avec une grande quantité de sang. Clytemnestre agit vraiment et efficacement, avec

établissant une comparaison entre cette guerre et l'*Iliade* avec le titre de son court-métrage. Mais Hélène n'apparaît pas : le personnage féminin de la prostituée incarne toutes les femmes touchées par la guerre et ensuite oubliées.

¹⁶⁹ Mario Girolami, *L'ira di Achille*, Italie, 1962.

¹⁷⁰ Alexander Korda, *The private Life of Helen of Troy*, op. cit.

¹⁷¹ John Kent Harrison, *Helen of Troy*, op. cit., 2h.39min.33-2h.40min. : « Helen, what has he done ? », dit Clytemnestre à une Hélène apathique, au visage écorché.

préméditation¹⁷², là où Hélène ne fait que subir les décisions et actions des hommes, même quand elle essaye d'agir elle-même¹⁷³. Or, Clytemnestre a effectivement une tradition de réception qui en fait une femme forte : elle tue ou fait tuer Agamemnon à son retour de Troie, pour venger le sacrifice d'Iphigénie et elle est présentée, dans l'*Orestie* d'Eschyle, comme un personnage monstrueux, mais noble, qui agit au nom de la justice. Le mythe fait de Clytemnestre une femme d'action, avant même de tuer Agamemnon, car elle prend un amant en son absence. Elle organise sa mort et celle de Cassandre puis gouverne Mycènes jusqu'à ce que son fils Oreste ne la tue. Malgré les nombreux écarts que John Kent Harrison fait par rapport aux épopées, et notamment sur le caractère d'Hélène, il renoue avec la Clytemnestre antique déjà décrite comme la meurtrière d'Agamemnon dans l'*Odyssée*.

Dans cet *Helen of Troy* comme dans *Troy*, Hélène est représentée par la plastique de l'actrice qui l'incarne – et elle est souvent dénudée. Le personnage est victime du *male gaze*¹⁷⁴ des réalisateurs qui, pour montrer un personnage à la hauteur de sa beauté légendaire, dénudent l'actrice. Mais en plus, ils lui font baisser les yeux de soumission lors des plans rapprochés face caméra. La caméra est alors l'œil du réalisateur qui porte un regard masculin (« *male gaze* ») sur l'actrice et le personnage. Ce *male gaze* sexualise Hélène et en fait un objet de désir, lui ôtant sa consistance et son statut de sujet : elle n'existe que dans le regard des hommes, qu'il s'agisse des personnages masculins du film ou des réalisateurs et des spectateurs. Dans le film de John Kent Harrison, lors de la première bataille opposant les guerriers grecs et troyens sous les remparts de Troie, l'action se fige presque une minute quand Ménélas voit Hélène¹⁷⁵. L'objectif de cette scène est de montrer que Ménélas est fasciné, voire envouté, par Hélène et qu'il en oublie ce qui l'entoure. Le réalisateur plonge alors les spectateur·trice·s dans le regard de Ménélas – pour nous aussi, l'action se fige. Hélène est le butin, le trésor à récupérer, qu'elle le veuille ou non. Loin de mettre Hélène en valeur, ce qui semble la volonté du réalisateur, cette scène ajoute encore à sa réification. Ce regard masculin façonnant le personnage aboutit, dans *Helen of Troy* et *Troy*, à la mise à nue d'Hélène à l'écran.

¹⁷² Clytemnestre vient à Troie dans le but de tuer Agamemnon : plus tôt, elle avait expressément ordonné d'être tenue informée des événements à Troie (1h.52min.30). Puis, quand elle entre dans la cité, elle porte un filet de pêche en guise de voile, et s'en sert dans le bain pour immobiliser Agamemnon avant de le poignarder au moins 16 fois (2h.39min.26-2h.40min.30).

¹⁷³ Quand elle se rend à Agamemnon, en pleine nuit et sur les conseils de Cassandre, pour mettre un terme à la guerre. Ce faisant, elle provoque la mort de Pâris venu la chercher, et réalise la prédiction de Cassandre.

¹⁷⁴ Le *male gaze*, théorisé en 1975 par Laura Mulvey, a récemment été repris et repopularisé en France par Iris Brey, qui théorise l'apparition d'un *female gaze*. BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020.

¹⁷⁵ John Kent Harrison, *Helen of Troy*, *op. cit.*, 1h.43min.50-1h.44min.45.

Dévoiler Hélène : la nudité à l'écran

Helen of Troy de John Kent Harrison contient une scène particulièrement emblématique de la sexualisation du personnage. Après leur mariage, Ménélas fait défiler Hélène entièrement nue devant ses invités, achevant la construction du personnage : c'est un corps. La gratuité et l'anachronisme de cette scène dans le développement de la fable incitent à penser qu'il s'agit surtout de montrer Hélène à la fois en victime et en femme, réduite à son corps par les autres personnages. Avant de défiler face aux rois grecs, Hélène dit à sa sœur que personne ne la voit véritablement¹⁷⁶. Or, l'intention affichée du réalisateur de mettre Hélène au premier plan ne parvient pas à démentir ce constat du personnage... Les spectateur·trice·s du film ne voient jamais vraiment Hélène non plus, alors qu'elle est plusieurs fois dénudée – ou justement parce qu'elle n'est que dénudée, et qu'elle n'a jamais d'influence réelle sur l'action.

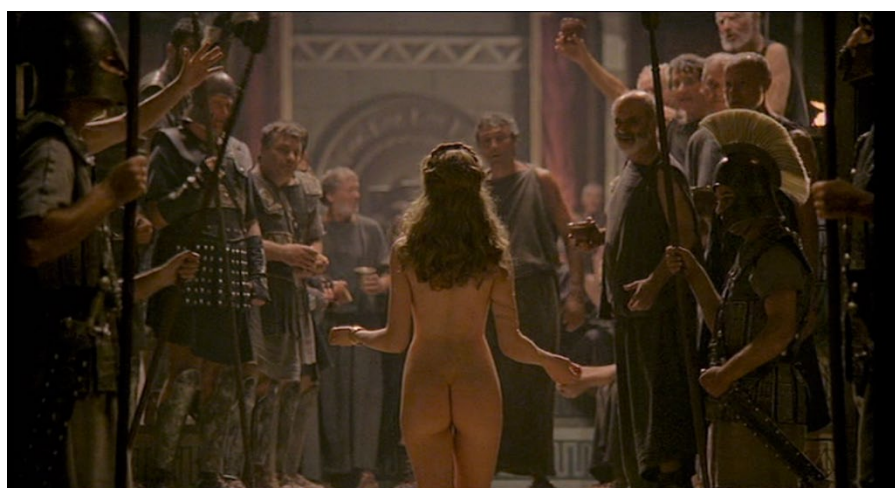


Figure 33. *Helen of Troy*, John Kent Harrison, 2003.
Capture d'écran du film.

Plus tard, à Troie, Hélène est à nouveau nue à l'écran. Ainsi, même quand elle est Hélène de Troie, traitée apparemment avec respect par Pâris, le personnage parle peu et reste principalement un corps – si possible dénudé, évoquant alors les représentations d'Hélène dans la peinture occidentale¹⁷⁷ plus que le personnage d'Homère. Enfin, elle sera encore déshabillée, violemment, par Agamemnon qui la viole pendant la prise de Troie. La victoire des Grecs sur les

¹⁷⁶ Hélène le dit à Clytemnestre lorsqu'elle se prépare à être exposée, nue, aux rois grecs, 59min.15 : « They can look all they want but they'll never see me ».

¹⁷⁷ Leon Battista Alberti, *Enlèvement d'Hélène*, XV^e siècle ; Giovanni Battista, *L'enlèvement d'Hélène*, 1715-1718 ; Henri Fantin-Latour, *Helen*, 1892.

Troyens n'est achevée que lorsque le corps d'Hélène est, comme la cité, pris et dévasté par Agamemnon. Comme l'écrit Laurie Maguire, au sujet de cette Hélène, « Helen will be made a sexual creature either as cause or as punishment »¹⁷⁸. Sienna Guillory incarne un personnage indissociable de son corps sexualisé, et il en est de même pour l'Hélène interprétée par Diane Krüger, l'année suivante, dont la première apparition dans *Troy* se fait dans sa chambre – lieu d'intimité – avec Pâris, dans une scène qui se termine par Hélène se déshabillant devant Pâris.

Il convient pourtant de relativiser cette nudité car les actrices ne sont jamais entièrement dévoilées face à la caméra : on les voit de dos, ou derrière un rideau, ou des parcelles de corps (poitrine, bras, jambes, épaules) sont affichées en gros plan. Films destinés au grand public, les deux œuvres font preuve d'un certain puritanisme caractéristique du cinéma hollywoodien des années 2000¹⁷⁹. Mais, la suggestion de la nudité et le découpage du corps en zoomant sur des zones nues et sensualisées participent encore à la réification du personnage. La nudité d'Hélène, tant dans *Troy* qu'*Helen of Troy*, érotise le personnage tout en lui conférant une forme de fragilité face à des guerriers habillés et qui apparaissent en entier à l'écran.

Même lorsqu'elles ne sont pas nues, ces deux Hélène ont le corps exposé aux regards, portant des robes très légères, voire transparentes, qui dégagent les épaules et le décolleté. Elles portent également souvent les cheveux détachés, tandis que les autres personnages féminins les portent attachés ou sous un voile. La sensualité du personnage, déjà montrée par ses tenues et par sa nudité régulière, passe donc aussi par sa coiffure. Les cheveux lâchés sont en effet traditionnellement associés à une forme de sensualité, ou à l'enfance et l'innocence, deux éléments qui caractérisent les Hélène de *Helen of Troy* (2003) et *Troy*.

2. Des Hélène royales : de Robert Wise (1956) à David Farr (2018)

a. *Helen of Troy*, Robert Wise (1956) : une femme politique

En 1956, Robert Wise donnait pourtant une certaine importance à Hélène en faisant d'elle le sujet réel du film. Dès sa première apparition, Hélène est en position de pouvoir. Alors qu'elle se promène sur la plage, elle aperçoit le corps inconscient de Pâris. Elle ordonne à sa

¹⁷⁸ MAGUIRE Laurie, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, op. cit., p.108. « Hélène sera sexualisée soit comme cause soit comme une punition ».

¹⁷⁹ Pour la même raison, il y a peu de sang ou de personnages mutilés dans les scènes de batailles d'*Helen of Troy*, mais aussi dans *Troy*, même s'il y en a plus – contrairement à des péplums postérieurs (*300* de Zach Snyder, 2006, film -12ans) ou des films et séries comme *Game of Thrones* (D. Benioff et D. B. Weiss, 2011-2019, HBO), où nudité et sang sont particulièrement montrés.

nourrice et au pêcheur qui l'accompagnent de cacher Pâris aux soldats, puis ordonne aux soldats de repartir sans elle – contrant ainsi l'ordre explicite de Ménélas qui exigeait son retour au palais. Elle insiste sur sa position de souveraine et n'hésite pas à menacer les soldats. Sa ressemblance avec Aphrodite, soulignée à plusieurs reprises par Pâris, l'élève même à un rang divin alors qu'elle se présente pourtant à lui comme une esclave du palais. Hélène n'avoue pas son identité à Pâris lors de leurs premières rencontres : elle fait le choix de l'aider et lui demande de fuir Sparte sans rencontrer Ménélas et les autres rois grecs, déjà présents et essayant de s'organiser pour aller envahir et piller Troie. Le film donne une vision très manichéenne de la guerre : les « méchants » sont les Grecs avides, qui se comportent en « pirates » ou « voleurs »¹⁸⁰, tandis que Pâris vient pour apporter la paix. La fuite d'Hélène avec Pâris n'est pas motivée par leur amour, ou fruit des dieux et déesses, absent·e·s du film : Hélène décide de ne pas suivre Pâris afin de préserver la paix, mais elle est obligée de le faire lorsque les soldats de Ménélas tentent de tuer Pâris (et elle, qui se trouve avec lui à ce moment). Elle s'enfuit donc pour sauver sa vie. Dans tout le film, Hélène est raisonnable et consciente de ses devoirs, des implications politiques de ses actes et de ceux de Pâris. Elle prend des décisions, donne des ordres, sauve plusieurs fois Pâris à Sparte – d'abord des soldats sur la plage, puis au palais quand Ménélas le tient prisonnier – et assume ses responsabilités à Troie, finissant même par gagner l'affection du peuple troyen (« Helen ! » crie de joie le peuple quand les Grecs ont quitté la plaine de Troie¹⁸¹).

Robert Wise présente une Hélène respectée par le peuple troyen, que l'on peut confondre avec une esclave ou avec la déesse Aphrodite, c'est-à-dire un personnage complexe, comme celui d'Homère. Toutefois, si le film de Wise présente une Hélène puissante et royale, son image a une connotation érotique très forte pour le public italien des années 1950. En effet, quand *Helen of Troy* est sorti, Rossana Podestà était un *sex-symbol*, comme Silvana Mangano qui incarnait Pénélope et Circé deux ans avant. Par ailleurs, dix ans après *Helen of Troy*, Rossana Podestà reprenait le costume d'Hélène pour faire la couverture d'un numéro de la revue érotique *Playboy* (1966), illustrant ainsi que le caractère affirmé de cette Hélène n'a pas effacé la question de sa représentation en tant que femme désirable. Au-delà du caractère du personnage, un des enjeux du film semble bien être sa représentation : il s'agit de montrer Hélène, de l'exposer. Et c'est cette image sensuelle d'Hélène qui marque ensuite l'imaginaire collectif et que l'on retrouve dans les films des années 2000. Il faut attendre 2018 et la série

¹⁸⁰ D'après Ulysse (« Greetings, fellow pirates! », 26min.18), puis Hélène « I married a robber », 36min.49).

¹⁸¹ Robert Wise, *Helen of Troy*, *op. cit.*, 1h.41min.30.

Troy: Fall of a City pour renouer avec une Hélène qui s'affirme et qui rompt avec la tradition de femme trophée.

b. « I think, I feel », l'Hélène moderne de *Troy: Fall of a City* (2018)

Héritant directement d'*Helen of Troy* de Robert Wise ainsi que d'une lecture documentée des épopées homériques, la série *Troy: Fall of a City* présente elle aussi une Hélène royale qui s'affirme. Cette minisérie britanno-américaine produite par BBC One et Netflix, et créée par David Farr en 2018, est la version cinématographique d'Hélène la plus récente à ce jour. La série est bien plus large que l'épopée et commence avec l'épisode de la Pomme d'Or. C'est Pâris qui est au centre des premiers épisodes, mais le traitement d'Hélène y est particulièrement intéressant car il rompt avec la tradition cinématographique de sa représentation au XXI^e siècle : elle est présentée comme une reine, une femme puissante qui n'hésite pas à prendre la parole et qui décide elle-même de son sort.

La série semble revenir au plus proche de l'*Iliade*, même si elle présente des épisodes bien antérieurs à l'épopée, en particulier en conservant la place importante des dieux et déesses, y compris sur le champ de bataille, contrairement à la plupart des autres adaptations cinématographiques de l'*Iliade*, et en faisant d'Hélène un personnage qui s'affirme. Paradoxalement, la modernité d'Hélène évoque un retour aux sources homériques, en rupture avec sa réception depuis l'Antiquité.

Une Hélène qui se met en scène

Dès sa première apparition à Sparte, dans l'épisode 1 « Black Blood »¹⁸², le statut royal d'Hélène est mis en évidence, contrairement à l'Hélène de Robert Wise que Pâris prend pour une esclave. Elle arrive en retard à la réception et entre avec une attitude royale, suivie par une escorte. Son entrée dans la pièce impose le silence aux convives, et toute l'assemblée se lève sur son passage. Les sons extradiégétiques accentuent l'effet de l'entrée en scène d'Hélène, avec une musique solennelle qui se mêle aux chants des oiseaux de la reine. Elle siège aux côtés de Ménélas, et ce tableau évoque celui formé par le couple d'Hécube et Priam à Troie, installé dans la même configuration. Son costume, une robe à plumes, est également symbole de

¹⁸² *Troy: Fall of a City*, épisode 1 « Black Blood », réalisé par Owen Harris.

pouvoir et de richesse. Ce n'est pas une beauté naturelle et ingénue d'Hélène qui est mise en avant, mais son statut de reine. Les plumes de la robe rappellent les oiseaux que l'on voit enfermés dans des cages à son arrivée dans la pièce, dont elle explique à Pâris qu'ils étaient en liberté dans le palais de son père : la comparaison entre le personnage et ses oiseaux est explicite et indique qu'Hélène est en cage dans le palais de Ménélas, justifiant déjà sa fuite avec Pâris.

L'influence du film *Troy* de Petersen (2004) est visible dans les deux premiers épisodes de la série : certaines scènes se font échos et permettent de mesurer l'écart entre les deux versions d'Hélène.

Dans le *Troy* de Petersen, la première apparition d'Hélène est bien différente, bien que les deux se déroulent à Sparte, lors d'un événement réunissant Spartiates et Troyens. Dans *Troy*, elle apparaît silencieuse et sortant de la pièce, sans un bruit et sans se faire remarquer – tout l'inverse de la première apparition de la reine dans la série de 2018. Pâris suit Hélène jusqu'à sa chambre et ferme la porte. C'est bien lui qui a le pouvoir dans cette scène : les gros plans sur son visage se multiplient tandis qu'il n'y en a qu'un de face sur Hélène, où elle a les yeux baissés. Hélène est assise, tandis que Pâris se tient debout. C'est lui qui impose sa présence, et même ce qui est présenté comme une scène érotique met en évidence l'ascendant de Pâris sur Hélène : il lui caresse les épaules et ce geste évoque aussi l'enserrement du cou de la jeune femme. Quand Pâris demande – pour la forme – si Hélène souhaite qu'il parte, elle ne répond pas, se lève et pose sa robe, le regard toujours baissé ou se levant furtivement vers le visage de Pâris. La soumission d'Hélène transpire à l'écran et le contraste avec l'Hélène de la série de 2018 est flagrant.

Retrouver l'Hélène hors-norme des épopées

Comme dans l'*Illiade* et dans l'*Odyssée*, Hélène prend la parole dans des espaces dont elle est pourtant *a priori* exclue, faisant preuve d'une liberté de mouvement et de parole qui la fait sortir du cadre dans lequel elle devrait s'inscrire. Dans l'épisode 2 « Conditions » de *Troy: Fall of a City*¹⁸³, une fois arrivée à Troie, Hélène s'impose auprès de Priam et Hécube, le soir même de son arrivée. Pourtant, Priam a explicitement dit qu'il ne voulait pas la recevoir avant le lendemain (« No, I said later »). Elle entre quand même, d'un pas volontaire, sous les regards incrédules de Priam et Hécube, soulignés par des plans rapprochés sur leur visage. Hélène vient

¹⁸³ *Troy: Fall of a City*, épisode 2 « Conditions », réalisé par Owen Harris.

adresser un message à Priam et Hécube et ne semble pas se préoccuper outre mesure de leur réponse :

My lord, my lady
If my fate is to be decided, I would like you to hear me first
[HECUBE: You have a nerve, my lady!]
I hear, my queen, that you rule Troy alongside your husband. That, in this city, man and woman are equal in respect and power.
I humbly claim that respect now.
I was married at 14 against my will, to a man I had not met and would never love. Not for one moment have I been happy with Menelaus. I didn't choose him, and never would have. I do choose... to be with your son.
I'm not a possession. I'm a woman. I think. I feel.
And I'm here because I want to be.
*Elle sort.*¹⁸⁴

La force d'Hélène réside dans ce bref monologue : non seulement elle impose sa présence, mais en plus elle n'attend pas de réponse, ne vient pas s'excuser de sa présence ou remercier le couple pour son hospitalité. Hélène dit « I » (je) à quatorze reprises et se place ainsi au centre de ses préoccupations et s'affirme comme sujet et individu. Son discours va dans le même sens : « I'm not a possession. I'm a woman. I think. I feel », traduit en français par Netflix par « je ne suis pas un bien. Je suis une femme douée de raison et de sentiments ». La version originale met l'accent sur la position de sujet d'Hélène : « je pense », « je ressens ». On comprend que la décision de quitter Sparte est la sienne, il ne s'agit en rien d'un enlèvement. Cette Hélène, sûre d'elle et royale, ne peut qu'être actrice des événements qui la concernent.

Là encore, nous identifions aisément l'équivalent de cette scène dans *Troy*. À son arrivée à Troie, Hélène ne rencontre pas Priam : elle reste dans la chambre qu'elle partage avec Pâris¹⁸⁵, comme à Sparte. L'échange entre Hélène et Pâris fait suite à celui entre Priam et Hector où la possibilité d'une guerre contre Ménélas et Agamemnon est prédite et redoutée par Hector, si Hélène n'est pas renvoyée à son époux. Hélène fait part du même sentiment, constatant que fuir Troie avec Pâris ne serait pas une solution. Elle explique également : « Sparta was never my

¹⁸⁴ *Troy: Fall of a City, op. cit.*, épisode 2 « Conditions », 4min.14-5min.30.

« Mon roi, ma reine,

Si mon destin doit être décidé, je voudrais que vous m'entendiez avant.

[HECUBE : vous avez du culot madame !]

J'ai entendu dire, ma reine, que vous dirigez Troie aux côtés de votre mari. Que, dans cette ville, l'homme et la femme sont égaux en respect et en pouvoir.

Je réclame humblement ce respect maintenant.

J'ai été mariée à 14 ans contre mon gré, à un homme que je n'avais pas rencontré et que je n'aimerais jamais. Pas un instant je n'ai été heureuse avec Ménélas. Je ne l'ai pas choisi et je ne l'aurais jamais fait. Je fais le choix... d'être avec votre fils.

Je ne suis pas un bien. Je suis une femme. Je pense. Je ressens.

Et je suis ici parce que je veux l'être ».

¹⁸⁵ Wolfgang Petersen, *Troy, op. cit.*, 32min.-33min.34.

home. My parents sent me there when I was 16 to marry Menelaus. But it was never my home »¹⁸⁶. La même phrase, ou presque, est prononcée dans la série. Pourtant, ici, Hélène ne prétend pas avoir choisi de quitter Sparte pour Troie : au contraire, ses craintes des conséquences de sa fuite laissent entendre qu'il s'agit bien d'un enlèvement par Pâris. Si elle a consenti à le suivre, elle n'était pas à l'origine de la décision. Cette Hélène n'a aucune prise sur sa vie ou son destin, elle est reléguée à l'espace privé (la chambre) et ne parle qu'avec Pâris. Même ses robes, claires et en transparence, font d'elle un personnage sans réelle consistance, simple objet de désirs.

Au contraire, l'Hélène interprétée par Bella Dayne dans la minisérie *Troy: Fall of a City* occupe l'espace public et de cérémonie, de la salle du trône de Sparte au lieu de pouvoir troyen, les appartements de Priam et Hécube. Comme dans l'*Illiade*, elle n'hésite pas à prendre la parole pour s'adresser à des personnages masculins de pouvoir (Pâris à Sparte, Priam à Troie).

Une tendance : diversifier les représentations

La version puissante d'Hélène présentée par la minisérie s'inscrit dans une volonté de changer les représentations des personnages mythiques – y compris leur apparence. Dans *Troy: Fall of a City*, Zeus, Achille et Énée sont respectivement incarnés par les acteurs racisés Hakeem Kae-Kazim, David Gyasi et Alfred Enoch. Le casting de la série a suscité de nombreuses critiques, notamment le choix de faire d'Achille et Zeus des personnages noirs¹⁸⁷. Netflix affiche une politique de représentation de la diversité (comédien·ne·s racisé·e·s¹⁸⁸, LGBTQIA+) et de plus en plus de personnages mythiques et/ou historiques sont incarnés par des comédien·ne·s racisé·e·s dans les productions de la plateforme¹⁸⁹. Dans le même temps, les productions de Netflix présentent de plus en plus d'héroïnes et de femmes fortes, créant des contenus se voulant féministes intersectionnels ou antiracistes¹⁹⁰.

¹⁸⁶ *Ibid*, 32min.35. « Sparte n'a jamais été ma maison. Mes parents m'y ont envoyé à l'âge de 16 ans pour me marier avec Ménélas. Mais ça n'a jamais été chez moi. »

¹⁸⁷ Au théâtre, ces choix sont courants, et dans *Illiade* de Pauline Bayle, le comédien Alex Fondja, incarnant Zeus, Andromaque, Ajax et Diomède, est un homme noir.

¹⁸⁸ En 2018, une vidéo promotionnelle de Netflix, partagée via le compte Twitter Netflix Strong Black Lead, met en scène 47 personnalités noires du milieu du cinéma [En ligne <https://fr.newsmonkey.be/netflix-met-en-avant-ses-acteurs-et-realisateurs-noirs-dans-une-video-aux-accents-militants/>].

¹⁸⁹ Par exemple, la reine Charlotte d'Angleterre (1744-1818) est incarnée Golda Rosheuvel, actrice guyano-britannique, dans la série *Bridgerton*, Netflix, 2020.

¹⁹⁰ « L'attention portée aux minorités et à la diversité en général est en quelque sorte dans leur ADN, rappelle Valéry Michaux, enseignante en stratégie à la Neoma Business School », in MOREAU Alexis, « Netflix est-il trop progressiste pour plaire à la droite ? », *Slate*, 29 novembre 2018 [En ligne : <http://www.slate.fr/story/170520/netflix-gauche-progressiste-minorites-pas-plaire-droite-americaine>].

L'affirmation du caractère d'Hélène dans *Troy: Fall of a City* est donc à relier à cette politique de représentation de personnages féminins forts, qui complète la recherche de fidélité à l'Hélène de l'*Illiade*. Ce faisant, le personnage épique d'origine se dessine, qui imposait sa parole et exprimait sa volonté dans un univers régit par les dieux et déesses, osant répondre à Aphrodite : « Ah ! Folle ! Pourquoi ce besoin de toujours me leurrer ? / [...] Pour moi, je n'irai point là-bas – car ce serait une honte ! – / Lui préparer son lit »¹⁹¹ quand la déesse exige qu'elle rejoigne Pâris dans sa chambre.

S'éloignant des stéréotypes qui prévalaient jusque-là, la série *Troy: Fall of a City* laisse présager une nouvelle tradition de représentation des personnages homériques, notamment d'Hélène. Le traitement très stéréotypé d'Hélène dans les *peplums* des années 2000, notamment *Helen of Troy* de John Kent Harrison (2003) et *Troy* de Wolfgang Petersen (2004), a tout de même largement marqué sa réception auprès de toute une génération, et fortement influencé le monde du théâtre.

De l'écran à la scène

Si Hélène est montrée et exposée au cinéma, nous constatons au contraire une mise à distance parfois radicale du personnage sur scène, qui passe notamment par la parodie ou la disparition de son corps. Elle apparaît dans peu de spectacles mettant en scène l'*Illiade* et, quand elle apparaît, son traitement se différencie des autres personnages féminins de l'épopée. En outre, bien que présente dans les deux épopées homériques, Hélène n'est jamais mise en scène dans les adaptations de l'*Odyssée*. Seule exception, la mise en lecture de Blandine Savetier avec les élèves-comédiens de I^{er} acte, en 2019, qui conserve presque toute la Télémachie, dont l'apparition d'Hélène. La mise en lecture s'étalant sur environ treize heures, la metteuse en scène a fait le choix de conserver le plus de rencontres possibles, multipliant ainsi le nombre de personnages afin de mettre l'accent sur le rapport à l'autre¹⁹².

Fortement influencé·e·s par les représentations hollywoodiennes d'Hélène, mais aussi par la tradition de mise en scène comique du personnage, les metteur·se·s en scène français·es du XXI^e siècle ont tendance à mêler ces deux versions d'Hélène, la reine et le corps, en en faisant alors un personnage à la fois comique et effacé.

¹⁹¹ HOMERE, *Illiade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant III, vers 399-411, p.72.

¹⁹² Blandine Savetier, programme de salle du feuilletton-Ceccano, *L'Odyssée*, Festival d'Avignon 2019 : « L'autre et l'hospitalité ».

À partir des comédies *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* d'Eudes Labrusse et Jérôme Imard et *Le Gâteau de Troie* de Barbara Lambert et Florian Guérin, nous voyons que les représentations scéniques d'Hélène mettent en perspective et questionnent toute la tradition théâtrale et cinématographique du personnage. En effet, sous leur apparente légèreté, ces deux comédies ne se contentent pas de proposer une énième Hélène comique. Sous la comédie, semble se dessiner une critique des représentations antérieures du personnage épique. Pour autant, ces Hélène restent effacées : elle est privée de parole et d'action dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* et menteuse dans *Le Gâteau de Troie*, tandis que d'autres personnages féminins épiques de second plan sont aujourd'hui mis au premier plan (Pénélope, Calypso, Briséis). Ces spectacles se rejoignent dans la mise à distance d'Hélène, qui passe par un refus de lui donner accès à la parole, ou à une parole sincère : le public ne connaît jamais sa version de la Guerre de Troie – alors même qu'elle est le seul personnage féminin qui, chez Homère, la donne. Nous retrouvons l'Hélène parlante d'Homère dans la dernière pièce de Simon Abkarian, *Hélène après la chute* (2021), alors que le dramaturge lui refusait l'incarnation huit ans auparavant, dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*.

II. Sur les scènes contemporaines : l'impossible représentation d'Hélène

Hélène ne correspond pas à l'image stéréotypée que l'on a aujourd'hui des personnages féminins grecs antiques : elle ne se soumet pas aux hommes de son entourage, elle exprime sa pensée et ne peut être définie simplement, notamment à cause de sa place dans l'*Odyssee*, où elle vit de nouveau avec Ménélas. Contrairement à Briséis, par exemple, l'Hélène homérique n'a pas besoin que les artistes lui donnent la parole aujourd'hui. Pourtant, son traitement au fil de siècles, après les épopées, tend à gommer ses spécificités et sa complexité.

Le personnage n'occupe ainsi pas la première place dans les mises en scène de l'*Iliade* ou de la Guerre de Troie, et il est traité comme un personnage très secondaire. Ce constat suscite plusieurs interrogations : comment Hélène est-elle mise en scène dans les rares spectacles qui le font ? Mais aussi, comment concilier l'Hélène homérique, celle d'Offenbach et l'image pauvre qu'en a longtemps donné le cinéma et qui forge aujourd'hui le personnage dans l'imaginaire collectif ? Hélène est ainsi présentée à la fois comme un personnage avec un corps et une sensualité exacerbée, et comme un personnage comique servant alors à interroger notre rapport à la beauté.

Sur scène, Hélène est là où on ne l'attend pas : elle est un des personnages du *Faust* de Goethe, par exemple, et elle est plusieurs fois mentionnée dans *Électre des bas-fonds* de Simon Abkarian. Comme au cinéma, les personnages épiques mis en scène conservent leur nom, même dans des spectacles parodiques ou qui s'éloignent des épopées. Ainsi, peu importe les modifications effectuées sur le matériau épique et ses personnages, les noms ancrent les personnages dans le mythe et « le personnage contemporain reste en prise avec l'imaginaire collectif, les modèles et les types qui l'animent »¹⁹³. L'onomastique participe à la construction du personnage, contrairement aux nouveaux personnages « impersonnels »¹⁹⁴, et le prénom Hélène évoque la Guerre de Troie même dans des spectacles sans lien avec l'*Iliade*. Julie Sermon soulève que, dans de nombreuses pièces de Jean-Luc Lagarce, il y a des Hélène/Ellen, ce qui, selon elle, convoque l'imaginaire d'Hélène de Troie :

Et finalement, il me semble possible de voir, dans le choix de ce prénom, Hélène, une référence (peut-être inconsciente), un clin d'œil, un hommage, à celle qui, par amours rivales (Pâris, Ménélas

¹⁹³ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, *op. cit.*, p.141.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp.60-61.

– l’histoire de deux hommes et d’une femme ...), a déclenché la guerre entre deux cités voisines et donné lieu, surtout, à la première œuvre épique de la littérature.¹⁹⁵

De fait, dans nos spectacles qui abordent explicitement la Guerre de Troie, le personnage d’Hélène, malgré sa faible présence ou sa contemporanéisation et sa parodie éventuelle, est irrévocablement attachée à ses légendes. Laissant au cinéma toute forme de réalisme, les metteur·se·s en scène ne font pas incarner Hélène par des actrices avec un physique précis ou réputées pour leur beauté.

Faisant figure d’exception, Clifford Williams a mis en scène *Dr Faustus*¹⁹⁶ en 1968 avec la Royal Shakespeare Company, pièce dans laquelle Hélène est ramenée d’entre les morts pour le bon plaisir de Faust. Le metteur en scène a fait le choix radical de présenter une Hélène nue :

The sole Helen to attract attention was the 24-years-old Maggie Wright in 1968, but she was singled out, not for her acting, or for her part in Faustus’ damnation, but for her costume: she did not wear one. Stratsford’s first naked actress had a long blond ponytail, a tiara, and a Max Factor fake tan. [...] If language is dress of thought, a naked Helen is a Helen who cannot be described.¹⁹⁷

Laurie Maguire cite également Clifford Williams qui explique que, pour lui, la nudité « was the best way to portray an image of physical beauty »¹⁹⁸. En pleine révolution sexuelle des années 1960, et avec l’émergence de compagnies comme le Living Theatre et son *Paradise Now* (1968), la nudité sur scène prend de l’ampleur et, si Maggie Wright a vraiment été « la première comédienne nue de Stratsford », elle n’a pas été la dernière. Mais aujourd’hui, la nudité d’Hélène semble être l’apanage du cinéma.

Pour éviter la question de la représentation fidèle de la plus belle des mortelles, qui peut se poser pour certain·e·s metteur·se·s en scène, les artistes se tournent vers des représentations parodiques d’Hélène, permettant d’éviter la représentation du « mythe absolu, celui de la plus belle femme du monde »¹⁹⁹. Plusieurs artistes proposent ainsi de parodier Hélène en l’associant à des modèles de beauté contemporains (Barbie, Marilyn Monroe), ce qui amène à une mise à

¹⁹⁵ SERMON Julie, *L’Effet-figure : états troublés du personnage contemporain* (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude), thèse de Musique, musicologie et arts de la scène, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2004, p.138.

¹⁹⁶ D’après la pièce de Christopher Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*, 1592.

¹⁹⁷ MAGUIRE Laurie, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, *op. cit.*, p.45.

La seule Hélène à avoir attiré l’attention était Maggie Wright, âgée de 24 ans, en 1968, mais elle a été distinguée, non pour son jeu d’acteur, ni pour son rôle dans la damnation de Fauste, mais pour son costume : elle n’en portait pas. La première actrice nue de Stratsford avait une longue queue de cheval blonde, un diadème et un faux bronzage Max Factor. [...] Si le langage est habit de la pensée, une Hélène nue est une Hélène qu’on ne peut pas décrire.

¹⁹⁸ « était la meilleure façon de faire le portrait de la beauté physique ».

¹⁹⁹ Dans un entretien réalisé en février 2019.

distance de la représentation de la beauté. Parodiée, Hélène est également silencieuse, jusqu'à disparaître totalement de la scène. Nous nous intéresserons ainsi aux choix de Simon Abkarian qui a écrit et mis en scène plusieurs spectacles à partir du cycle troyen, *Pénélope ô Pénélope* (2008), *Ménélas Rebético Rapsodie* (2013), *Électre des bas-fonds* (2019) et *Hélène après la chute* (2021), mais qui ne met en scène Hélène que dans le dernier, *Hélène après la chute*. Le personnage arrive pourtant plus tôt dans le cycle d'Abkarian, comme objet de fascination pour les autres personnages dans *Ménélas Rebético Rapsodie* où elle est décrite, évoquée – voire invoquée – par Ménélas, mais aussi dans *Électre des bas-fonds*.

Hélène fait une très courte apparition dans plusieurs mises en scène de l'*Iliade* : *Iliade* de Pauline Bayle, *Iliade (L'épopée dans un grenier)* de la compagnie Abraxas, et dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* d'Eudes Labrusse sous les traits d'une poupée Barbie sans voix, et elle est le seul personnage féminin du *Gâteau de Troie* de Barbara Lambert. Dans ces quatre spectacles, les metteur·se·s en scène ne présentent pas un personnage complexe, et s'inscrivent directement dans les traditions de représentation d'Hélène en femme-trophée, héritée du cinéma du début du siècle, ou en personnage léger et comique, hérité d'Offenbach. Dans *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert émettent l'hypothèse que « le personnage de mémoire commune ne puisse aujourd'hui plus s'envisager que dans des formes au second degré, qui recourent à la médiation d'un imaginaire collectif déjà éprouvé »²⁰⁰. Dans le cas d'Hélène, cette hypothèse s'avère bien souvent exacte : dans la majorité de ses représentations, c'est un personnage de comédie, dont les ressorts comiques s'appuient en partie sur l'image collective du personnage, dont les spectateur·trice·s savent, pour la plupart, que sa fuite avec Pâris a déclenché la Guerre de Troie. Tant dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* que dans *Le Gâteau de Troie*, Hélène est bien envisagée au second degré en étant incarnée par une poupée Barbie ou associée à Marilyn Monroe.

A. La beauté d'Hélène : une difficulté pour les metteur·se·s en scène

Lorsqu'elle est mise en scène, Hélène est présentée comme un personnage parmi d'autres, et elle perd de nombreuses caractéristiques épiques : ses prises de paroles sont rares et ne se distinguent pas de celles des autres personnages féminins, elle ne possède pas l'ambiguïté de l'Hélène de l'*Iliade* et l'*Odyssée*, ni son talent de narratrice, et peut être mise au

²⁰⁰ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op. cit., p.147.

second plan – mouvement inverse de celui qui nous avons vu avec Briséis. Eudes Labrusse justifie la faible présence d'Hélène dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* par ses souvenirs de l'épopée : pendant notre entretien, l'auteur-metteur en scène s'est aperçu que, malgré sa connaissance des textes antiques, il n'avait pas de souvenir de la présence d'Hélène dans l'*Iliade*²⁰¹. Pour reprendre ses mots, il avait « interprété le fait qu'elle soit absente ». Hélène apparaît pourtant à six reprises²⁰² dans l'*Iliade*, et elle est mentionnée par d'autres personnages²⁰³, tandis que Pâris est qualifié « d'époux d'Hélène aux beaux cheveux »²⁰⁴. De ce fait, une lecture attentive de l'*Iliade* ne permet pas de dire qu'elle n'y apparaît pas. La réaction d'Eudes Labrusse, qui a oublié la présence d'Hélène, est probablement liée à sa faible représentation au théâtre et à la vision d'Hélène largement véhiculée par le cinéma qui fait d'elle un objet de désir bien plus qu'un sujet pensant et agissant.

Principalement connue pour sa grande beauté, Hélène peut être caractérisée par son apparence, comme certains personnages théâtraux des XX-XXI^e siècles qui ont des critères d'identifications physiques plutôt que des noms ou des rôles sociaux, comme le « Petit Homme en noir qui est gros » ou « L'Homme sans cou »²⁰⁵.

Les défis de représentation liés aux appellations silhouettiques trouvent avec la marionnette une résolution plus immédiate : la poupée peut se conformer visiblement à ce que le nom dit et fait du personnage et constitue en cela, pour ainsi dire, la réponse la plus réaliste qui soit à ces écritures. Le principe de convention avouée qui fonde et sous-tend le théâtre de marionnettes fait aussi que la question de la cohérence et de la probabilité des univers mis en jeu ne se pose pas. On est, de fait, dans un monde d'images et d'imaginaires où tout est possible [...] alors qu'une représentation avec des acteurs vivants heurtera forcément beaucoup plus les attentes psychorationalistes du spectateur.²⁰⁶

Hélène est *trop* belle et, comme un « homme sans cou » ou un homme sphère (le Père Ubu imaginé par Alfred Jarry), elle ne peut être fidèlement représentée sur scène, et l'usage de la marionnette ou de la poupée permet de déplacer la question en laissant au public la possibilité d'imaginer que la représentation est fidèle. Eudes Labrusse explique par une plaisanterie le choix de la poupée pour représenter Hélène : « On ne voulait pas la représenter, on ne voulait

²⁰¹ Extrait de l'entretien de février 2019 : « Je pense que dans l'*Iliade*, on ne la voit pas énormément ou même pas du tout ».

²⁰² HOMÈRE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chants III, VI, XXIV.

²⁰³ *Ibid*, chants II, III, VII.

²⁰⁴ *Ibid*, chant III, p.69.

²⁰⁵ Philippe Minyana, *Drames brefs 1*, Paris, Théâtrales, 1995, cité dans RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, *op. cit.*, p.70.

²⁰⁶ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, *op. cit.*, p.71.

pas que les comédiennes s'arrachent les cheveux pour savoir qui était la plus belle ! », et cette solution conforte aussi, peut-être, les « attentes psychorationalistes »²⁰⁷ des comédien·ne·s.

Ainsi, le personnage pose surtout problème sur le plan de la représentation physique. Pour éviter de proposer une mise en scène trop littérale, les metteur·se·s en scène ont trois solutions : ne pas la mettre en scène comme une belle femme et mettre à distance toute la tradition de représentation du personnage et en faire un personnage très secondaire ; la parodier afin de suggérer ses attributs divins, de la même façon que les personnages divins sont parodiés, avec cela de spécifique que la parodie d'Hélène s'accompagne de celle des autres personnages mortels, contrairement à la parodie des divinités ; ou jouer avec son image en en faisant un personnage absent mais ainsi silencieusement et maintenu dans l'ombre.

1. Mettre à distance la beauté d'Hélène

La première solution proposée par les artistes pour mettre en scène Hélène est sa banalisation et la mise à distance de sa beauté à travers des incarnations qui laissent de côté la question de son apparence.

Faire incarner Hélène par un comédien

Dans *Iliade (L'épopée dans un grenier)* de la compagnie Abraxas et *Iliade* de Pauline Bayle, Hélène est incarnée par un comédien plutôt qu'une comédienne. Les comédiens sont alors peu costumés, ils ne sont pas vêtus en femmes, ce qui met à distance la question de l'apparence. Ce choix, même s'il est motivé par des raisons différentes et s'inscrit différemment dans la dramaturgie des spectacles, évoque la remarque d'Eudes Labrusse sur la difficulté de montrer la plus belle femme du monde sur scène. Les compagnies À Tire-d'aile et Abraxas apportent la même solution : la mise à distance du personnage mythique, alors incarné par un comédien plutôt que par un corps féminin. Dans l'*Iliade* de Pauline Bayle, ce choix s'accompagne de celui de faire interpréter Achille et Hector par des comédiennes, brouillant ainsi les frontières du genre, tandis que dans celle de Damien Roussineau et Alexis Perret, l'incarnation d'Hélène par un homme découle de la fable – deux frères jouent dans leur grenier et endossent tous les rôles. Si la compagnie Abraxas présente des personnages épiques très

²⁰⁷ *Ibidem.*

caricaturaux, réservant l'identification du public aux personnages des frères, l'Hélène incarnée par Yan Tassin dans *Iliade* de Pauline Bayle penche vers le tragique, comme Andromaque et Hécube dans le même spectacle²⁰⁸.

L'écervelée et infidèle Hélène

L'Hélène parodique du *Gâteau de Troie* correspond au stéréotype de la blonde écervelée infidèle, qui ment à ses amants et se préoccupe plus de son apparence que de la guerre qui se déroule en arrière-plan et en son nom. Elle est présentée dès le début comme une jolie princesse enfermée dans une tour, que les héros grecs doivent sauver.

Dans le spectacle, le personnage retrouve Ménélas après les dix années passées à Troie et elle fait tout pour lui plaire. Elle y est le seul personnage féminin, aux côtés d'Agamemnon, Achille, Ulysse et Ménélas et elle apparaît sur scène pour la première fois avec des chaînes aux poignets, prisonnière d'une tour à Troie. Elle raconte au public qu'après huit ans de captivité, elle a accepté d'épouser Pâris – une version qui est mise à mal par la suite du spectacle qui laisse vite comprendre qu'Hélène raconte une version qui l'arrange. Peu après, elle est enlevée par les Grecs qui la cachent dans un « gâteau de Troie », parodie du « cheval de Troie » conçu par Ulysse. Une fois Hélène réconciliée avec Ménélas, le couple prévoit de se marier, mais les deux personnages meurent avant d'avoir pu réaliser ce projet, empoisonnés par une part de gâteau qu'Agamemnon destinait à Achille.

Refuser la singularité d'Hélène

Le Gâteau de Troie propose donc une histoire bien différente de l'épopée, dans laquelle Hélène serait « une fille comme les autres » et non une reine, comme l'Hélène d'Offenbach qui rêve d'une vie simple. Lors de sa première apparition sur scène, Hélène chante la célèbre chanson de la série télévisée de 1992, « Hélène et les Garçons », créée par Jean-Luc Azoulay :

Hélène,
Je m'appelle Hélène,
Je suis une fille,
Comme les autres...
Hélène,
J'ai mes joies mes peines,
Elles font ma vie,
Comme la vôtre,

²⁰⁸ Hécube, Hélène et Andromaque se succèdent auprès d'Hector, seul moment du spectacle où elles ont chacune la parole. Captation d'*Iliade*, compagnie À Tire-d'aile, 10min.-16min.15.

Je voudrais trouver l'amour,
Simplement trouver l'amour.

Au-delà de l'effet comique provoqué par la chanson, à la fois inattendue et que reconnaît une large partie du public, ces paroles décrivent une Hélène qui ne ressemble pas à celle de la légende. Là où l'Hélène homérique est la plus belle de toutes les mortelles, avec deux époux, celle-ci est « comme les autres » et cherche l'amour, comme si Pâris et Ménélas ne lui suffisaient pas. Cette chanson revient plus tard, hurlée par Ulysse qui essaye de réveiller une Hélène morte, et en devient la chanson associée au personnage, son *leitmotiv* caractéristique. La série *Hélène et les Garçons* présente les aventures amoureuses d'une étudiante, Hélène, qui sort avec ses amies et fréquente des étudiants de son université. La légèreté de la série et des *flirts* entre étudiant·e·s qu'elle décrit est sans commune mesure avec l'enlèvement d'Hélène par Pâris, provoquant une guerre de dix ans et la destruction d'une cité. L'Hélène du *Gâteau de Troie*, en étant comparée à l'Hélène de la série, est considérablement moins noble que dans *l'Iliade*... Pour achever cette parodie du personnage épique, à la fin du spectacle, Hélène avoue à Achille qu'elle est enceinte, probablement de Pâris, dans une scène qui sous-entend que sa relation avec le prince troyen était plus intime et consentie qu'elle ne l'avait dit à Ménélas.

« Fille comme les autres », Hélène n'en reste pas moins une princesse, ce qui est rappelé avec une autre chanson célèbre, « Libérée, délivrée » (« Let It Go ») de *La Reine des Neiges*, dessin animé des studios Disney (2013). Cette fois, les paroles ont été modifiées et sont chantées sur l'air de la chanson originale :

Hélène : Libérée, délivrée, je ne reviendrais plus jamais
Libérée, délivrée, la guerre a tout effacé
Ulysse : Calme-toi, le public est là,
Hélène : C'est vrai, excusez-moi
Une angoisse me glace, je rejoins Ménélas,
Cette voix, cette omoplate
Je ne veux qu'une chose,
C'est qu'il m'embrasse,
J'ai tellement de désir, d'envies inapaisées,
Ça fait bien trop longtemps que je n'ai pas baisé/
Ulysse : colorié ! colorié !
Maquillée pomponnée,
Duo : Tu vas faire de moi une beauté
Ulysse : T'épiler, t'apprêter,
Duo : Ménélas sera comblé.²⁰⁹

²⁰⁹ Paroles transcrites d'après la compilation d'extraits du spectacle mis en ligne sur Youtube par la compagnie, (2015) : https://www.youtube.com/watch?v=b_cGaM9_tDE, 5min50 à 7min10.

La chanson a la même fonction parodique que celle du générique d'*Hélène et les Garçons* : elle caractérise la princesse Hélène qui a été délivrée de ses chaînes, sert la narration et exprime les pensées du personnage. Hélène n'a pas la beauté extraordinaire de l'Hélène épique et a besoin d'artifices pour paraître devant son fiancé Ménélas. Le prosaïsme de la chanson contraste avec le statut de princesse du personnage et ajoute encore au comique. C'est « l'humanité banale » d'Hélène qui est mise en avant plutôt que sa beauté divine, et Hélène passe du mythe antique à une mythologie du quotidien, terreau des comédies contemporaines²¹⁰.

Hélène et Achille, duo comique

Cette représentation d'Hélène est inséparable de la version d'Achille proposée dans le spectacle, inspirée de l'épisode d'Achille chez Lycomède, lorsque le héros est caché et déguisé en jeune fille par Thétis. Benoit Laubier incarne un Achille qui « ne pense qu'à parader avec ses talons *made in Mykonos* »²¹¹. Les scènes de duo entre Hélène et Achille laissent supposer qu'une amitié de longue date les unies : Achille surnomme Hélène « mon p'tit boudin » et les deux amis font un « check » (salut) à plusieurs reprises. Cet Achille *fashionista* permet de ne pas laisser Hélène porter seule le poids de la beauté superficielle et de mettre en évidence que la mise en scène de la frivolité d'Hélène est aussi celle de la critique de l'image que l'on peut avoir du personnage. Achille porte des chaussures à talons pailletées, une tenue dans des tons de rose et un peignoir en soie : il partage avec Hélène les attributs de la « bimbo ». La désacralisation d'Achille est plus inattendue que celle d'Hélène, car il est rarement un personnage de comédie au XXI^e siècle, et permet d'alléger la caricature d'Hélène alors beaucoup plus sobre que lui.

Avec *Le Gâteau de Troie*, Barbara Lambert ne se distingue donc pas de la tradition de représentation d'Hélène en en faisant un personnage de comédie, qui trompe son/ses époux. Et, même si le spectacle critique les représentations superficielles de la beauté, il n'en émancipe pas Hélène pour autant : elle est libérée de Troie malgré elle, n'endosse pas sa part de responsabilité dans sa fuite avec Paris et son mariage avec le prince troyen, et meurt finalement par accident, renforçant encore son statut de personnage sans pouvoir et sans influence sur sa vie et son destin. Elle possède malgré tout plus de libre-arbitre et d'assurance que la poupée

²¹⁰ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op. cit., p.150.

²¹¹ Dossier de presse *Le Gâteau de Troie*, p.3.

Barbie de *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* qui est totalement inerte et sans voix, et elle gifle Ménélas quand il se moque d'elle²¹². Cette version d'Hélène est ambiguë : elle est à la fois une sorte de Marilyn Monroe infidèle et un personnage qui n'hésite pas à user de la force (même si elle est tournée en ridicule par la mise en scène) et à mentir pour parvenir à ses fins. C'est une Hélène coupable, mais pas responsable – elle n'a que peu d'emprise sur sa vie. Elle évoque ainsi des personnages de *sitcom* et, si c'est un personnage épique, elle l'est comme Sue Ellen²¹³ ou Pamela, de la série *Dallas*, pour reprendre la comparaison entre *Homère et Dallas* de Florence Dupont²¹⁴.

La mise à distance d'Hélène et de sa beauté passe principalement par son objectification littérale, personnage incarné sur scène par une poupée Barbie, ou moins littérale, en l'associant à une icône de la beauté du XX^e siècle, Marilyn Monroe.

2. Hélène, Barbie et Marilyn : mettre en scène la beauté

Barbie-Hélène : une poupée sans voix

Eudes Labrusse et Jérôme Imard proposent une « Barbie-Hélène de Troie », comme il existe les modèles Barbie-Présidente, Barbie-Docteur en médecine ou Barbie-Danseuse étoile. Elle porte une robe dont le drapé évoque une toge, dans un tissu marron, et elle est ainsi costumée dans le même ton que les autres personnages. Caricaturant nos représentations de l'Antiquité, les costumes de *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* offrent des représentations grossières de toges, jupes et armures gréco-romaines évoquant des déguisements d'enfants. La présence de la poupée Barbie ne détonne pas dans cet imaginaire enfantin.

Avant de voir apparaître Hélène sous les traits d'une poupée Barbie, le public entend déjà parler d'elle et de sa naissance. Elle serait née dans un œuf, fille de Léda et de Zeus transformé en cygne pour l'occasion et, d'une certaine façon, sa première apparition sur scène se fait lorsqu'un comédien bat un œuf dans un saladier pendant que cette histoire est racontée au

²¹² Compilation d'extraits (2015), mise en ligne sur YouTube par la compagnie, *op. cit.*, 24min.55.

²¹³ On entend d'ailleurs « Hélène » dans Sue Ellen. Les deux personnages ont d'autres points communs : Sue Ellen est caractérisée par sa beauté (elle est couronnée miss Texas), elle trompe et quitte son mari, le *prince* du pétrole JR, puis quitte Dallas, pour finalement y revenir et se remarier avec JR. Sue Ellen est un personnage brisé, alcoolique, qui voit mourir un de ses amants, fait une fausse-couche, et voit JR lui être infidèle à chaque réconciliation, ce qui pourrait évoquer une Hélène victime de son destin.

²¹⁴ DUPONT Florence, *Homère et Dallas*, *op. cit.*

public. On repense alors à *La Belle Hélène* d'Offenbach, où l'on trouve également le rappel des origines d'Hélène, « fille d'un oiseau » :

Hélène : Et quand je traverserai la foule, du haut de mon char, j'entendrai, comme tout à l'heure, une voix qui sortira des rangs du peuple et qui dira : « Ça, ce n'est pas une reine, c'est une poule ! »
Calchas : « Poule », grande reine !
Hélène : Oui ! Et après tout, il avait raison, cet homme... Mais est-ce ma faute ? Moi, la fille d'un oiseau...²¹⁵

C'est ensuite, dans l'épisode de l'enlèvement d'Hélène par Pâris, que le personnage est représenté par une poupée Barbie. Il s'agit bien d'un enlèvement, au sens étymologique : le comédien qui incarne Pâris prend la poupée et la déplace, il la soulève de la table sur laquelle elle était posée.

Sur scène pendant toute la suite du spectacle, elle est vite mise de côté, en étant déposée sur le piano, à jardin, dans la pénombre et excentrée par rapport à l'espace de jeu principal. Elle est aussi mise de côté par la fable : elle n'est plus mentionnée quand la guerre de Troie commence. Hélène est placée dans une position de spectatrice, et elle regarde (autant qu'une poupée puisse le faire) les événements se dérouler sans elle. Elle est un prétexte à la guerre, un pion dans la lutte que se livrent les dieux et les déesses sur leur terrain de jeu, Troie. Le personnage est ici, littéralement, un jouet manipulé par les comédien·ne·s. Son exil sur le piano et sa disparition dans la suite du spectacle sont des éléments qui indiquent qu'Hélène n'a pas de pouvoir sur les événements guerriers.

Avec cette Hélène-Barbie, le Théâtre du Mantois propose une Hélène dont le caractère s'éloigne de celui du personnage décrit dans *l'Iliade* et en fait une femme-objet qui n'a pas la parole et ne peut agir, évoquant alors surtout les Hélène cinématographiques. Le personnage épique est réduit à son physique, alors qu'il n'est pas, à l'origine, un personnage théâtral défini par son apparence. Le transfert générique d'Hélène a, ici, desservi le personnage en réduisant sa complexité et son rôle dans sa propre histoire, ce qui est une spécificité du traitement du personnage à travers les siècles et les arts²¹⁶.

Hélène et Marylin Monroe : des déclinaisons de la « jolie blonde »

²¹⁵ Jacques Offenbach, *La Belle Hélène*, 1864, acte I, scène 6.

²¹⁶ MAGUIRE Laurie, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, op. cit., « Préface », p.XI : « Although she is a narrative motor, she is an absent centre ».

Quant à l'association entre Hélène de Troie et Marilyn Monroe, opérée par Barbara Lambert, elle se traduit par la présence de la robe blanche portée par Marilyn dans le film *The Seven Year Itch*²¹⁷. La comparaison avait déjà été faite en 1995 dans *The Women of Troy* mis en scène par Annie Casteldine au National Theatre (Londres)²¹⁸. Dans ce spectacle, la comédienne incarnant Hélène est costumée, maquillée et coiffée comme Marilyn Monroe et la mise en scène recrée la célèbre scène de la jupe soulevée par la bouche d'aération du métro de *The Seven Year Itch*. Le même film a donc inspiré la représentation d'Hélène dans *The Women of Troy* et dans *Le Gâteau de Troie*, et il n'est pas certain que l'équipe de création du *Gâteau de Troie* connaisse *The Women of Troy*, un spectacle anglais de 1995. La comparaison semble donc évidente pour les artistes qui cherchent à moderniser le personnage. Par ailleurs, en 2019, la dramaturge canadienne Anne Carson a écrit une pièce sur Hélène, mise en scène par Katie Mitchell la même année, *Norma Jean Baker of Troy*²¹⁹, inspirée de l'*Hélène* d'Euripide et qui associe Hélène et Marilyn Monroe, dont le vrai nom était Norma Jeane Baker, dans une réécriture qui transpose Troie à New York.

Dans *Le Gâteau de Troie*, l'association Hélène-Marilyn Monroe est moins nette que celle proposée par Anne Carson ou celle entre Hélène et Barbie dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*. La documentation du spectacle affiche clairement que Marilyn Monroe a été une source d'inspiration pour la mise en scène du personnage – notamment les croquis du costumier Thibault Bellier, dans lesquels on reconnaît sans peine que la « célèbre robe pour final »²²⁰ est celle portée par Marilyn Monroe. Mais la robe reste anecdotique dans le traitement général du personnage. La référence à Marilyn Monroe reste avant tout un moyen parmi d'autre de moderniser Hélène en l'associant à une autre figure mythique, une idole moderne.

Une critique de la superficialité ?

Ces deux modèles de beauté permettent de moderniser Hélène tout en s'inscrivant dans les épopées homériques, mais aussi de critiquer cette vision superficielle et commerciale de la beauté. En effet, Barbie et Marilyn Monroe sont emblématiques de la quête de la perfection physique, tout autant que de la critique de ce culte du corps. Faire d'Hélène une copie ou parodie

²¹⁷ Billy Wilder, *The Seven Year Itch*, États-Unis, 1955.

²¹⁸ Mentionné dans MAGUIRE Laurie, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, op. cit., p.45.

²¹⁹ Anna Carson, *Norma Jeane Baker of Troy*, 2020. Paru en France à L'Arche, 2021, *Norma Jeane Baker de Troie*, trad. Edouard LOUIS.

²²⁰ Dossier de presse *Le Gâteau de Troie*, op. cit., p.11.

de ces modèles permet à la fois d'actualiser la légende du personnage et d'interroger notre perception de la beauté car, comme le rappelle Marianne Debouzy, « la 'force de la poupée Barbie' est d'incarner 'l'idéal physique et moral de l'Amérique et de la culture occidentale' »²²¹. Cet idéal est inatteignable : la poupée Barbie a des proportions inhumaines, et Marilyn Monroe a subi des opérations de chirurgie esthétique et ses séances de maquillage et coiffure prenaient plusieurs heures. Tant la poupée que l'actrice sont des symboles et des images, démultipliables à souhait et devenues des arguments de vente. Elles sont donc très faciles à convoquer sur scène : une robe blanche crêpée et une bouche très rouge évoquent immédiatement Marilyn Monroe ; et on trouve des poupées Barbie dans tous les magasins.

Toutefois, si l'on peut lire une forme de critique des représentations de la beauté, elle reste faible. L'utilisation de ces modèles, en particulier celui de Marilyn Monroe, une personne réelle qui a souffert de ce rôle et s'est donnée la mort, participent à leur banalisation. Ainsi, associer une Hélène écervelée et infidèle à Marilyn Monroe participe plus à la perpétuation des violences contre Marilyn Monroe que sa réhabilitation. En ne se saisissant que de l'image célèbre et célébrée de l'actrice, la metteuse en scène participe à sa réification en la maintenant dans un état de femme-objet de fantasme – et ne propose donc pas, par extension, une Hélène qui ne soit pas elle aussi un objet de fantasme. De même, bien que les poupées Barbie aient été diversifiées, tant dans leur physique et que dans leurs métiers, elles sont loin d'être des icônes féministes. Le récent film *Barbie*, réalisé par Greta Gerwig en 2023, montre d'ailleurs qu'il n'y a que dans le monde idéal de plastique Barbieland que les poupées vivent dans une communauté matriarcale et que si Barbie peut être présidente et astronaute, les femmes du vrai monde ne leur ressemblent en rien, et qu'il ne suffit pas de multiplier les métiers et capacités des poupées pour impacter la société.

Les représentations d'Hélène en personnage de comédie, dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)* et dans *Le Gâteau de Troie*, ne sont pas sans questionner sa réception et l'image de la beauté qu'elle peut incarner. Dans ces deux spectacles, Hélène est mise en scène à travers le prisme de mythes populaires de la beauté moderne : Barbie (*La Guerre de Troie (en moins de deux !)*) et Marilyn Monroe (*Le Gâteau de Troie*). Les deux comédies démythifient et parodient l'épopée homérique et les autres sources antiques convoquées, « Sophocle, Euripide, Hésiode, Virgile » pour *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*²²², en parodiant les

²²¹ DEBOUZY Marianne, « La poupée Barbie », revue *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, 4, 1996, p.9.

²²² Présentation du spectacle : « *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, texte d'Eudes Labrusse (d'Homère, Sophocle, Euripide, Hésiode, Virgile...) ».

personnages, dont Hélène. Dans ces deux versions, sa représentation s'écarte de l'épopée et par là du mythe antique, pour être remythifiée et actualisée en étant associée à des modèles contemporains²²³. La beauté d'Hélène dépasse celle des mortelles, c'est pourquoi les artistes de théâtre se tournent vers les « mythes » de beauté que sont Marilyn Monroe et Barbie.

Hélène, quand elle est Barbie ou nouvelle Marilyn Monroe, peut évoquer l'Hélène de l'*Iliade*, « aux beaux cheveux »²²⁴. En effet, chez Homère, les vieillards de Troie disent sur son passage qu'« on jurerait, en la voyant, que c'est une déesse »²²⁵ – et notamment la déesse Aphrodite car « il est bien établi qu'Hélène est le double d'Aphrodite »²²⁶, et comme Aphrodite, Hélène est une fille de Zeus²²⁷. Or, la blondeur de Barbie est également un attribut d'Aphrodite « d'or »²²⁸, ainsi que sa blancheur : dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, déesses et princesses partagent l'épithète d'Héra, « aux bras blancs ». Au cinéma aussi, la ressemblance entre Hélène et Aphrodite est mise en avant : lors de sa première rencontre avec Hélène, le Pâris du film de Robert Wise la nomme « Aphrodite ! » avant de s'évanouir²²⁹.

La beauté légendaire d'Hélène se mêle aujourd'hui à celles des modèles modernes et occidentaux de beauté féminine : blanches (mais bronzées), blondes, longilignes, mais dotées de formes généreuses. Autrement dit, Barbie et Marilyn Monroe, deux produits de l'*american way of life* qui, depuis les années 1950, sont les canons de beauté occidentaux. La poupée Barbie n'est pas sans rappeler les représentations d'Hélène au cinéma, notamment par Diane Krüger dans *Troy* en 2004 ou par Sienna Guillory en 2003 dans *Helen of Troy*. Commentant *Troy* de Petersen, Hervé Dumont décrit par ailleurs l'Hélène de Diane Krüger comme une « poupée Barbie insipide et vite oubliée »²³⁰.

B. Les Hélène de Simon Abkarian : de la silhouette éphémère au personnage incarné

²²³ Marilyn Monroe est aussi un personnage théâtral. Par exemple, avec la pièce *Marilyn, intime*, de Claire Borotra (2013).

²²⁴ HOMÈRE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant III, vers 328, p.69.

²²⁵ *Ibid*, vers 158, p.64.

²²⁶ HAUDRY Jean, « Aspects de la tradition indo-européenne en Grèce : panthéon, mythologie, philosophie », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1989, 1, pp.42-55, p.47.

²²⁷ Hélène est la fille de Zeus et Léda (une mortelle), et Aphrodite est la fille de Zeus et de la déesse Dioné, d'après l'*Iliade* (HOMÈRE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chant V, vers 370-371 : « Aphrodite tomba aux genoux de Dioné / Sa mère », p.105).

²²⁸ HOMÈRE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, *op. cit.*, chants V, vers 427, p.106 ; XIX, 282, p.422 ; XXII, 470, p.480.

²²⁹ Robert Wise, *Helen of Troy*, *op. cit.*, 16min.44.

²³⁰ DUMONT Hervé, *L'Antiquité au cinéma : vérités, légendes et manipulations*, *op. cit.*, p.191.

Le personnage d'Hélène hante l'écriture de Simon Abkarian depuis *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, mis en scène en 2013. Dans ce seul en scène, Ménélas pleure la disparition d'Hélène, et tout le spectacle est construit autour de l'absence du personnage. Plus tard, on retrouve la mention d'Hélène dans *Électre des bas-fonds* où, contrairement à la version eschyléenne du mythe, Hélène est un modèle de liberté pour Électre et non le modèle de la femme coupable.

1. *Ménélas Rebétiko Rapsodie* et la mise en scène de l'absence

Dans sa première œuvre évoquant Hélène, Simon Abkarian représente le personnage à travers l'obsession de Ménélas. Hélène n'est pas sur scène, mais elle est sans cesse évoquée, au point de devenir le sujet principal du spectacle, en plus d'être la destinataire de beaucoup de répliques (« Voilà ce que disent les Grecs sur mon passage. / Ils t'insultent, et moi je fais la sourde oreille »²³¹). La mise en scène met en évidence les différents régimes de la parole, et quand Ménélas parle à Hélène en son nom, il fait preuve d'une grande douceur et devient implorant, jusqu'à évoquer l'archétype du personnage de l'amoureux transi qui pleure l'absente.

Une destinataire absente

Lorsqu'il parle à Hélène, Ménélas s'adresse autant à lui-même et au public qu'à elle, créant ainsi un théâtre de voix qui repose sur un « décentrement des adresses »²³², qui reste sans réponse possible, du fait de l'absence de destinataire réel qui aurait accès à la parole. *Ménélas Rebétiko Rapsodie* est caractéristique d'un « théâtre des voix » tel que le définit Sandrine Le Pors dans *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, et l'identité de Ménélas se construit au fur et à mesure de son monologue, comme un personnage en « retrait »²³³ dans sa voix. Le public devient le double d'Hélène, ou plutôt une représentation du personnage absent, en recevant les paroles qui lui sont adressées. Insultes violentes ou mots d'amour (« J'étouffe. Pourquoi es-tu partie ? »²³⁴, « Je t'aime »²³⁵, ou encore « Oh Hélène,

²³¹ Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., p.7.

²³² LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, op. cit., p.54.

²³³ *Ibid*, p.41.

²³⁴ Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., p.8.

²³⁵ *Ibid*, p.9.

coryphée de mes pensées, ma tendre et douce femme »²³⁶), chaque spectateur·trice reçoit directement le texte de Ménélas et est mis·e à la place d'Hélène.

Hélène, objet du discours

Destinataire absente, Hélène est aussi l'objet du discours de Ménélas. Le roi de Sparte ne cesse de parler d'elle, à travers les souvenirs racontés ou des scènes imaginées, créant ainsi une forme de « partition vocale capable de susciter, par petites touches, l'apparition d'un personnage »²³⁷. Hélène est décrite par sa beauté, son corps et sa sexualité, tant réelle (souvenirs de Ménélas) que fantasmée (ce que Ménélas imagine entre Pâris et Hélène). Sa sensualité est au cœur de la description : Ménélas parle de ses cuisses, ses reins, son ventre, sa bouche. Comme l'Hélène interprétée par Diane Krüger dans *Troy*, dénudée ou vêtue de robes transparentes, l'Hélène racontée par Ménélas est un corps. Mais, un corps rêvé et idéalisé, car absent. Ici, Hélène est un objet de désir vu par le prisme du regard masculin, comme au cinéma, mais cette vision n'est pas imposée aux spectateur·trice·s qui restent libres d'imaginer Hélène dans la silhouette dessinée par Ménélas, dont la description est très évasive.

Rêver Hélène

Le choix de ne pas représenter Hélène – pas même avec de la vidéo ou des projections, par exemple – dématérialise le personnage et le rend irréel. Ménélas dit lui-même vénérer Hélène et, dans son absence, il l'élève au rang de déesse en la comparant à Aphrodite (« exilé, j'erre en moi-même. / Arès vagabond privé de son Aphrodite »²³⁸, « Aphrodite toute entière s'est enfuie »²³⁹) et en se décrivant comme un adorateur (« prosterné devant elle »²⁴⁰, elle est « la porte d'un temple sacré »²⁴¹). La puissance évocatrice des descriptions d'Hélène faites par Ménélas a presque valeur d'invocation et, par son absence-présence, Hélène a une existence quasi spectrale ou divine, pouvant évoquer « la toute-divine Hélène »²⁴² décrite dans l'*Iliade*.

Ménélas Rebético Rapsodie, comme de nombreux autres spectacles construits autour des voix des personnages, est élaboré « à partir d'une discordance interne – à savoir l'absence-

²³⁶ *Ibid*, p.11.

²³⁷ LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, op. cit., p.39.

²³⁸ Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., p.7.

²³⁹ *Ibid*, p.10.

²⁴⁰ *Ibid*, p.12.

²⁴¹ *Ibid*, p.17.

²⁴² HOMERE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, op. cit., chant III, vers 171, p.64 ; III, 228, p.66.

présence d'un personnage »²⁴³ (Hélène) – qui est portée par le monologue et la voix du seul personnage définit présent sur scène : Ménélas. Mais ici, le personnage absent-présent est maintenu silencieux et sa voix ne perce pas sous celle de Ménélas, sauf quand il l'incarne brièvement pour ne dire que trois mots, « Je veux Ménélas ». Trois mots qui, en plus, concernent plus Ménélas qu'Hélène.

Hélène se dessine donc dans le discours de Ménélas, sans pour autant réussir à s'y imposer. Le spectacle de Simon Abkarian met en scène Hélène à travers son absence, et illustre l'hypothèse de Laurie Maguire dans *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, selon laquelle l'essence d'Hélène réside dans son absence et dans le mystère qu'elle demeure²⁴⁴. Pour Laurie Maguire, l'absence presque systématique d'Hélène dans les récits de son histoire va de pair avec le fait que la littérature est un système d'exclusion qui repose sur le lien entre ce qui est dans le texte et tout ce qui en est absent : comme l'*Iliade* est un fragment de trois mois des dix ans de la Guerre de Troie, dire qu'Hélène est « belle » implique quelque chose de beaucoup plus grand, irréprésentable²⁴⁵. Mais au théâtre il s'agit bien de *montrer*. Le problème de la beauté d'Hélène peut être évacué en perpétuant l'absence du personnage. La forme monologuée de *Ménélas Rebético Rapsodie*, et encore plus le texte édité *Ménélas Rapsodie*, évoque une forme romanesque en supprimant toute indication de personnage et par le monologue intérieur de Ménélas²⁴⁶. En faisant d'Hélène un personnage totalement absent, Simon Abkarian s'inscrit davantage dans une représentation littéraire d'Hélène que dans la tradition de représentation cinématographique.

Hélène finit tout de même par se dessiner brièvement sur scène : lorsque Ménélas raconte sa rencontre avec Hélène, dans le palais de Tyndare, il l'incarne. À force d'être au centre du discours, Hélène est comme invoquée, jusqu'à apparaître sur scène. La performativité du langage finit par se transcrire dans le corps du personnage monologuant : la parole de Ménélas et la force du souvenir parviennent à matérialiser la « silhouette éphémère »²⁴⁷ d'Hélène sur scène. Simon Abkarian endosse, le temps d'une réplique, la silhouette d'Hélène reconnue par le public grâce à la contextualisation faite par Ménélas, qui raconte explicitement un souvenir. L'attitude féminine caricaturée que prend Simon Abkarian est au service du dessin de cette

²⁴³ LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, op. cit., p.162.

²⁴⁴ MAGUIRE Laurie, *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*, op. cit., p.173 : « Helen's essence is her unknowability ».

²⁴⁵ *Ibid*, pp.15-16.

²⁴⁶ SARRAZAC Jean-Pierre, « Préface », LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, op. cit., p.11.

²⁴⁷ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op. cit., p.139.

« silhouette éphémère », sans plonger Hélène dans une parodie d'elle-même grâce à la brièveté du geste. Cette Hélène, en tant que silhouette éphémère, est « toujours plus absent[e] et pourtant terriblement présent[e] dans le jeu des relations affectives qu'[elle] suscite »²⁴⁸ et son absence ne fait que renforcer le désir de Ménélas, tout en concrétisant son existence pour le public.

Complexité du portrait d'Hélène

L'oscillation de Ménélas entre tristesse et colère l'amène à dresser un portrait flottant d'Hélène. Quand il s'adresse à elle, il en fait un portrait en creux magnifique, expliquant l'état de déploration dans lequel il est désormais plongé, privé de sa présence. En revanche, quand il se parle, Hélène devient une « salope »²⁴⁹, « la pute de Sparte »²⁵⁰, une « chienne »²⁵¹ ou une « murène débridée »²⁵². Comme Ménélas, Hélène est un personnage complexe ; son portrait et ses caractéristiques évoluent en fonction des changements d'état d'esprit de celui qui la raconte. La complexité d'Hélène, tant dans son caractère que son rôle dans sa fuite à Troie, rend compte d'une volonté de présenter un personnage moderne, qui n'est pas manichéen et possède une épaisseur psychologique crédible. Il est paradoxal que, pour cela, Hélène doive demeurer imaginaire et absente, comme si son incarnation ne permettait pas de rendre compte de cette complexité.

Même si cette Hélène absente est pratiquement divinisée, il n'en demeure pas moins qu'elle reste silencieuse : on ne connaît pas son point de vue ou ses sentiments. Tout ce que l'on sait d'elle vient de Ménélas, même s'il en donne plusieurs versions. Hélène est l'objet de ses pensées, de ses désirs et sujet de son discours, mais pas un individu pensant et parlant. On sait qu'elle l'est (« tu as dit 'je veux' »²⁵³), mais l'artiste ne lui donne pas pour autant le droit à la parole, comme il le fait pourtant pour Pénélope, renommée Dinah, dans *Pénélope ô Pénélope* (2008).

Ainsi, Hélène n'existe que pour et à travers le personnage masculin. Le portrait en creux qu'en fait Ménélas ne nous permet pas de savoir comment Hélène a vécu sa propre histoire. A-t-elle vraiment fui avec Pâris ? Aime-t-elle Ménélas ou Pâris ? Quel genre d'époux était

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., p.14.

²⁵⁰ *Ibid*, p.15.

²⁵¹ *Ibid*, p.17.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibid*, p.24.

Ménélas ? Encore une fois, on ne connaît pas Hélène, mais une version de son histoire et, pour reprendre les mots de Laurie Maguire, « this is not the same as getting to know Helen herself »²⁵⁴. Le titre du spectacle indique clairement que c'est Ménélas qui est au cœur de la recherche artistique du metteur en scène, et non Hélène. Mais Ménélas n'existe qu'à travers elle et pour montrer cette dépendance, Hélène subit le même sort en n'existant qu'à travers le discours de Ménélas.

2. La réponse d'Hélène : *Hélène après la chute*

Il aura fallu attendre 2021 pour que Simon Abkarian donne enfin la parole à Hélène, dans *Hélène après la chute*, et encore deux ans pour qu'elle soit mise en scène²⁵⁵. La pièce, écrite huit ans après *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, se déroule dix ans après le début du monologue de Ménélas et offre un droit de réponse à Hélène. Avec cette nouvelle pièce, il poursuit la première, mais cette fois avec Hélène qui, aux côtés de Ménélas, lui apporte enfin les réponses tant attendues dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*. Elle était une silhouette éphémère dans le premier volet, elle devient un personnage à part entière dans le second.

Les textes se font écho, et de nombreuses phrases – voire des paragraphes entiers – de *Ménélas Rebétiko Rapsodie* se retrouvent dans *Hélène après la chute*. Par exemple, à la fin de *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, Ménélas parle au nom d'Hélène, et Hélène prononce les mêmes phrases pour conclure *Hélène après la chute*, apportant ainsi une fin à la séparation du couple, par la transformation de la phrase interrogative en phrase affirmative :

Là, nous verserons le sel de nos yeux dans la mer soumise à nos flux et reflux.
Puis, sous un céleste pommier couronné de soleil, nous irons nous sécher.
Là, je te prendrai dans mes bras.
Tu me diras : « tu es revenu ? »²⁵⁶

Devenu dans *Hélène après la chute* :

Là, nous verserons le sel de nos yeux dans la mer soumise à nos flux et reflux.
Puis, sous un céleste pommier couronné de soleil, nous irons nous sécher.
Là, je te prendrai dans mes bras.
Et tu me diras : « je suis revenu ».²⁵⁷

²⁵⁴ MAGUIRE Laurie, *Helen of Troy, From Homer to Hollywood*, op. cit., « Préface », p.XI.

²⁵⁵ Simon Abkarian, *Hélène après la chute*, automne 2023.

²⁵⁶ Simon Abkarian, *Ménélas Rapsodie*, op. cit., pp.34-35 (Ménélas).

²⁵⁷ Simon Abkarian, *Hélène après la chute*, podcast France Culture, enregistrement de la mise en lecture du 15 juillet 2021, Avignon, 56min.16-56min.37 (Hélène).

La pièce repose sur des jeux de répétitions entre Hélène et Ménélas, les rapports de force s'inversant au fur et mesure de leurs retrouvailles. Vainqueur de la guerre, Ménélas a incontestablement le pouvoir au début de la pièce, d'un point de vue politique du moins. Il doit décider du sort d'Hélène quand tous les Grecs appellent à son exécution. Hélène, quant à elle, se nomme « esclave », « captive », « putain de Sparte ». Pourtant, c'est elle qui rassure Ménélas (« je ne suis pas une gorgone », « aide-moi, aller approche, n'aies pas peur ») et qui l'invective et le pousse à agir, à parler, à se rebeller contre Agamemnon – reprenant alors à son compte les répliques de Ménélas contre lui-même dans *Ménélas Rebético Rapsodie*. Le basculement du rapport de force est tel que les répliques initiales de Ménélas deviennent celles d'Hélène, et inversement :

Ménélas : Quand était-ce la dernière fois que...
Hélène : Il y a dix ans, à Sparte.
Ménélas : Je n'ai pas fini ma phrase.
Hélène : La dernière fois, tu le sais autant que moi.
Ménélas : Je ne sais rien autant que toi, sauf ces dix années passées peut-être. Je les connais mieux que quiconque. Elles sont gravées dans la chair de ma chair, ces dix maudites années. Approche que je te vois enfin.
Hélène : De là où je suis, je te vois et je t'entends. Parle je t'écoute.
Ménélas : Quand était-ce la dernière fois que tu as mangé ?
Hélène : Ne te soucie pas de mon ventre.
Ménélas : Je ne me soucie plus de lui depuis longtemps déjà.
Hélène : Je ne vais pas jouer le rôle de la souris prise au piège d'un chat cruel.
Ménélas : Pourquoi cruel ? Je n'ai pas encore sorti mes griffes.
Hélène : Tu veux me tourmenter ? Jouer à me faire mal ? À ce jeu l'ennui va te gagner et te battre à plate couture. Fais de moi ce que tu veux, insulte-moi, torture-moi. Si je demande grâce, crache-moi au visage, jette-moi en pâture à la meute des Argiens si je te dis arrête.²⁵⁸

Nous retrouvons ce dialogue presque à l'identique plus tard, après que Ménélas supplie Hélène de le tuer avec l'arme de Pâris pour se venger, ou de « reprendre sa place sur le trône de [son] cœur » :

Hélène : Quand était-ce la dernière fois que...
Ménélas : Il y a dix ans, à Sparte.
Hélène : Je n'ai pas fini ma phrase.
Ménélas : La dernière fois, tu le sais autant que moi.
Hélène : Je ne sais rien autant que toi, sauf ces dix années passées peut-être. Je les connais mieux que quiconque. Elles sont gravées dans la chair de ma chair ces dix maudites années.
Quand était-ce la dernière fois... que tu as mangé ?
Ménélas : Ne te soucie pas de mon ventre.
Hélène : Je ne me soucie plus de lui depuis longtemps déjà.
Ménélas : Je ne vais pas jouer le rôle de la souris prise au piège d'un chat cruel.
Hélène : Pourquoi cruel ? Je n'ai pas encore sorti mes griffes.
Ménélas : tu veux me tourmenter ? Jouer à me faire mal ? À ce jeu l'ennui va te gagner, te battre à plate couture. Fais de moi ce que tu veux, insulte-moi, torture-moi, si je demande grâce je ne suis plus Ménélas. Si je dis arrête, crache-moi au visage.²⁵⁹

²⁵⁸ *Ibid*, 4min.56-5min.55.

²⁵⁹ *Ibid*, 40min.25-41min.16.

C'est à présent Hélène qui est en position de pouvoir, qui interroge et qui peut « tourmenter » ou « torturer » Ménélas à sa guise.

Les explications d'Hélène

Face aux interrogations de Ménélas, Hélène raconte son départ et explique les raisons de sa fuite, qui n'est pas justifiée par un enlèvement ou par la volonté divine. C'est elle qui l'a décidé, non pour suivre Pâris, mais pour quitter le palais de Sparte devenu une prison pour elle : « si je ne dis pas la cage, comment dire l'évasion ? C'était moi qui étais attachée par le cou, moi qui pleurais la taille de la longue qui me séparait de moi-même. [...] Je ne me contenterai plus de ce que les hommes veulent me donner, je veux tout »²⁶⁰. Cette Hélène s'affirme, elle se réapproprie son histoire et son identité, au point que quand Ménélas la nomme « une femme », elle lui répond immédiatement « une femme ? Voilà que je perds aussi mon nom ? Pourquoi ne pas dire une chèvre ? »²⁶¹, dénonçant ainsi la déshumanisation dont elle a fait l'objet jusque-là. Au-delà de sa propre condition, elle critique également celle des autres femmes, les Troyennes captives réparties entre les rois grecs, mais aussi celles qui sont sacrifiées :

Pauvre Polyxène, tu rejoins Iphigénie. Ainsi le cycle de cette boucherie se clôt comme elle avait commencé : avec le sacrifice d'une petite fille. Et qu'en est-il de l'épilogue ? Quand va-t-elle cesser cette détestation des femmes ? Quand allez-vous sacrifier autre chose que nos vies ? Vos troupeaux sont-ils exsangues à ce point ? N'y a-t-il pas un bouc qui puisse être l'émissaire de votre dévotion ?²⁶²

Non seulement le personnage s'affirme, revendique le droit de disposer d'elle-même et d'être heureuse, mais en plus elle défend une liberté égale pour toutes les autres femmes, à l'image de la Briséis de Laurence Campet dans *Iliade/Brisée* en 2016.

La critique de sa réification et de la dépossession de son individualité impacte son rapport à son apparence et remet en perspective le regard des hommes sur son corps. Dès le début de la pièce, quand Ménélas lui dit qu'il veut la voir, elle décide de rester dans l'ombre. Elle le provoque en se déshabillant quand il parle de « plaisir des yeux », et se moque de lui quand il la complimente sur son apparence. Hélène refuse d'être belle et met son corps à distance. Pour exister, elle repousse l'image que les Grecs ont d'elle, refuse ce « corps trophée » qui est le

²⁶⁰ *Ibid*, 44min.-44min.18.

²⁶¹ *Ibid*, 29min.10.

²⁶² *Ibid*, 23min.35.

sien, « envahi de ces regards concupiscent » et qui « a eu raison » d'elle²⁶³. Ainsi, restant dans l'ombre, provoquant Ménélas et affirmant son existence, ses choix et ses envies, Hélène s'émancipe de ses représentations antérieures. Par ailleurs, comme les Pénélope de Céline Chemin ou de Manon Crivellari, mais aussi la Dinah-Pénélope de Simon Abkarian (*Pénélope ô Pénélope*), cette Hélène se fait narratrice de sa vie, ce dont elle a conscience et qu'elle affirme : « ma vie est ma vie, je ne veux plus d'un chroniqueur qui dirait l'histoire de mon histoire »²⁶⁴.

Pour autant, la parole d'Hélène reste dépendante de celle de Ménélas, et inversement : dans *Hélène après la Chute*, ni Ménélas ni Hélène ne peuvent exister sans l'autre – comme dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*. Toutes leurs répliques sont des réponses ou des questions pour l'autre, des reproches ou des excuses, des menaces ou des paroles d'amour. Adossés au passé, comme les personnages mythiques qu'ils sont²⁶⁵, Hélène et Ménélas ne cessent de faire référence à leur passé commun, racontant l'histoire de leur rencontre, dans un ressassement qui semble infini.

Dans son diptyque sur Ménélas et Hélène, Simon Abkarian met l'accent non pas sur les événements épiques ou sur les images que l'on a des personnages, mais sur leur intériorité et sur leurs sentiments, transformant le récit de guerre qu'est l'*Iliade* en histoire d'amour entre Hélène et Ménélas. Le conflit mythique laisse place à une relation de couple et les deux personnages, ici, n'ont que peu de rapport avec les personnages homériques. Comme avec son premier spectacle sur les personnages épiques, *Pénélope ô Pénélope* en 2008, Simon Abkarian utilise la matière antique pour interroger les rapports familiaux et de couple dans un contexte de guerre et de souffrance collective.

3. Vers de nouvelles représentations d'Hélène

Hélène après la Chute annonce peut-être un revirement dans les représentations théâtrales d'Hélène, ce que le spectacle de danse théâtrale *OPA* vient confirmer.

²⁶³ *Ibid*, 47min.30.

²⁶⁴ *Ibid*, 44min.52.

²⁶⁵ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, *op. cit.*, p.23.

Parmi les mises en scène d'Hélène, un spectacle se démarque : *OPA*, de la chorégraphe et danseuse gréco-suisse Mélina Martin. Bien que les artistes femmes se concentrent surtout sur Pénélope ou des personnages féminins mythiques non épiques, pour l'instant, elles commencent aussi à regarder du côté d'Hélène pour en faire plus qu'un personnage de comédie. Dans *OPA*, Mélina Martin s'empare des questionnements sur Hélène : que dirait Hélène de son histoire si elle avait la parole ? La danseuse propose plusieurs versions d'Hélène : une version comique, où Hélène est une séductrice – rappelant ainsi toute la tradition de sa représentation depuis Offenbach ; mais aussi une version beaucoup plus dure avec une Hélène enlevée par Pâris, contre son grès et avec violence.

Mélina Martin propose un spectacle qui interroge la vision qu'ont les spectateur·trice·s d'Hélène, les invitant à ne pas essayer de la catégoriser, mais à la voir comme un personnage complexe, presque comme un individu, avec toutes ses ambiguïtés. Enfin détachée de l'image passive donnée par le cinéma ou de la caricature, cette Hélène présente trois versions de son enlèvement. Dans la première version, elle est brutalement enlevée par Pâris alors qu'elle se prélassait sur sa terrasse, et vit les dix années de la Guerre de Troie comme une prisonnière, violée par Pâris. La deuxième histoire reprend le même schéma mais, avant l'enlèvement, Hélène tombe sous le charme de Pâris grâce à Aphrodite et suit Pâris de son plein grès. Enfin, la troisième version reprend celle d'Euripide : à l'approche de Pâris, la déesse fait disparaître Hélène et la remplace par une silhouette de fumée tandis que la vraie Hélène est cachée en Égypte. La danseuse laisse au public le choix de la version qui sera ensuite développée – poussant pour que l'on choisisse la deuxième version, l'histoire d'amour, afin d'éviter de parler de la version la plus réaliste, qui est aussi la plus dure.

Cette Hélène multiple est le fruit d'une politisation du personnage par Mélina Martin, associée aux victimes de viol parfois encore blâmées et tenues pour responsables de ce qu'elles ont subi. La danseuse joue avec les codes de la féminité et de la beauté, en incarnant une Hélène au crâne rasé et en robe de mariée ouverte, mal ajustée, sur laquelle elle trébuche souvent – symbole du lourd fardeau que peut être la beauté.

OPA et *Hélène après la Chute* laissent ainsi entrevoir qu'un tournant est à l'œuvre dans la représentation du personnage d'Hélène, qui bénéficie désormais d'un traitement scénique qui met en évidence sa complexité et joue avec ses contradictions dans des œuvres aux esthétiques riches. Cet intérêt pour Hélène se constate par ailleurs également dans des comédies tout public plus récentes. Elle prend ainsi la parole pour dénoncer le traitement misogyne qu'elle a subi dans son histoire dans *L'Iliade* de Thai-Son Richardier (2023), un passage qui dénote dans le

spectacle et qui se traduit sur scène par un changement radical d'esthétique. Alors que les discussions et combats des héros se déroulent dans un vestiaire, Hélène arrive seule sur scène, vêtue d'une longue robe à paillette, et chante face au public, plus Dalida que joueuse de football américain. Bien que toujours parodiée, Hélène est le seul personnage féminin mortel mis en scène, ainsi que le seul à tenir, même très brièvement, un discours qui sort de la fiction pour interroger la mise en scène du personnage.

Conclusion du chapitre

Dans la réception de l'*Illiade* et l'*Odyssée*, et depuis le V^e siècle av. J.-C., Hélène est un personnage complexe. Euripide en proposait déjà deux versions, très différentes : une Hélène coupable dans *Les Troyennes* ou dans *Oreste*, et une innocente dans *Hélène*. La complexité du personnage dans l'*Illiade* et son évolution dans l'*Odyssée* en font un personnage ambigu, qui ne correspond pas aux typologies traditionnelles. Hélène ne devient pas un personnage tragique, contrairement aux autres personnages féminins royaux de l'*Illiade*. Elle est peu à peu délaissée dans les arts de la scène, jusqu'à *La Belle Hélène* d'Offenbach qui en fait un personnage comique de premier plan en 1864. Depuis, c'est au cinéma qu'il faut chercher une version d'Hélène plus noble que celle du personnage comique de l'épouse infidèle. Cependant, sa noblesse est souvent tributaire d'un appauvrissement du personnage, et Hélène est réduite à sa beauté. Avec la série de 2018 *Troy: Fall of a City*, elle retrouve l'image d'une reine puissante, laissant espérer qu'une nouvelle vision du personnage va remplacer celle donnée dans *Troy*, film qui a façonné la perception de l'*Illiade* et de ses personnages pour toute une génération.

Pour autant, Hélène n'est pas totalement absente des scènes contemporaines, et même quand elle semble n'être qu'un personnage de comédie, parodiant le personnage épique, son traitement révèle une critique de l'image d'Hélène, dans le même temps que l'inscription dans une tradition comique. Tantôt poupée Barbie tantôt Marilyn Monroe, les Hélène modernisées laissent entrevoir une tentative de critique de la beauté moderne, inatteignable et commerciale. Réduite à des images de *pop culture*, Hélène est tout de même mise en scène de façon superficielle : le public n'a accès qu'à la surface, à l'apparence d'Hélène – comme c'est le cas dans de nombreux films. Hélène semble difficile à mettre en scène à cause de son mythe, et le fait de la parodier permet aux metteur·se·s en scène d'exposer cette difficulté.

Parodiée, poupée ou absente, la mise en scène d'Hélène – quand elle dépasse la simple et rapide apparition comme dans *Illiade (L'épopée dans un grenier)* ou *Illiade* de Pauline Bayle – implique une mise à distance très claire du personnage épique. La question de sa responsabilité est ainsi évitée par des metteur·se·s en scène, mais aussi celle de son consentement. En effet, certains des spectacles étudiés ne permettent pas de se faire une idée sur les sentiments du personnage, soit parce qu'Hélène n'a pas la parole (*La Guerre de Troie (en moins de deux !)*) et *Ménélas Rebétiko Rapsodie*), soit parce qu'elle ment visiblement à plusieurs reprises (*Le Gâteau de Troie*). Consentement et sentiments sont en revanche au cœur de *OPA* de Méлина Martin et d'*Hélène après la Chute* de Simon Abkarian. Ces derniers sont encore des exceptions

au traitement parodique d'Hélène, mais laissent supposer qu'une évolution du traitement du personnage est à l'œuvre et qu'Hélène suivra peut-être la même trajectoire que Pénélope dans les années à venir.

En effet, les représentations scéniques de Pénélope sont plus nombreuses et plus variées depuis le début du siècle, et elle est depuis longtemps un personnage dont se sont emparées les artistes femmes et féministes.

Chapitre 3. Pénélope : du double d'Ulysse au double des metteuses en scène

Pénélope est peut-être le personnage féminin épique le plus connu du grand public français, toutes épopées comprises. Cette célébrité est probablement due à celle de l'*Odyssee*, qui est largement en tête des réécritures et adaptations modernes des épopées, du roman au jeu vidéo en passant par le cinéma et le théâtre. Conséquence directe, Pénélope et sa réception ont fait l'objet de nombreux travaux. En France, Pénélope est étudiée comme personnage mythique (Marie-Madeleine Mactoux, *Pénélope. Légende et mythe*²⁶⁶), mais aussi comme personnage de l'*Odyssee*, notamment avec le travail de Ionna Papadopoulo-Belmehdi, *Le Chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssee*²⁶⁷ (1994), celui d'Alain Christol, « La toile de Pénélope : ruse inutile ou épreuve qualifiante ? »²⁶⁸ (2015) ou encore l'article « Pénélope, la meilleure des Achéennes » de François Dingremont²⁶⁹ (2004). En anglais, nous pouvons nous appuyer sur les ouvrages de Barbara Clayton²⁷⁰, Nancy Felson-Rubin²⁷¹ ou encore d'Efimia D. Karakantza²⁷², consacrés à Pénélope et à son rôle dans l'*Odyssee* homérique. Enfin, elle est plus largement étudiée dans les travaux sur l'*Odyssee* et/ou sur Ulysse, et Suzanne Saïd lui consacre une partie dans *Homère et l'Odyssee*, aux côtés de Nausicaa, Circé et Calypso. On la retrouve également aux côtés d'autres personnages féminins antiques dans *Ancient Greek Women in film* de Konstantinos P. Nikoloutos²⁷³, ou *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope, etc.* de Françoise Frontisi-Ducroux²⁷⁴.

Sur les scènes contemporaines françaises, Pénélope est le personnage principal, voire éponyme, de douze spectacles créés après 2000, dont sept mis en scène par des femmes. Si ce

²⁶⁶ MACTOUX Marie-Madeleine, *Pénélope. Légende et mythe*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1975.

²⁶⁷ PAPADOPOULO-BELMEHDI Ionna, *Le Chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssee*, Paris, Belin, 1994.

²⁶⁸ CHRISTOL Alain, « La toile de Pénélope : ruse inutile ou épreuve qualifiante ? », JULIA Marie-Ange, *Nouveaux horizons sur l'espace antique et moderne*, Bordeaux, Ausonius Éditions, 2015.

²⁶⁹ DINGREMONT François, « Pénélope, la meilleure des Achéennes », *GALIA : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 15, 2012, pp.11-40.

²⁷⁰ CLAYTON Barbara, *A Penelopean Poetics. Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*, Lanham, Lexington Books, 2004.

²⁷¹ FELSON-RUBIN Nancy, *Regarding Penelope. From character to poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

²⁷² KARAKANTZA Efimia D., « Odysseia or Penelopeia? An assessment of Penelope's character and position in the Odyssey », *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 12, 1997.

²⁷³ NIKOLOUTOS Konstantinos P. (éd.), *Ancient Greek Women in film*, Oxford, Oxford University Press, Classical Presences, 2013.

²⁷⁴ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, 2009.

nombre peut sembler faible face à celui des mises en scène de l'*Odyssée*, Pénélope est toutefois le personnage féminin épique le plus mis en scène, toutes épopées confondues : Hélène (l'*Illiade*) est le personnage central de trois spectacles, Briséis (l'*Illiade*) d'un seul, comme Sologon Kondé (l'*Épopée de Soundiata*). Les personnages féminins du *Mahabharata*, s'ils sont au cœur de réécritures romanesques, n'apparaissent pas (pas encore ?) en France sur scène comme personnages principaux, de même que ceux de l'*Énéide*, épopée pour l'instant peu mise en scène.

Pénélope est ainsi mise au premier plan dans des œuvres aussi différentes que des seuls en scènes (*Odyssée etc. Pénélope*, Céline Chemin 2019 ; *Pénélope*, Ulrich Waller, 2016 ; *Le voyage immobile de Pénélope*, Katerini Antonakaki, 2015²⁷⁵ ; *Pénélope*, Élise Combet, 2009), des spectacles de clowns (*Ulysse et Pénélope*, Jean Ménigault, 2009), des comédies parodiques (*La dame d'Ithaque*, David Pharao, 2012²⁷⁶), des mises en lecture d'extraits de l'*Odyssée* (*Ulysse et Pénélope. Récit d'un retour impossible*, Céline Cohen, 2019) ou des formes artistiques à la dimension politique très affirmée (*Les Pénélopes*, Das Plateau, 2021²⁷⁷ ; *D'où je vois le monde #Pénélope*, Catherine Toussaint, 2020 ; *O Agora que demora. Le présent qui déborde*, Christiane Jatahy, 2019 ; *Ithaque, Notre Odyssée 1*, Christiane Jatahy, 2018 ; *Pénélope ô Pénélope*, Simon Abkarian, 2008). Le personnage est également présent dans une grande majorité des spectacles créés à partir de l'*Odyssée*, même pour de courtes apparitions, à l'image d'*Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis* de Camille Prioul ou *Odyssée* de Pauline Bayle. Ce panorama tend à indiquer que les metteur·se·s en scène qui se tournent vers l'*Odyssée*, même si c'est par intérêt pour Ulysse et son voyage, font le choix de conserver le personnage de Pénélope qui, même lorsqu'il n'est pas interprété, est au moins mentionné. Ulysse semble indissociable de Pénélope au théâtre et sa quête est présentée comme n'ayant pas d'autre but que de la retrouver à Ithaque. Cette importance de Pénélope dans la construction et dans la perception moderne d'Ulysse explique peut-être, en partie, l'importance qu'elle a aujourd'hui sur scène. D'autre part, en tant que femme qui élève seule son fils et doit gouverner un pays pendant vingt ans, Pénélope est aussi perçue comme un personnage fort, voire un modèle, et permet aux artistes d'interroger des phénomènes de société, comme le fait Sabine Tamisier dans sa pièce jeunesse *Lorsqu'au petit matin parut l'aurore aux doigts de rose* (2017)²⁷⁸, qui traite de la famille monoparentale et de la construction de soi quand on est un

²⁷⁵ Katerini Antonakaki, *Le voyage immobile de Pénélope*, Paris, 2015. Annexe p.523.

²⁷⁶ David Pharao, *La Dame d'Ithaque*, 2012. Annexe p.521.

²⁷⁷ Das Plateau, *Les Pénélopes*, 2021. Annexe p.525.

²⁷⁸ Sabine Tamisier, *Lorsqu'au petit matin parut l'aurore aux doigts de rose*, recueil *Nouvelles mythologies de la jeunesse, 9 pièces à lire, à jouer*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2017.

enfant sans père, de même que le *Pénélope* d'Élise Combet (2009)²⁷⁹ qui actualise le contexte odysseéen pour présenter Pénélope en mère célibataire moderne.

À partir de l'analyse du traitement de Pénélope dans ces différents spectacles, nous verrons qu'elle est un personnage dont la complexité et les multiples facettes sont souvent conservées, voire exacerbées, par les artistes. Nous nous attachons, dans ce chapitre, à montrer comment les metteuses en scène en font un personnage narrateur complexe, dans des adaptations de l'*Odyssée* qui s'apparentent alors à des « Pénélopiades », pour reprendre le titre du roman de Margaret Atwood. Comme de nombreux autres personnages féminins antiques, la parole de Pénélope est au centre de certaines créations. Toutefois, une spécificité de la mise en scène de ce personnage réside dans son traitement scénique, plus varié que le monologue, mais qui présente toujours sa vision de sa légende.

Nous verrons dans un premier temps que Pénélope est déjà un personnage riche dans l'*Odyssée* homérique. Son image d'épouse fidèle et à la valeur égale à celle d'Ulysse découle en réalité des commentateurs de l'épopée, voire des personnages épiques mêmes : le texte épique qui nous est parvenu ne dresse pas un portrait de Pénélope aussi dithyrambique que ne l'a fait sa réception, et Marie-Madeleine Mactoux rend toute sa complexité et son ambiguïté à Pénélope dans *Pénélope, légende et mythe*, en 1975, qui retrace la trajectoire de Pénélope d'Homère au I^{er} siècle de notre ère.

Depuis la fin du XX^e siècle, tant au cinéma qu'au théâtre, Pénélope est un personnage dont la complexité est mise en scène par des jeux sur son dédoublement. Le polymorphisme d'Ulysse, qui ne cesse de changer d'identité dans l'*Odyssée*, est désormais aussi celui de Pénélope, par effet de contamination. Dans l'imaginaire collectif contemporain, Pénélope est « l'épouse » d'Ulysse et les adaptations et réécritures de l'épopée mettent souvent en avant le couple Pénélope-Ulysse. Ainsi, Pénélope est souvent représentée comme un double féminin du héros, mais aussi comme un double des autres personnages féminins de l'*Odyssée*, réunissant sous un seul nom toutes les femmes de la vie d'Ulysse.

Enfin, double d'Ulysse ou de Calypso, Pénélope est aussi le double – ou une image déformée – des metteuses en scène. Tant dans *Odyssée etc. Pénélope* que dans *La nuit est tombée sur Ithaque*, comédiennes-metteuses en scène partagent l'espace scénique, voire la fiction, avec leur personnage, mettant ainsi en scène le geste même de l'adaptation.

²⁷⁹ Élise Combet, *Pénélope*, 2009. Annexe p.520.

I. Les Pénélope antiques : vers un personnage modèle

A. Du personnage homérique à « l'irréprochable Pénélope »²⁸⁰

1. Chez Homère, une Pénélope sage, mais écartée de l'action

Dans l'*Odyssée*, Pénélope est l'épouse d'Ulysse, reine d'Ithaque. Pendant les dix années qu'Ulysse passe à Troie, puis les dix années de son retour, elle règne à Ithaque, élève leur fils Télémaque et repousse la centaine de prétendants installés dans son palais, qui espèrent devenir le nouvel époux de Pénélope et ainsi le nouveau roi d'Ithaque. Elle est le personnage féminin le plus présent dans l'*Odyssée*, tant dans les mentions faites par les personnages que par ses apparitions dans les différents chants. Louée pour sa sagesse par les personnages épiques, Pénélope reste pour autant écartée de l'action et des prises de décisions politiques, domaines des hommes – même si, aujourd'hui, nous la connaissons pour ses ruses.

Comme Ulysse à Troie, Pénélope s'illustre par sa patience et sa ruse, repoussant les prétendants avec un stratagème qui n'a rien à envier à celui du cheval de Troie : elle prétend qu'elle choisira un nouvel époux lorsqu'elle aura fini de tisser le linceul de Laërte, père d'Ulysse, et le détisse chaque nuit afin que l'ouvrage reste inachevé. Au chant XXIII, quand Ulysse se présente à elle après avoir tué les prétendants, elle le met à l'épreuve pour s'assurer de son identité, faisant preuve d'une grande lucidité quand l'on sait qu'Ulysse a menti sur son identité à de nombreuses reprises et se distinguant alors de Télémaque ou du porcher Eumée qui croient immédiatement Ulysse.

La quasi omniprésence de Pénélope, dans l'épopée, la rapproche également d'Ulysse qui, lorsqu'il n'est pas présent, est sans cesse mentionné par les autres personnages, notamment dans la *Télémachie*. Il en va de même, dans une moindre mesure, pour Pénélope qui est régulièrement nommée par les autres personnages. Elle est ainsi mentionnée dans quinze chants, et souvent avec des adjectifs mélioratifs²⁸¹, par Athéna²⁸², Ulysse²⁸³, Télémaque²⁸⁴, Agamemnon²⁸⁵,

²⁸⁰ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant XXIV, vers 194, p.426.

²⁸¹ Dans traduction de Philippe Jaccottet, elle est « la très sage Pénélope » pour le narrateur.

²⁸² HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chants I, XIII, XV.

²⁸³ *Ibid*, chants V, XV, XVI.

²⁸⁴ *Ibid*, chants I, II, III, XVI.

²⁸⁵ *Ibid*, chant XI.

Anticlée²⁸⁶, ou encore Eumée²⁸⁷. Dès le chant V, premier chant avec Ulysse, le héros évoque Pénélope quand Calypso lui propose l'immortalité à ses côtés. Toutefois, contrairement à la représentation que l'on se fait du couple aujourd'hui, ce n'est pas Pénélope qu'Ulysse cherche à tout prix à retrouver, mais Ithaque : « je désire à tout moment / me retrouver chez moi et vivre l'heure du retour »²⁸⁸, Ulysse n'évoquant à ce moment Pénélope que pour reconnaître son infériorité face à l'immortelle Calypso.

À travers ces évocations, Pénélope acquiert une réputation à la hauteur de celle d'Ulysse, d'autant plus qu'elle en est « la digne épouse ». Pourtant, comme toutes les femmes dans les épopées, Pénélope est désignée par ses relations aux hommes : elle est, avant tout, la « fille d'Icare », la « mère de Télémaque » et « l'épouse d'Ulysse ». Elle se distingue des autres personnages féminins par sa beauté, comme Hélène²⁸⁹, et suscite le désir des prétendants – ce qui les mènera à leur mort au retour d'Ulysse – mais aussi, et surtout, par son intelligence et son adresse. En effet, Athéna l'a dotée d'une « noblesse de pensées »²⁹⁰ et d'un talent pour la broderie qui la rendent supérieure aux autres mortelles. Pénélope permet également le retour d'Ulysse en préservant son trône pendant son absence – elle préserve ainsi le « monde d'avant » tel que l'a connu Ulysse – puis, en organisant l'épreuve de l'arc, elle offre à Ulysse l'occasion d'éliminer les prétendants et de faire un retour triomphant. Dans l'épopée, Pénélope ignore que le mendiant à qui elle a offert l'hospitalité est Ulysse, ce qui laisserait entendre qu'elle souhaite réellement se remarier. Des spécialistes ont cependant fait l'hypothèse qu'il y aurait eu des versions parallèles ou antérieures à la version homérique, dans lesquelles Pénélope serait au courant du retour d'Ulysse et de connivence avec lui²⁹¹. La légende de Pénélope s'est donc forgée en miroir à celle d'Ulysse, au point qu'elle est perçue par les lecteurs et lectrices de l'*Odyssée* comme sa complice et son égale.

Mais, Pénélope reste écartée de l'action : elle subit le départ de Télémaque et ne l'apprend que lorsqu'il est parti, elle ne parvient pas à faire partir les prétendants, et surtout, elle est renvoyée dans sa chambre par Télémaque lorsqu'Ulysse va se dévoiler pour reprendre son palais. Au sein du palais, elle est la dernière personne au courant du retour d'Ulysse, et elle ne l'apprend qu'après le massacre des prétendants et des servantes. Malgré l'importance de ses mentions, sa ruse et la fidélité que lui attribue Agamemnon, Pénélope reste un personnage très

²⁸⁶ *Ibid*, chant XI.

²⁸⁷ *Ibid*, chant XIV.

²⁸⁸ *Ibid*, chant V, vers 219-220, p.97.

²⁸⁹ SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, op. cit., p.387.

²⁹⁰ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, op. cit., chant II, vers 177-122, cité par SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, op. cit., p.388.

²⁹¹ PAGE Denys, cité par MACTOUX Marie-Madeleine, *Pénélope. Légende et mythe*, op. cit., pp.8-12.

secondaire de l'*Odyssée* alors qu'elle en est un ressort dramatique²⁹², comme Briséis dans l'*Illiade*.

La structure de l'*Odyssée* implique une disparition de Pénélope dans près de la moitié des chants : elle est absente des chants V à XV, qui sont dédiés à Ulysse qui quitte Calypso et arrive chez les Phéaciens puis fait le récit de ses aventures (chants V à XIII), puis à son arrivée à Ithaque, avant qu'il n'aille au Palais (chants XIV et XV). De même, lorsque Télémaque quitte Ithaque pour aller à la recherche d'informations sur Ulysse chez Nestor et Ménélas (chants III et IV), Pénélope restée à Ithaque ne peut être dans le récit. En revanche, elle fait au moins une apparition dans presque tous les chants dont l'action se déroule au palais : les chants I, II, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXIII. Son exclusion du chant XXII est justifiée par le comportement d'Ulysse et Télémaque, qui la renvoient dans sa chambre afin qu'elle n'assiste pas au massacre des prétendants et des servantes. Ainsi, lorsque le palais devient un champ de bataille, il n'est plus le domaine de Pénélope. La reine d'Ithaque semble être, avant tout, une maîtresse de maison, elle règne sur un foyer plus que sur une cité.

Pénélope est donc associée au palais d'Ithaque, dont elle ne sort jamais. Les apparitions d'Hélène dans l'*Illiade*, qui sont moins nombreuses, se font dans des lieux différents : les remparts de Troie, la chambre de Pâris et pendant les funérailles d'Hector. Au contraire, l'association de Pénélope à son palais est une de ses caractéristiques principales, et nous la retrouvons sur les scènes contemporaines où elle est mise en scène dans des espaces domestiques (*Ithaque, Notre Odyssée 1, La nuit est tombée sur Ithaque, Le voyage immobile de Pénélope, Pénélope*).

Cette association participe aussi à la création du mythe de l'épouse modèle, gardienne du foyer. Au sein du palais, Pénélope est souvent renvoyée dans sa chambre, c'est le cas lors du retour d'Ulysse, à la fin du chant XXI où Télémaque lui ordonne de remonter dans sa chambre juste avant qu'Ulysse ne se dévoile et massacre les prétendants, mais aussi dès début de l'épopée. En effet, Télémaque s'exprime de la même manière dans le chant I et le chant XXI, en témoignent les deux citations ci-dessous, respectivement issues du chant I et du chant XXI :

Remonte donc chez toi, retourne à tes travaux
toile et quenouille, et donne l'ordre à tes suivantes
de se mettre à l'ouvrage : la parole est affaire d'hommes²⁹³

Remonte donc chez toi, retourne à tes travaux

²⁹² MACTOUX Marie-Madeleine, *Pénélope. Légende et mythe*, op. cit., p.7.

²⁹³ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, op. cit., chant I, vers 356-358, p.22.

toile et quenouille, et donne l'ordre à tes suivantes
de se mettre à l'ouvrage : le jeu de l'arc est l'affaire des hommes²⁹⁴

Télémaque, de cette façon, rappelle à Pénélope que sa place n'est pas parmi les hommes, même quand elle reste dans l'enceinte du palais. À chaque fois, Pénélope obéit à son fils : elle ne se rebelle pas face à l'ordre établi, dont elle est la garante en l'absence d'Ulysse. Le rapport de Pénélope à l'espace est donc à l'opposé de celui d'Ulysse, défini comme un voyageur et un homme de pouvoir.

Le personnage divise les spécialistes de l'*Odyssée* : Pénélope est à la fois un modèle de vertu et de sagesse, et un personnage ambigu qui semble parfois aller dans le sens des prétendants, et agir avec légèreté, voire en contradiction avec ses propos. En effet, si elle refuse de se remarier, pourquoi fait-elle croire aux prétendants qu'elle choisira l'un d'entre eux ? Athéna elle-même parle d'un éventuel mariage de Pénélope à Télémaque, sous-entendant que la reine n'est pas pleinement opposée à cette possibilité. Par ailleurs, la raison et la tradition voudraient qu'elle accepte un remariage afin de protéger Ithaque et d'éviter le pillage des ressources. Si la fidélité de Pénélope n'est jamais présentée clairement par Homère, sa ruse (*metis*) est plusieurs fois mise en avant, même si l'on peut douter de son efficacité²⁹⁵. Comme Ulysse, le comportement de Pénélope est louable surtout parce qu'il est encouragé et cautionné par Athéna, déesse de la sagesse et de la ruse. La déesse loue la ruse des deux époux (« la prudente Pénélope »²⁹⁶, « ô malin, ô subtil, ô jamais rassasié de ruses [...] toi de loin le premier des hommes en conseils et discours »²⁹⁷), en faisant ainsi une qualité quasi-divine (le « divin Ulysse »²⁹⁸). Sans cette caution divine, les mensonges des deux personnages ne seraient pas des caractéristiques héroïques – héroïsme par ailleurs remis en question par Achille dans l'*Iliade*, qui reproche à Ulysse une fourberie peu glorieuse²⁹⁹.

Cette complexité enrichit les propositions des artistes contemporain·e·s pour actualiser Pénélope, qui dispose d'un passé et d'une grande richesse d'interprétations. Mais en plus, l'ambiguïté du personnage homérique, contrairement à la Pénélope posthomérique qui incarne la fidélité et le modèle de la bonne épouse, en fait un personnage moderne, loin des caractères

²⁹⁴ *Ibid*, chant XXI, vers 350, p.383.

²⁹⁵ MACTOUX Marie-Madeleine, *Pénélope. Légende et mythe*, op. cit., p.25.

²⁹⁶ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, op. cit., chant XIII, vers 406, p.244. Athéna à Ulysse.

²⁹⁷ *Ibid*, chant XIII, vers 293-298, p.214.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ HOMERE, *Iliade*, trad. Frédéric MUGLER, op. cit., chant IX, vers 308-313, p.187.

figés et (trop) héroïques des héros et héroïnes tragiques. C'est aussi cette ambiguïté qui fait de Pénélope un miroir d'Ulysse.

L'*Odyssée* est maintenant souvent présentée, au théâtre, comme une épopée mettant en scène à la fois Ulysse et Pénélope, comme si le récit était partagé à part égale entre les deux protagonistes, dont le but est de se retrouver. Or, l'épopée homérique raconte une tout autre histoire : même si Pénélope est souvent mentionnée (son nom apparaît à quatre-vingt-six reprises dans l'épopée³⁰⁰), elle n'est pas au centre du récit, contrairement à Télémaque dans les quatre premiers chants de l'*Odyssée*. Ainsi, si l'*Odyssée* comporte une Télémachie, il n'y a pas de « Pénélopiade ». Au fil des siècles pourtant, l'*Odyssée* est devenue indissociable de Pénélope, bien plus que l'*Iliade* ne l'est d'Hélène. Peu de représentations ou d'adaptations de l'épopée ne mentionnent pas Pénélope, même lorsque seul le voyage d'Ulysse est mis en scène. Pourtant, l'*Odyssée* est bien le récit des exploits d'Ulysse, et non ceux de Pénélope, dont les ruses ne prennent que peu de place dans le récit. Cette représentation de Pénélope en second protagoniste de l'*Odyssée* s'explique selon nous par la réception de l'épopée dès l'Antiquité grecque, puis avec les auteurs latins qui en font un personnage modèle irréprochable à partir du II^e siècle av. J.-C.

2. Après l'*Odyssée* : l'idéalisation de Pénélope

L'histoire de la réception de Pénélope est marquée par une volonté des lecteurs et commentateurs de voir en Pénélope une épouse fidèle. Mais, comme le soulève Marie-Madeleine Mactoux, ce n'est pas ce que dit l'*Odyssée*, où Pénélope n'est jamais qualifiée de fidèle, rappelant ainsi que « le portrait que fait d'elle Agamemnon^[301] dans la seconde Nekyia, et qui est celui auquel se réfèrent inconsciemment les érudits modernes, n'est pas celui que l'*Odyssée* trace d'elle »³⁰². L'analyse de Marie-Madeleine Mactoux de la réception de Pénélope

³⁰⁰ MACTOUX Marie-Madeleine, *Pénélope. Légende et mythe*, op. cit.

³⁰¹ HOMERE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, op. cit., chant XXIV, vers 192-199, p.426 :

Heureux fils de Laërte, industriel Ulysse,
tu as acquis avec ta femme une grande vertu !
quelle femme de bien était l'irréprochable Pénélope,
fille d'Icare ! Comme elle se souvint d'Ulysse,
l'époux de sa jeunesse ! Ainsi le nom de sa vertu
ne s'éteindra jamais, et les dieux souffleront aux hommes
de gracieux chants pour la tranquille Pénélope.

³⁰² MACTOUX Marie-Madeleine, *Pénélope. Légende et mythe*, op. cit., p.13.

chez Homère et ses commentateurs éclaire particulièrement bien les raisons pour lesquelles Pénélope a pu devenir la femme forte, modèle de ruse et pendant féminin d'Ulysse qui a marqué le XX^e siècle.

Comme le prédit Agamemnon dans l'*Odyssée*, le renom de la sage Pénélope n'a pas péri, alors même qu'elle a longtemps été peu considérée par les poètes antiques. Contrairement à d'autres héroïnes épiques, Pénélope intéresse peu les tragiques, ce que Marie-Madeleine Mactoux attribue à une attention portée aux personnages passionnés, en amour ou en politique, ce que n'est pas « la sage Pénélope », en laquelle les poètes ne voient pas « les subtils mouvements d'âmes meurtries »³⁰³ qu'ils cherchent à décrire. En outre, l'intérêt des dramaturges pour le destin tragique des héroïnes ne les a pas dirigés vers Pénélope, l'*Odyssée* aboutissant à un retour à l'ordre et à une résolution heureuse pour le personnage.

Pénélope a tout de même été un personnage du théâtre antique, bien que ces œuvres n'aient pas été conservées. C'est à cette période qu'elle endosse l'image de l'épouse fidèle, modèle de vertu féminine. En effet, chez Eschyle, Sophocle et Euripide, Pénélope apparaît peu, mais c'est toujours en tant que femme vertueuse et modèle à louer. Eschyle en fait l'héroïne de la pièce éponyme *Pénélope*, tragédie aujourd'hui perdue dont les spécialistes supposent qu'elle « aurait eu pour sujet la reconnaissance des deux époux et le meurtre des prétendants »³⁰⁴. Euripide ne la met en pas en scène directement, mais ses personnages l'évoquent, notamment dans *Les Troyennes* : Talthybios explique à Hécube qu'elle sera bien traitée par Pénélope lorsque la reine troyenne s'inquiète de devoir partir avec Ulysse³⁰⁵. On trouve également l'image d'une Pénélope vertueuse chez Aristophane qui l'oppose à Phèdre, la femme dévoyée³⁰⁶. Ainsi, si à partir du V^e siècle av. J.-C., Ulysse est surtout un personnage comique, Pénélope gagne au contraire en dignité. Le phénomène se poursuit au IV^e siècle av. J.-C., où elle apparaît plus dans les œuvres littéraires et poétiques, comme l'épouse fidèle et sage que l'on connaît aujourd'hui encore, réputation qui sera définitivement assise par les poètes élégiaques latins³⁰⁷.

Peut-être justement parce que Pénélope est devenue trop vertueuse, presque intouchable, le personnage est délaissé par les dramaturges au fil des siècles. On la retrouve au XVII^e siècle, dans la tragédie *Ulysse* de Jacques de Champrepus (1603), l'opéra de Monteverdi, *Le retour d'Ulysse dans sa patrie* (1640) puis en héroïne tragique dans *Pénélope* (1684) de Charles-

³⁰³ *Ibid.*, p.35.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.49 du chapitre IV.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.54 du chapitre IV. Voir EURIPIDE, *Les Troyennes*, trad. Artaud, 1842 : « Tu seras la servante d'une femme vertueuse ».

³⁰⁶ *Ibid.*, p.55 du chapitre IV.

³⁰⁷ *Ibidem.*

Claude Genest, qui en fait un personnage à la posture élégiaque, pleurant l'absence d'Ulysse. Personnage d'opéra en 1785³⁰⁸ puis en 1913³⁰⁹, Pénélope reste peu mise en scène, jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle. La situation évolue au début des années 2000 pour en arriver au paysage actuel. Cet attrait des metteur·se·s en scène contemporain·e·s pour Pénélope s'explique dans un premier temps par la célébrité du personnage, que l'on retrouve dans d'autres arts au XX^e siècle, et qui devient une figure féministe partout dans le monde.

En parallèle, et à l'opposé de la tradition qui veut que Pénélope soit une épouse fidèle et irréprochable, une autre tradition de réécriture du personnage en fait une épouse infidèle qui a su oublier Ulysse très vite. Selon le mythologue du II^e siècle Pausanias, Pénélope aurait même été répudiée par Ulysse à cause de son infidélité³¹⁰ avec le dieu Pan, ou avec un ou plusieurs des prétendants. L'infidélité de Pénélope, ou son indépendance vis-à-vis d'Ulysse, est une version que l'on retrouve aujourd'hui dans la comédie, comme pour le personnage d'Hélène, ainsi que dans d'autres genres que le théâtre. La poétesse Carol Ann Duffy, dans *The World's Wife* (1999), imagine par exemple une version où Pénélope n'accorde pas d'importance au retour d'Ulysse, ayant appris à vivre sans lui.

B. Consécration du personnage depuis le XX^e siècle : le potentiel féministe de Pénélope

1. Arts textiles et poésie : quand les artistes deviennent des Pénélope

Dès le début du XX^e siècle, Pénélope devient une figure féministe, notamment en Espagne et en Amérique du Sud, avec les poétesses Claribel Alegria (« *Carta a un desterrado* » publié en 1924)³¹¹ ou Xohana Torres³¹². Également en langue espagnole, la dramaturge Itziar Pascual a commencé son travail d'écriture sur les personnages mythiques³¹³ avec Pénélope dans *Las voces de Penelope* (*Les voix de Pénélope*) en 1996. Le roman de Margaret Atwood, *The Penelopiad* (2005), indique que l'intérêt des autrices, poétesses ou romancières, pour Pénélope n'a pas faibli. En France, la revue *Pénélope*, créée en 1980 par le Groupe de Recherche pour

³⁰⁸ Nicollò Piccinni, *Pénélope*, tragédie lyrique en trois actes, 1785.

³⁰⁹ Gabriel Fauré, *Pénélope*, sur un livret de René Fauchois, 1913.

³¹⁰ QUENTIN-MAURER Nicole, *Encyclopædia Universalis*, « Pénélope ».

³¹¹ GONDOUIN Sandra, *Quand Claribel Alegria retisse le mythe de Pénélope : les enjeux d'une réécriture* [En ligne : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/1813>].

³¹² Xohana Torres, « Penelope », *Tempo de ria*, 1992.

³¹³ Itziar Pascual, *Electra*, 2001 ; *Cassandra*, 2001 ou *Antígona*, 2017.

l'histoire et l'anthropologie des femmes prouve l'appropriation du personnage homérique par les militantes féministes³¹⁴. L'attrait actuel pour Pénélope n'est donc pas cantonné au théâtre, ni à la France. Le personnage a acquis une charge symbolique importante, notamment féministe, investie par les metteur·se·s en scène.

La transformation de Pénélope en figure féministe au XX^e siècle ne s'est pas limitée aux arts littéraires. Dans les arts textiles, en développement depuis les années 1970, les « Anti Pénélope » s'emparent des matériaux traditionnellement associés, voire assignés, aux femmes (laine, fil, tissu) afin de créer des œuvres émancipatrices et se réapproprient ces matières et gestes. Tapisseries, œuvres en crochet, couture sur photographies, mais également performances avec ou dans ces matériaux se développent dès la fin des années 1960, avec un caractère politique affirmé. Le lien avec la Pénélope antique est ténu : dans cette optique, Pénélope incarne toutes les femmes qui ont été reléguées dans l'espace domestique et aux activités textiles. Elle est ainsi largement émancipée de l'*Odyssée*.

C'est peut-être par association aux exploits d'Ulysse que Pénélope a pu devenir une icône féministe avant les autres personnages féminins des épopées homériques. Dans l'*Odyssée* elle a bien peu de pouvoir mais, même si l'épopée ne le dit pas explicitement, Pénélope a régné pendant vingt ans sur Ithaque, suffisamment bien pour que les prétendants aient encore des ressources à piller après tant d'années. Elle a élevé seule son fils Télémaque, dont le caractère héroïque à venir est souligné par Ménélas et Nestor. En effet, Télémaque est loué par les autres personnages et par Athéna : ces louanges rejaillissent sur Pénélope, qui a su l'élever seule et en faire la fierté d'Ulysse. Bonne épouse, mais aussi bonne régente et bonne mère, Pénélope cumule les succès.

En outre, dans l'épopée, le retour d'Ulysse et le massacre des prétendants, puis la scène de reconnaissance avec Pénélope, marquent un retour à l'ordre. Pénélope a bien rempli sa mission : maintenir un état permettant le retour triomphant du héros. À la fin de l'*Odyssée*, Ulysse annonce à Pénélope qu'il va devoir repartir et la laisser à nouveau seule à Ithaque, élément qui est souvent mis de côté dans les adaptations de l'épopée. Cet élément peut être interprété comme un signe de reconnaissance envers Pénélope : Ulysse quittera Ithaque sûr de laisser son île entre de bonnes mains, Pénélope ayant prouvé sa capacité à régner ces vingt dernières années.

³¹⁴ DAUPHIN Cécile, « Pénélope : une expérience militante dans le monde académique », *Les cahiers du CEDREF* n°10, 2001, « Vingt-cinq ans d'études féministes ».

2. À l'écran : la tisseuse dans l'ombre d'Ulysse

Pénélope est cependant peu mise en avant au cinéma. À l'écran, elle est avant tout l'épouse d'Ulysse, ce qui transparaît à la fois dans les titres des œuvres dont elle est absente, et dans sa mise en scène comme gardienne d'Ithaque, femme sage et rusée qui passe ses journées à tisser. Si elle apparaît dans toutes les adaptations cinématographiques, télévisuelles et films ou séries d'animation de l'*Odyssee*, aucune œuvre ne lui est en effet directement consacrée, contrairement à Hélène – plus présente sur les écrans que sur les scènes. Dans la chronologie établie par Hervé Dumont, elle n'apparaît dans le titre que d'un seul téléfilm (*Penelope oder Die Lorbeermaske*, 1958), adaptation télévisée d'une pièce de théâtre de Heinz Coubier, comédie du même nom écrite en 1957. C'est bien Ulysse et son voyage qui sont au cœur des œuvres cinématographiques sur l'*Odyssee*.

Quand Pénélope est mise en scène à l'écran, elle l'est comme personnage dépendant d'Ulysse. Toutefois, dans plusieurs adaptations, elle endosse un rôle important dans la narration : à défaut d'être vraiment une narratrice, elle participe à la narration *via* son tissage, dans des œuvres aussi différentes que le *peplum Ulisse* de Mario Camerini que dans la série animée *L'Odyssee* (2002)³¹⁵. Dans cette série animée, tous les épisodes s'ouvrent sur Pénélope, en train de tisser à Ithaque un ouvrage qui annonce les obstacles que va rencontrer Ulysse dans l'épisode. Cette Pénélope, devenue omnisciente, capable de savoir où en est Ulysse, tisse ses aventures héroïques et évoque ainsi l'Hélène homérique qui tisse la Guerre de Troie depuis les remparts troyens. Dans l'*Odyssee*, l'ouvrage de Pénélope n'est pas décrit : on sait seulement que c'est un linceul pour Laërte. Selon Barbara Clayton³¹⁶, il est nécessaire que le linceul possède des motifs complexes et représente *quelque chose*, comme celui d'Hélène à Troie – son argument reposant sur le fait que la ruse du dé-tissage ne fonctionnerait pas aussi bien et aussi longtemps avec un ouvrage simple et uni. Les réalisateurs semblent partager cette idée, comme on le constate avec la série animée de 2002, mais aussi avec *Ulisse* de Mario Camerini (1954). Dans ce film, l'ouvrage de Pénélope est un tableau représentant la famille royale d'Ithaque – Ulysse, Pénélope et Télémaque – renvoyant autant à un passé heureux qu'à un

³¹⁵ *L'Odyssee*, série télévisée d'animation, en vingt-six épisodes de 24min., créée par Marie-Luz Drouet, Bruno Regeste et Claude Scasso, France et Allemagne, 2002.

³¹⁶ CLAYTON Barbara, *A Penelopean Poetics. Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*, Lanham, Lexington Books, 2004, p.34.

avenir souhaité. Joanna Paul³¹⁷ soulève à juste titre que cette iconographie s'appuie sur une imagerie de la Grèce Antique très stéréotypée : les couleurs et les formes évoquent les vases antiques et participent à créer un univers mythique qui colore le film. Ainsi, cet ouvrage caractérise le personnage de Pénélope (c'est une femme qui tisse et attend, rêvant de famille unie), et permet d'antiquiser un film qui, malgré le sujet mythique explicite, s'ancre dans une réalité sociale en crise après la seconde guerre mondiale et la période fasciste italienne³¹⁸.

Depuis le XX^e siècle, Pénélope est devenue un personnage de poésie et de cinéma, ainsi qu'une référence dans les arts textiles, à l'échelle internationale. Plusieurs courants féministes voient dans cette figure mythique une source de ralliement. Elle permet aux différents artistes de questionner la place des épouses qui attendent dans l'ombre des hommes, et plus largement de se réapproprier les travaux d'aiguilles pour réhabiliter cette activité associée au féminin. Dans l'ensemble, Pénélope a peu de caractère au cinéma ou à la télévision, où elle endosse le rôle de l'épouse d'Ulysse, voire de la mère de Télémaque, occupée à tisser en attendant le retour d'Ulysse.

En revanche, au théâtre, Pénélope suscite l'intérêt des artistes et se retrouve sur le devant de la scène dans plusieurs spectacles ou pièces, dans des versions très différentes, de la comédie au récit biographique, en passant par des spectacles qui extraient presque complètement Pénélope de l'*Odyssee*.

³¹⁷ PAUL Joanna, «'Madonna and Whore': The Many Faces of Penelope in *Ulysse* (1954) », in NIKOLOUDOS Konstantinos P. (éd.), *Ancient Greek Women in film*, Oxford, Oxford University Press, Classical Presences, 2013, p.146.

³¹⁸ *Ibid*, p.194.

II. *Pénélope et ses doubles : un personnage scénique polymorphe depuis le XX^e siècle*

Dans l'*Odyssée*, Ulysse est un personnage polymorphe, qui change de nom, d'histoire mais aussi d'apparence au gré de ses rencontres. Insaisissable et multiple, Ulysse aux mille ruses est aussi aux mille identités. Or, cette caractéristique du héros est également, de plus en plus, celle de Pénélope. Dès l'*Odyssée* homérique, Pénélope est un personnage qui peut se montrer trompeur, car elle ment aux prétendants. Fidèle épouse d'Ulysse, Pénélope est « son égale par la méfiance et l'endurance »³¹⁹ ainsi que par sa ruse. Et au théâtre, Pénélope est mise en scène comme un Ulysse au féminin : elle vit ses propres aventures, parallèles à celles du héros, et elle prend en charge son récit comme Ulysse chez les Phéaciens. De cette façon, elle devient non plus l'épouse modèle, mais le double d'Ulysse, qu'elle finit parfois par remplacer dans sa propre *Odyssée*.

A. Les Pénélope narratrices

1. Pénélope, un personnage inséparable d'Ulysse

En donnant à Pénélope la possibilité de se raconter, les metteur·se·s en scène en font un double d'Ulysse, parfois de façon affirmée : Christiane Jatahy, avec *O Agora que Demora. Le Présent qui déborde (notre odyssée II)*, crée un parallèle entre les deux personnages, qui semblent n'être que les versions masculines et féminines d'un seul personnage.

Dans ce deuxième volet de son diptyque créé à partir de l'*Odyssée*, Christiane Jatahy prend de la distance par rapport à l'épopée pour présenter des Pénélope et Ulysse modernes. Dans *O Agora que Demora. Le Présent qui déborde (notre odyssée II)*, elle présente deux Ulysse et une Pénélope dans chacun des cinq pays qu'elle a visités pour tourner le film diffusé pendant le spectacle. Ces figures sont doublées par les comédien·ne·s présent·e·s dans la salle, poursuivant les témoignages et apparaissant eux/elles aussi comme des Ulysse et des Pénélope, même si c'est surtout Ulysse que l'on entend. L'identité des personnages homériques se noie dans celle de leurs interprètes, mettant ainsi à distance le héros et l'héroïne épiques.

³¹⁹ SAÏD Suzanne, *Homère et l'Odyssée*, op. cit., p.236.

À cette démultiplication des personnages, s'ajoute une distance géographique : les comédien·ne·s (et les non-comédien·ne·s) du film parlent depuis le Liban, la Grèce, la Palestine, l'Afrique du Sud et le Brésil. La médiation du film crée une forme de proximité (ils et elles sont *là*), et accentue également la distance : non seulement ils et elles parlent depuis un autre pays, mais en plus depuis le passé, le film n'étant pas en direct. Le film créé à partir des voyages présente donc les voix d'Ulysse et Pénélope traversant les corps, les frontières et les temporalités.

Le trouble identitaire est érigé en principe dramaturgique : Ulysse et Pénélope sont des noms qui permettent à différentes voix de se rencontrer sous une identité reconnaissable – mais qui reste indéfinie – et permet à des comédien·ne·s de plusieurs pays de faire entendre leur histoire personnelle (et réelle). Ulysse et Pénélope ne sont plus des personnages, mais le nom commun des exilé·e·s et apatrides que Christiane Jatahy a filmés à travers le monde, un terme qui rassemble sous une identité collective. Par la démultiplication *via* l'image filmée, chaque interprète devient une parcelle d'Ulysse et/ou de Pénélope. Chaque histoire personnelle se lie aux autres pour construire une grande histoire.

Pénélope et toutes les femmes

À force d'adaptations, la Pénélope antique s'efface parfois jusqu'à disparaître derrière ses avatars modernes, toujours narratrices, comme dans le spectacle *Les Pénélopes* du collectif Das Plateau (2021). Pour la création des *Pénélopes*, les artistes ont recueilli les témoignages de plusieurs femmes, envisagées comme des Pénélope contemporaines, « femmes voilées, prostituées, femmes ayant recourt à la chirurgie esthétique, femmes au foyer, 'Lolitas', mais aussi nous toutes... »³²⁰. Le spectacle du collectif Das Plateau n'est pas une mise en scène de l'épopée homérique, mais une proposition artistique qui utilise un nom, devenu notion, pour associer des paroles de femmes et rassembler le public autour d'une figure connue.

Pénélope n'est alors plus un personnage, mais un nom commun – qui peut ainsi s'écrire au pluriel – désignant toutes les femmes « qu'on dit 'soumises' »³²¹ dont la parole a été collectée. Les femmes interrogées par Das Plateau ne sont pas Pénélope, ni même plusieurs versions du personnage épique, mais bien *des Pénélopes*. La reine d'Ithaque permet de réunir sous un même nom des femmes qui ont peu de points communs en dehors du spectacle, comme l'ont fait les artistes et journalistes avec Ulysse, devenu porte-parole des migrant·e·s contemporain·e·s.

³²⁰ Dossier artistique de *Pénélopes*, 2021, p.4.

³²¹ *Ibidem*.

En établissant cette comparaison, ou simplement en la reprenant à leur compte, les metteur·se·s en scène assument une liberté de (ré)interprétation de l'épopée, alors utilisée pour aborder frontalement notre société. Christiane Jatahy veut mettre en scène « une sorte de course de relais entre de multiples Ulysse »³²² et « différentes possibilités d'Ulysses ou de Pénélopes »³²³, et non mettre en scène les Ulysse et Pénélope homériques. Or, cette interprétation d'Ulysse et Pénélope comme des personnages devenus antonomases et servant à désigner migrant·e·s ou « femmes qu'on dit 'soumises' » (*Les Pénélopes*, Das Plateau), les distingue d'autres personnages épiques pour les rapprocher d'héroïnes tragiques telles que Médée ou Antigone, maintes fois réécrites et adaptées et qui incarnent à présent, aux yeux du public, mais aussi des chercheur·se·s et des artistes, des valeurs ou des souffrances transposables à diverses situations – comme le fait aussi le collectif La Gang avec son spectacle *Méduse·s*³²⁴ dans lequel sont diffusés des témoignages de femmes victimes de viols.

Pénélope, l'épouse d'Ulysse

Le polymorphisme d'Ulysse, devenu par extension celui de Pénélope, peut expliquer le nombre de représentations de Pénélope en personnage double, ou dédoublé. Elle est avant tout, semble-t-il, un double d'Ulysse. Dans les épopées, et surtout dans les commentaires qui en ont été faits, le personnage de Pénélope est pensé par rapport à Ulysse : si elle est sage, c'est parce qu'Ulysse l'est, et sa fidélité n'existe que parce qu'Ulysse est absent. Pour cela, elle est souvent mise en scène en miroir avec le héros. Le couple peut alors constituer un duo scénique, comme le propose le clown Méningue dans son *Ulysse et Pénélope* (2009)³²⁵, mettant en scène le couple d'Ithaque en duo clownesque, dans un spectacle bien loin de l'épopée homérique.

Dans un genre très différent, *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis* insiste également sur le couple formé par Ulysse et Pénélope. Dans ce seul en scène, Pénélope – incarnée par Camille Prioul, comme tous les autres personnages – n'apparaît pourtant pas beaucoup : le spectacle est centré sur les aventures d'Ulysse. Mais le titre et la présentation du spectacle mettent en évidence le couple formé par Ulysse et Pénélope, qui est alors présenté comme le ressort dramaturgique majeur. Si Ulysse s'entête et veut tant rentrer à Ithaque, c'est pour retrouver Pénélope :

³²² Dossier de présentation d'*O Agora que Demora. Le présent qui déborde, notre odyssée II*, p.5.

³²³ Dossier de présentation d'*Ithaque, Notre odyssée I*, p.5.

³²⁴ La Gang, *Méduse·s*, 2021, Liège.

³²⁵ Jean Manigault, dit Méningue, *Ulysse et Pénélope*, avec Valeria Emanuela et Mehdi Benabdelouhab, 2009.

Seul compte l'amour d'Ulysse pour sa Pénélope, peu importent les années, « parce que nous sommes mortels, parce que je suis à elle et qu'elle est à moi, et nous, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis ». ³²⁶

Camille Prioul propose une version romantique de l'*Odyssee*, présentée comme une histoire d'amour. Derrière la parodie de l'épopée homérique, l'histoire d'amour entre Ulysse et Pénélope donne une épaisseur supplémentaire au spectacle et, bien que Pénélope soit très secondaire, la structure du spectacle amène aux retrouvailles entre elle et Ulysse.

La mise en scène du couple ne se cantonne pas aux genres comiques, et plusieurs metteur·se·s en scène travaillent sur un effet d'écho, voire de symétrie, entre Ulysse et Pénélope. C'est le cas de Simon Abkarian dans *Pénélope ô Pénélope* (2008), bien que le titre ne mette que Pénélope en avant. Dans cette version de l'*Odyssee*, largement réécrite, mais où l'épopée homérique ne cesse d'être rappelée au public, Élias et Dinah évoluent dans deux sphères différentes, Élias refusant de revenir dans « le monde des vivants » et Dinah ne sortant pas du domicile familial. Les deux personnages se font écho dans leur souffrance et leur attente du retour toujours repoussé d'Élias-Ulysse, et évoquent tous les deux un passé révolu qui hante le temps présent. La première moitié de la pièce présente des monologues de l'un et l'autre, montrant ainsi la symétrie des deux personnages. Dans ce spectacle, Simon Abkarian joue lui aussi sur la réputation légendaire de Pénélope, ici Dinah. Son fils Théos lui reproche d'attendre indéfiniment Élias qui, de toute évidence, est mort, et il lui dit violemment : « Mais toi, il fallait que tu sois irréprochable, insoupçonnable, irrécusable dans ton habit de tragédienne. Tu n'es pas Pénélope, ô Pénélope, il ne reviendra pas ton Ulysse » ³²⁷. Le personnage rapproche directement et volontairement la pièce à l'épopée homérique. Il se trompe, car Dinah est bien Pénélope, et « son Ulysse » reviendra quelques pages plus loin. Mais, en même temps, Théos a raison : Dinah n'est pas la Pénélope du mythe, elle n'en n'est qu'une version. Il met également en évidence que, dans l'imaginaire collectif, Pénélope est un personnage « irréprochable, insoupçonnable, irrécusable », alors même que son comportement peut prêter au doute chez Homère, comme nous l'avons soulevé plus tôt.

Enfin, le diptyque de Christiane Jatahy créé à partir de l'*Odyssee* propose également une Pénélope toujours liée à Ulysse. Dans *Ithaque, Notre Odyssee I*, « d'un côté, le public découvre le point de vue de Pénélope ; de l'autre, celui d'Ulysse. Parfois, chacune des faces est traversée

³²⁶ Présentation du spectacle *Odyssee, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*. [En ligne : <https://odysseelespectacle.com/le-spectacle/>].

³²⁷ Simon Abkarian, *Pénélope ô Pénélope*, op. cit., p.47, Théos à Dinah.

par son envers. Les deux perspectives se répondront en contrepoint »³²⁸. Nous retrouvons le même principe de réponse dans *O Agora que Demora. Le présent qui déborde (notre Odyssee II)* où, dans chaque lieu de tournage, la metteuse en scène a interrogé deux hommes sous le nom d'Ulysse et une femme, « Pénélope ». Toutefois, ces Pénélope ne sont pas les épouses qui attendent, jamais parties de leur palais, mais des doubles féminins d'Ulysse, elles aussi exilées et en quête d'un retour.

Symétrie du couple Pénélope-Ulysse

Dans les spectacles de Christiane Jatahy ou dans *Pénélope ô Pénélope* de Simon Abkarian qui font de Pénélope un double d'Ulysse, construit en symétrie, le personnage a alors accès à la parole. Son temps de parole est égal, ou presque, à celui d'Ulysse. Or, même si elle a un accès privilégié à la parole dans l'*Odyssee*, elle parle bien moins qu'Ulysse. Dans l'épopée, elle parle surtout pour pleurer sur son sort et celui de Télémaque. Mais, au chant XIX, quand elle rencontre Ulysse-mendiant, elle lui raconte son attente et sa vie à Ithaque. Elle se fait déjà, dans une certaine mesure, narratrice de son histoire :

Ils pressent le mariage ; et moi, j'ourdis des ruses.
Voici ce que le ciel m'inspira tout d'abord :
Je fis dresser un vaste métier dans la salle
pour tisser un voile ample et fin ; et je leur dis à tous :
- Mes jeunes prétendants, certes, je sais qu'Ulysse est mort ;
Patientez toutefois pour les noces jusqu'à ce que
j'aie achevé ce voile, que le fil n'en soit perdu :
c'est un linceul pour le héros Laërte, afin qu'à l'heure
funeste la cruelle mort viendra l'abattre
il n'y ait nulle femme entre toutes les Achéennes
qui me reproche d'avoir laissé nu un mort si riche !
Je leur parlais ainsi, et leur âme fière acceptait.
C'est ainsi que mes jours passaient à tisser l'ample voile,
Et mes nuits à défaire cet ouvrage sous les torches...
Ainsi, trois ans durant, je sus duper les Achéens ;
mais lorsque vint la quatrième année, et le printemps,
par l'entremise des servantes, chiennes sans pitié,
ils vinrent me surprendre et m'accablèrent de reproches.
Alors il fallut bien finir, mais par contrainte...³²⁹

Comme Hélène dans la même épopée (chant IV), Pénélope endosse un rôle de narratrice pendant un court moment. Et comme Ulysse, elle fait un récit au service de sa propre gloire en racontant sa ruse qui fait désormais partie intégrante de sa légende. Le récit fait par Pénélope a par ailleurs été une source d'inspiration pour les artistes, et elle est la narratrice, divisée dans

³²⁸ Dossier de présentation d'*Ithaque, Notre Odyssee I*, p.4.

³²⁹ HOMERE, *Odyssee*, trad. Philippe JACCOTTE, *op. cit.*, chant XIX, vers 137-156, p.341.

un chœur, du roman de Margaret Atwood *The Penelopiad*. Sur scène, elle prend également la parole pour raconter son *Odyssée* et apporter un point de vue différent, décalé, par rapport à la vision traditionnelle de l'épopée comme récit des aventures d'Ulysse.

Les odyssees de Pénélope

L'effet de symétrie entre Pénélope et Ulysse aboutit, dans certains spectacles, à des monologues de Pénélope, qui présente alors son odyssee. Plusieurs spectacles ont ainsi été créés comme des « odyssees féminines » dès la fin du XX^e siècle.

Le personnage de Pénélope arrive sur les scènes françaises dès 1978, avec *Lady Pénélope* de David Pharao et Isabelle Pirot, avant même que la mise en scène d'épopées ne prenne l'ampleur qu'elle a connue dans les années 2000. Le spectacle a par ailleurs été repris en 2012, sous le titre *La Dame d'Ithaque*, et a rencontré un important succès critique. Or, ce spectacle part d'un constat que l'on retrouve plus tard pour d'autres personnages épiques : Pénélope n'a pas la place qu'elle mérite dans l'*Odyssée*. Le spectacle met en scène un « Monsieur Homère » qui tente de réparer cette injustice en présentant l'histoire de la reine d'Ithaque. Dans cette comédie, le personnage d'Homère prend en charge tous les personnages de son histoire, à l'exception de Pénélope, incarnée par Marie Frémont (2012). Il s'agit donc de mettre Pénélope au cœur du spectacle en en faisant le seul personnage toujours présent sur scène. Sa mise en scène va de pair avec une inversion des rôles et des rapports de force : le narrateur, Homère en personne, se met au service du personnage qu'il a « négligé »³³⁰ dans l'*Odyssée*, afin de lui rendre justice. Cette Pénélope se mêle alors de la vie politique d'Ithaque, parle avec tous les prétendants qui l'entourent, impose sa volonté, répond avec impertinence, etc. – éléments qui font bien de *La Dame d'Ithaque* une comédie. Il s'agit, derrière l'aspect comique, de rendre justice au personnage de Pénélope, trop longtemps resté dans l'ombre d'Ulysse selon David Pharao et Isabelle Pirot : le spectacle est ainsi « le portrait de Pénélope, dont Homère, en relisant l'*Odyssée*, se serait aperçu qu'il a un peu négligé sa plus belle héroïne »³³¹.

Les metteuses en scène qui s'emparent aujourd'hui de Pénélope vont plus loin encore, en faisant de Pénélope sa propre narratrice, sans le besoin d'un Homère aux multiples masques. Comme l'a fait Laurence Campet pour Briséis dans *Iliade/Brisée*, Céline Chemin et Manon

³³⁰ David Pharao, présentation en vidéo de *La Dame d'Ithaque*. [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=svewm1bo6Z0>].

³³¹ *Ibid.*, de 13 secondes à 20 secondes.

Crivellari, entre autres, sont seules sur scène pour incarner une Pénélope qui raconte son histoire au public, quand bien même elle est accompagnée par d'autres personnages, interprétés par la même comédienne.

2. L'*Odyssee* racontée par Pénélope : *Odyssee etc. Pénélope*

Dès l'*Odyssee*, Pénélope raconte à un Ulysse déguisé ce qu'elle a vécu à Ithaque pendant son absence. Cette capacité de narration est reprise sur scène et, comme Briséis raconte son histoire dans *Iliade/Brisée*, Pénélope prend la parole pour faire, au public, le récit des vingt années passées à Ithaque sans Ulysse. L'attente se transforme en périple, et la reine présente alors sa propre odyssee.

Avec *Odyssee etc. Pénélope*, Céline Chemin propose une version féminine de l'*Odyssee*, parallèle à celle d'Homère. Le parallélisme entre le spectacle et l'*Odyssee* est souligné dès la première réplique : « Muse, conte-moi les aventures de cette femme dont la gloire est parvenue jusqu'aux sommets du mont Olympe »³³², réécriture du premier vers de l'épopée « Ô Muse, conte-moi l'aventure de l'Inventif »³³³. Le spectacle est un monologue de Pénélope entrecoupé de chants. La reine d'Ithaque attend Ulysse après la guerre de Troie et raconte son quotidien tout en imaginant où en est le héros. Elle s'adresse à lui, absent, comme le fait Ménélas à Hélène dans *Ménélas Rebético Rapsodie*. Pénélope est ainsi narratrice et présente une version de l'*Odyssee* dans laquelle elle rencontre des obstacles comparables.

Pénélope en aède omniscient

L'aède qui introduit le spectacle, également interprété par Céline Chemin, laisse place à une Pénélope éplorée, mais qui est aussi capable d'une certaine forme de rancœur envers Ulysse, qui tarde trop et lui est infidèle. Cette Pénélope narratrice semble omnisciente : elle fait référence aux étapes majeures du voyage d'Ulysse, soit de façon allusive soit avec plus de détails. L'épisode des Lotophages (« que tu as mangé le Lotos, ces fleurs de l'oubli »³³⁴), l'arrêt sur l'île de Polyphème (« Qui vient ? Personne ! Te caches-tu sous les moutons marins ? »³³⁵)

³³² Céline Chemin, *Odyssee etc. Pénélope*, manuscrit fourni par l'autrice, p.2.

³³³ HOMERE, *Odyssee*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant I, vers 1, p.11.

³³⁴ Céline Chemin, *Odyssee etc. Pénélope*, *op. cit.*, p.2.

³³⁵ *Ibidem*.

ou la visite d’Ulysse à la porte des Enfers (« La vie est-elle une interminable descente aux enfers ? »³³⁶) sont brièvement abordés, et il faut connaître l’*Odyssee* pour remarquer les références. En revanche, la rencontre avec Éole puis la mutinerie de l’équipage, et celles avec Circé, Calypso et Charybde et Scylla, sont plus clairement mentionnées. La rencontre entre Ulysse et le dieu du vent est résumée en une quinzaine de lignes, comme l’épisode de Charybde et Scylla, dont Pénélope se sert pour présenter sa propre situation : « Je dois choisir. Que puis-je choisir ? Deux chemins s’ouvrent à moi. Deux chemins comme les deux hautes roches que les dieux bienheureux nomment les Errantes »³³⁷.

Cette Pénélope omnisciente ne mentionne pas pour autant tous les noms des personnages rencontrés par Ulysse : ni Circé, ni Calypso ni Polyphème ne sont nommés, tandis qu’Éole, Charybde et Scylla, Nausicäa et Anticlée le sont. Circé et Calypso, les amantes d’Ulysse, sont désignées par leur nature (« magicienne » et « déesse »), comme mises à distance par la jalouse Pénélope. La reine d’Ithaque, sure d’elle lorsqu’elle décrit l’arrêt d’Ulysse chez Éole ou chez les Phéaciens, semble plus hésitante quand le récit concerne les autres femmes d’Ulysse :

Qui te retient encore et toujours loin de mes bras. Une femme, une déesse. Cela ne peut être que cela ! [...] Une déesse, auprès de toi. L’aimes-tu ? La désires-tu ? Elle t’offre la jeunesse éternelle, la sienne, la tienne. / Elle, si lisse, et moi qui vieilli. Elle si belle, moi si mortelle.³³⁸

Le doute exprimé par Pénélope – doute sur la situation vécue par Ulysse, mais aussi doute d’elle-même, qui se sent vieillir et craint qu’Ulysse ne lui préfère une autre – rend le personnage fragile et humain : elle n’est pas seulement une narratrice omnisciente qui raconterait l’*Odyssee* d’un point de vue extérieur, mais aussi une femme inquiète.

Une chronologie en miroir

Céline Chemin s’est appuyée sur les informations données par le récit d’Ulysse dans l’*Odyssee* pour construire la chronologie d’*Odyssee etc. Pénélope* : grâce à l’épopée, nous savons que quelques temps après les dix années de la Guerre de Troie, Anticlée meurt, puisqu’Ulysse la retrouve aux Enfers, et que Laërte s’exile, entraînant alors l’arrivée des prétendants au palais d’Ithaque. Pénélope parvient à les faire patienter quatre ans, puis trois années supplémentaires grâce au subterfuge du tissage. Céline Chemin associe ainsi les étapes du voyage d’Ulysse à celles de la vie de Pénélope : elle fait patienter les prétendants pendant

³³⁶ *Ibid*, p.4.

³³⁷ *Ibid*, p.5.

³³⁸ *Ibid*, p.6.

sept ans, comme Ulysse reste sept ans chez Calypso. L'épopée homérique est ainsi très présente et lisible dans le spectacle. La metteuse en scène a conservé la structure et une partie de la fable de l'*Odyssée*, grâce à sa chronologie détaillée des aventures d'Ulysse et des événements se déroulant à Ithaque en même temps. De plus, le spectacle s'ouvre par une introduction de l'aède qui invoque la Muse, et il est découpé en tableaux, comme l'épopée l'est en chants. Les titres des tableaux évoquent des épisodes de l'*Odyssée*, notamment le tableau II qui s'intitule « Les enfers », rappelant le chant XI de l'épopée³³⁹. *Odyssée etc. Pénélope* est donc bien conçu comme un équivalent de l'*Odyssée* d'Ulysse, alors raccourcie et adaptée à Pénélope.

Pénélope défamiliarisée : le détour par le Nô

Pour autant, le spectacle propose une version de Pénélope qui s'éloigne du personnage épique. Céline Chemin « défamiliarise »³⁴⁰ Pénélope et la met à distance pour en proposer une nouvelle version. Cette « défamiliarisation » du personnage, c'est-à-dire « les opérations qui nous le rendent étrange, au moment-même où on l'estime proche »³⁴¹, passe par la modification du contexte dans lequel le personnage évolue. Avec *Odyssée etc. Pénélope*, Céline Chemin ancre l'*Odyssée* dans du théâtre Nô grâce au costume (kimono) et aux décors qui évoquent le décor traditionnel du Nô, faisant de Pénélope un personnage étrange et étranger à la fois. Le théâtre Nô, pratique scénique traditionnelle au Japon³⁴², est extrêmement régulé et codifié, et *Odyssée etc. Pénélope* n'en est pas véritablement : la technique de jeu est occidentale et le texte n'est ni lyrique, ni versifié. En revanche, la scénographie permet de créer une *impression* de théâtre Nô, forme d'hommage par l'imitation.

La référence au théâtre Nô confère au spectacle une impression « hors du temps » : impossible de situer la fable à une époque précise, puisqu'il n'y a aucune marque temporelle ou de situation. Or, cet aspect atemporel complète les caractéristiques des personnages mythiques contemporanisés, à la fois « adossé[s] au passé »³⁴³ comme les personnages mythiques, et « marqué[s] par le présent »³⁴⁴, « sans passé et sans projets, sans trajectoire »³⁴⁵ comme les personnages contemporains définis par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon.

³³⁹ *Ibid*, p.3.

³⁴⁰ RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, *op. cit.*, p.28.

³⁴¹ *Ibid*, p.29.

³⁴² TSCHUDIN Jean-Jacques, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011.

³⁴³ RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, *op. cit.*, p.23.

³⁴⁴ *Ibid*, p.24.

³⁴⁵ *Ibidem*.

Pénélope a un passé, une légende, qui la construit. Mais, dans *Odyssée etc. Pénélope*, elle est prisonnière de sa légende comme de son palais et d'Ithaque. Dans son kimono japonais, elle semble figée dans le temps, celui de l'attente d'Ulysse, mais aussi dans le temps du mythe.

Mais, en étant mise à distance, Pénélope gagne en indépendance par rapport à l'œuvre source, ce que l'on retrouve dans son discours. Ainsi, si elle est bien toujours indéniablement l'épouse d'Ulysse, cette Pénélope exprime aussi une individualité.

B. Les femmes de l'Odyssée réunies en une seule : Pénélope aux mille voix

Aux Pénélope narratrices et doubles d'Ulysse, s'ajoutent les Pénélope construites à partir de plusieurs personnages épiques. Laurence Campet associe sa Briséis à plusieurs personnages de l'*Iliade* (Hélène, Andromaque), et les Pénélope modernes sont des mélanges de plusieurs personnages féminins de l'*Odyssée* : Circé ou Calypso, les autres femmes rencontrées par Ulysse. Ce faisant, le personnage mythique de l'épouse modèle est mis de côté et complexifié, par association à ces personnages de séductrices, pas totalement humaines et qui aident Ulysse après l'avoir piégé.

1. À l'écran, une Pénélope-Circé (*Ulisse*, Mario Camerini) : l'épouse et la maîtresse

Comme pour Hélène, le cinéma s'est intéressé à Pénélope avant la scène, bien que dans une plus faible proportion. Il nous faut alors nous arrêter sur une Pénélope de cinéma dont le traitement est particulièrement intéressant pour comprendre celui qu'en font les metteurs en scène contemporains : celle du film de Mario Camerini, *Ulisse*, réalisé en 1954.

Dans ce *peplum*, Pénélope apparaît comme un personnage complexe, du fait de son interprétation par Silvana Mangano, qui incarne également Circé, l'autre personnage féminin fort du film. Comme le fera Christiane Jatahy avec Calypso en 2018 dans *Ithaque, Notre Odyssée 1*, le réalisateur associe la reine d'Ithaque à une des autres femmes de la vie d'Ulysse, la magicienne Circé, chez qui il reste une année entière et avec qui il aurait eu un fils, Télégonos,

héros de l'épopée perdue la *Télégonie*³⁴⁶. Le traitement de Pénélope et Circé dans cette adaptation de l'*Odyssée* a déjà fait l'objet d'une étude en 2013, par Joanna Paul, « 'Madonna and Whore': The Many Faces of Penelope in *Ulysse* (1954) »³⁴⁷. Joanna Paul propose d'y voir une mise en scène suivant le schéma classique de la « vierge et la putain », l'épouse fidèle (Pénélope) et la dangereuse séductrice (Circé), toutes les deux réunies sous les traits de Silvana Mangano.

Si le film porte le nom d'Ulysse, Pénélope est indéniablement un des personnages principaux, ne serait-ce que par son temps de présence à l'écran. L'actrice qui l'incarne apparaît à l'écran pendant la moitié du film (environ 49 minutes sur les 99 du film), si l'on compte aussi ses apparitions sous les traits de Circé, présentée ici comme un double sombre de la reine d'Ithaque. De plus, *Ulysse* commence et se termine dans la chambre de Pénélope. La première scène du film montre les servantes en train de filer de la laine, tandis que Pénélope se trouve près de l'ouvrage qu'elle tisse, plus proche de la tapisserie que du linceul. C'est également devant cette tapisserie que Télémaque annonce à sa mère sa volonté de quitter Ithaque : on voit alors Pénélope et Télémaque au premier plan, leur visage en gros plan et dans la pénombre, se faisant face, et la tapisserie blanche bien visible en arrière-plan, montrant une femme et un bébé (Pénélope et Télémaque) qui voient partir un homme (Ulysse). Les phrases de Pénélope ne font que confirmer ce que disait déjà l'image, la reine suppliant son fils de ne pas l'abandonner « lui aussi »³⁴⁸. Cette tapisserie, qui apparaît comme un mauvais présage au début, est dévoilée dans sa totalité en conclusion du film, lorsque Pénélope et Ulysse se retrouvent dans la chambre, et devient alors signe d'un bonheur à venir, doublant la promesse d'Ulysse de rattraper tout le temps perdu. On voit alors que, sur la broderie, l'homme qui tourne le dos à la femme et au bébé ne part pas à la guerre, mais laboure un champ. Cette activité, sédentaire et non héroïque, semble dire que la quête d'Ulysse est terminée et qu'il a fait le choix qu'il n'arrivait pas à faire plus tôt, pris entre les « deux hommes qui sont en lui »³⁴⁹, celui qui veut retrouver sa famille et son foyer, et celui qui est avide d'aventures et de découvertes.

Cette dualité est aussi celle de Pénélope, associée à la magicienne Circé qui, dans cette version de l'épopée, envoûte Ulysse pour lui faire oublier le temps qu'il passe avec elle et lui promet l'immortalité s'il reste à ses côtés³⁵⁰. La ressemblance entre les deux personnages,

³⁴⁶ EUGAMMON DE CYRENE (œuvre attribuée à), *Télégonie*, VI^e siècle av. J.-C. Télégonos tue Ulysse à Ithaque avec une lance empoisonnée.

³⁴⁷ PAUL Joanna, « 'Madonna and Whore': The Many Faces of Penelope in *Ulysse* (1954) », *op. cit.*

³⁴⁸ Mario Camerini, *Ulysse*, Italie, 1954, 11min.10.

³⁴⁹ *Ibid.*, 51min.33.

³⁵⁰ Dans l'*Odyssée*, c'est Calypso qui fait cette proposition.

incarnée par la même actrice, est par ailleurs soulevée par Ulysse qui en souligne l'étrangeté. Le réalisateur joue avec les codes du cinéma et de la fiction, en appuyant sur le procédé et le jeu d'acteur pour l'inclure dans la fiction. Circé devient le double de Pénélope, justifiant qu'Ulysse la désire et reste avec elle. Ce faisant, son infidélité est justifiée par la magicienne :

Ulysse : Que c'est étrange... Tu as le même visage et les mêmes yeux que Pénélope... C'est étrange.

Circé : Pourquoi est étrange ? La différence entre une femme et une autre n'est due qu'à l'imagination des hommes.

Ulysse : Non, cette différence existe. Pénélope aurait défendu qu'un étranger la tienne dans ses bras.

Circé : Même si cet étranger ressemblait à Ulysse ?

Ulysse embrasse Circé.³⁵¹

Au-delà des jeux méta-cinématographiques créés par ce procédé, la question de la ressemblance et de l'identité des personnages rappelle de nombreuses légendes antiques où les dieux et déesses prennent l'apparence de mortel·le·s, mais aussi l'*Odyssee* et les travestissements d'Ulysse et Athéna. Ulysse peut ainsi dire à Euryloque « il y a deux hommes en moi »³⁵², pendant que Pénélope est, elle aussi, deux femmes. Sous les traits de l'actrice Silvana Mangano sont donc réunies toutes les femmes de la vie d'Ulysse – celles du film du moins, qui a effacé Calypso. En effet, Ulysse étant réellement amnésique en arrivant chez les Phéaciens, Nausicaa n'est pas, à proprement parler, une « femme d'Ulysse », car il est alors cet inconnu que la jeune femme a elle-même nommé (Spenos) et ils n'ont pas de relations sexuelles.

Circé, pourtant fille du soleil, est toujours montrée dans la nuit et l'ombre, tandis que Pénélope est souvent habillée avec des couleurs claires et placée dans la lumière. Bien après qu'Ulysse ne souligne la ressemblance de Circé à Pénélope, c'est Pénélope qui est associée à Circé, grâce à un voile vert porté sur ses cheveux qui rappelle la chevelure verte de la magicienne. Ainsi, il y a tout un jeu de proximités entre les deux personnages qui dépasse l'incarnation par une seule actrice.

Dans le film, Circé existe comme un double sombre et sensuel de Pénélope, tandis que le personnage de Pénélope gagne en épaisseur et en sensualité par association à Circé, mais aussi en étant incarnée à l'écran par Silvana Mangano, star de cinéma, ancienne reine de beauté (Miss Rome) et véritable *sex-symbol* de son époque, que ses contemporain·e·s voyaient plus comme une Circé qu'une Pénélope³⁵³. Cette Pénélope est sage et fidèle, mais elle est aussi très belle – comme elle l'est dans l'épopée, bien que cette caractéristique ne soit pas celle que l'on a retenue

³⁵¹ Mario Camerini, *Ulysse, op. cit.*, 1h00min.20-1h01min.02.

³⁵² *Ibid.*, 51min.33.

³⁵³ PAUL Joanna, « 'Madonna and Whore': The Many Faces of Penelope in *Ulysse* (1954) », *op. cit.*, p.159.

d'elle. Comme par contamination avec Circé, la Pénélope d'*Ulisse* utilise ses charmes pour séduire un homme, le prétendant Antinoüs, dont elle tire la promesse qu'il n'arrivera rien à Télémaque. Elle avoue au prétendant qu'elle aimerait qu'il gagne l'épreuve lors d'un tête-à-tête au clair de lune, allant jusqu'à l'embrasser – ou plutôt, se laissant embrasser par Antinoüs avant de le fuir. Pénélope est donc aussi montrée comme une femme intelligente, qui sait se servir de ses atouts. Ses divers stratagèmes pour repousser son remariage (toile, jeux d'Apollon) mettent en valeur son intelligence, alors même qu'Ulysse n'est pas, chez Camerini, valorisé pour sa ruse. Dans cette adaptation, le héros ne semble pas particulièrement intelligent : il est piégé par Circé, et chez les Phéaciens il ne joue pas les amnésiques, il l'est vraiment – ce qui n'est pas certain dans l'*Odyssée*. Ses seuls exploits sont sa victoire contre Polyphème et sa gestion du passage devant les Sirènes, mais le personnage apparaît comme un fanfaron trop sûr de lui – ce qui le mène d'ailleurs à ne pas écouter son équipage chez Circé – et non comme un héros dont la ruse mérite les louanges.

L'intelligence et l'indépendance de Pénélope, qui n'hésite pas à affirmer sa position de reine face aux prétendants (« Les rapports entre moi et mon peuple ne vous regardent pas ! »³⁵⁴), sont cependant à relativiser, car elle est sous l'autorité de sa servante Euryclée, qui endosse un rôle de gouvernante, voire de mère. Malgré ses tirades royales et sa prestance, Pénélope reste très peu active et les événements se déroulent malgré elle. Le titre du film n'est pas trompeur : c'est bien Ulysse qui en est le centre, même si le traitement de Pénélope, associée à Circé, est riche et apporte de la complexité et de la nuance à son image d'épouse fidèle et sage.

La richesse de cette Pénélope-Circé est accentuée par la suppression de Calypso, qui apparaîtrait alors comme une troisième déclinaison de personnage féminin d'épouse, entre beauté dangereuse et intelligence. En 2018, dans *Ithaque, Notre Odyssée 1*, Christiane Jatahy propose elle aussi une Pénélope démultipliée, d'abord parce qu'elle est incarnée par trois comédiennes, mais aussi parce qu'elle est associée à Calypso, jouée par les trois mêmes interprètes. Pour autant, ce parti-pris est au service d'un discours bien différent de celui de Mario Camerini, et la metteuse en scène présente deux femmes isolées sur leur île, abandonnées par Ulysse.

³⁵⁴ Mario Camerini, *Ulisse, op. cit.*, 8min.16 : Pénélope face aux prétendants.

2. Deux femmes abandonnées : Pénélope-Calypso (*Ithaque, Notre Odyssée 1*, Christiane Jatahy)

Comme nous l'avons déjà soulevé, avec *Ithaque, Notre Odyssée 1*, Christiane Jatahy s'intéresse à une ellipse de l'*Odyssée* : les années qu'Ulysse passe chez Calypso, et celles que vit Pénélope en même temps à Ithaque. Les personnages ainsi mis sur le devant de la scène sont Ulysse et Calypso, et Pénélope et les prétendants. Par association et grâce à la distribution, Ulysse et les prétendants sont associés, de même que Pénélope et Calypso. En mettant en scène Pénélope et Calypso comme des femmes qui se ressemblent, voire qui ne font qu'une, il ne s'agit pas tant pour Christiane Jatahy de parler de Pénélope que de toutes les femmes victimes de violences conjugales et, au-delà encore, des migrant·e·s modernes. Pénélope est un point de départ, une identité permettant d'élargir le discours à toutes celles qui, comme elle et Calypso, sont victimes des hommes.

Autre compagne d'Ulysse, Calypso n'apparaît pas, ou très peu, au théâtre, au cinéma et dans la littérature et quand c'est le cas, elle n'est pas forcément liée à l'*Odyssée*³⁵⁵. Cela peut s'expliquer par sa place dans l'épopée : si elle est la compagne d'Ulysse pendant leurs sept années de vie commune sur l'île de la nymphe – sept années passées sous silence dans l'épopée – elle peut aussi être envisagée comme un des nombreux obstacles rencontrés par Ulysse. En outre, comme la magicienne Circé ou les Sirènes, Calypso n'est pas humaine et se différencie de Pénélope par son statut divin, expliquant peut-être le faible intérêt des metteuses en scène contemporaines pour ce personnage dans lequel il peut être plus difficile de se reconnaître. Pourtant, Christiane Jatahy ne fait pas de grande différence entre Pénélope et Calypso, au point que les deux personnages se fondent l'un dans l'autre dans *Ithaque, Notre Odyssée 1*. Cette association entre Pénélope et Calypso passe par l'effacement des caractéristiques surnaturelles de Calypso, qui devient le double de la reine d'Ithaque. Dans l'*Odyssée*, Calypso est une nymphe et retient Ulysse prisonnier sur son île. Elle lui propose l'immortalité, afin de rester à ses côtés pour toujours. Dans la version de Christiane Jatahy, pas de promesse d'immortalité : ce qui lie Ulysse et Calypso, ce sont les souvenirs d'un moment de vie partagée, à la fois trop présent pour permettre une rupture (le départ d'Ulysse) et trop ancien pour que les deux personnages puissent connaître le bonheur ensemble. Ici, Pénélope déteint sur Calypso, et non

³⁵⁵ Pensons par exemple à son apparition dans le troisième film de la saga *Pirates des Caraïbes, Pirates of the Caribbean 3 : At World's End*, réalisé par Gore Verbinski, 2007.

l'inverse : les caractéristiques de la nymphe sont effacées, au profit de son humanisation – voire de sa banalisation.

Un monologue démultiplié

Avant même d'être associée à Calypso, Pénélope est démultipliée par son incarnation par trois comédiennes distinctes, parfois ensemble sur le plateau et qui dialoguent entre elles. Le texte laisse supposer que ces différentes versions de Pénélope présentent plusieurs moments de sa vie : elle ne cesse de demander à ses doubles « tu te souviens quand... ? ». Pénélope s'adresse à ses versions du passé, espérant une réponse oubliée, noyée par l'attente d'Ulysse. L'on peut aussi y voir une Pénélope dialoguant avec sa conscience ou sa mémoire, et cette interprétation ancre alors le personnage dans une longue tradition théâtrale de monologue intérieur, ou de dialogue avec le personnage de la confidente du théâtre classique – même si, ici, la confidente est un des doubles du personnage, une autre Pénélope. Les échanges entre les différentes versions du même personnage, qui ne sont jamais identifiées comme « celle du présent » ou « celle du passé », par exemple, brouillent l'identité du personnage. Les spectateur·trice·s sont en droit de se demander *qui* parle à *qui*, s'il s'agit vraiment d'un seul personnage, ou encore si l'une des comédiennes est plus Pénélope qu'une autre (par exemple, les spectateur·trice·s pourraient identifier telle comédienne à Calypso et telle autre à Pénélope, pour des raisons diverses). Le refus d'une distribution qui participe à l'identification comédienne-personnage évoque à nouveau la transformation de Pénélope en antonomase : Calypso est, finalement, *une* Pénélope, comme d'autres personnages ou femmes réelles peuvent l'être.

a. Calypso, une déclinaison de Pénélope

Pénélope et Calypso sont chacune à leur tour la compagne d'Ulysse. Dans l'*Odyssée*, Pénélope attend le retour d'Ulysse tandis que Calypso le retarde, elle ne veut pas le laisser partir. Or, dans la proposition de Christiane Jatahy, Calypso, comme Pénélope, se souvient d'un temps passé où tout allait mieux, quand Ulysse l'aimait. Comme nous l'avons déjà relevé, les deux personnages sont associés visuellement : ce sont les mêmes comédiennes, dans des décors très similaires, qui portent les mêmes costumes. Elles parlent la même langue (portugais) et répètent les mêmes phrases (« Arrête, pourquoi tu fais ça ? », à Ulysse ou aux prétendants). Les

deux personnages se font écho – littéralement peut-être, les voix des comédien·ne·s traversant le rideau central.

Comme nous l'avons déjà précisé, les deux premières parties d'*Ithaque, Notre Odyssée 1* peuvent être vues dans un sens comme dans l'autre. « Sur l'île de Calypso » se déroule ainsi en même temps qu'« À Ithaque ». Pour la moitié du public qui assiste d'abord à l'action « À Ithaque », le plateau s'inonde petit à petit pendant les échanges entre Ulysse et Calypso et non pendant ceux entre Pénélope et les prétendants. Ainsi, tout ce que l'on peut soulever pour Pénélope convient aussi pour Calypso : comme Pénélope, Calypso évoque sans cesse un passé idéal avec Ulysse, « le bon vieux temps », celui des fêtes, quand il « a dansé deux jours sans s'arrêter pour moi [Calypso] », et dont elle voudrait qu'Ulysse se souvienne (« Tu te rappelles quand tu es arrivé ? »). Mais Ulysse, s'il s'en souvient, n'en parle pas et ne rêve que de partir et de la quitter. L'eau qui envahit le plateau déstabilise alors Calypso, comme elle déstabilise Pénélope de l'autre côté du rideau et l'isole encore davantage d'Ulysse – avec qui elle ne parle de toute façon pas la même langue. Enfin, comme du côté d'Ithaque où les prétendants parlent beaucoup au public, Ulysse parle plus souvent au public que Calypso : il échange réellement avec des spectateur·trice·s, les interpelle par leur prénom et ouvre l'espace scénique sur l'espace du public, tandis que Calypso est de plus en plus enfermée sur le plateau qui s'inonde, dans un espace qui se réduit.

b. La vidéo comme niveau de démultiplication supplémentaire

Dans son adaptation de l'*Odyssée*, Christiane Jatahy déploie le dispositif mis en place dès 2010 avec *JULIA* (d'après *Mademoiselle Julie* de Strinberg), développé ensuite dans *What if they went to Moscow?* (2014, d'après *Les trois sœurs* de Tchekhov) et *La forêt qui marche – A Floresta que anda* (2015, d'après *Macbeth* de Shakespeare) et qu'elle a encore poursuivi en 2019 dans le deuxième volet *O Agora que Demora*. Dans son article « Caméra directe et métalepse : *JULIA* de Christiane Jatahy, entre réalité et fiction »³⁵⁶, Arielle Meyer MacLeod analyse le dispositif entre théâtre et cinéma mis en place par la metteuse en scène dans *JULIA*, et que l'on retrouve en 2018 dans *Ithaque, Notre Odyssée 1*. Les deux spectacles ont de nombreux points communs, tant dans le dispositif technique que dans les rapports de force entre les personnages et le traitement des personnages féminins. Dans *JULIA*, le personnage éponyme

³⁵⁶ MEYER MACLEOD Arielle, « Caméra directe et métalepse : *JULIA* de Christiane Jatahy, entre réalité et fiction », in FERAL Josette, *L'acteur face aux écrans : corps en scène*, L'avérune, L'Entretiens, 2018, pp.257-266.

est suivi par la caméra, œil voyeur et intrusif du père puis du public, et dont le personnage cherche à échapper.

D'un point de vue formel, Arielle Meyer MacLeod dégage trois types de présence dans *JULIA* :

Trois types de présence, donc, dont le spectacle va déployer toutes les ressources, à la fois sur le plan du récit (de l'histoire qui se raconte) et sur le plan du fonctionnement théâtral de la fiction, auxquelles la mise en scène de Christiane Jatahy ajoute des strates qui vont permettre de brouiller la frontière entre réalité et fiction.³⁵⁷

Le personnage de Julia est démultiplié, entre sa présence réelle sur scène, son image filmée en direct et les images pré-enregistrées, lui conférant une identité mouvante, changeant de condition d'existence et de formes de présence (présence réelle ou image).

L'analyse d'Arielle Meyer MacLeod peut s'appliquer à *Ithaque, Notre Odyssée 1*, et il faut en plus ajouter la démultiplication des personnages sur le plateau, en plus de celle créée par l'écran. Comme Julia, Pénélope est filmée contre son gré – ce qu'elle manifeste clairement, en demandant au prétendant et au comédien l'incarnant d'arrêter de la filmer pendant qu'elle essaye de se soustraire à la caméra du téléphone en s'approchant du public et quittant presque l'espace scénique. Lors de la représentation du 6 octobre 2018, sur laquelle s'appuie notre analyse, une spectatrice a spontanément demandé au comédien d'arrêter de filmer la comédienne, agacée par son insistance. Cette Pénélope « ressent manifestement comme une prise de pouvoir »³⁵⁸ le film que fait d'elle le prétendant, sentiment identique à celui de Julia vis-à-vis du film fait par son père dans *JULIA*.

Plus tard dans *Ithaque, Notre Odyssée 1*, la présence humaine est progressivement complétée par celles des images filmées. Dès le début, le spectacle contient quelques passages de vidéo, en plus de la scène de harcèlement de Pénélope par un prétendant : du côté de Calypso et Ulysse, une des versions du couple s'étreint derrière le rideau central, filmé et diffusé en direct sur le rideau. Dans la troisième partie, l'image filmée se fait plus présente, ainsi que la présence visible de la caméra : un des comédiens sort de l'espace scénique pour revenir avec une caméra et filme, sous l'œil du public, les autres comédien·ne·s. Le film est diffusé en direct sur le rideau central alors en hauteur, comme un écran de cinéma au-dessus de l'espace scénique. Grâce à ce dispositif, l'apparition des visages des comédien·ne·s, en plan rapproché sur l'écran de fortune, démultiplie encore l'image des personnages. Non seulement les trois comédiennes sont réunies dans le même espace, évoquant alors une femme à trois corps, mais

³⁵⁷ *Ibid*, p.259.

³⁵⁸ *Ibid*, p.257.

en plus ces visages sont exposés et sur-montrés au public qui peut voir la comédienne et son image filmée en même temps, comme une nouvelle démultiplication de Pénélope et/ou Calypso.

Cette nouvelle forme de démultiplication des corps entraîne paradoxalement une forme de disparition du personnage. Jusqu'à ce moment, les personnages buvaient de l'eau comme s'il s'agissait d'alcool, pour oublier (« il n'y a toujours pas d'alcool ? », « on peut se saouler à la flotte ! », « si on boit assez d'eau, on peut être ivre... »). Mais, quand l'eau inonde l'espace, les personnages sont eux-mêmes oubliés, leur identité se diluant au fur et à mesure que le niveau de l'eau augmente. À travers la vidéo, nous voyons de moins en moins Pénélope ou Calypso, remplacées par des femmes anonymes, démultipliables à souhait, et maltraitées sur scène (trainées par les cheveux, jetées au sol et plaquées dans l'eau) par les comédiens.

Permettant de questionner les identités, la démultiplication des personnages entraîne un jeu de regards sur eux-mêmes. Les personnages se regardent, s'observent, dans un autre espace-temps. Les Pénélope et Calypso de Jatahy sont leurs propres observatrices grâce à leur démultiplication. La réunification des deux espaces en un seul, à la fin du spectacle, va dans ce sens en faisant disparaître les identités des personnages pour en faire des femmes, ni Pénélope ni Calypso, ou les deux à la fois : une fois les deux espaces – ou les deux îles – réunis, les personnages sont également réunis en un seul, toujours démultiplié(s) en plusieurs corps et voix. Dans cette troisième partie, les personnages de l'*Odyssée* s'effacent pour ne laisser que des hommes et des femmes qui portent la voix de personnes réelles, migrant·e·s du XXI^e siècle.

L'association de Pénélope et Calypso fait douter de l'existence de deux personnages distincts, contre un seul qui serait encore démultiplié à un autre niveau. Y a-t-il réellement trois Calypso et trois Pénélope, ou un seul personnage féminin démultiplié et éclaté sur scène ? Le trouble identitaire, d'abord visible avec la démultiplication des personnages, est encore plus profond car cette démultiplication unifie en réalité deux personnages bien distincts dans l'*Odyssée*. Ce faisant, Christine Jatahy va à l'encontre de la démarche de Laurence Campet qui, en s'emparant de Briséis, donne une identité claire et définie au personnage épique « oublié ». Au contraire, dans *Ithaque, Notre Odyssée 1*, Pénélope et Calypso s'effacent au profit d'une entité féminine à la fois moderne et mythique, qui est amenée, à la fin du spectacle, à représenter une collectivité féminine malmenée – par les hommes (violents) et par les éléments (mer, l'eau sur l'espace scénique).

Pénélope fragmentée

La vidéo multiplie donc les personnages et les présences, mais elle fragmente également les corps. En effet, on ne voit pas le corps filmé en entier sur l'écran, mais seulement la tête des comédien·ne·s, ou leur buste, ou encore leurs mains et ainsi, « au lieu que le corps réel de l'acteur soit l'objet de l'unique et constante attention du public, il est, pour reprendre la formule de B. Picon-Vallin, 'perçu comme en pointillé' (1998) »³⁵⁹. Pénélope, Calypso et Ulysse sont parcellisés, découpés, en plus d'être démultipliés, ce qui en fait des personnages insaisissables et fragmentaires. Devenant « objet[s] décomposable[s] »³⁶⁰, Pénélope et Calypso sont alors réifiées, leur image est exploitée et exposée. Comment, dans cette situation, le personnage peut-il exister ? La multiplication et fragmentation de Pénélope lui enlève progressivement son humanité et sa capacité à s'exprimer.

Christiane Jatahy, avec l'utilisation de la caméra et des écrans, mais aussi avec les triples incarnations des Pénélope et Calypso, propose des Pénélope qui évoquent plus celle de l'imaginaire collectif contemporain (une femme qui attend) que le personnage d'Homère ou que la Pénélope mythifiée par les courants féministes du XX^e siècle. Christiane Jatahy fait incarner à ses comédiennes une Pénélope sans contour, caractère ou état plus que personnage. Cette forme de déshumanisation du personnage – qui semble paradoxale à première vue, dans un spectacle qui, au contraire, semble d'abord moderniser et rendre crédible Pénélope, présentée comme une femme d'aujourd'hui, délaissée et maltraitée – fait de Pénélope un personnage fantôme, insaisissable.

Poursuivant cette déshumanisation, pourtant au service de l'actualisation du mythe, des metteuses en scène comme Manon Crivellari et Katerini Antonakaki font incarner Pénélope par une marionnette qui, comme les Pénélope de Christiane Jatahy, est ancrée dans un espace précis, Ithaque.

³⁵⁹ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, op. cit., p.164.

³⁶⁰ *Ibid*, p.165.

C. Les doubles marionnettiques de Pénélope

1. Un personnage-tissu : l'importance de la matière dans la légende de Pénélope

Comme dans les arts plastiques, Pénélope est parfois associée à son ouvrage sur les scènes théâtrales. Mais, si l'ouvrage qu'elle tisse et détisse est mis en avant dans les adaptations cinématographiques ou télévisuelles de l'*Odyssée*, il n'apparaît pas sur scène, où les metteurs en scène préfèrent les matériaux ou les outils à l'ouvrage-même. Ainsi, pelotes et fils de laine, tissus ou autres matériaux textiles accompagnent Pénélope sur scène dans plusieurs spectacles.

Dans les œuvres de Manon Crivellari, David Pharaon et Katerini Antonakaki, Pénélope utilise de la laine : la scénographie de *La nuit est tombée sur Ithaque* de Manon Crivellari comprend 30 kilos de laine, le personnage fait du tricot dans *La Dame d'Ithaque* de David Pharaon – ce qui apparaît dès l'affiche du spectacle – et enfin, Pénélope utilise un fil pour matérialiser son trajet dans *Le Voyage immobile de Pénélope* de Katerini Antonakaki. Accessoires ou éléments de scénographie, la laine et le tissu vont donc de pair avec le personnage. Matériaux directement associés au domaine du « féminin » dès l'*Odyssée*, mais plus largement à travers les siècles et les cultures, leur mobilisation au plateau n'est pas sans portée symbolique.

Des aiguilles et des armes

Dans la comédie *La Dame d'Ithaque*, les aiguilles à tricoter deviennent les armes de Pénélope, illustrant de façon claire que la ruse de la Pénélope homérique, détissant toutes les nuits son ouvrage, est une façon de lutter contre les prétendants avec les « armes » à sa disposition. Cette Pénélope qui tricote est une Pénélope guerrière, qui ne laisse pas la légende ou le poète la mettre de côté. Les aiguilles à tricoter sont démesurées : longues d'environ un mètre, pointues, elles ressemblent surtout à des épées. Leur présence évoque également d'autres outils de filage et tissage anciens, comme une quenouille ou une navette, que pourrait utiliser la Pénélope antique, et elles participent à l'actualisation du personnage qui utilise un outil connu et reconnu par l'ensemble du public. La grande taille de ces aiguilles en bois, en plus d'être un élément comique, met en évidence que Pénélope est indissociable de son travail de la laine : le

tricot n'est pas une activité accessoire qui occupe le personnage le temps d'une scène, mais une de ses caractéristiques. Plutôt que d'être écartée de l'action et renvoyée à ses « travaux, toile et quenouille »³⁶¹, cette Pénélope agit *avec* son ouvrage, qui se déplace avec elle, contrairement à un métier à tisser, et qui peut devenir une arme.



Figure 34. La Dame d'Ithaque, David Pharao, 2012.
Pénélope et Homère.
[pas de crédit].

Au-delà de l'activité de tissage de Pénélope, le textile peut être associé au personnage sur un plan esthétique ou symbolique, quittant l'adaptation uniquement littérale – et plutôt parodique – de l'épisode de la ruse de Pénélope. Ainsi, Manon Crivellari et Katerini Antonakaki utilisent les matériaux textiles à plusieurs niveaux dans leurs spectacles respectifs, qui reposent sur des esthétiques plus poétiques. Les deux metteuses en scène, dont les spectacles diffèrent par plusieurs aspects, mais se rencontrent sur de nombreux points, utilisent le textile et la laine dans leur scénographie et leur représentation de Pénélope. Dans *La nuit est tombée sur Ithaque*, Pénélope est incarnée par une marionnette, en plus d'être jouée par la comédienne-metteuse en scène, et dans *Le voyage immobile de Pénélope*, le personnage est joué par Katerini Antonakaki et tire un long fil de laine derrière elle – en plus d'être représenté par des petites figurines miniatures, posées dans les maquettes des pièces de la maison.

³⁶¹ HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Philippe JACCOTTET, *op. cit.*, chant I, vers 356-358, p.22 et chant XXI, vers 350, p.383.

Une Pénélope de tissu

La mise en scène de Pénélope sous forme marionnettique peut sembler paradoxale au vu de la tradition de réception féministe du personnage, qui a dé-réifié Pénélope. Mais ici, Pénélope n'est jamais que marionnette, et elle est bien le personnage principal des spectacles. Sa représentation sous forme d'objet n'empêche ni sa prise de parole, ni son incarnation par une comédienne, tant dans *Le Voyage immobile de Pénélope* que dans *La Nuit est tombée sur Ithaque*. Bien au contraire, nous faisons l'hypothèse que le personnage de Pénélope se prête particulièrement à une interprétation marionnettique, du fait de son traitement dans *l'Odyssée* et de sa réception au XX^e siècle. De fait, dès l'épopée, elle est associée aux fils, pour tisser, mais qui peuvent déjà évoquer, pour des artistes contemporaines, les fils de manipulation des marionnettes.

L'utilisation d'objets (marionnettes ou figurines) pour incarner des personnages est rare pour la mise en scène d'autres personnages que Pénélope, en dehors des formes à destination du jeune public où l'on trouve des spectacles de ou avec des marionnettes créées à partir de *l'Épopée de Soundiata*³⁶², de *La Chanson de Roland*³⁶³, du *Mahābhārata*³⁶⁴, de *l'Épopée de Gilgamesh*³⁶⁵ et les deux épopées homériques³⁶⁶. Exception faite des spectacles pour le jeune public, la présence de marionnettes ou de figurines est occasionnelle, et l'on retrouve juste une Hélène-poupée Barbie dans *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*. Dans *Illiade (L'épopée dans un grenier)*, certains personnages sont représentés par des objets, mais il s'agit surtout d'accessoires portés par les deux comédiens, servant à les identifier. Ainsi, la mise en scène de Pénélope dans des formes de théâtres d'objets et de marionnettes apparaît comme une spécificité du personnage. Son nom, désormais nom commun ou symbole, fait du personnage une figure abstraite qui pousse les artistes à trouver des procédés pour la mettre en scène en dépassant cette abstraction.

Le voyage immobile de Pénélope et *La nuit est tombée sur Ithaque* présentent donc des Pénélope mises à distance par le biais de la marionnette. Pourtant, loin de mettre en scène des

³⁶² Compagnie Œil du cyclope *Soundiata, l'enfant-lion*, 2015 ; compagnie Car à pattes, *Soundiata, l'enfant-buffle, l'enfant lion*, 2007 ; Théâtre de l'Ecluse, *Soundiata, l'enfant-lion*, 2007.

³⁶³ Massimo Schuster, *La Grande et Véritable Histoire des Paladins de France*, 2008 ; compagnie La pire Espèce, *Roland (la vérité du vainqueur)*, 2008.

³⁶⁴ Massimo Schuster, *Mahābhārata*, 2003.

³⁶⁵ Saadi Younis Bahri, *L'épopée de Gilgamesh*, 2010 ; Jean-Paul Mortagne, *L'épopée du roi Gilgamesh*, 2015.

³⁶⁶ Compagnie Rhapsodies Nomades, *Ulysse, l'Odyssée, l'Illiade et surtout l'Odyssée*, 2019 ; Sophie Bernhardt, *Ulysse, une version de l'Odyssée*, 2012 ; Massimo Schuster, *Le Dernier guerrier, variations sur la guerre de Troie*, 2007.

Pénélope inertes et figées, ces spectacles ne réifient pas le personnage : marionnettes et comédiennes cohabitent sur scène et dédoublent le personnage de Pénélope. Dans *La nuit est tombée sur Ithaque*, nous pouvons distinguer, comme le fait Didier Plassard, « trois pôles », c'est-à-dire la comédienne, la marionnette et le personnage, entre lesquels « une relation s'établit, à l'intérieur de laquelle l'acteur et la marionnette contribuent soit alternativement, soit conjointement à la représentation du personnage »³⁶⁷. Manon Crivellari prête sa voix à Pénélope, à la fois quand elle manipule la marionnette et quand elle l'incarne dans son corps. Le personnage n'est incarné totalement ni par la marionnette ni par la comédienne, c'est une identité fluide qui passe d'un support à l'autre. Ajoutons à cela que la comédienne de *La nuit est tombée sur Ithaque* incarne deux autres personnages, sans nom : une femme de chambre, qui parle d'elle tout en manipulant les objets qui composent la scénographie et une « narratrice, aède contemporaine »³⁶⁸, qui doublent Pénélope.

Le dispositif marionnettique apparaît alors comme une mise en abyme du processus d'adaptation chez Manon Crivellari, où la marionnette laisse progressivement place à la comédienne, à l'image du long processus de création de *La nuit est tombée sur Ithaque*³⁶⁹ : la comédienne manipule le personnage pour mieux s'en emparer et en proposer sa version. Dans le spectacle de Manon Crivellari, le personnage n'est nommé que dans le dernier tiers du spectacle, même si elle est appelée « la reine » et que l'on sait que l'action se déroule à Ithaque. Pénélope n'est d'abord qu'une voix, entendue à travers un micro, cachée, puis elle se dévoile peu à peu au public, d'abord sous forme de marionnette, avant d'être incarnée par la comédienne. Le personnage gagne en épaisseur et en existence au fur et à mesure du spectacle et de ses apparitions sous diverses formes, dans une trajectoire d'émancipation qui se conclue par une « nouvelle disparition du corps de Pénélope »³⁷⁰ à la fin du spectacle.

Le fil du destin

Le dédoublement de Pénélope dans la marionnette et la comédienne permet d'interroger l'identité du personnage et son rapport à l'espace. Objets inanimés, les marionnettes Pénélope

³⁶⁷ PLASSARD Didier, GRAZIOLI Cristina, « La marionnette, ou la mimésis complexe – La complexité des 'figures' dans le théâtre en tant que 'mimésis' », *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Programa de Pós-Graduação em Teatro, do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2018, 32, p.61.

³⁶⁸ Manon Crivellari, dossier de diffusion de *La nuit est tombée sur Ithaque*, « Notes de mise en scène », p.7.

³⁶⁹ Manon Crivellari, présentation de *La Nuit est tombée sur Ithaque*, lors de la journée d'études *Les personnages « féminins » dans les réécritures féministes : dramaturgie, esthétique et politique des classiques à la scène*, LLA-CRÉATIS, Université Toulouse Jean Jaurès, 29 octobre 2021.

³⁷⁰ *Ibidem*.

ne peuvent pas se mouvoir sur le plateau, comme la Pénélope homérique qui ne peut sortir du palais d'Ithaque. Par ailleurs, dans *Le voyage immobile de Pénélope*, la comédienne, qui a la capacité de se déplacer, le fait en tirant un fil : elle trace ainsi son parcours, son voyage, mais semble également liée à *quelque chose* (destin ? jeux des divinités ? hasard des jets de dés ?). La scénographie du *Voyage immobile de Pénélope* de Katerini Antonakaki reprend des motifs de l'*Odyssée*, mais aussi d'un autre mythe liant personnage féminin et textile : cette Pénélope qui déambule avec son fil évoque Ariane et le fil utilisé par Thésée dans le labyrinthe du Minotaure. Pénélope, tant celle incarnée par la comédienne que ses représentations miniatures, est ainsi littéralement attachée à son espace. D'un point de vue métaphorique, enfin, cette Pénélope suivant un fil renvoie à la question de son destin, dont les fils sont tirés par les divinités, et que la Pénélope homérique tente de maîtriser en défilant le linceul de Laërte pour gagner du temps.



Figure 35. *Le voyage immobile de Pénélope*, Katerini Antonakaki, 2015.
Pénélope tirant son fil dans la scénographie labyrinthique d'Ithaque.
©La Main d'œuvre

Du côté de *La nuit est tombée sur Ithaque*, la marionnette Pénélope s'inscrit elle aussi dans son espace : la marionnette est, comme la scénographie, faite en partie avec un matériau textile, de la dentelle blanche. Cette dentelle rappelle aussi les kilos de laine qui jonchent le sol et avec lesquels joue la comédienne, ou encore le drap derrière lequel elle laisse deviner la silhouette de Pénélope dans une forme de théâtre d'ombres.



Figure 36. *La nuit est tombée sur Ithaque*, Manon Crivellari, 2021.
Plateau recouvert de plusieurs kilos de laine.
©Bob Mauranne

Ainsi, dans ces deux spectacles, les Pénélope sont inséparables de leur espace, ce que les titres des œuvres annonçaient déjà – comme le faisait David Pharaon et Isabelle Pirot dans la seconde version de leur spectacle, *La Dame d'Ithaque*, dont ce nouveau titre privilégie le lieu plutôt que le nom du personnage, contrairement à la première version, *Lady Pénélope*.

Le rapport très fort entre Pénélope, Ithaque et les fils de laine, mis en évidence par *La nuit est tombée sur Ithaque* et *Le voyage immobile de Pénélope* n'est pas sans évoquer l'esthétique des plasticiennes « Anti-Pénélope » qui se saisissent des matières textiles pour les sortir de l'ombre et valoriser ce savoir-faire que la tradition a catégorisé du côté du féminin, qui ne serait ni noble ni artistique, mais utilitaire. Il en va de même avec le rapport des femmes à la maison, à l'espace domestique, qui est ici réhabilité. Plutôt qu'un lieu enfermant, la maison, ou Ithaque, devient le royaume de Pénélope, son domaine d'exploration.

2. Immobilité et espace domestique : Ithaque, entre prison et espace « d'*Odysée* domestique »

Bien qu'elle ne soit jamais nommée « Pénélope d'Ithaque » contrairement à Hélène « de Troie » ou « de Sparte », une des caractéristiques principales de Pénélope, dans l'*Odysée*, est qu'elle ne quitte pas Ithaque. Et c'est cette association entre personnage et lieu qui structurent *La nuit est tombée sur Ithaque* et le *Voyage immobile de Pénélope*. En mettant en scène Pénélope à Ithaque, dans son palais, le public la suit dans son intimité. Ithaque devient alors une extension du personnage, le lieu de son intimité et de son règne. En effet, dans l'*Odysée*, même si elle est renvoyée plusieurs fois dans sa chambre par Télémaque, Pénélope règne bien sur sa maison : elle invite Ulysse lorsqu'il se présente à elle sous les traits d'un mendiant, comme la reine Arété chez les Phéaciens. S'emparant de cette caractéristique, Manon Crivellari, Katerini Antonakaki, mais aussi Élise Combet avec son *Pénélope*, dans leur spectacle d'objets et de marionnettes, font de l'immobilité géographique de Pénélope une aventure, un élément héroïque. L'association entre Pénélope et Ithaque est également au cœur des dramaturgies d'*Ithaque, notre odysée 1* de Christiane Jatahy et *Odysée etc. Pénélope* de Céline Chemin, qui en font quant à elles un élément enfermant pour le personnage, une prison. Pour Manon Crivellari, Katerini Antonakaki et Élise Combet, au contraire, l'ancrage de Pénélope sur l'île d'Ithaque, et plus spécifiquement dans son palais, est le point de départ de la mise en scène du personnage, et devient le moteur de l'action, ce qui est visible dès les titres, *Le voyage immobile de Pénélope* et *La nuit est tombée sur Ithaque*, qui mettent en évidence l'importance du rapport à l'espace.

Le palais d'Ithaque

Dans *Le voyage immobile de Pénélope*, l'espace domestique est représenté à plusieurs niveaux : le plateau en est un, et chaque maquette devient aussi une déclinaison de cet espace. La scénographie, qui s'émancipe suffisamment de la représentation pour être aussi une installation à visiter, est constituée de tracés au sol qui délimitent des pièces et qui forment le plan d'une maison. Dans chaque espace ainsi dessiné, des maquettes miniatures placées sur des îlots en hauteur servent à meubler ces pièces et leur attribuent une fonction (salle de bain, cuisine, etc.). La comédienne évolue dans un espace qui est à la fois celui de la maison, un espace domestique, et un espace qui évoque un océan parsemé de petites îles. L'ordre de visite

des différentes pièces du plateau est décidé par un jet de dé, faisant ainsi déambuler Pénélope au gré du hasard, comme Ulysse qui subit les volontés des dieux et déesses dans l'*Odyssée*. Les vingt-et-une maquettes rappellent les vingt-et-un chants de l'*Odyssée* dans lesquels apparaît Ulysse, absent des chants II, III et IV. Pénélope apparaît ici comme un double d'Ulysse pourtant totalement absent du spectacle, comme par contamination, phénomène que l'on retrouve dans *Odyssée etc. Pénélope* de Céline Chemin, où Pénélope retrace les différentes étapes de son attente en fonction des aventures vécues par Ulysse, comparant ses propres obstacles à ceux rencontrés par le héros épique.

Chez Céline Chemin, Ithaque n'est pas seulement l'espace domestique, mais aussi un lieu potentiellement menaçant, avec différents types de dangers : les prétendants exigeant un remariage, la menace exercée sur Télémaque, l'attente trop longue de Pénélope. Avec *Le voyage immobile de Pénélope*, au contraire, la maison devient l'espace mental du personnage qui « tisse ses pensées – bobines d'une mythologie intime – sur une toile où figure le plan de sa maison – carte géographique de ses émotions »³⁷¹. En devenant la carte mentale de Pénélope, au sens littéral, le palais d'Ithaque apparaît alors comme un lieu indissociable de la reine, un espace qui lui est propre et dont elle n'est pas prisonnière mais bien maîtresse. Au contraire, dans *Odyssée etc. Pénélope*, la souffrance évoquée par Pénélope dans son attente présente un palais hostile, plein de dangers et de prétendant, dans lequel Pénélope ne peut se mouvoir et où elle est même prisonnière.

Le palais, un foyer

Entre la maison familiale et la prison, le palais de *Pénélope* d'Élise Combet occupe une place centrale dans le dispositif scénographique : la Pénélope marionnettique sort des petites maisons-armoires qui composent la scénographie.

³⁷¹ Dossier de présentation du spectacle *Le voyage immobile de Pénélope*, compagnie La main d'œuvre, p.5.



Figure 37. Pénélope, Élise Combet, 2009.
La comédienne et les armoires-théâtres de marionnettes de Pénélope.
©Elise Combet

Les différents espaces évoquent le principe des maquettes du *Voyage immobile de Pénélope* mais, ici, le palais n'est pas la carte mentale et le terrain de jeu de Pénélope mais évoque plutôt un HLM. Dans cette actualisation de l'épopée, visant à traiter de la famille monoparentale contemporaine, cette Pénélope marionnette, mère au foyer qui se déplace sur un tricycle d'enfant, évolue dans un décor composé de petites maisons dans des armoires – meubles associés au foyer ou à la chambre. Les armoires modulables qui s'ouvrent pour devenir différents espaces et mini-théâtres de marionnettes créent un décor qui évolue sans cesse³⁷². Muré dans le silence, l'enfant Télémaque dessine des maisons et des châteaux, et se rêve en « architecte »/architecte. Le lien au palais d'Ithaque, au foyer familial, traverse donc le spectacle à la fois dans la scénographie et dans les activités et centres d'intérêt des personnages. Il s'agit donc bien de resserrer les enjeux de l'*Odyssée* et de la mise en scène de Pénélope à ceux de la construction d'un foyer monoparental, un chez-soi en devenir, point d'ancrage pour une famille qui tente de se construire malgré l'absence du père.

³⁷² D'après la description du spectacle dans un article de blog d'une spectatrice « Le mythe, la poésie et l'humour », 2010 [En ligne : <https://nanouck-chouette.blogspot.com/2010/01/le-mythe-la-poesie-et-lhumour.html>] : « Partout des trappes, et des tiroirs cachent des objets, des dieux, du rêve. Tantôt navire, tantôt tripot, chaque manipulation de cet objet scénographique nous emmène ailleurs tout en conservant l'univers. Derrière, un écran où des images de mer et de ciel sont projetées, comme des paysages, comme des images oniriques ».

Ithaque, cocon protecteur

Au contraire, dans *La nuit est tombée sur Ithaque*, la scénographie très poétique de Manon Crivellari propose une Pénélope pleine de vie qui joue dans et avec la laine, loin d'être une Pénélope immobile enfermée dans le palais. L'espace apparaît comme protecteur, avec des draps blancs qui suggèrent une sorte de cocon d'où sortirait Pénélope, et qui peut aussi rappeler la chambre de la reine. La laine qui recouvre le plateau, matériau léger et volatile, avec une force symbolique évidente, procure une dimension poétique au spectacle et donne à cette/ces Pénélope une légèreté et une vitalité qui la distingue, par exemple, de la Pénélope figée dans l'attente et l'absence, contrainte par son costume et les codes du Nô, de Céline Chemin.

En outre, comme le titre du spectacle l'indique, Pénélope n'est pas dans son palais mais à Ithaque. Sur scène, elle se déplace librement d'un espace à autre, suggérant une liberté de mouvement au sein de l'île toute entière – et par là une liberté d'action et de pensées que n'ont pas toutes les autres Pénélope, même celle de Katerini Antonakaki qui, bien qu'en sécurité dans le palais, matérialisation de son espace mental, ne le quitte jamais et y est finalement liée, attachée, par son fil. Manon Crivellari propose ainsi une Pénélope émancipée, ou du moins en voie d'émancipation, et qui entraîne à sa suite les « femmes d'Ithaque et d'ailleurs », en témoigne sa chanson. Il s'agit d'une émancipation de la domination masculine, d'Ulysse, mais aussi de l'*Odyssée* et du mythe en général, puisque Pénélope n'a pas besoin des autres personnages épiques pour exister.

Vers une Pénélope émancipée et créatrice

L'image de Pénélope comme femme « au foyer » prend ainsi, dans ces spectacles, une dimension libératrice et émancipatrice, alors même que le personnage est représenté en partie sous forme de marionnette ou de figurine. Par ailleurs, la manipulation est faite par la comédienne qui prête corps et voix au même personnage : Pénélope tire ses propres ficelles. Son immobilité et son ancrage dans la scénographie permettent de mettre en scène une forme d'« odyssée de l'espace domestique », pour reprendre les termes de l'essayiste Mona Chollet³⁷³.

L'enfermement de Pénélope a pu être un aspect négatif : elle est enfermée, bloquée à Ithaque dans un rôle de femme au foyer qu'elle n'a pas choisi et qu'elle subit – comme la Pénélope de Simon Abkarian qui, dès sa première apparition, lance au public « Qu'est-ce que

³⁷³ CHOLLET Mona, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris, La Découverte, 2016.

tu dis : ‘ouvrage’ ? Tu devrais dire : corvée, tâche ou labeur »³⁷⁴. En outre, Ithaque, le palais et la chambre de Pénélope sont des espaces clos, qui peuvent faire penser au gynécée antique, un espace où les femmes auraient vécu éloignées des regards et de la vie publique. Hypothèse à présent dépassée, cette vision hiérarchique de la société athénienne du V^e siècle av. J.-C. imprègne toujours l’imaginaire collectif. Le roman de Pat Barker, *The silence of the girls* (2018) en est un bon exemple : dans le roman, Briséis décrit la vie des femmes grecques et troyennes comme une vie recluse qui se déroule essentiellement en intérieur et sans homme.

Au contraire, dans les spectacles de Manon Crivellari et Katerini Antonakaki, loin d’être un symbole de sa soumission à Ulysse, à Télémaque ou aux autres hommes du palais, la chambre de Pénélope est un lieu « à elle ». C’est un espace refuge qui, plutôt que de l’éloigner de l’action et des discussions politiques, lui offre la possibilité d’expérimenter et d’effectuer son propre voyage, de faire ses propres choix et de faire entendre sa voix et sa version du mythe. Pénélope incarne alors ces « femmes [qui] sont restées assises à l’intérieur de leurs maisons pendant des millions d’années, si bien qu’à présent les murs mêmes sont imprégnés de leur force créatrice »³⁷⁵ décrites par Virginia Woolf en 1929. Et les murs du palais de Pénélope sont bien imprégnés d’une « force créatrice » : dans *La nuit est tombée sur Ithaque* et *Le voyage immobile de Pénélope*, l’enfermement et la solitude de Pénélope en font un personnage indépendant, et peut-être un personnage-artiste. La Pénélope de Manon Crivellari, quand elle est incarnée par la comédienne, est une chanteuse – elle chante un morceau de rap face au public – mais aussi une sorte de danseuse d’ombre. Quant à celle de Katerini Antonakaki, elle tisse une toile géante sur le plateau, devenant performeuse-danseuse en plus d’être la narratrice de son histoire.

En laissant Pénélope à Ithaque, voire dans son palais, ces metteuses en scène lui donnent une force créatrice qui est aussi, peut-être, la leur. Il s’agit ainsi de renverser le rapport à l’espace du personnage qui, de confiné et coupé du monde et de la politique dans l’*Odyssée*, fait du palais un lieu de protection, dont Pénélope a la maîtrise pleine et entière et devient propice à l’épanouissement et à l’art – un art qui n’est plus seulement utilitaire, comme celui du personnage épique qui tisse un linceul. Toutefois, Ithaque et son palais restent un lieu fermé qui limite inévitablement les déplacements de Pénélope – elle ne sera jamais une voyageuse comme Ulysse – et ces spectacles perpétuent bien, malgré tout, une vision de Pénélope comme un personnage enfermé.

³⁷⁴ Simon Abkarian, *Pénélope ô Pénélope*, op. cit., p.7.

³⁷⁵ WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, trad. MALRAUX Clara, Paris, Éditions 10/18, 2017, p.131.

Après les nombreuses réécritures ou adaptations qui ont fait de Pénélope une femme forte, souvent par association à Ulysse, il s'agit aujourd'hui, semble-t-il, de lui rendre une forme d'humanité et d'indépendance. Cette nouvelle intimité se fait alors au travers d'un autre médium que le texte et le récit à la première personne, bien que celui-ci soit conservé. Se tournant vers d'autres aspects du personnage – son ancrage à Ithaque – les metteuses en scène en proposent des versions qui s'écartent de la tradition de sa réception, pour mieux s'y retrouver personnellement, dans des spectacles aux dispositifs scéniques variés, seul en scène, espace bifrontal avec démultiplication des personnages par la distribution et l'image filmée, marionnettes et miniatures manipulées dans des installations. La mise en scène de Pénélope comme une artiste, chanteuse, danseuse ou tisseuse est évidemment à mettre en parallèle avec la démarche des metteuses en scène : elles font ainsi de Pénélope une figure d'artiste, dans laquelle elles se laissent peut-être deviner.

III. Coprésence des metteuses en scène et de leur Pénélope

Un élément relie les spectacles conçus autour de Pénélope par plusieurs metteuses en scène, qu'il s'agisse de seuls en scène monologués, de spectacles-installations marionnettiques ou de formes utilisant la vidéo en direct : l'importance de la présence de l'artiste. Dans *Odysée etc. Pénélope* (Céline Chemin), *La nuit est tombée sur Ithaque* (Manon Crivellari), *Le voyage immobile de Pénélope* (Katerini Antonakaki) et *Pénélope* (Élise Combet), la metteuse en scène et autrice est présente sur scène, incarnant elle-même Pénélope. Donnant leur vision des épopées, les metteuses en scène que nous étudions ici s'exposent directement sur scène, d'abord parce qu'elles sont comédiennes, mais aussi parce qu'elles se laissent voir et entendre en tant qu'artistes. Il n'y a que dans *Ithaque, Notre Odysée I* que la metteuse en scène n'est pas aussi comédienne. Christiane Jatahy n'apparaît pas directement dans le spectacle, mais sa présence se retrouve cependant avec les trois comédiennes brésiliennes, comme nous le verrons plus loin. De plus, lors du salut final, à la reprise du spectacle en octobre 2018, investie dans l'opposition à Jair Bolsonaro pendant sa campagne électorale, Christiane Jatahy arrivait sur scène avec un slogan, s'impliquant alors en dehors de la fiction, à titre personnel. Cette présence est accrue et affirmée dans le second volet de son diptyque sur l'*Odysée*, où elle est sur scène pendant toute la durée du spectacle, en régie sur le plateau et interagissant avec ses comédien·ne·s et le public.



Figure 38. O Agora que Demora. Le présent qui Déborde (notre Odysée II), Christiane Jatahy, 2019.
Régie à vue sur plateau, à jardin.
©Christophe Raynaud de Lage

Des titres évocateurs

Dès le titre, les spectacles indiquent la présence forte de la créatrice aux côtés du personnage. L'adaptation est affirmée, ainsi que la valorisation du personnage féminin, comme c'est également le cas dans *Iliade/Brisée* de Laurence Campet. *Odyssée etc. Pénélope* est construit sur la même structure qu'*Iliade/Brisée* : dans les deux titres, on retrouve le nom de l'épopée homérique mise en scène, le nom du personnage, et une mention du processus d'adaptation. « *Odyssée etc. Pénélope* » nous apprend que le spectacle mettra en scène Pénélope et sa version de l'*Odyssée*, tandis que le terme « *etc.* » indique qu'il y a déjà eu des réécritures et que le mythe est plus vaste que le seul texte homérique.

De son côté, Christiane Jatahy nomme ses spectacles en présentant l'épopée (l'*Odyssée*), sans être aussi explicite que Laurence Campet et Céline Chemin, mais la démarche est similaire, et les titres donnent des indices : le « notre » d'*Ithaque, Notre Odyssée I* implique la réappropriation par la metteuse en scène et son équipe. Le nom des personnages est absent, mais on connaît déjà un des lieux, celui de Pénélope, Ithaque. L'île d'Ithaque est aussi au cœur du titre du spectacle Manon Crivellari, *La nuit est tombée sur Ithaque*, où Ithaque désigne Pénélope par métonymie. Quant à *O Agora que Demora. Le présent qui déborde (notre Odyssée II)*, la mention finale le relie au premier volet de Christiane Jatahy. Grâce à ce lien, le « présent qui déborde » peut signifier le travail de réécriture qui mêle les époques et les temporalités.

Cette présence affirmée dès le titre³⁷⁶ est d'autant plus forte que les metteuses en scène sont aussi les autrices des spectacles – écriture et mise en scène cohabitent. Aucun de ces spectacles n'a vu son texte publié ni avant ni après la création scénique, laissant les autrices metteuses en scène seules maîtresses de ces textes. La visibilité du travail d'appropriation invite à voir l'autrice-metteuse en scène s'affirmer. Nous voyons que c'est bien le cas : à côté des personnages qui se dévoilent au public, la présence de leur metteuse en scène est incontestable et passe d'abord par un trouble entre l'identité des personnages et celle de leur(s) interprète(s).

³⁷⁶ L'analyse de la structure des titres des œuvres peut s'élargir à d'autres spectacles. Ainsi, les spectacles de Simon Abkarian, dont *Ménélas Rebétiko Rapsodie* qui ressemble par bien des aspects à *Odyssée etc. Pénélope*, sont aussi nommés de façon à annoncer la réappropriation des épopées homériques. Dans *Ménélas Rebétiko Rapsodie*, le terme « rebétiko » renvoie à l'ancrage culturel et spatio-temporel du spectacle (XIX^e-XX^e siècles en Grèce). L'autre mise en scène d'épopée de Simon Abkarian, *Pénélope ô Pénélope*, met aussi en avant un personnage de l'*Odyssée* et le titre l'explique. « Pénélope » évoque immédiatement l'*Odyssée*, même si l'épopée n'est pas nommée dans ce titre. Le « ô » lyrique évoque, dans la sonorité, le début du mot « odyssée », qui s'ouvre par ailleurs sur ce « ô » : « Ô Muse, conte-moi », dans la traduction de Phillipe Jaccottet.

A. Pénélope et Calypso, des projections de Christiane Jatahy

1. Christiane Jatahy, une metteuse en scène omniprésente dans son diptyque

L'identification entre metteuse en scène et personnage, dans le diptyque de Christiane Jatahy, ne passe pas par le jeu d'actrice, la metteuse en scène n'interprétant pas elle-même Pénélope ou Calypso, contrairement à Céline Chemin, Manon Crivellari ou Katerini Antonakaki. C'est toutefois par la parole, et plus précisément par la langue, que le rapprochement peut être fait : comme Christiane Jatahy, les comédiennes d'*Ithaque notre Odyssée I* sont brésiliennes et parlent en portugais dans le spectacle, surtitré en français, tandis que les trois comédiens parlent en français. Sans être des doubles de la metteuse en scène, nous pouvons aisément rapprocher les comédiennes de Christiane Jatahy.

En revanche, dans *O Agora que Demora. Le présent qui déborde (notre Odyssée II)*, Christiane Jatahy se présente ouvertement comme le double d'un des personnages de l'*Odyssée* : Télémaque. « Chris », ainsi que la nomment les comédien·ne·s pendant le spectacle, explique au public que son histoire personnelle est liée à l'*Odyssée*. Comme Télémaque, elle a grandi sans père à cause de la guerre. Quant à son grand-père, il a aussi disparu comme Ulysse, dans un avion qui s'est écrasé au cœur de la forêt amazonienne. Ce lien entre la vie privée de la metteuse en scène et l'épopée homérique rend le spectacle particulièrement intime. La metteuse en scène, avec ses comédien·ne·s et ses images filmées, se dévoile. C'est une présence concrète, puisqu'elle est sur le plateau en régie et qu'elle introduit le début et la dernière partie du spectacle. Le premier volet *Ithaque, notre Odyssée I* semblait déjà intime, avec des causes politiques qui tiennent à cœur à Christiane Jatahy (la cause des femmes, militer contre Jair Bolsonaro). Ce deuxième volet creuse encore la dimension personnelle et affirme la présence de Christiane Jatahy dans l'œuvre. En outre, dans *O Agora que Demora. Le présent qui déborde (notre odyssée II)*, la metteuse en scène apparaît dans le film, mais aussi sur scène, dans l'ombre à jardin, pendant toute la représentation, et les comédien·ne·s dans la salle s'adressent à elle à plusieurs reprises (« ça va Chris ? »).

Pourtant, si Christiane Jatahy s'exprime clairement face au public, ces personnages n'ont pas la même capacité communicationnelle entre eux. En effet, dans *Ithaque, Notre Odyssée I*, Pénélope et les prétendants ne se comprennent pas, comme Calypso et Ulysse de l'autre côté du plateau. Cette communication compliquée, voire manquée, est à relier au geste

de l'adaptation de l'épopée, lui-même résultat d'une forme d'échange entre Christiane Jatahy et Homère.

2. Les différentes communications à l'œuvre dans le dyptique de Christiane Jatahy

L'échec de la parole dans Ithaque, Notre Odyssée 1

Dans la première adaptation de l'*Odyssée* de Christiane Jatahy, *Ithaque, Notre odyssée I*, la mise en crise de l'identité de Pénélope à travers la multiplication des corps et des voix qui l'incarnent et l'association Pénélope-Calypso, est doublée par une crise du langage. La faillite du langage, directement associée à la crise de l'identité du personnage par Jeanne Le Bescont³⁷⁷, est visible dans tout le spectacle, mais est particulièrement portée par Pénélope, dans l'incapacité de communiquer avec les prétendants. Cette faillite du langage, et plus largement de la communication, est claire et immédiate : les personnages féminins d'*Ithaque* parlent en portugais, tandis que les personnages masculins parlent en français. Ne parlant pas la même langue, et visiblement fatiguée voire déprimée, Pénélope est dans l'incapacité de s'opposer et de dire non aux prétendants, en témoigne le film fait par l'un d'eux avec son téléphone portable, tandis que Pénélope répète qu'elle ne veut pas être filmée. Cette barrière de la langue n'est que la partie visible de la faillite du langage dans *Ithaque*. En plus de ne pas communiquer avec les prétendants, Pénélope ne parvient pas à communiquer efficacement avec elle-même, ou plutôt entre *elles*. Quand les trois versions du personnage parlent ensemble, tout est jeu de répétitions et il n'y a pas d'aboutissement. Le personnage essaye sans succès de se souvenir d'avant le départ d'Ulysse, mais aucune des trois versions ne parvient à répondre à la question « tu arrives à te souvenir d'avant ? ou est-ce que c'était un rêve ? ». Le souvenir, lorsqu'il est enfin raconté, est flou et peu crédible : Pénélope se souvient d'un Ulysse quittant Ithaque pieds-nus, en mendiant, et non en roi allant conquérir la cité de Troie. Pénélope dit elle-même, à plusieurs reprises, que « parfois, la réalité et la fiction se mélangent dans ma tête ». Ici, le langage n'est pas performatif, il ne parvient pas à faire surgir le souvenir et, encore moins, le passé tant désiré par les Pénélope ou Calypso.

³⁷⁷ LE BESCONT Jeanne, « 'What am I if I'm not words ?' : la crise de l'identité et la faillite du langage dans *Bedbound* d'Enda Walsh », *Journal of Franco-Irish Studies*, vol. 2, 2011.

Et, là où le langage échoue, le visuel prend le relais pour communiquer un état : la scénographie illustre la faillite du langage et tente de la réparer. L'eau qui envahit le plateau d'*Ithaque Notre Odyssée 1*, mais aussi le verre d'eau percé de Pénélope qui ne cesse de fuir, illustrent les sentiments qu'essaie d'exprimer Pénélope. Elle est submergée par l'attente sans fin d'Ulysse, et son enfermement à Ithaque devient littéral quand l'espace domestique composé par le décor est progressivement noyé et abimé, détruisant tout espoir d'amélioration et de retour dans le passé.

La communication étant vouée à l'échec, l'action l'est aussi. Il ne se passe rien, ou peu de choses, pour les personnages bloqués dans une sorte de temps présent interminable, un flottement temporel défini par l'attente : les personnages sont déjà dans un « présent qui déborde ». Dans cet espace-temps indéfini, l'identité des personnages – en particulier des personnages féminins Pénélope et Calypso – est mise à mal et semble s'étioler, se disperser, d'une interprète à l'autre, dans une forme de solitude et d'épuisement partagés par Pénélope et Calypso et exprimés par une parole répétitive et empêchée.

Les personnages ne parviennent donc pas à communiquer entre eux, et leurs relations sont basées sur des rapports de force (hommes contre femmes) qui laissent les personnages féminins, en particulier Pénélope, seule avec elle-même, perdue dans une identité dissolue. La parole et la consistance de ces personnages sont plus nettes, en revanche, lorsqu'ils s'adressent au public.

En effet, si la communication entre les personnages est difficile, celle entre les personnages et le public fonctionne grâce à la porosité de la frontière entre scène et salle. À plusieurs reprises, dans *Ithaque, Notre Odyssée 1*, les personnages partagent leur nourriture avec le public, se promènent entre les rangs et posent des questions à des spectateur·trice·s (« comment tu t'appelles ? »). Les échanges entre comédien·ne·s et public sont bien plus importants dans *O Agora que Demora*, où les comédien·ne·s sont d'abord caché·e·s parmi les spectateur·trice·s. Leurs voix s'élèvent sans que l'on sache qui ils et elles sont, et chaque spectateur ou spectatrice est alors en droit de se demander si son voisin ou sa voisine est un·e comédien·ne infiltré·e.

Dans ces cas, l'adresse directe au public et les échanges initiés par les personnages tendent à créer une illusion de réalité très forte. Les deux héroïnes épiques, Pénélope et Calypso, semblent réellement présentes, notamment avec les récits intimes confiés au public dans une adresse directe, et où le public dispose d'un temps de réponse : l'échange n'est possible que s'il y a une présence réelle en face, celle des comédien·ne·s qui se mêle à celle des personnages. Ce lien entre le personnage et son interprète est doublé par la création d'une communauté avec

le public, dû à l'adresse directe et au récit de soi des Pénélope qui, bien que décousu, exprime l'intériorité de ce personnage perdu.

Le récit biographique est aujourd'hui une pratique militante d'autrices qui veulent « utiliser la création littéraire pour lutter contre l'invisibilité et le silence »³⁷⁸ qui les enferme. En exposant leur intimité, elles encouragent leurs lectrices à se reconnaître, elles créent une communauté basée sur le partage d'une expérience à la fois personnelle et collective³⁷⁹, la solitude et la maltraitance par des hommes. Ainsi, dans *Ithaque, notre Odyssée 1*, la parole des personnages repose sur une « énonciation polymorphe »³⁸⁰, c'est-à-dire l'association d'une énonciation théâtrale traditionnelle (double énonciation) et l'adresse directe au public, franche et affirmée, qui conduit à un « dialogue silencieux »³⁸¹ entre comédien·ne·s et public. Ce dialogue n'est pas toujours silencieux, et dans le diptyque de Christiane Jatahy, mais aussi dans *Iliade/Brisée* de Laurence Campet, le public est invité à répondre et il se trouve toujours des spectateur·trice·s qui participent activement et prennent la parole.

Sortir de l'oubli

Le problème communicationnel que l'on voit dans la dissolution des corps et des identités rejoint le thème de l'oubli, qui traverse le spectacle – Pénélope et Calypso ne cessant d'essayer de se souvenir d'un temps révolu. C'est un thème également central dans *Iliade/Brisée* de Laurence Campet, qui s'ouvre sur un conte : un génie, oublié de tous, est resté enfermé trois mille ans et, après avoir passé les deux mille premières années à se promettre de récompenser celui qui le délivrera, il promet de le tuer. Briséis aussi est oubliée, et elle est rappelée parmi les vivant·e·s par Laurence Campet, qui lui prête corps et voix, trois mille ans après l'*Iliade*, sans pour autant effacer son interprète, avec qui Briséis cohabite. Dans le diptyque de Christiane Jatahy, les corps décomposés, fractionnés ou démultipliés, l'oubli et la remémoration d'un passé révolu sont autant de thèmes qui évoquent le processus de réécriture ou d'adaptation à l'œuvre dans ces spectacles.

Au-delà de la communication entre Christiane Jatahy et le public et de celle, empêchée, entre les personnages, un échange entre Christiane Jatahy et Homère se devine. Si le dialogue entre metteuse en scène et poète est clairement établi et affirmé dans *Iliade/Brisée*, le processus

³⁷⁸ Descriptif de la MasterClass « Faire de l'écriture de soi un outil politique », Nouvelles Ecoutes, 1^{er} juillet 2020.

³⁷⁹ HARCHI Kaoutar, MasterClass « Faire de l'écriture de soi un outil politique », *op. cit.*

³⁸⁰ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, *op. cit.*, p.151.

³⁸¹ *Ibidem.*

est plus diffus dans le diptyque de Christiane Jatahy. Le dialogue entre les artistes est particulièrement visible grâce à la présence du livre sur scène. Tant dans *Ithaque, Notre Odyssée I* que dans *O Agora que Demora. Le présent qui déborde (notre odyssée II)*, les comédien·ne·s manipulent un livre, présenté comme étant l'*Odyssée*. Dans le premier volet, un comédien tient un carnet (« la véritable odyssée »), composé de récits de migrant·e·s. Dans le deuxième volet, c'est Christiane Jatahy elle-même qui a le livre, qui est bien l'*Odyssée* d'Homère cette fois, dans la vidéo filmée au Brésil. Elle le confie ensuite à l'homme qui la guide dans la forêt amazonienne, geste de transmission doublé ensuite par la présentation du film.

Ainsi, la présence de la metteuse en scène se manifeste dans cet échange avec Homère, symbolisé par le support du livre, en plus de la référence explicite à l'*Odyssée* dans les titres des spectacles et les noms des personnages. Christiane Jatahy expose son processus de création dans *O Agora que Demora. Le présent qui déborde (notre odyssée II)*, en le présentant dès le début du spectacle. Elle se place ainsi dans la lignée du poète antique, dont elle marche sur les traces en effectuant une sorte d'odyssée personnelle, partagée avec le public.

Le lien entre la metteuse en scène et l'épopée homérique est pourtant ténu : Christiane Jatahy utilise avant tout l'*Odyssée* comme un prétexte. L'épopée lui sert de support – parfois littéral, puisqu'elle est représentée par un carnet ou un livre – pour aborder des questions politiques et, en premier lieu, celle de la migration et de l'exil. En se laissant toujours deviner dans les spectacles, jusqu'à rester à vue dans *O Agora que Demora, Le présent qui déborde (notre odyssée II)*, Christiane Jatahy ne s'efface jamais derrière Homère et l'*Odyssée* qui, s'ils sont mis en avant dans le discours, sont en réalité des prétextes ou des points de départ pour des spectacles abordant d'autres sujets, plus politiques, mais aussi plus personnels, et notamment le rapport à la patrie, à l'exil, ou aux violences institutionnelles contre les minorités (femmes, peuples d'Amazonie, exilé·e·s politiques). L'*Odyssée* apparaît alors comme une œuvre qui légitimise le discours de la metteuse en scène.

B. Céline Chemin sous le « masque » de Pénélope

À l'instar de Christiane Jatahy, Céline Chemin se laisse voir dans sa mise en scène de l'*Odyssée*. Mais, à la différence de la metteuse en scène brésilienne, sa présence se manifeste par association au personnage, qu'elle interprète elle-même, comme Laurence Campet dans *Iliade/Brisée* en 2016.

1. De l'aède au personnage

Avec *Odyssée etc. Pénélope*, la coprésence de Céline Chemin aux côtés de Pénélope est à la fois plus claire et plus traditionnelle : la comédienne se compare volontairement à son personnage. La défamiliarisation de Pénélope dans un univers japonisant, relevée précédemment, va de pair avec la mythification du propre vécu de l'artiste, qu'elle met en scène à travers son personnage. Le dossier de présentation d'*Odyssée etc. Pénélope* et la promotion du spectacle mettent l'accent sur la vie de Céline Chemin et son rapport au Japon. De cette façon, cette Pénélope est mise à distance de celle de l'épopée et du public français, tout en étant associée à sa metteuse en scène, née au Japon et qui a passé une partie de sa vie à rêver son retour.

Son choix de commencer son triptyque *Odyssée etc.* par Pénélope n'était pas le premier, Céline Chemin voulant d'abord mettre en scène Ulysse. Mais à la lecture de l'*Odyssée*, « Pénélope s'est imposée »³⁸² à travers un sentiment de reconnaissance dans le personnage. En se projetant dans le personnage, Céline Chemin incarne une Pénélope qui se mêle à sa créatrice, sur le plan biographique, mais aussi sur le plan formel.

En incarnant une poétesse dans le début d'*Odyssée etc. Pénélope*, Céline Chemin s'inscrit dans une tradition critique de lecture de l'*Odyssée* qui remonte au XIX^e siècle. En 1882, Samuel Butler a émis l'hypothèse qu'Homère était une femme, dans son ouvrage *The Authoress of the Odyssey*³⁸³. Bien que largement réfutée, cette hypothèse a perduré jusqu'à nos jours et l'on notera la republication de l'ouvrage en français en 2009 (*L'auteure de L'Odyssée*³⁸⁴). Même si l'hypothèse d'une autrice de l'*Odyssée* n'est pas soutenue par la recherche, en 2010, dans « La 'maternité' de l'*Odyssée*. Fortune d'un fantasme victorien »³⁸⁵, Lillian Doherty envisage la possibilité d'une « maternité » de l'*Odyssée*, issue d'une tradition épique féminine qui aurait pu proposer des versions différentes de l'épopée pour un auditoire féminin, parallèle à celle des aèdes masculins, à l'image de la tradition orale indienne³⁸⁶. Loin de la posture

³⁸² Entretien de Céline Chemin, août 2019.

³⁸³ BUTLER Samuel, *The Authoress of the Odyssey*, 1882. Sa thèse est reprise ensuite par RUYER Raymond, *Homère au féminin* ou *La jeune femme auteur de l'Odyssée*, 1977 ; par le poète Robert Graves *Homer's Daughter*, 2005 ou encore par DALBY Andrew, *Rediscovering Homer*, 2006.

³⁸⁴ BUTLER Samuel, *L'Auteure de l'Odyssée*, trad. Christian ANGELLIAUME, Viry-Châtillon, éditions À l'écluse d'aval, 2009.

³⁸⁵ DOHERTY Lillian, « La 'maternité' de l'*Odyssée*. Fortune d'un fantasme victorien », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 32, 2010.

³⁸⁶ « Est-ce que l'effet de perspective remarqué par S. Butler, et qui l'a fait penser à une femme auteure, ne laisse pas plutôt entrevoir des versions féminines de l'*Odyssée*, comme celles du *Ramayana*, qui auraient été composées

essentialiste qui était celle de Butler et ses successeurs, qui supposaient qu'hommes et femmes ont des styles d'écriture propres, Lilian Doherty appuie sa théorie sur l'importance sociale de certaines femmes dans l'*Odyssée*, notamment la reine Arété chez les Phéaciens, tout en rappelant bien que la majorité des femmes de l'épopée restent silencieuses et tenues à l'écart de l'action et du pouvoir, et « qu'il n'est pas spécialement valorisant pour une femme de s'identifier aux personnages féminins de l'*Odyssée* »³⁸⁷. Pour que l'identification soit valorisante, les metteuses en scène contemporaines s'appuient sur une image de Pénélope largement impactée par les réécritures féministes du XX^e siècle.

Dans *Odyssée etc. Pénélope*, l'aède ouvre le spectacle en reprenant la première phrase de l'*Odyssée*, alors écrite autour de Pénélope : « Muse, conte-moi les aventures de cette femme dont la gloire est parvenue jusqu'aux sommets du mont Olympe »³⁸⁸. Céline Chemin féminise l'épopée en proposant une aède contant les aventures d'une femme, contre-pied de l'*Odyssée* où un poète narre les aventures d'un homme – et illustrant ainsi la théorie de Lilian Doherty. En plus du texte qui fait écho à celui de l'*Odyssée*, le jeu de la comédienne s'inscrit dans la suite de la récitation épique : c'est un jeu d'actrice minimaliste, où l'action se concentre dans le récit. La comédienne se déplace peu, ce qui peut s'expliquer par la référence au théâtre Nô, où les gestes sont chorégraphiés et mesurés, sans aucun mouvement parasite. La taille de l'espace de jeu, également inspiré du théâtre Nô, joue dans l'économie de mouvements en offrant un espace réduit et fermé, occupé par les morts, comme le rappelle Céline Chemin :

La scène du Nô est un espace carré, séparé des spectateurs par une dénivellation et des piliers. Pour y accéder une passerelle, et avant d'accéder à la passerelle, un espace séparé par un rideau cachant les coulisses (dans le réel) mais aussi le « néant » duquel arrive le protagoniste du Nô. Au lointain de ce petit monde un arbre. L'espace du Nô est le lieu du témoignage du personnage, généralement un mort qui vient nous porter le récit de sa vie et de sa tragédie.³⁸⁹

Et si Pénélope n'est pas morte, elle est un personnage mythique, à la fois très connue et insaisissable, immatérielle.

avant ou parallèlement à la version homérique ? », *Ibid*, p.13. « au chant XI, ce sont les femmes elles-mêmes qui lui content leurs histoires. Est-ce une manière de reconnaître que les femmes ont leurs propres versions de l'histoire, et que celles-ci peuvent être reprises dans les versions masculines ou les influencer ? », *Ibid*, p.14.

³⁸⁷ *Ibid*, p.10.

³⁸⁸ Céline Chemin, *Odyssée etc. Pénélope*, manuscrit de Céline Chemin, *op. cit.*, tableau 1, p.2.

³⁸⁹ Dossier de diffusion d'*Odyssée etc. Pénélope*, « Note de mise en scène », p.4.



Figure 39. *Odyssée etc. Pénélope*, Céline Chemin, 2019.
Pénélope.
Dossier du spectacle.

Dans *Odyssée etc. Pénélope*, le glissement d'un personnage à l'autre est progressif, tout comme dans *Iliade/Brisée*, qui s'ouvre aussi sur une proposition fictionnelle assez standard avec une comédienne jouant un génie qui, par la suite, laissera place à Briséis qui se présente face au public et commence son récit. Dans les deux spectacles, une forme de pacte autobiographique est conclu au cours du spectacle, et peut-être même malgré les spectateur·trice·s qui, tout en adhérant au récit du personnage, restent conscient·e·s d'écouter un personnage mythique. Le format biographique entraîne une proximité, voire une relation d'intimité, entre le personnage et les spectateur·trice·s grâce à l'adresse directe, le choix d'un dispositif scénique intimiste et la fluidité entre le personnage et l'exégète ou entre les différents personnages. Quand Pénélope prend la parole, une forme de contrat se tisse entre elle et le public qui commence à adhérer à son histoire et qui, petit à petit, va oublier le cadre fictionnel et se concentrer sur la présence réelle de la comédienne. Céline Chemin « donne à cette figure une voix pour qu'elle puisse témoigner d'un ressenti féminin »³⁹⁰, mais cette voix c'est *la sienne*, Céline Chemin, femme de théâtre du XXI^e siècle. Et en effet, « le spectacle en solo qui, par définition, met en scène une seule personne, mais fait entendre de multiples voix, est par essence polyphonique »³⁹¹ : Céline Chemin donne la parole à une aède et à Pénélope, mais fait aussi entendre sa propre voix dans son texte. Dans ce spectacle polyphonique, mais avec un seul corps, une seule présence sur scène, le récit de Pénélope devient par proximité celui de

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ BOIREAU Nicole, « Le théâtre féministe des années 80 en Angleterre : une dramaturgie transgressive », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 38, 2005, pp.27-39, p.32.

Céline Chemin, aux yeux du public. Pénélope est ainsi devant nous, bien réelle, saisissable, et non plus *que* personnage mythique lointain. La forme monologuée permet de mettre en avant le personnage en lui donnant la parole, mais aussi physiquement, en invitant un corps féminin sur le devant de la scène. Même si c'est par sa parole que Pénélope s'émancipe du mythe, la mise en scène joue un rôle fondamental. Le seul en scène, s'il répond souvent à des contraintes économiques, met en valeur un corps et en fait le centre des regards : le personnage ainsi incarné est alors présent physiquement et pas uniquement à travers sa parole.

De cette façon, tout en ayant une conscience accrue de l'existence fictive de Pénélope, car entre deux interventions d'aède, elle apparaît très réelle et s'adresse au public comme si elle existait et lui livrait son histoire. Le seul en scène de Céline Chemin ressemble beaucoup au format d'*Iliade/Brisée*, notamment pour le rapport de proximité entre le personnage et le public. Là aussi, la création s'est faite dans une petite salle où le public est physiquement proche de la scène. Mais, à la différence d'*Iliade/Brisée*, la communication autour de l'œuvre insiste sur le lien entre Pénélope et Céline Chemin : toutes les deux ont attendu un *retour* pendant plusieurs années, et le choix du théâtre Nô, qui ancre l'épopée au Japon, est lié au parcours de l'autrice-metteuse en scène³⁹².

2. Ithaque e(s)t le Japon

Dans sa « Note de mise en scène », Céline Chemin établit tout de suite un lien entre sa vie et l'*Odyssée* pour justifier sa mise en scène :

Née au Japon, je me sens constamment déracinée. J'ai souvent pensé y retourner mais les années passaient sans que j'y parvienne. Puis, un jour, plus de 30 ans après, alors que j'avais finalement fait le deuil de ces retrouvailles improbables, cette possibilité s'est offerte à moi. Le rapport qu'entretient la société contemporaine japonaise avec son passé et sa tradition aura insufflé à ce spectacle une touche d'une forme traditionnelle du théâtre japonais : le nô.³⁹³

En évoquant son rapport personnel au Japon pour justifier la mise en scène en théâtre Nô, Céline Chemin encourage déjà les spectateur·trice·s à interroger l'identité du « je » de Pénélope, interprétée par la metteuse en scène elle-même.

Toutefois, l'artiste ne s'identifie pas catégoriquement à Pénélope, comme Laurence Campet ne se compare pas à Briséis dans *Iliade/Brisée*. S'il y a un rapport d'identification entre metteuses en scène et personnages, il est à chercher du côté de la scène et du jeu. Le glissement

³⁹² Dossier de diffusion d'*Odyssée etc. Pénélope*, p.4.

³⁹³ *Ibidem*.

identitaire entre personnage et artiste découle à la fois de la présence réelle de la comédienne et du format intime des spectacles. Dans *Odyssée etc. Pénélope*, la déterritorialisation de l'*Odyssée* et du public, transporté dans un Japon intemporel, correspond en réalité à une forme de reterritorialisation du personnage à travers le prisme du vécu de la metteuse en scène. Céline Chemin livre une part intime d'elle-même dans sa mise en scène de l'*Odyssée*, en associant l'attente de Pénélope à sa propre attente, dont la nature est pourtant très différente.

Odyssée etc. Pénélope donne à Pénélope l'occasion de parler d'elle, sur le format du récit de soi. Le récit de soi est à l'intersection entre deux tensions inhérentes à la représentation théâtrale : le « comme si » de la fiction et la réalité du corps des acteur·trice·s qui « excède la fiction car il est, *in fine*, celui de l'acteur en chair et en os »³⁹⁴. Pour Malgorzata Sugiera, il faut même voir dans le récit de soi l'une des « tentatives de priver le texte théâtral de la dimension fictive de la réalité qu'il montre »³⁹⁵. Ici cependant, la dimension fictive du récit de soi ne peut pas être oubliée : Pénélope, comme Calypso (*Ithaque, Notre Odyssée I*) ou Briséis (*Iliade/Brisée*), sont des personnages mythiques, donc fictifs, même si elles véhiculent une parole qui semble sincère. Quand le récit de soi est attribué à un personnage mythique, dont beaucoup connaissent déjà plus ou moins l'histoire, et dont la vie se mêle à celle de l'autrice-metteuse en scène et éventuellement comédienne, une épaisseur supplémentaire s'ajoute au « mille-feuille »³⁹⁶ des identités. Ici, les documents autour du spectacle, qui en sont les paratextes, participent à la complexification de l'identification du « je » en affirmant la filiation entre la créatrice et son personnage. Par ailleurs, le détour par le mythe n'est pas rare dans les formats autobiographiques :

S'il est encore un genre qui rencontre inévitablement la tentation du mythe, c'est l'autobiographie³⁹⁷, notamment parce que la valeur étimologique des récits mythiques permet de construire une explication de soi, de rendre lisible son parcours en lui donnant un sens téléologique, voire de l'amener à l'exemplarité des héros fabuleux en rémunérant ses éventuelles crises ou défaillances.³⁹⁸

³⁹⁴ MEYER MACLEOD Arielle, « Narration et fiction, intermittences et soubresauts », *op. cit.*, p.20.

³⁹⁵ SUGIERA Malgorzata, « Stories told at the public place called Theatre, Duras, Danis, Mouawad », dans HUNKELER Thomas, FOURNIER KISS Corinne, LÜTHI Ariane (eds.), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, MetisPresses, actes du colloque de Zurich (mai 2005), 2008, p.120 (traduction personnelle).

³⁹⁶ LEJEUNE Phillipe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil (éd. augmentée), 1996, p.20.

³⁹⁷ KUNZ WESTERHOFF Dominique, « L'autobiographie mythique », in JENNY Laurent (dir.) *Méthodes et problèmes littéraire*, Université de Genève, 2005.

³⁹⁸ KUNZ WESTERHOFF Dominique (dir.), *Mnémosynes : la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, *op. cit.*, « Introduction », p.35.

Le recourt au récit de soi permet d'excuser les défaillances des héroïnes et non celles des artistes, dont la préoccupation n'est pas de se raconter, mais de donner la possibilité au personnage de *se* raconter, sous un jour humain plutôt que mythique – personnage au travers duquel on entend toujours aussi l'artiste.

La présence de Céline Chemin dans le spectacle fait que Pénélope est moins qu'un personnage, mais une silhouette, presque un masque, alors même que le personnage est parfaitement identifié, nommé et contextualisé par son discours. Dans son dossier de diffusion, Céline Chemin parle de Pénélope comme d'une « figure » à qui elle donne une voix³⁹⁹, laissant entendre que le personnage n'a pas de consistance. Cette idée de « figure », dans un spectacle reprenant l'univers visuel du Nô, évoque l'utilisation du masque dans le théâtre Nô, porté par les comédiens lorsqu'ils interprètent un personnage divin, un enfant, une femme ou un vieillard. Le masque de Nô est sacré et les comédiens ne le mettent qu'après un rituel cérémonial. Le comédien « se met physiquement et spirituellement à l'intérieur de ce masque »⁴⁰⁰, comme possédé par le personnage, à son service. Au contraire, dans *Odyssée etc. Pénélope*, le personnage de Pénélope semble au service de Céline Chemin : elle lui permet de s'exprimer sur son rapport à l'attente et à l'autre. Envisager Pénélope comme un masque, enfilé par la comédienne, permet de comprendre la relation de l'artiste à son personnage : Céline Chemin se laisse deviner derrière Pénélope, renversant l'utilisation des masques dans le théâtre Nô où le comédien disparaît derrière le masque.

En outre, le monologue à la première personne ancre ce spectacle dans une tradition de théâtre féministe, qui ne nous surprend pas vu l'histoire récente de Pénélope. Le monologue de personnages féminins est typique des théâtres féministes européens du XX^e siècle⁴⁰¹ et cette forme a infusé chez les autrices et metteuses en scène, qui s'en emparent toujours aujourd'hui – au point que Muriel Plana voit dans le récit de soi un théâtre féminin ou féminisé, quand bien même il est utilisé par des auteurs qui, ainsi, « se 'féminisent' dans leur approche de l'art »⁴⁰².

³⁹⁹ Dossier de diffusion d'*Odyssée etc. Pénélope*, « Note dramaturgique », p.4 : « Et je donne à cette figure une voix pour qu'elle puisse témoigner d'un ressenti féminin, dimension secondaire dans l'œuvre d'Homère et que je souhaite mettre en lumière ».

⁴⁰⁰ PARDO Éléonore, « Le théâtre nô : entre sublimation et perversion », revue *Cliniques méditerranéennes*, Toulouse, éditions Érès, 2011/2, 84, p.34.

⁴⁰¹ BOIREAU Nicole, « Le théâtre féministe des années 80 en Angleterre : une dramaturgie transgressive », *op. cit.*

⁴⁰² PLANA Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, *op. cit.*, p.245.

Dans leurs mises en scène de l'*Odyssée*, Christiane Jatahy et Céline Chemin utilisent le personnage de Pénélope comme miroir d'elles-mêmes et manifestent leur présence sur scène, aux côtés du personnage épique alors délocalisé et extrait de l'univers homérique tout en s'y inscrivant à travers le texte. Il s'agit alors, plus que de se reconnaître en Pénélope, de tenir un discours sur l'adaptation de l'épopée homérique en revendiquant sa modification et son appropriation. Le point de vue personnel des deux artistes est mis en évidence dans les spectacles qui sont ainsi des odysées de Pénélope, mais aussi, et surtout, les odysées de Christiane Jatahy et Céline Chemin.

Conclusion du chapitre

Dès l'*Odyssée*, Pénélope a une place prépondérante dans le récit : elle est mentionnée dans presque tous les chants et elle parle plus que n'importe quel autre personnage féminin humain. Seule Athéna, déesse protectrice d'Ulysse et Pénélope, peut la concurrencer. Homère en fait un personnage ambigu : elle attend bien Ulysse à Ithaque, mais son comportement avec les prétendants peut sembler suspect. Ce n'est qu'après l'*Odyssée* qu'elle est érigée en modèle de vertus, les poètes latins s'inscrivant dans la suite d'Agamemnon qui, dans l'épopée, dresse un portrait élogieux de Pénélope. Ainsi élevée au rang de personnage mythique, Pénélope est peu réécrite ou adaptée par la suite. Soit par manque d'intérêt (que faire de ce personnage trop exemplaire ?) soit parce qu'elle est un des rares personnages antiques à ne pas connaître une fin tragique, Pénélope est peu à peu délaissée par les artistes.

En revanche, elle est le seul personnage épique à avoir connu une telle postérité au XX^e siècle, au point d'être devenue une figure mythique presque entièrement détachée de l'*Odyssée*. En effet, son caractère, dans les productions culturelles des dernières années, n'a plus rien à voir avec celui que lui prête Homère. Dans les années 1970, sous l'impulsion de poétesses, de philosophes et de plasticiennes, Pénélope devient un symbole féministe et c'est elle qui, la première, est mise en scène en France (*Lady Pénélope*, 1978). Au XX^e siècle, l'exemplarité de Pénélope passe au second plan et les artistes s'attachent à lui donner une humanité emprunte de fragilités, de doutes et de peurs – renouant ainsi, peut-être, avec le personnage homérique.

Cette histoire récente du personnage montre que les artistes ne mettent pas en scène Pénélope pour lui donner une parole qu'elle n'aurait pas eue, comme c'était le cas pour Briséis. Dans la lignée des artistes féministes du XX^e siècle, les metteuses en scène trouvent en Pénélope un personnage porte-parole, dont le polymorphisme hérité de ses ressemblances avec Ulysse lui confère la possibilité d'incarner les autres personnages féminins de l'*Odyssée*, comme Calypso avec *Ithaque Notre Odyssée 1* de Christiane Jatahy. Son polymorphisme impacte les formats des spectacles et l'on retrouve Pénélope dans différents genres : dispositif bifrontal et cinématographique (Christiane Jatahy), seul en scène (Céline Chemin) ou installations marionnettiques (Manon Crivellari, Katerini Antonakaki). Point commun à toutes ces œuvres, elles font de Pénélope le personnage central, qui raconte son histoire. À la différence d'*Iliade/Brisée*, qui donnait aussi cette possibilité à Briséis, les mises en scène de Pénélope ne réhabilitent pas les personnages antiques, mais offrent une voix aux femmes modernes qui

peuvent se reconnaître en elle, se voir comme « des Pénélopes », là où, au contraire, Hélène est présentée comme un personnage obscur dans lequel on ne peut se reconnaître.

La renommée de Pénélope, aujourd'hui, lui confère une impression de familiarité ou de reconnaissance auprès du public, comme les personnages des tragédies antiques ou du théâtre classique. Ces personnages (re)connus font intervenir « l'imaginaire social, la mémoire individuelle et collective, et l'inconscient également collectif »⁴⁰³. Jouant avec cet imaginaire social et collectif, les metteuses en scène font évoluer le personnage et, tant dans *Odyssée etc. Pénélope* que dans *Ithaque, Notre Odyssée I*, c'est la Pénélope qui attend, seule, que Céline Chemin et Christiane Jatahy mettent en scène. Dans ces deux spectacles, il n'est pas question de l'épouse rusée et fidèle, mais d'une femme abandonnée. Paradoxalement, c'est en faisant de Pénélope une femme abandonnée que les artistes contemporaines en font un personnage moderne qui incarne les idées et valeurs féministes des artistes, mais aussi leur vécu.

Restée à Ithaque durant l'absence d'Ulysse, souvent invitée à rester dans sa chambre, la Pénélope de l'*Odyssée* n'existe que sur son île. Manon Crivellari et Katerini Antonakaki mettent aussi en scène Pénélope à Ithaque, mais dans des spectacles qui font de cet espace un « lieu à elle », sur lequel Pénélope règne et peut s'épanouir, plutôt que comme un espace aliénant. Pénélope, en tant que personnage associé à un lieu de vie (le palais d'Ithaque), est propice au questionnement sur l'intimité. Les metteuses en scène qui se tournent vers elle ne la délocalisent pas : même si la mise en scène la situe visiblement *ailleurs* (le Japon d'*Odyssée etc. Pénélope*), elle est toujours chez elle, à Ithaque. Là où Ulysse est défini comme un voyageur, Pénélope est celle qui ne voyage pas, qui garde Ithaque. Nous ne nous étonnons donc pas de voir des spectacles qui la mettent en scène dans un espace domestique, soit avec une scénographie explicite (*Ithaque, Notre Odyssée I* de Christiane Jatahy et *Le voyage immobile de Pénélope* de Katerini Antonakaki) soit avec des éléments qui évoquent l'île de Pénélope (*Odyssée etc. Pénélope* de Céline Chemin, *La nuit est tombée sur Ithaque* de Manon Crivellari). Ces spectacles aux formats différents exposent tous l'intimité de Pénélope. Dans *Le voyage immobile de Pénélope* et dans *La nuit est tombée sur Ithaque*, l'intimité du personnage est dévoilée à travers l'installation scénographique et l'utilisation de marionnettes, inscrivant Pénélope dans un lieu et au milieu d'objets du quotidien. Incarnée à la fois par des comédiennes et des marionnettes, Pénélope devient alors un personnage théâtral presque entièrement émancipé de l'épopée homérique. C'est par ailleurs ce personnage émancipé qui permet à des

⁴⁰³ RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op. cit., p.26.

artistes, comme celles et ceux du collectif Das Plateau, d'utiliser le nom et l'histoire de Pénélope pour réunir des témoignages de nombreuses femmes qui n'ont, en réalité, que peu de points communs avec le personnage épique.

Conclusion de la troisième partie

Récit dédié à la gloire des héros, les épopées laissent peu de place aux personnages féminins. Parmi ces personnages, quelques-uns sont malgré tout plus importants que la majorité des femmes des épopées homériques : Hélène, en ne respectant pas les codes sociaux qui lui sont imposés, comme la suite logique de sa fuite de Sparte. Pénélope quant à elle, face à l'absence d'Ulysse, doit occuper l'espace laissé par le héros et elle est régulièrement mentionnée par Ulysse et Télémaque. Sur scène, autrices et metteuses en scène réhabilitent Pénélope, mais aussi Briséis, en les replaçant au centre des mythes. C'est avec cette idée en tête que Laurence Campet propose une version de l'*Iliade* du point de vue de Briséis avec *Iliade/Brisée*, faisant entendre le personnage épique ainsi que sa propre voix.

Pénélope, personnage de l'*Odyssée* aujourd'hui aussi célèbre qu'Ulysse et souvent présenté en miroir du héros, comme un couple uni malgré la séparation, est une figure féministe depuis déjà un siècle, ce qui explique peut-être son importance sur les scènes contemporaines. Mise en scène aussi bien par des metteuses en scène que des metteurs en scène, elle incarne aujourd'hui de nombreuses déclinaisons : femme au foyer, épouse abandonnée, mère célibataire, toutes celles qui sont mises de côté, double d'Ulysse (migrante, exilée), ou reine puissante qui n'attend pas le retour d'Ulysse. Les dramaturgies des spectacles articulés autour de Pénélope reprennent de nombreux aspects du mythe : son attente inlassable (*Odyssée etc. Pénélope*), sa ruse est mise en valeur, le voyage d'Ulysse est adapté à Pénélope jusque dans le traitement de l'espace (*Le voyage immobile de Pénélope*), mais, surtout, c'est son rapport au tissu qui se manifeste le plus clairement. Pénélope est ainsi régulièrement mise en scène sous forme de marionnette en tissu ou en train de tisser/coudre/tricoter, évoluant dans des draps ou morceaux de laine, et toutes ces Pénélope « tisse[nt] des histoires »⁴⁰⁴, pour reprendre les mots de la metteuse en scène Élise Combet.

Nous pouvons nous étonner du peu d'intérêt pour Hélène de la part des metteuses en scène qui se tournent vers Pénélope, Briséis ou Calypso. Avec ses nombreuses adaptations cinématographiques, elle existe déjà largement : les metteuses en scène se demanderaient-elles ce qu'elles peuvent lui faire dire de plus ? Mais, nous l'avons vu, Hélène *ne dit rien*, ou presque. Personnage sans cesse réduit au silence, victime de sa légende, devenu personnage de comédie,

⁴⁰⁴ Élise Combet, au sujet de son spectacle *Pénélope* (2009). Entretien pour *La terrasse*, 10 janvier 2009. [En ligne : <https://www.journal-laterrasse.fr/focus/elise-combet-metteur-en-scene/>].

Hélène est peu réécrite et mise en scène par des femmes au XXI^e siècle, et le personnage ne se réapproprie pas sa voix ni son histoire. Hélène continue d'être vue et racontée par d'autres qu'elle-même, contrairement à d'autres personnages épiques de second plan, qui ont aujourd'hui accès à la parole sur scène. *OPA* de Mélina Martin fait figure d'exception, mettant en scène Hélène seule, s'adressant au public pour lui proposer trois versions de son histoire et choisir de raconter la plus belle, écartant le récit de viol, pourtant le plus probable, si l'on en croit le personnage du spectacle. Il ne s'agit ainsi pas d'un récit présenté comme *vrai* au public. Si une caractéristique d'Hélène est bien le manque d'information, voire son absence, comme le suppose Laurie Maguire, cela peut expliquer le rapport distancié des metteuses en scène face au personnage : si Laurence Campet peut parler à travers Briséis ou Céline Chemin derrière Pénélope, c'est parce que les spectateur·trice·s reconnaissent le personnage et en ont une image simple (la captive, l'épouse qui attend). Au contraire, le mystère qui entoure toujours Hélène, son ambiguïté, ne permet pas d'en avoir une vision simple sur laquelle les metteuses en scène peuvent travailler et s'en détacher. L'association d'Hélène à Marilyn Monroe dans *Le Gâteau de Troie* de Barbara Lambert mais aussi par Anne Carson dans *Norma Jeane Baker de Troie*, est alors éclairante. Comme l'idole des années 1950, le personnage homérique a souffert de son statut et bon nombre des hommages qui lui sont rendus, notamment à travers des parodies, ne sont que la perpétuation d'une forme de violence – une violence évidemment moindre quand il s'agit d'un personnage de fiction tel qu'Hélène que quand il s'agit d'une personne réelle que cette violence a poussée au suicide, comme Marilyn Monroe.

Les adaptations des épopées mettant sur le devant de la scène des personnages féminins sont en grande majorité créés par des autrices et metteuses en scène et peuvent être qualifiées de « féministes ». Elles se concentrent sur Pénélope, Calypso ou Briséis, même si l'on peut supposer, après *OPA*, qu'elles se tourneront bientôt aussi vers Hélène. En mettant en scène les épopées homériques appartenant au canon traditionnel, elles ont ainsi « l'intention de produire de nouveaux discours »⁴⁰⁵, de « décentrer, déconstruire, 'dérégler' et réinventer ces représentations »⁴⁰⁶ en changeant le point de vue. Les metteuses en scène utilisent ainsi les épopées homériques pour affirmer leur identité artistique et légitimer leur travail en s'inscrivant dans une tradition et un canon antique, tout en modifiant le propos par la valorisation des personnages féminins silencieux ou oubliés de ces œuvres.

⁴⁰⁵ Appel à communication, journée d'études des doctorant·e·s du laboratoire LLA-CRÉATIS *Les personnages « féminins » dans les réécritures féministes : dramaturgie, esthétique et politique des classiques à la scène*, p.1.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

Conclusion générale

L'hypothèse guidant ce travail de recherche était que la mise en scène d'épopées doit être étudiée en tant que corpus spécifique, se distinguant à la fois des mises en scène des tragédies antiques, des adaptations de romans et des adaptations de contes, mais aussi des réécritures des mythes antiques. Nous avons prouvé la validité de cette hypothèse en montrant que les metteur·se·s en scène font de nombreux emprunts formels aux épopées et inventent des formes propres pour transposer les épopées à la scène : réflexion sur la longueur et la narration propres au genre épique, actualisation de la place du discours des héros, réinvestissement de la parole poétique pour dire le monde actuel, et désir commun et partagé de raconter. C'est ce désir du récit, de *raconter* – ou *re-raconter* – des histoires mythiques et perçues comme fondatrices de nos civilisations qui réunit les nombreux·ses metteur·se·s en scène étudié·e·s, aux esthétiques pourtant variées.

Pour comprendre le phénomène théâtral à l'œuvre depuis le début du siècle, nous avons dû en passer par l'étude des épopées sources et de leur réception dans les arts de la scène, mais aussi au cinéma, dans les romans et le jeu vidéo. Nous avons ainsi parfois quitté assez longuement les scènes contemporaines pour analyser des (télé)films et séries ou commenter des jeux vidéo, afin de mieux comprendre les phénomènes à l'œuvre sur scène et leurs particularités : le récit de soi et l'actualisation des personnages. Inversement, le format sériel, d'abord télévisuel, s'invite sur scène et permet de développer le temps de la représentation comme le faisaient les aèdes antiques. Ainsi, les liens entre la production télévisuelle ou cinématographique et l'adaptation scénique d'épopées ne se trouvent pas dans leur intérêt commun pour le matériau épique, mais plutôt dans les formats et le rapport au temps et à la narration.

Nous avons commencé par une étude des différentes approches des épopées par les metteur·se·s en scène et les moyens mis en place pour concilier la longueur des épopées et les exigences scéniques, ou pour dramatiser la narration épique. Ainsi, la série théâtrale, si elle n'est pas une forme que l'on retrouve uniquement dans l'adaptation d'épopées ou des genres narratifs en général, s'y prête particulièrement. Dans le cas de l'adaptation d'épopées homériques, ce format sériel permet en plus de renouer avec la tradition épique et le plaisir

suscité par la récitation poétique. En invitant le public à revenir, s'il le veut, pour assister aux épisodes suivants, Blandine Savetier et Luca Giacomoni participent à la création d'une communauté qui dépasse le groupe formé par les spectateur·trice·s pendant une seule représentation. Nous avons montré que l'adaptation d'épopées pousse les artistes à réfléchir à la durée des spectacles, de la série en plusieurs épisodes à l'œuvre courte « en un souffle », mais toujours en sélectionnant, supprimant et condensant les épisodes épiques – s'inscrivant ainsi parfaitement dans les tendances actuelles relevées par Jean-Pierre Ryngaert ou Muriel Plana. Si la densité des épopées peut apparaître comme un obstacle à leur mise en scène, il s'agit plutôt d'un élément qui attire les metteur·se·s en scène et nourrit la création, irriguant des dramaturgies en apparence très simples, mais qui réinventent le foisonnement épique sur scène, à travers la déclinaison en épisodes, la scénographie et l'incarnation de nombreux personnages par un nombre très réduit de comédien·ne·s. À cela s'ajoutent l'appropriation et la mise en scène de la voix narrative épique, qui n'est jamais supprimée sur scène, mais qui est prise en charge soit par de nouveaux·elles narrateur·trice·s, soit par les personnages épiques et, parfois aussi, par les metteuses en scène qui se font entendre à côté de leur(s) personnage(s) (Laurence Campet, Christiane Jatahy).

Le goût pour les épopées anciennes n'est pas synonyme de l'envie de créer des spectacles-fleuves, bien que certains spectacles soient devenus des diptyques joués en intégral, comme *Illiade* et *Odyssée* de Pauline Bayle. Au contraire, les metteur·se·s en scène qui adaptent des épopées réfléchissent aux formats, jouent avec les ellipses déjà présentes dans les textes, poussent à l'extrême le jeu de la réduction et de la vulgarisation, utilisent la célébrité de certains épisodes, rallongent même parfois le matériau épique en comblant les ellipses (Simon Abkarian, Christiane Jatahy), ou en donnant les versions de quelques personnages des épopées, réorientant ainsi le point de vue et réécrivant l'histoire – autrement dit en assumant pleinement le geste d'adaptation de l'œuvre épique.

L'importance du nombre de spectacles créés à destination du jeune public montre que l'intérêt que portent des metteur·se·s en scène pour les épopées est lié à un désir de transmission et comporte un intérêt économique, assurant ainsi un public scolaire. La volonté de rendre les œuvres accessibles par l'humour aboutit à des parodies parfois très potaches, qui jouent avec la déconstruction de l'image des épopées comme des œuvres classiques intouchables destinées à une élite intellectuelle – alors transformées en jeux d'enfants et récits comiques reprenant des icônes populaires, à l'image de l'Hélène « libérée délivrée » du *Gâteau de Troie*.

Le deuxième temps de la réflexion a été consacré à l'étude des personnages exceptionnels des épopées : les dieux et les déesses, ainsi que les héros. Les personnages divins sont parodiés et semblent déçus par rapport à leur place dans les épopées antiques mais, la gravité de leurs actes et la violence dont ils font preuve dans les mythes ne sont pas apparentes sur scène – et pas uniquement parce que ces violences n'apparaissent pas dans les épopées. En effet, de nombreux éléments concernant les personnages homériques sont puisés dans d'autres sources que l'*Iliade* et l'*Odyssée* : alors pourquoi taire les agissements de Zeus, Poséidon ou Apollon ? La mise en scène des épopées apparaît être réservée au traitement des personnages humains, reléguant les divinités à une place secondaire – parfois jusqu'à leur disparition pure et simple. C'est pourquoi nous avons ensuite analysé le traitement des héros principaux des épopées, qui racontent leur histoire sur scène. Format prisé par les metteur·se·s en scène, le récit de soi est un moyen immédiat d'actualiser une épopée ancienne en utilisant le désir d'expression de soi qui caractérise notre époque, en témoigne notre utilisation des réseaux sociaux, et qui impacte directement et largement les formats dramatiques contemporains. Devenue lieu privilégié de la parole intime, la scène accueille les versions personnelles des épisodes mythiques et épiques des héros, mais aussi des héroïnes homériques dont le public connaît souvent déjà une partie de l'histoire. Il s'agit alors de raconter la petite histoire derrière la grande, une histoire à l'échelle de l'individu et non d'un peuple, qui permet de créer une personnalité et une intimité à des figures lointaines qui ne sont alors plus uniquement des noms, mais aussi des personnages presque réalistes, dotés d'une conscience et capables de se questionner face au public dans des dramaturgies de la parole et un théâtre de la responsabilité.

La présence des metteur·se·s en scène se fait alors très forte aux côtés de ces personnages qui se livrent. La voix du personnage se juxtapose à celle du metteur en scène ou de la metteuse en scène qui, en plus de s'affirmer dans ces « adaptations-non-adaptations », expriment leur avis sur le monde, jusqu'à être sur scène sous leur propre identité, comme Christiane Jatahy dans *O Agora que Demora. Le Présent qui déborde (notre odyssée II)* ou Laurence Campet dans *Iliade/Brisée* et Simon Abkarian dans *Ménélas Rebético Rapsodie*. Dans ces spectacles qui rendent présents et vivants les personnages épiques, ces derniers sont aussi des silhouettes qui peuvent s'effacer selon la volonté de l'artiste, qui rappelle son existence au public dans des procédés de distanciation très brechtiens.

Nous avons fait le choix de distinguer la mise en scène des héros de celle des personnages féminins épiques de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. En effet, les metteur·se·s en scène qui concentrent leur adaptation autour de héros épiques de premier plan – Gilgamesh et Enkidu, Achille, Ulysse ou Ménélas, Yudhishtira – le font en les dés-héroïsant. Sur les scènes, ces derniers

deviennent « ordinaires » jusqu'à pouvoir être incarnés aussi bien en *traders* qu'en voyous (*Gilgamesh, un héros ordinaire*) ou deviennent des soldats modernes revenus traumatisés à la vie civile. De nos jours, les héros épiques ne peuvent plus être des modèles et n'incarnent pas une forme de supériorité. Bien au contraire, Simon Abkarian, Wajdi Mouawad et Peter Brook s'emparent des héros pour questionner l'après-guerre. Dans un monde où la guerre est synonyme de destruction sans gloire individuelle, que faire des héros ? Ils servent à présent à témoigner de la réalité de la guerre, derrière la beauté des vers épiques.

Au contraire, les personnages féminins ne sont pas déshéroïsés, mais réhabilités. Leur mise en scène permet de les faire sortir de l'ombre des héros et s'inscrit dans un courant général de valorisation de personnages féminins, tant au théâtre qu'en littérature. Pénélope, en particulier, intéresse les metteuses en scène pour les divers archétypes féminins qu'elle peut incarner : mère au foyer, épouse patiente, femme maltraitée et mise au second plan, reine autonome, *etc.* Puisant des caractéristiques du personnage directement dans l'*Odyssée*, les metteuses en scène créent des personnages scéniques qui leur permettent aussi de tenir un discours sur leur place dans un monde patriarcal. Si Pénélope est une figure féministe depuis un siècle, ce n'est pas le cas d'Hélène, plus présente au cinéma qu'au théâtre jusqu'en 2019. Sur scène, le personnage est parodié, silencieux ou présenté comme un personnage qui s'arrange avec la vérité. Conséquence directe de sa place à part dans le cycle homérique, ou crainte des artistes de se froter à « la belle Hélène », le personnage n'a pas accès à la parole comme Pénélope, Calypso ou Briséis. Au contraire, réduite à une poupée Barbie ou à une bimbo volage, les metteur·se·s en scène semblent prolonger l'image fade qu'en a donné le cinéma du début du siècle. Pourtant, derrière la parodie, le personnage permet de questionner notre rapport à la beauté – pas assez, cependant, pour la réhabiliter dans sa propre histoire. Dans les spectacles la mettant en scène en personnage qui parle enfin, le public n'en sait pas réellement plus sur son histoire : elle reste mystérieuse, fonctionnant en binôme avec un personnage masculin (*Hélène après la chute*) ou choisissant la version de son histoire qu'elle préfère donner (*OPA*). Contrairement aux autres personnages féminins homériques, Hélène reste Hélène, elle n'est pas une figure protéiforme pouvant devenir le masque de toutes les femmes modernes.

Tous·tes les metteur·se·s en scène n'ont pas une connaissance approfondie des épopées, et leurs discours laissent apparaître ce que l'on pourrait qualifier de « malentendus ». Ainsi, le travail de Pauline Bayle avec l'*Illiade*, jouant avec les registres comiques (traitement des personnages divins et d'Achille) et tragiques (les personnages féminins), repose en partie sur la volonté de bouleverser les codes de genres en faisant incarner les héros par des comédiennes,

et les héroïnes par des comédiens, alors même que les représentations de genre dans l'épopée homériques ne sont pas aussi binaires que cela. De même, avec son adaptation de l'*Énéide*, *Sous d'autres Cieux*, Maëlle Poésy souhaite interroger le rapport à la patrie et inviter à l'accueil des migrant·e·s, comme le font Christiane Jatahy, Yeelem Jappain ou Géraldine Bénichou à travers des adaptations d'Ulysse et de l'*Odyssée* – alors que les héros épiques n'ont rien d'un migrant contemporain : rois, héros protégés par Junon ou Athéna, ils sont accueillis en invités de marque. Dans l'*Odyssée*, Ulysse est même une menace, décimant les peuples qu'il juge barbares. La comparaison entre les migrant·e·s modernes et Ulysse ou Énée est parfaitement compréhensible et a du sens, mais repose davantage sur la réception des épopées et les réinventions successives des histoires des héros, que sur les épopées-mêmes. Ces spectacles nous intéressent pour leurs formes et les procédés mis en œuvre pour les adapter à la scène contemporaine plus que pour leur récupération thématique. Pour autant, les discours politiques portés par les metteur·se·s en scène n'ont pas été mis de côté – nous nous sommes concentrés sur la remise en question de l'héroïsme et sur la place des femmes, ainsi que sur les enjeux de l'adaptation de ces œuvres par des artistes reconnu·e·s ou qui ne le sont pas encore au moment de leur travail sur une épopée. La reconnaissance institutionnelle qui récompense le travail de plusieurs metteuses en scène ayant adapté une épopée seule (Pauline Bayle) ou en collaboration avec un·e auteur·trice (Maëlle Poésy et Laëtitia Guédon), prouve que l'appropriation d'œuvres canoniques sert la carrière des metteuses en scène en leur donnant à la fois une bonne visibilité et un espace d'expression et d'affirmation de leur posture d'artiste. En outre, les postures politiques de Maëlle Poésy et de Pauline Bayle sont plutôt conventionnelles et convainquent un large public et la presse critique – ce qui est peut-être moins le cas pour Laëtitia Guédon, qui bénéficie quant à elle de la reconnaissance de ses pairs et des institutions.

La question du genre des metteur·se·s en scène a un impact politique, quand des metteuses en scène adaptent une épopée en valorisant un ou plusieurs personnages féminins. De fait, comme l'affirme Griselda Pollock dans sa réflexion sur le canon :

On ne peut différencier le canon, qui demeure un mythe de la créativité et du privilège de genre, sans examiner ce que peuvent avoir de politique tant ses structures profondes (pourquoi les femmes sont-elles Autres ?) que ses effets de surface (l'ignorance et l'exclusion des œuvres d'artistes femmes).¹

Il nous a donc paru justifié, et même nécessaire, de consacrer une partie à la création par des artistes femmes sur des personnages féminins épiques. Nous avons ainsi montré que l'adaptation des épopées homériques permet aux metteuses en scène de composer avec un

¹ POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *op. cit.*, p.54.

canon masculin et de renverser la perspective masculine des épopées en inversant l'importance des personnages féminins et masculins. Les metteuses en scène s'affirment ainsi comme des artistes capables de s'inscrire dans une filiation canonique, tout en proposant un autre regard sur des œuvres qui ont participé à la transmission de valeurs patriarcales et en s'en servant pour critiquer ces valeurs. Mais, tout comme dans le cas de la parodie pédagogique des épopées, la limite de la critique apparaît vite, car ces artistes contribuent malgré tout à la diffusion des épopées et d'un canon déjà en place et qui occulte bon nombre d'œuvres créées par des femmes et des artistes de diverses cultures.

Notre corpus de spectacles créés ou co-produits en France a confirmé que l'intérêt des metteur·se·s en scène pour les épopées – homériques largement – n'est pas français, en témoignent les spectacles des artistes associé·e·s à des théâtre nationaux, Christiane Jatahy (brésilienne) et Krzysztof Warlikowski (polonais), mais aussi les spectacles créés à l'étranger et qui ont été joués en France, que nous avons utilisés pour ouvrir la réflexion : *OPA* de Mélina Martin ou *Mahâbhârata-Nalagaritam* de Satoshi Miyagi. Il faudrait à présent poursuivre l'analyse des mises en scène d'épopées dans d'autres contextes que celui de la France, afin d'éprouver les hypothèses de cette thèse sur un corpus plus vaste et à plus grande échelle, pour déterminer les spécificités du paysage théâtral français et les liens à établir entre les artistes à l'échelle internationale.

Bibliographie

Corpus

Corpus principal

- Alexis Perret et Damien Roussineau. *Iliade (L'épopée dans un grenier)*, 2016.
Barbara Lambert et Florian Guérin. *Le Gâteau de Troie*, 2016.
Blandine Savetier. *L'Odyssée*, 2019.
Camille Prioul. *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*, 2018.
Céline Chemin. *Odyssée etc. Pénélope*, 2019.
Christiane Jatahy. *Agora que Demora. Le Présent qui déborde (notre odyssée II)*, 2019.
Christiane Jatahy. *Ithaque, Notre Odyssée I*, 2018.
Étienne Luneau. *L'Odyssée ou La folle conférence du professeur Larimbart*, 2013.
Eudes Labrusse et Jérôme Imard. *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*, 2018.
Julie Guichard et Julie Rossello-Rochet. *Petite Iliade (en un souffle)*, 2019.
Julien Tanner, Maxime Touron et Forbon N'Zakimuena. *GilgaClash*, 2018.
Krzysztof Warlikowski. *L'Odyssée, une histoire pour Hollywood*, 2021.
Laurence Campet. *Iliade/Brisée*, 2016.
Luca Giacomoni. *Iliade*, 2016.
Maëlle Poésy et Kevin Keiss. *Sous d'autres Cieux*, 2019.
Manon Crivellari. *La nuit est tombée sur Ithaque*, 2021.
Pauline Bayle. *Iliade*, 2015.
Pauline Bayle. *Odyssée*, 2017.
Peter Brook. *Battlefield*, 2016.
Simon Abkarian. *Hélène après la chute*, 2021. Mise en lecture.
Simon Abkarian. *Ménélas Rapsodie*, Arles, Actes Sud-Papier, 2012.
Simon Abkarian. *Ménélas Rebético Rapsodie*, 2013.
Wajdi Mouawad. *La Mort d'Achille*, 2019. Mise en lecture.

Corpus secondaire

- Anne-Pascale Paris. *Gilgamesh, un héros ordinaire*, 2013.
Das Plateau. *Pénélopes*, 2021.
Élise Combet. *Pénélope*, 2009.
Katerini Antonakaki. *Le voyage immobile de Pénélope*, 2015.
Laëtitia Guédon et Marie Dilasser. *Penthésilé-e-s-Amazonomachie*, 2021.
Marc Lallement. *Iliade*, 2015.
Simon Abkarian. *Pénélope ô Pénélope*, 2008.
Simon Abkarian. *Pénélope ô Pénélope*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2008.

Corpus tertiaire

- Akram Khan. *Outwitting the Devil*, 2019.
Mélina Martin. *OPA*, 2017.
Peter Brook. *La mort de Krishna*, 2002.
Peter Brook. *Le Mahâbhârata*, 1985.
Rokia Traoré. *Dream Mandé – Djata*, 2017.
Satoshi Miyagi. *Mahabharata – Nalacharitam*, 2003/2006.

Autres adaptations d'épopées mentionnées

- Akram Khan. *Until the Lions*, 2014.
- Alexandros Markéas. *Une autre Odyssée, Requiem pour les migrants morts en Méditerranée*, 2016.
- Bruno de la Salle. *Le Chant de L'Odyssée*, 1991.
- Céline Schnepf. *Ulysse, odyssée philosophique en piscine*, 2021.
- Chris Hannan, Mark Thomson. *Iliad*, 2016.
- Claude Brozzoni. *L'Iliade*, 2009.
- Claude Brozzoni. *La véritable histoire du cheval de Troie*, 2017.
- Claude Brozzoni. *Le voyage d'Ulysse*, 2017.
- Collectif C-Personne. *Le parcours d'Ulysse*, 2015.
- Compagnie L'Œil du cyclope. *Soundjata, l'enfant-lion*, 2015.
- Compagnie les 13 rêves. *Le retour d'Ulysse*, 2020.
- Compagnie Midi à la pendule. *L'épopée de Gilgamesh*, 2016.
- Compagnie Théâtre de l'écluse. *Soundjata, l'enfant lion*, 2007.
- Daniel Jeanneteau. *Déjà la nuit tombait (fragments de L'Iliade)*, 2018.
- Daniel Jeanneteau. *Faits (Fragments de L'Iliade)*, 2014.
- Derek Walcott. *Odyssey*, 1993.
- Egiku Hanayagi. *Le Dit de Heike*, 2016.
- Eudes Labrusse. *Le rêve d'Alvaro*, 2007.
- Évelyne Villaine. *Soundjata, l'enfant-buffle, l'enfant lion*, 2007.
- Franck Sylvestre. *Sacré chœur de Gilgamesh*, 2015.
- François Barrière. *L'Odyssée*, 1981.
- François Godar. *GILGAMESH, Cycle Résistance 7*, 2017.
- François Veyrunes. *Tendre Achille*, 2016.
- Géraldine Bénichou. *Les larmes d'Ulysse*, 2008.
- Jean Manigault, dit Méningue. *Ulysse et Pénélope*, 2009.
- Jean-Claude Gallotta. *Pénélope*, 2022.
- Jean-Claude Gallotta. *Ulysse*, 1981.
- Jean-Paul Mortagne. *Épopée du roi Gilgamesh*, 2015.
- Jules Matton et Marion Aubert. *L'Odyssée*, 2018.
- Kae Tempest. *Brand New Ancients*, 2012.
- Kae Tempest. *Hold your Own*, 2014.
- Laëtitia Guédon. *Heroes*, 2023.
- Laëtitia Guédon. *Trois fois Ulysse*, 2024.
- Lisa Petersen et Denis O'Hare. *An Iliad*, 2011.
- Maguy Marin. *Description d'un combat*, 2009.
- Marc Buélon. *Ulysse*, 2013.
- Marien Tillet. *ULYSSE nuit gravement à la santé*, 2013.
- Mary Zimmerman. *Metamorphoses*, 2011.
- Matthieu Epp. *Sur les rives de Troie*, 2014-2018.
- Miloud Khetib. *Énée, une récitation de Virgile (chant 1)*, 2014.
- Miloud Khetib. *Énée, une récitation de Virgile (chant 2)*, 2017.
- Mladen Materic. *Odyssée*, 1999.
- Ophélie Kern. *Contes et légendes de la Guerre de Troie*, 2014.
- Ophélie Kern. *Le Voyage d'Ulysse*, 2018.
- Pascal Rambert. *Gilgamesh*, 2000.
- Rachid Akbal. *Le long voyage d'Ulysse*, 2013.
- René Escudé et Mohamed Adi. *Soundjata, l'enfant buffle*, 2016.
- René Loyon. *Retour à Ithaque*, 2011.
- Robert Wilson. *Odyssey*, 2012.
- Rodolphe Corrion, *Hélène*, 2007.
- Satoshi Miyagi. *Gilgamesh*, 2022.
- Serge-Aimé Coulibaly et Rokia Traoré. *Kirina*, 2019.
- Sophie Bernhardt. *Ulysse, une version de L'Odyssée*, 2012.

Susan Lory Parks. *Father come from the wars*, 2015.
Thai-Son Richardier. *L'Iliade*, 2023.
Thai-Son Richardier. *L'Odyssée d'Ulysse*, 2014.
Théâtre du Grabuge. *Ulysse & moi*, 2013.
Theatro Vivo. *Odyssey*, 2012.
Victor Garcia. *Gilgamesh*, 1979.
Yeelem Jappain. *On dirait l'Odyssée*, 2016.

- **Entretiens réalisés**

Entretien d'Agnès Trolly. Entretien réalisé par Anaïs Tillier, avril 2019. Paris.
Entretien de Céline Chemin. Entretien réalisé par Anaïs Tillier, août 2019. Toulouse.
Entretien de Julien Tanner et Maxime Tournon. Entretien réalisé par Anaïs Tillier, juillet 2019. Avignon.
Entretien d'Eudes Labrusse. Entretien réalisé par Anaïs Tillier, février 2019. Paris.
Entretien de Pauline Bayle. Entretien réalisé par Anaïs Tillier, janvier 2018. Paris.

- **Ouvrages et articles scientifiques sur les œuvres du corpus**

BASTIN-HAMMOU Malika et LOUETTE Christiane. Entretien avec Pauline Bayle. « Faire entendre la voix d'Homère », UMR LITT&ARTS, CNRS/UGA. Octobre 2017.
CUREL Agnès et OLLIVIER Hélène. « Des ateliers en détention aux représentations professionnelles. *Iliade*, une aventure théâtrale : entretien avec Luca Giacomoni ». *Double jeu. Théâtre / Cinéma*, n°15, 2018, p. 165-174.
GIACOMONI Luca. *Iliade, matériaux, inspirations, recherche*. Compagnie TRAMA et WHYTHEATRE, 2017.
NOCULA Lucile. *Monter une pièce de théâtre en prison : un idéal sous contrainte ?* 28 juin 2019. Université Grenoble Alpes. Mémoire de Master.

- **Critiques et articles de presse sur des œuvres du corpus**

CROYDEN Margaret. « Peter Brook Transforms An Indian Epic For The Stage ». *The New York Times*, 25 août 1985.
DARGE Fabienne. « Avec *Battlefield*, Peter Brook distille l'essence de son théâtre ». *Le Monde.fr*, 17 septembre 2015.
DAUDE Olivier. « Épique et poétique. Le théâtre vibrant de Simon Abkarian ». *Paris Bazaar*, 2018.
FORSTER Siegfried. « Avignon : Maëlle Poésy met l'identité en mouvement 'sous d'autres cieux' ». *RFI*, 11 juillet 2019.
FORSTER Siegfried. « Christiane Jatahy à Avignon : « Faire du théâtre est un acte de résistance » ». *RFI*, 6 juillet 2019.
France Info-culture. « Trente ans après son *Mahabharata*, Peter Brook crée *Battlefield* ». *Franceinfo*, 2 septembre 2015.
GUYON Hugo. « *Iliade* à la Villette : des détenus rejouent une série théâtrale homérique ». *Télérama*, 2018.
KOBZILI Moussa. « Critique – *Iliade/Brisée* ». *LE CORYPHÉE*, 2 décembre 2016.
La terrasse. Entretien d'Élise Combet, 10 janvier 2009.
Le Monde. « Peter Brook ressuscite le dieu humain pour une fugitive *Mort de Krishna* ». *Le Monde.fr*, 3 janvier 2003.
LIBAN Laurence. « Peter Brook, *La Mort de Krishna* ». *L'Express*, 2 juillet 2003.
PASCAUD Fabienne, et al. « Festival Off d'Avignon 2019 : 37 spectacles à ne pas manquer ». *Télérama.fr*, 10 septembre 2019.

Ouvrages théoriques

Généralités

- BACQUE Marie-Hélène et BIEWENER Carole. *L'empowerment, une pratique émancipatrice*. Paris, La Découverte, 2012.
- BARONI Raphaël. *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*. Paris, Éd. du Seuil, 2007.
- BIET Christian et TRIAU Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ?*. Paris, Gallimard, 2006.
- BROOK Peter. *L'espace vide : écrits sur le théâtre*. Paris, Éd. du Seuil, 2014.
- DIAZ Sylvain. *Dramaturgies de la crise : XXe-XXIe siècles*. Paris, Classiques Garnier, 2017.
- FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique. *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010.
- FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique. *Le monologue au théâtre (1950-2000) : la parole solitaire*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2006.
- FOLCO Alice et RUSSET Séverine. *Déjouer l'injouable : la scène contemporaine à l'épreuve de l'impossible*. Paris, Classiques Garnier, 2017.
- GENETTE Gérard. *Discours du récit*. Paris, Éd. du Seuil, 2007.
- GENETTE Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris, Éd. du Seuil, 1982.
- HAMIDI Bérénice. *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*. Montpellier, Éditions l'Entretemps, 2013.
- HUBERT Marie-Claude. *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Armand Colin, 2011.
- HUBERT Marie-Claude. *Les formes de la réécriture au théâtre*. Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2006.
- KRISTEVA Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris, Éd. du Seuil, 1980.
- LAVANDIER Yves. *La dramaturgie : l'art du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée*. Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2019 (nouvelle édition).
- LE PORS Sandrine. *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- LEHMANN Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Traduit par LEDRU Philippe-Henri. Paris, L'Arche, 2002.
- LEJEUNE Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Éd. du Seuil, 1996 (nouvelle édition).
- LESCOT David. *Dramaturgies de la guerre*. Belval, Circé, 2001.
- MEYER MACLEOD Arielle, PRALONG Michèle. *Raconter des histoires : quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*. Genève, MetissPress, 2012.
- MOUGIN Pascal et HADDAD Karen. *Dictionnaire mondial de la littérature*. Paris, Larousse, 2012.
- NEVEUX Olivier. *Contre le théâtre politique*. Paris, La Fabrique, 2019.
- PAVIS Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2003 (nouvelle édition).
- PAVIS Patrice. *L'analyse des textes dramatiques*. Paris, Armand Colin, 2016.
- PAVIS Patrice. *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*. Paris, Armand Colin, 2008.
- PAVIS Patrice. *Le théâtre contemporain : analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris, Armand Colin, 2011 (2^e édition).
- PLANA Muriel. *Fictions queer : esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2018.
- PLANA Muriel. *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012.
- PLANA Muriel. *Théâtre et politique I. Modèles et concepts*. Paris, Orizons, 2014.
- PLANA Muriel. *Théâtre et politique II. Pour un théâtre politique contemporain*. Paris, Orizons, 2014.
- RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie. *Le personnage théâtral contemporain*. Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.
- RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie. *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*. Paris, Armand Colin, 2012.

- RYNGAERT Jean-Pierre. *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles, Actes Sud ; Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2005.
- SARRAZAC Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, Circé, 2010.
- SARRAZAC Jean-Pierre. *Critique du théâtre*. Belval, Circé, 2000.
- TACKELS Bruno. *Les écritures de plateau : état des lieux*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004.
- ZARAGOZA Georges. *Le personnage de théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.

Reuves et articles

- BARTHES Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications*, vol. 8, n°1, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 1-27.
- BIET Christian, et al. *Théâtre/Public. Nouvelles écritures dramatiques européennes*. Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 2017.
- ESPAGNE Michel. « La notion de transfert culturel ». *Revue Sciences/Lettres*, n°1, 2013.
- KUNZ WESTERHOFF Dominique. « L'autobiographie mythique ». *Méthodes et problèmes littéraires*, Université de Genève, 2005.
- LE BARS Christian. « Walter Benjamin et le conte ». *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, n°49, 2003, p. 60-65.
- NEVEUX Olivier et BIET Christian. *Théâtre/Public. États de la scène actuelle, 2016-2017*. Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 2018.
- NEVEUX Olivier et TRIAU Christophe. *Théâtre/Public. États de la scène actuelle 2018-2019*. Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 2020.

Thèses

- SERMON Julie. *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, novembre 2004. Thèse de doctorat.

Sur les épopées

• Sources primaires

- Épopées

- HOMERE. *Iliade*. Traduit par MUGLER Frédéric. Paris, Babel, 2017.
- HOMERE. *Odyssée, suivi de Des lieux et des hommes*. Traduit par JACCOTTET Philippe et HARTOG François. Paris, La Découverte, 2017.
- L'épopée de Gilgamesh : le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Traduit par BOTTERO Jean. Paris, Gallimard, 1992.
- L'épopée de Soundiata*. in KESTELOOT Lilyan et DIENG Bassirou. *Les épopées d'Afrique noire*. Paris, Karthala, 2009.
- VIRGILE. *Énéide*. Traduit par RAT Maurice et FERNANDEZ Matthieu. Paris, Flammarion, 2011.

- Autres épopées mentionnées

- QUINTUS DE SMYRNE. *Suite d'Homère I – Livres I-IV*. Traduit par VIAN Francis. Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- TUROLD, *La chanson de Roland*, XI^e siècle.
- Râmâyana*, III^e siècle av. J.-C. Inde.
- Heike monogatari (Dit des Heike)*, XIII^e siècle. Japon.
- Silâmaka et Poullôri*, XVIII^e siècle. Afrique de l'Ouest.

- **Généralités sur les épopées**

- ARISTOTE. *Poétique*. Traduit par MAGNIEN Michel. Paris, Librairie Générale Française, 2014.
- ARNOULD Daniel. *Les figures du destin dans l'épopée antique gréco-latine*. Paris, L'Harmattan, 2016.
- DERIVE Jean (éd.). *L'épopée : unité et diversité d'un genre*. Paris, Karthala, 2002.
- DUMEZIL Georges. *Mythe et épopée. 1 : L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Paris, Gallimard, 1986 (5^e édition).
- DUMEZIL Georges. *Mythe et épopée. 2 : Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi*. Paris, Gallimard, 1986 (4^e édition).
- FEUILLEBOIS-PIERUNEK Ève. *Épopées du monde*. Paris, Classiques Garnier, 2011.
- GOYET Florence. *Penser sans concepts*. Paris, Honoré Champion, 2006.
- KESTELOOT Lilyan et DIENG Bassirou. *Les épopées d'Afrique noire*. Paris, Karthala, 2009.
- LABARTHE Judith. *L'épopée*. Paris, Armand Colin, 2007.
- ROMILLY (de) Jacqueline. *Perspectives actuelles sur l'épopée homérique*. Paris, Presses Universitaires de France, Collège de France, 1983.

Reuves et articles

- GOYET Florence. « L'Épopée ». *Vox Poetica*, 2019.

- **Sur les épopées grecques**

- COX Fiona et THEODORAKOPOULOS Elena. *Homer's daughters: women's responses to Homer in the twentieth century and beyond*. Oxford, Oxford University Press, 2019.
- DUPONT Florence. *Homère et Dallas*. Paris, Kimé, 2005 (1990).
- FORD Philip. *De Troie à Ithaque : réception des épopées homériques à la Renaissance*. Genève, Droz, 2007.
- MONSACRE Hélène. *Les larmes d'Achille : le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*. Paris, Albin Michel, 1984.
- SAÏD Suzanne. *Homère et l'Odyssée*. Paris, Belin, 1998.

Reuves et articles

- BERTRAND Nicolas. « L'épopée homérique, de l'oralité à l'écriture ». *Camenuae*, vol. 3, 2009.
- BOUVIER David. « Chanter les morts dans l'Iliade : entre mémoire féminine et mémoire masculine ». *GAIA : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n°14, 2011, p. 11-34.
- BOUVIER David. « L'Odyssée : quand la poésie sait qu'elle ne dit pas toute la vérité... ». *Pallas. Revue d'études antiques*, n°91, 2013, p. 13-26.
- BOUVIER David. « La tempête de la guerre [Remarques sur l'heure et le lieu du combat dans l'Iliade] ». *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 1, n° 2, 1986, p. 237-257.
- BOUVIER David. « Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire ». *Revue de l'histoire des religions*, n°3, juillet 2005, p. 365-368.
- BROUILLET Manon. « Le discours d'un roi ». *Cahiers « Mondes anciens »*. *Histoire et anthropologie des mondes anciens*, n°12, 2019.
- BUTLER Samuel. « L'humour d'Homère ». Traduit par VATIN Françoise. *RursuSpicae. Transmission, réception et réécriture de textes, de l'Antiquité au Moyen Âge*, n°1, 2018.
- CASEVITZ Michel. « L'humour d'Homère. Ulysse et Polyphème au chant 9 de l'Odyssée ». *MOM Éditions*, n°17, 1989, p. 55-58.
- Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité*, n°1200, 2011 :
- DURBEC Yannick. « Manger, boire, batailler et mourir : humour et parodies homériques chez Callimaque et Lycophron », p. 81-93.
 - FRANGOULIS Hélène. « Réécritures parodiques et humoristiques d'Homère chez Nonnos de Panopolis », p. 95-106.
 - GARNIER Romain. « La *Batrachomyomachie* : un texte polyphonique », p. 107-121.

- PRIOUX Évelyne. « Parodie, humour et subversion dans les images inspirées de la vie et de l'œuvre d'Homère », p. 159-177.
- COLLOBERT Catherine. « L'*Odyssée* ou la naissance de la fiction ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n°129, 2004, p. 15-26.
- DINGREMONT François. « Du pouvoir de la musique et de son détournement dans la tradition homérique ». *Territoires contemporains*, n°6 « Musique, Pouvoirs, Politiques », 2016.
- FAULKNER Andrew. « Les rencontres érotiques dans l'épopée grecque ». *GAIÀ. Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n°14, 2011, p. 55-65.
- JOLIVET Jean-Christophe. « Les Amours d'Arès et Aphrodite, la critique homérique et la pantomime dans l'*Ars amatoria* ». *Dictynna. Revue de poésie latine*, n°2, 2005.
- LETOUBLON Françoise. « Défi et Combat dans l'*Iliade* ». *Revue des Études Grecques*, vol. 96, n°455, 1983, p. 27-48.
- LEVY Edmond. « De quelques allusions à l'*Iliade* dans l'*Odyssée* ». *MOM Éditions*, n°19, 1989, p. 123-131.
- PERCEAU Sylvie. « Mise en scène et évaluation de l'audace dans l'*Iliade* (Patrocle, Thersite, Hélène) : le rôle des variations formulaires ». *Savoirs en prisme*, n°11, 2019, p. 61-78.
- SCHUBERT Paul. « Thersite et Penthésilée dans la *Suite d'Homère* de Quintus de Smyrne ». *Phoenix*, n°50, 1996, p. 111-117.
- VIARRE Simone. « Des poèmes d'Homère aux *Héroïdes* d'Ovide. Le récit épique et son interprétation élégiaque ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 1987, p. 2-11.

Thèses

- BROUILLET Manon. *Des chants en partage. L'épopée homérique comme expérience religieuse*. EHESS – Paris, 10 décembre 2016. Thèse de doctorat.

• **Sur les autres épopées**

- BAUMGARDT Ursula et BOUNFOUR Abdellah (eds.). *Panorama des littératures africaines : états des lieux et perspectives*. Paris, L'Harmattan : INALCO, 2000.
- KESTELOOT Lilyan et DIENG Bassirou. *Les épopées d'Afrique noire*. Paris, Karthala, 2009.
- MAALU-BUNGI Crispin. *Littérature orale africaine : nature, genres, caractéristiques et fonctions*. Paris, P.I.E. Peter Lang, 2006.
- BIARDEAU Madeleine (ed.). *Le Mahâbhârata : un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation*. Paris, Éd. du Seuil, 2002.

Revue et articles

- JAWAD Dauraid Fadel. « *Gilgamesh* Ou La Quête de l'immortalité ». *Journal of the College of Languages (JCL)*, n° 20, 2009, p. 267-287.
- KANE Dame. « *Soundjata* Ou l'épopée Mandingue à La Lumière de La Structure Du Mythe Du Héros Ou Le Désir d'être Dieu de Philippe Sellier ». *FRANCISOLA*, vol. 3, n°1, 2018.

Analyse et dramaturgie

- BARRÉ Nathalie. *Communiquer au-delà des mots : le concept de faillite du langage dans le théâtre contemporain*. Paris, L'Harmattan, 2017.
- BLANCHET-BEUCHER Isabelle. *Les mises en scène de l'effroi, Titus Andronicus : France et Angleterre*. Paris, Classiques Garnier, 2010.
- GUCCINI Gerardo, et al. *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*. Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2021.
- JULIA Marie-Ange. *Nouveaux horizons sur l'espace antique et moderne*. Ausonius Editions, 2015.

- LONGUENESSE Pierre et LE PORS Sandrine (eds.). « *Où est ce corps que j'entends ?* » : *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*. Arras, Artois Presses Université, 2020.
- LONGUENESSE Pierre. *Corps musical dans le théâtre des XXe et XXIe siècles : formes et enjeux*. Arras, Artois Presses Université, 2020.
- PIGNON Rafaëlle Jolivet. *La représentation rhapsodique : quand la scène invente le texte*. Lavérune, L'Entretemps éditions, 2015.
- SANTOS Ana Clara, et al. *Parcours de génétique théâtrale : du laboratoire d'écriture à la scène*. Paris, Éditions Le Manuscrit, 2018.

Revue et articles

- DANAN Joseph. « Un art à mille temps ». Préface de PIGNON Rafaëlle Jolivet. *La représentation rhapsodique : quand la scène invente le texte*. Lavérune, L'Entretemps éditions, 2015.
- GARCIN-MARROU Flore. « Le drame émancipé ». *Études théâtrales*, vol. 56-57, n°1-2, 2013, p. 171-181.
- JACQUES Hélène. « Nommer le "théâtre nouveau" : Le Théâtre postdramatique ». *Jeu*, n°108, 2003, p. 169-71.
- LE BESCONTE Jeanne. « « What am I if I'm not words ? » : la crise de l'identité et la faillite du langage dans *Bedbound* d'Enda Walsh ». *Journal of Franco-Irish Studies*, vol. 2: Iss. 1, Article 3, 2011.
- LOSCO-LENA Mireille. « Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une 'poétique complexe' ». *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*. Actes de colloque, Université de Rouen, 2012.
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine. « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°36, 2004, p. 13-26.
- PARDO Éléonore. « Le théâtre nô : entre sublimation et perversion ». *Cliniques méditerranéennes*, vol. 84, n°2, novembre 2011, p. 33-45.
- PARISSE Lydie. « Dramaturgies contemporaines de la parole. Perspectives pour le français langue étrangère ». *Synergies France*, n°8, 2011, p. 115-123.
- RYNGAERT Jean-Pierre. « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel 'ordre' dramaturgique ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°43-44, 2008, p. 103-12.
- SADOWSKA-GUILLON Irène. « Forme bâtarde ou légitime ? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre ». *Jeu : revue de théâtre*, n°53, 1989, p. 91-94.
- SARRAZAC Jean-Pierre. « Sept remarques brèves sur la possibilité d'un tragique moderne – qui pourrait être un tragique (du) quotidien ». *Études théâtrales*, vol. 56-57, n°1-2, 2013, p. 197-207.
- TALBOT Armelle (dir.), *Études théâtrales*, vol. 43, n°3 « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Retour sur les dramaturgies des années 1970 », 2008.
- TRIAU Christophe. « L'illusion ludique ». *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n°194, 2009.

• **Théâtre et épopées**

- HEDOUIN Clara. *La tentation épique (1989-2018) : épique et épopée sur les scènes françaises*. Paris, Classiques Garnier, 2022.
- KARSENTI Tiphaine. *La Guerre de Troie dans le théâtre français (1562-1715)*. Paris, Honoré Champion, 2012.
- MACINTOSH Fiona, MCCONNELL Justine, HARRISON Stephen, KENWARD Claire (dir.). *Epic Performances from the Middle Ages into the Twenty-First Century*. Oxford, Oxford University Press, 2018.
- MACINTOSH Fiona, MCCONNELL Justine. *Performing Epic or Telling Tales*. Oxford, Oxford University Press, 2020.

Revue et articles

LECHEVALIER Claire. « Les larmes d’Ulysse : portraits du ‘migrant’ en ‘héros grec’ ». *Elfe XX-XXI*, n°9, 2020.

- **Théâtre et récit**

HEBERT Chantal et PERELLI-CONTOS Irène. *La narrativité contemporaine au Québec, tome 2 : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Laval, Les Presses de l’Université Laval, 2004.

HENNAUT Benoît. *Théâtre et récit, l’impossible rupture : narrativité et spectacle postdramatique (1975-2004)*. Paris, Classiques Garnier, 2016.

JOINNAULT Brigitte. *Antoine Vitez, la mise en scène des textes non dramatiques : théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique*. Paris, l’Entretemps éditions, 2019.

Revue et articles

ASHOLT Wolfgang. « Théâtre post-dramatique et/ou Storytelling ? » *Acta fabula*, 2019.

BACHELOT Marine. « Le teatro-narrazione italien, espace d’hybridation générique au service d’un projet civique ». *Loxias* n°13 « Le récit au théâtre (2) : scènes modernes et contemporaines », 2006.

BIET Christian. « Anciens et nouveaux aèdes ». *Études théâtrales*, vol. 31-32, n°2, 2004, p. 201-212.

FERRIER Béatrice. « Le conte au théâtre : un genre remotivé ». *Synergies France*, n°8, 2011, p. 23-29.

HENNAUT Benoît. « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? ». *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n°24, 2013.

MONFORT Anne. « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique ». *Trajectoires. Travaux des jeunes chercheurs du CIERA*, n°3, décembre 2009.

Revue *Loxias* n°12 « Le récit au théâtre (1) ». CTCL (Centre Transdisciplinaire d’Epistémologie de la Littérature et des arts vivants), Université Côte d’Azur, 2006.

Revue *Loxias* n°13 « Le récit au théâtre (2) ». CTCL (Centre Transdisciplinaire d’Epistémologie de la Littérature et des arts vivants), Université Côte d’Azur, 2006.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir.) *Études théâtrales*, vol. 51-52, « Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre », 2011.

SARRAZAC Jean-Pierre. « La reprise (réponse au postdramatique) ». *Études théâtrales*, n°38-39, 2007, p. 7-18.

Journées d’études

Journée d’études – *Théâtre & Récit. Scènes contemporaines, scènes lointaines*. Groupe de Recherche en Éthno-Poétique, Université Paris Diderot, mai 2019.

- **Théâtre de rue et théâtre de marionnettes**

Revue et articles

GRANGER Charlotte. « L’éternel retour du théâtre de rue ». *Études théâtrales*, n°41-42, 2008, p. 24-34.

LOUBIER Patrice. « La cité comme matière et occasion : une réflexion sur le théâtre de rue ». *Inter*, n°90, 2005, p. 58-61.

PLASSARD Didier et GRAZIOLI Cristina. « La marionnette, ou la mimésis complexe – La complexité des figures dans le théâtre en tant que mimésis ». *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, n°32, 2018, p. 56-72.

PLASSARD Didier. « Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine ». *Théâtre/Public*, n°193, 2009, p. 22-25.

- **Théâtre radiophonique**

Revue et articles

CHENETIER-ALEV Marion et DIAZ Sylvain. « Le théâtre radiophonique de Beckett, laboratoire de la forme dramatique ». *Études théâtrales*, vol. 38-39, n°1-2, 2007, p. 149-151.

CHENETIER-ALEV Marion. « Les archives radiophoniques du théâtre. Du théâtre pour les aveugles à un théâtre de sourds ? ». *Revue Sciences/Lettres*, n°6, 2019.

LORANGER Caroline. « La fiction radiophonique comme œuvre littéraire ? Apports et limites des approches littéraires à l'étude des œuvres radiophoniques ». *Tangence*, n°125-126, 2021, p. 141-153.

• Théâtre jeune public

FAURE Nicolas. *Le théâtre jeune public : Un nouveau répertoire*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

LE PORS Sandrine. *L'enfant qui nous regarde : persistances de l'enfance dans les écritures textuelles et scéniques contemporaines*. Louvain-la-Neuve, Éditions Académia, 2022.

Revue et articles

BERNANOCE Marie. « Conte et théâtre : quand le récit hante les dramaturgies jeunesse ». *Agôn*, n°HS 2, 2014.

BERNANOCE Marie et LE PORS Sandrine (dir.). *Recherches & Travaux*, n°87 « Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement », 2015 :

- BANOS-RUF Pierre. « Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe ». p. 73-83.
- BERNANOCE Marie. « Le répertoire de théâtre jeunesse : des esthétiques contagieuses », p. 23-38.
- BIEHLER Johanna. « Dramaturgie de la « folie » dans le théâtre jeune public », p.117-126.

SOREL Marie. « Les « leçons d'histoire » revues et corrigées par le théâtre jeunes publics contemporain ». *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, n°16, juin 2017.

• Stand-up

RITCHIE Chris. *Performing live comedy*. Londres, Methuen Drama, 2012.

Revue et articles

BOLENS Guillemette. « Les comédiens de stand-up et la preuve par le rire : le récit comme acte cognitif dans Star Wars Canteen 1 & 2 d'Eddie Izzard ». *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n°28, 2015.

Thèses et mémoires

LAFONTAINE Thomas. *Le stand-up comme espace de résistance et de transformation*. Université du Québec à Montréal, 2016. Mémoire de master.

• Rap et slam

BARRET Julien. *Le rap ou L'artisanat de la rime : stylistique de l'egotrip*. Paris, L'Harmattan, 2008.

VORGER Camille. *Slam, une poétique : de Grand corps malade à Boutchou*. Paris, Les Belles lettres – Presses universitaires de Valenciennes, 2016.

Revue et articles

- BÉTHUNE Christian. « Rappeurs : les nouveaux cyniques ? ». *Revue de la BNF*, vol. 54, n°1, 2017, p. 28-35.
- FAYOLLE Vincent et MASSON-FLOCH Adeline. « Rap et politique ». *Mots. Les langages du politique*, n°70, 2002, p. 79-99.
- PEILLON Catherine. « Slam, un art poétique ». *La pensée de midi*, vol. 20, n°1, 2007, p. 176-181.
- REGOL Anna et BONNET Agnès. « Rap et oralité ». *Cliniques*, vol. 6, n°2, 2013, p. 161-175.
- SHUSTERMAN Richard. « Pragmatisme, art et violence : le cas du rap ». *Mouvements*, vol. 26, n°2, 2003, p. 116-122.
- VETTORATO Cyril. « Le rap ou la démesure de la mesure ». *Cahiers de littérature orale*, n°73-74, 2013.

Thèses et mémoires

BOROLI Louana. *Hip-hop is the new theatre : dialogue(s) entre le théâtral et le concert populaire actuel à travers les concerts de Gaël Faye et de Roméo Elvis*. Université Grenoble Alpes, 25 juin 2019. Mémoire de master.

• **Sur des artistes**

RUBIRA Virginie. *Les mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*. Paris, Acoria, 2014.

Revue et articles

- DERY-OBIN Tanya. « De la reconnaissance à la responsabilité : L'Expérience tragique chez Wajdi Mouawad ». *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29, n°2, 2014, p. 26-41.
- PLOUMISTAKI Kalliopi. « Wajdi Mouawad ou le théâtre de signes mythiques. Du *Sang des promesses* aux *Larmes d'Œdipe* ». *Interfrancophonies*, 2021, p. 181-197.
- SUGIERA Malgorzata. « Stories told at the public place called Theatre, Duras, Danis, Mouawad ». *Place au public : les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, MetisPresses, 2008.
- VILLENEUVE (de) Roselyne. « Figuralité et étrangeté dans *Anima* ». BADIOU MONFERRAN Claire et DENOZ Laurence (dir.). *Langues d'Anima. Écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*. Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 183-201.

Thèses et mémoires

- LACHAUD Céline. *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*. Université de Franche-Comté, 19 mars 2015. Thèse de doctorat.
- PRICOT Manon. *Présence d'un « travail épique » au sein d'Incendies de Wajdi Mouawad*. Université Stendhal – Grenoble 3, 2013. Mémoire de master.

Antiquité

- DOMINIQUE Bertrand et GÉLY-GHEDIRA Véronique. *Rire des dieux*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
- GUISARD Philippe et LAIZÉ Christelle. *Le temps*. Paris, Ellipses, 2017.
- LEGRAS Bernard. *Éducation et culture dans le monde grec (VIIe av. J.-C. – IVe siècle ap. J.-C.)*. Paris, Armand Colin, 2002.
- PIRONTI Gabriella. *Entre ciel et guerre : Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2013.
- THEVENET Lucie. *Le personnage : du mythe au théâtre. La question de l'identité dans la tragédie grecque*. Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – II*, Paris, La Découverte, 2004.

VERNANT Jean-Pierre Vernant. *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris, Gallimard, 1996.

Revue et articles

BODIYOU Lydie et BRIAND Michel. « Rapt, viol et mariage dans l'Antiquité gréco-romaine. L'exemple de Déméter et Korê ». *Dialogue*, vol. 208, n°2, 2015, p. 17-32.

CUSSET Christophe et LEVIN Fanny. « Aspects parodiques et humoristiques de la figure de Ménélas dans *L'épithalame d'Hélène* de Théocrite ». *Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité*, n°1200, 2011, p. 51-63.

KIMMEL-CLAUZET Flore. « Cultes d'Homère, aspects idéologiques ». *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n°10, 2006, p. 171-186.

• **Théâtre antique**

LE GUEN-POLLET Brigitte et MILANEZI Sílvia. *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité : actes de la journée d'étude internationale tenue le 26 mars 2010 à l'Université de Nantes*. Presses universitaires de Vincennes, 2013.

MCCLURE Laura K.. *A Companion to Euripides*. Chichester Malden, Oxford, John Wiley & Sons Inc, 2017.

REVERMANN Martin (éd.). *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

ROMILLY (de) Jacqueline et BOCHOLIER Julien. *Réflexions sur la tragédie grecque*. Paris, Éditions de Fallois, 2018.

SAÏD Suzanne. *La Faute tragique*. Paris, F. Maspero, 1978.

Revue et articles

BASTIN-HAMMOU Malika. « L'Homère tragique d'Aristophane ». *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n°12, 2009, p. 133-151.

CAMPION Pierre. « Le problème des dieux dans la tragédie selon Aristote ». *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, vol. 73, n°2, 1993, p. 167-183.

JAY-ROBERT Ghislaine. « Fonction des dieux chez Aristophane. Exemple de Zeus, d'Hermès et de Dionysos ». *Revue des Études Anciennes*, vol. 104, n°1, 2002, p. 11-24.

SASSI Maria Michela. « L'art subtil d'Euripide de critiquer les dieux sur la scène ». *Philosophie antique. Problèmes, Renaissances, Usages*, n°18, 2018, p. 169-191.

SVENBRO Jesper. « Un suicide théologiquement correct. Sur l'*Ajax* de Sophocle ». *Études littéraires*, n°33, 2001, p. 113-127.

TATTI Ariane. « Le Dionysalexandros de Cratinos ». *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 1, n°2, 1986, p. 325-332.

Cinéma et séries

BESSIÈRES Vivien. *Le péplum, et après ? L'Antiquité gréco-romaine dans les récits contemporains*. Paris, Classiques Garnier, 2016.

BESSION Rémy. *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*. 2014.

CARRAZÉ Alain. *Les séries télé*. Paris, Hachette pratique, 2007.

COLONNA Vincent. *L'art des séries télé. 1 : L'appel du happy end*. Paris, Payot, 2015.

COLONNA Vincent. *L'art des séries télé. 2 : L'adieu à la morale*. Paris, Payot, 2015.

DUMONT Hervé. *L'antiquité au cinéma : vérités, légendes et manipulations*. Paris, Nouveau Monde Éd., 2009.

ESQUENAZI Jean-Pierre. *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*. Paris, Armand Colin, 2014 (2^e édition).

FERAL Josette. *L'acteur face aux écrans : corps en scène*. Laverune, L'Entretiens, 2018.

- LAUGIER Sandra. *Les séries : laboratoires d'éveil politique*. Paris, CNRS éditions, 2023.
- LAUGIER Sandra. *Nos vies en séries : philosophie et morale d'une culture populaire*. Paris, Climats, 2019.
- PICON-VALLIN Béatrice. *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images – études et témoignages*. Lausanne, Âge d'homme, 1998.
- PREDAL René. *Quand le cinéma s'invite sur scène*. Paris, Éditions du Cerf, 2013.
- SIPIERE Dominique. *Le récit dans les séries policières : d'Hercule Poirot à Mentalist*. Paris, Armand Colin, 2018.

Revue et articles

- AÏM Olivier. « La série télévisée comme machine à voir ». *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, n°HS, 2008.
- BOUCHET Pauline. « Écrire en série(s) : du feuilleton aux séries théâtrales ». Journée d'études « Raconter au théâtre aujourd'hui. Mise en récit et flux médiatiques », organisée par l'Université de Strasbourg (ACCRA) et l'Université Grenoble Alpes (LITT&ARTS), 2017, dans le cadre du Festival Regards Croisés (collectif Troisième Bureau).
- CORNILLON Claire. « *How I Met Your Mother*, ou la fonction du récit ». *Télévision*, vol. 7, n°1, 2016, p. 163-172.
- HELBO André. « Feuilleton théâtral à la télévision ou feuilleton télévisé au théâtre ? » *Sociétés & Représentations*, vol. 39, n°1, 2015, p. 65-77.
- VIAIN Elisabeth. « Vidéo, séries et théâtre : la scène contemporaine exploiterait-elle la vidéo ou l'esthétique des séries comme un nouveau moyen de conquérir le public ? ». *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, 2021, p. 684-698.

Articles de presse

- DOSSANTOS Gauvain. « Netflix met en avant ses acteurs et réalisateurs noirs dans une vidéo aux accents militants ». *Newsmonkey*, 26 juin 2018.
- MOREAU Alexis. « Netflix est-il trop progressiste pour plaire à la droite ? ». *Slate*, 29 novembre 2018.
- Sondage IFOP. « La SVOD, un sérieux concurrent à la fréquentation des salles de cinéma ». 2022.

Héros et héroïsme

- CLARKE Michael. *Achilles beside Gilgamesh: mortality and wisdom in early epic poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- FONKOUA Romuald-Blaise et OTT Muriel (dir.). *Le héros et la mort dans les traditions épiques*. Paris, Karthala, 2018.
- FOUCAULT Michel, FRUCHAUD Henri-Paul et LORENZINI Daniele. *Dire vrai sur soi-même : conférences prononcées à l'Université Victoria de Toronto, 1982*. Paris, Vrin, 2017.
- FRANCO Bernard. *Le héros et l'histoire dans le théâtre romantique*. Paris, Honoré Champion, 1999.
- SHAY Jonathan. *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*. New-York, Simon and Schuster, 1994.
- SHAY Jonathan. *Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming*. New-York, Scribner, 2002.

Revue et articles

- DELATTRE Charles. « Ἡμῆρος en question : l'homme, le héros et le demi-dieu ». *Revue des Études Grecques*, vol. 120, n°2, 2007, p. 481-510.
- ECO Umberto. « Le mythe de Superman ». *Communications*, vol. 24, n°1, 1976, p. 24-40.
- FOURNOUT Olivier. « La fabrique du héros hollywoodien ». *Communication langages*, 2012, p. 137-156.

- GHAZZAL Zouhair. « Le “dire vrai” de l’aveu lors d’une confession criminelle ». *Cahiers d’anthropologie sociale*, vol. 13, n°1, 2016, p. 40-59.
- JOSEPH Alain. « Les héros et la Mort dans les épopées de Soundjata et de Gilgamesh ». *Nodus Sciendi*.
- KARSENTI Tiphaine et THEVENET Lucie (dir.). « Violence tragique et guerres antiques au miroir du théâtre et du cinéma ». *Atlantide*, n°6, 2017.
- RIFFAUD Alain. « Réponse et responsabilité du héros tragique ». *Littératures classiques*, vol. 16, n° 1, 1992, p. 67-78.
- RÖMER Thomas. « La mort et les morts dans le Proche-Orient ancien et dans la Bible hébraïque ». *Études théologiques et religieuses*, vol. 80, n°3, 2005, p. 347-358.
- SOULADIÉ Vincent. « Le super-héros hollywoodien et l’ambiguïté référentielle du désastre après le 11 septembre 2001 ». *IdeAs. Idées d’Amérique*, n°7, 2016.
- TOURRET Marc. « Qu’est-ce qu’un héros ? » *Inflexions*, vol. 16, n°1, 2011, p. 95-103.
- VINCENT-BUFFAULT Anne. « L’amitié à travers les âges », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, n°9, 2013.
- WOLFF Nadège. « L’Antiquité dans l’univers du bodybuilding : une injonction à quelle(s) virilité(s) ? ». BIEVRE-PERRIN Fabien (ed.). *Antiquipop | L’Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Lyon, 2017.

Thèses

- PANDELAKIS Pia. *L’héroïsme contrarié : formes du corps héroïque masculin dans le cinéma américain 1978-2006*. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 29 juin 2013. Thèse de doctorat.
- PELISSIER Clément. *Quand la multimodalité narrative rencontre l’imaginaire multisensoriel des super-héros*. Université Grenoble Alpes, décembre 2017. Thèse de doctorat.

Articles de presse

- MICHEL Ursula. « Les films de super-héros sont beaucoup moins fun qu’avant ». *Slate.fr*, 30 août 2020.

• Ulysse

Revue et articles

- URBANI Brigitte. « Ulysse dans la culture italienne. Voyage multiforme à travers le temps ». *Cahiers d’études romanes. Revue du CAER*, n°27, 2013, p. 19-46.
- PUCCI Pietro. « 7. Déguisement et reconnaissance ». *Ulysse Polutropos : Lectures intertextuelles de l’Iliade et de l’Odyssée*. Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 124-143.
- GOUCHAN Yannick. « Un retour d’Ulysse dans sa patrie : Nel tempo di mezzo de Marcello Fois ». *Cahiers d’études romanes. Revue du CAER*, n°27, 2013, p. 47-62.

• Achille

Revue et articles

- DESCHAMPS Hélène. « Achille d’Homère à Eschyle. Transposition d’un héros épique sur la scène tragique ». *GALIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n°13, 2010, p. 177-204.

Thèses

- GENDRY Cyril. *Achille et Patrocle, un mythe du couple masculin : étude historique et mythopoétique de la relation d’Achille et Patrocle de l’Antiquité à nos jours (domaines grec, latin, français et anglais)*. Sorbonne université, 13 novembre 2020. Thèse de doctorat.

Personnages féminins

- BERNARD Nadine. *Femmes et société dans la Grèce classique*. Paris, Armand Colin, 2003.
- BUTLER Samuel. *L'Auteure de l'Odyssée*. Traduit par Christian ANGELLIAUME. Viry-Châtillon, éditions À l'écluse d'aval, 2009.
- KOUA Viviane. *Les mythes féminins et leurs avatars dans la littérature et les arts*. Paris, Indigo, 2018.
- MACLACHLAN Bonnie. *Women in Ancient Greece: A Sourcebook*. Londres, A&C Black, 2012.
- MINCHIN Elizabeth. *Homeric voices: discourse, memory, gender*. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- NIKOLOUTSOS Konstantinos P. (ed.). *Ancient Greek women in film*. Oxford, Oxford University Press, 2013.
- SAÏD Suzanne. *Le monde à l'envers : pouvoir féminin et communauté des femmes en Grèce ancienne*. Paris, Les Belles Lettres, 2013.

Revue et articles

- BILE Monique et KLEIN Julie. « Hector et les principaux personnages féminins de l'Iliade ». *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n°11, 2007, p. 121-127.
- Cahiers « Mondes anciens »*. *Histoire et anthropologie des mondes anciens*, n°3, mai 2012 :
- SINHA Anne. « Trouble dans le(s) genre(s) : le discours d'Atalante à son fils dans la Thébaidé (IV, 309-344) ».
 - VALETTE Emmanuelle. « Introduction – Femmes de parole ».
 - BOIDIN Carole. « Schahrazade et sa parole. La figuration fictive d'une énonciation pour le plaisir ».
- FOEHR-JANSSENS Yasmina. « Christine de Pizan : construire une mythologie pour les femmes ».
- KUNZ WESTERHOFF Dominique (dir.). *Mnémosynes : la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*. Chêne-Bourg, Georg, 2008.
- ROBIN Anne. « Le féminin dit la parole d'une révolte. *Programme-Penthésilée : Entraînement pour la bataille finale* de Lina Prosa ». *Croisement d'écritures France-Italie. Hommage à Jean-Paul Manganaro*, Mimesis, 2015, p. 183-197.
- ROUGIER-BLANC Sylvie. « Héroïsme au féminin chez Homère ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°30, 2009, p. 17-38.
- ZIELIŃSKI Karol. « Women as Victims of War in Homer's Oral Poetics ». *Humanities*, vol. 8, n° 3, 2019.

• **Briséis**

- DUÉ Casey. *Homeric variations on a lament by Briseis*. Lanham, Md., Rowman & Littlefield, 2002.

Revue et articles

- ALBRECHT (von) Michael. « Briséis critique des mâles et Ovide critique littéraire ». *Les Études Classiques*, vol. 85, n°3, 2017.
- NAPPI Marella. « Briséis et la plainte funèbre de l'épouse dans l'épopée homérique ». *Cahiers « Mondes anciens »*. *Histoire et anthropologie des mondes anciens*, n°3, 2012.
- POLI Sergio. « La carrière littéraire d'une femme de fiction : le cas Briséis ». *Publifarum*, n°4, 2006.

• **Hélène**

- AMIECH Christine. *Hélène, Euripide*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- BACKÈS Jean-Louis. *Le Mythe d'Hélène*. Clermont-Ferrand, Adosa, 1984.
- CASSIN Barbara. *Voir Hélène en toute femme : d'Homère à Lacan*. Paris, Sanofi-Synthelabo, 2000.
- MAGUIRE Laurie E. *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2009.

Revue et articles

- AOUN Rania. « L'icône féminine : de la mythification du visage de Marilyn Monroe à la mythification de la jeunesse ». *Vieillesse et passage du temps, Postures*, 2011, p. 59-70.
- CHAMBRUN (de) Noëlle. « Autopsie d'un mythe : Marilyn Monroe ». *Communication et langages*, vol. 46, n°1, 1980, p. 85-99.
- DEBOUZY Marianne. « La poupée Barbie ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°4, 1996.
- PERCEAU Sylvie. « La voix d'Hélène dans l'épopée homérique : fiction et tradition ». *Cahiers « Mondes anciens »*, n°3, 2012.
- SEGAL Charles-P. « Les deux mondes de l'Hélène d'Euripide ». *Revue des Études Grecques*, vol. 85, n°406, 1972, p. 293-311.
- YON Jean-Claude. « La Belle Hélène : passions et censure ». *@analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 2013.

• **Pénélope**

- CLAYTON Barbara. *A Penelopean poetics: reweaving the feminine in Homer's Odyssey*. Lanham, Md, Lexington Books, 2003.
- FELSON Nancy. *Regarding Penelope: From Character to Poetics*. Norman, Okla. London, Oklahoma Univ. Press, 1997.
- MACTOUX Marie-Madeleine. *Pénélope. Légende et mythe*. Paris, Les Belles Lettres, 1975.
- PAPADOPOULOU-BELMEHDI Ioanna. *Le chant de Pénélope : poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*. Paris, Belin, 1994.

Revue et articles

- BERNARD Laura. « Femmes et fil. Les anti-Pénélope ». *PARAGONE*, 2018. [<https://paragone.hypotheses.org/3825>].
- CHRISTOL Alain. « La toile de Pénélope : ruse inutile ou épreuve qualifiante ? ». JULIA Marie-Ange (ed.). *Nouveaux horizons sur l'espace antique et moderne*. Paris, Ausonius Éditions, 2015, p. 129-136.
- DAUPHIN Cécile. « Pénélope : une expérience militante dans le monde académique ». *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, n°10, 2001, p. 61-68.
- GONDOUIN Sandra. « Quand Claribel Alegria retisse le mythe de Pénélope : les enjeux d'une réécriture ». *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, n°20, 2009, p. 193-208.

Réception de l'Antiquité

- ACOSTA-HUGHES Benjamin, CUSSET Christophe, DURBEC Yannick, PRALON Didier (dir.). *Homère revisité : parodie et humour dans les réécritures homériques*. Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2011.
- École française de Rome (ed.). *Lectures médiévales de Virgile : actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 25-28 octobre 1982)*. Rome, 1985.
- FRY Gérard. *Récits inédits de la guerre de Troie*. Paris, Les Belles Lettres, 1998.

Revue et articles

- BALLAGUY Cyrille. « Les Dieux d'Homère. Jeux vidéo/cinéma/musées, quelle complémentarité ? ». Lille, *La Littérature Aujourd'hui ? Sujet, Objet, Médium*, 2016.
- BLOCH Jérôme. « Les représentations du dieu Hermès et du couple Hestia-Hermès dans le cinéma américain des années 1930 à nos jours ». *La réception de l'antiquité gréco-latine dans les cultures européennes – Sous le signe d'Hermès*. Editura Universitaria – Universitatea din Craiova, 2012.

- BOURGEOIS Léna. « Les stratégies de persuasion dans l'Éloge d'Hélène de Gorgias ». *Revue de Philosophie ancienne*, 2017, p. 15-50.
- FABIANO Doralice. « Mythologies sans dieux. *Ulysse*, de Mario Camerini ». *La Revue du Ciné-club universitaire*, HS « Histoires d'eaux », 2019.
- HAUDRY Jean. « Aspects de la tradition indo-européenne en Grèce : panthéon, mythologie, philosophie ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 1989, p. 42-45.
- JANSSEN Renske. « Lédas sous occupation – *Swan upon Leda* de Hozier ». BIEVRE-PERRIN Fabien (éd.). *Antiquipop | L'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Lyon, 2019.
- JOUANNY Sylvie. « The Trojan War on the Contemporary Western Stage: Transversal Readings ». *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, n°22, 2014, p. 27-40.
- KARSENTI Tiphaine et POIRSON Martial (dir.). *Études théâtrales*, n°44-45, « Mémoires de l'oubli : aux marges du répertoire (de l'antiquité à nos jours) ». Louvain-la-Neuve, 2009.
- MAKRINOS Antony. « Visualising Odysseus and His Journey: Cinematic Approaches to the *Odyssey* ». ULC-London's Global University, 2021.
- RODRIGUEZ Audy. « Échos contemporains de la Guerre de Troie : l'*Illiade* dans la bande dessinée, le cinéma, la science-fiction, la littérature de jeunesse (1956-2007) ». *Anabases*, n°8, 2008, p. 137-150.
- WOLFF Nadège. « Les références à l'Antiquité dans le rap : entre affirmation et ambiguïté identitaire ». BIEVRE-PERRIN Fabien, PAMPANAY Élise (eds.). *Antiquipop*. Lyon, MOM Éditions, 2018.

Thèses et mémoires

- RIVIERE Axelle. *Représenter la guerre de Troie à l'écran au XXIe siècle : tradition et lumières actuelles dans Helen of Troy (J.K. Harrison, 2003) et Troy (W. Petersen, 2004)*. Grenoble, Université Pierre Mendès France, 7 mai 2015. Mémoire de master.

Articles de presse

- JUDET DE LA COMBES Pierre. « Pourquoi Homère reste d'une brûlante actualité ». *Le Monde.fr*, 28 avril 2018.

Histoire du théâtre

- BARBAFIERI Carine. « Hercule et Achille, héros français au XVIIe siècle : De la vraisemblance à l'âge classique ». *L'information littéraire*, vol. 60, n°3, 2008, p. 43-54.
- NICOLOSI Dario Maria. « Des difficultés d'une véritable tragédie de propagande au XVIIIe siècle : le cas de deux tragédies patriotiques et 'antiphilosophiques' ». *Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture*, n°11, 2021.
- ROUGEMONT (de) Martine. « Esquisse d'une histoire de la parodie théâtrale en France ». *Pratiques*, vol. 119, n°1, 2003, p. 173-192.

Théâtre Classique : Registres des spectacles de la Comédie Française par année. [http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/rcf_date.php].

Gender studies, féminisme, études des masculinités

Ouvrages généraux : genre, genre et théâtre, genre et antiquité

- BUTLER Judith. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit par KRAUS Cynthia. Paris, La Découverte, 2006.
- La Colline Théâtre National. *Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.
- LEPINARD Éléonore et LIEBER Marylène. *Les théories en études de genre*. Paris, La Découverte, 2020.

OLSEN Sarah et TELO Mario (eds.). *Queer Euripides: Re-Readings in Greek Tragedy*. Londres, Bloomsbury Academic, 2022.

Revue *EuGeStA* | *Revue sur le genre dans l'Antiquité*. Université de Lille. [<https://eugesta-revue.univ-lille.fr/>].

Revue et articles

DOYON Raphaëlle et KATUSZEWSKI Pierre (dir.). *Horizons/Théâtre*, n°10-11 « Genre et arts vivants », 2017 :

- DAVIS Tracy. « Questions pour une méthodologie féministe dans l'histoire du théâtre : Avant-propos », p. 170-174.
- DOYON Raphaëlle et KATUSZEWSKI Pierre. « Arts vivants : qui a peur du genre ? », p. 5-11.

SEBILLOTTE CUCHET Violaine et NOUS Camille. « Les études de genre dans le domaine de l'Antiquité. Les archives de la Bryn Mawr Classical Review (2000-2020) ». *Genre & Histoire*, n°26, 2020.

Études féministes et sur la création par des autrices et metteuses en scène

BREY Iris. *Le Regard féminin – Une révolution à l'écran*. Paris, L'Olivier, 2020.

KUNZ WESTERHOFF Dominique (dir.). *Mnémosynes : la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*. Chêne-Bourg, Georg, 2008.

SCHRENCK Gilbert, SPICA Anne-Élisabeth et MENGOTTI-THOUVENIN Pascale (eds.). *Héroïsme féminin et femmes illustres (XVI^e-XVII^e siècles) : une représentation sans fiction*. Paris, Classiques Garnier, 2019.

SOW Fatou. *La recherche féministe francophone : langue, identités et enjeux*. Paris, Karthala, 2009.

TANG Élodie Carine. *Le roman féminin francophone de la migration : émergence et identité*. Paris, L'Harmattan, 2015.

ZUPANČIČ Metka (dir.). *La mythocritique contemporaine au féminin : dialogue entre théorie et pratique*. Paris, Karthala, 2016.

Revue et articles

BOEHRINGER Sandra et CACIAGLI Stefano. « L'âge des amours. Genre et réciprocity érotique en Grèce archaïque ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°42, 2015, p. 25-52.

BOIREAU Nicole. « Le théâtre féministe des années 80 en Angleterre : une dramaturgie transgressive ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°38, 2005, p. 27-39.

DOHERTY Lillian. « La « maternité » de l'*Odyssée*. Fortune d'un fantasme victorien ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°32, 2010, p. 149-164.

DUFOUR-MAITRE Myriam. « Genres, signatures et attributions : Le cas de Madeleine de Scudéry ». REGARD Frédéric, TOMICHE Anne (dir.). *Genre et signature*. Paris, Classiques Garnier, 2018.

HAMIDI-KIM Bérénice. « *Male gaze vs female gaze*, théâtre public vs séries télévisées ? Portrait comparé du sexisme et du féminisme au sein de deux types de productions culturelles ». *Horizons/Théâtre. Revue d'études théâtrales*, n°10-11, 2017, p. 320-337.

IRIS, n°30 « Imaginaires féminins. Japon, Antiquité gréco-romaine ». ELLUG, 2008.

Journées d'études

Journée d'études *Réception créatrice contemporaine des mythes et grands récits de l'Antiquité : pour une approche genrée*, CÉRÉDI (Université de Rouen-Normandie) et HCTI (Université de Bretagne Occidentale – Brest), dans le cadre des « Carnets comparatistes du CÉRÉDI », Rouen, 08 avril 2022.

Masterclass Quoi de Meuf – Faire de l'écriture de soi un outil politique. Podcast Nouvelles Ecoutes, Quoi de Meuf, juillet 2020.

Études des masculinités

CHAMBRUN (de) Noëlle, BLANCHON Élisabeth (dir.). *Masculinité à Hollywood : de Marlon Brando à Will Smith*. Paris, L'Harmattan, 2011.

DEBROSSE Anne et SAINT MARTIN Marie. *Horizons du masculin : pour un imaginaire du genre*. Paris, Classiques Garnier, 2020.

REY-ROBERT Valérie. *Le sexisme, une affaire d'hommes*. Montreuil, Libertalia, 2020.

Revue et articles

DURUP-CARRÉ Sylvie. « L'Homosexualité en Grèce antique : tendance ou institution ? » *L'Homme*, vol. 26, n°97/98, 1986, p. 371-377.

Genre en séries. Cinéma, télévision, médias, n°5, 2017 :

- BOISVERT Stéfany. « Le trouble silencieux des hommes en série. La 'masculinité en crise' dans les séries télévisées dramatiques nord-américaines centrées sur des personnages masculins ».
- BONDURAND MAOUAD Michel. « Masculinité blanche héroïque et bricolage générique dans *24 heures chrono* (24 – Fox, 2001-2014) ».

RIVOAL Haude. « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins ». *Travailler*, vol. 38, n°2, 2017, p. 141-159.

Thèses

KAC-VERGNE Marianne. *La reconstruction de la masculinité hégémonique dans les genres hollywoodiens contemporains (1980-2005)*. Université de Poitiers, décembre 2010. Thèse de doctorat.

Rapports du Ministère de la Culture

Ministère de la Culture. *Observatoire 2019 de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*.

Ministère de la Culture. *Observatoire 2020 de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*.

Ministère de la Culture. *Observatoire 2021 de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*.

Autres œuvres mentionnées

Spectacles

Alain Badiou. *La république de Platon*, en dix-huit épisodes, 2015.

Alain Lombart. *La Belle Hélène (d'Offenbach)*, 1978.

Alexandre Sanine. *Hélène de Sparte, tragédie en 4 actes*, 1912.

Aniouchka Bezaud. *Épithumia, la guerre de Troie selon les femmes*, 2016.

Anne-Laure Liégeois et Christiane Taubira. *On aura tout*, en quatorze épisodes, 2017.

Antonio Latella. *Santa Estasi – Atridi : Otto Ritratti Di Famiglia*, 2017.

Ariane Mnouchkine. *1789*, 1970.

Camilla Saraceni. *Hélène (d'Euripide)*, 1997.

Cécile Fraisse-Bareille et Marianne Pichon. *Nos héros·ine·s invisibles*, 2023.

Christian Esnay. *Tétralogie Euripide : Hécube, Hélène, Oreste, Le Cyclope*, 2012.

Christiane Jatahy. *Julia*, 2010.

Christiane Jatahy. *La forêt qui marche / A Floresta que anda*, 2015.

- Claire Borotra. *Marilyn, intime*, 2013.
- Compagnie Les Gentils. *Projet Mythologinarium*, 2018-...
- David Bobée. *Mesdames, messieurs et le reste du monde*, en treize épisodes, 2018.
- David Lescot | Mise en scène Ludmilla Dabo (épisode 1), Ambre Kahan (épisode 2) et Aurélie Van Den Daele (épisode 3). *FEU SACRÉ*, 2022.
- Ernest Merle-Forest. *Hélène : drame lyrique en un acte*, 1919.
- Evelyn Biecher. *Pentesilea, laissez-moi dormir bande d'imbéciles !*, 2018.
- Gabriel Fauré et René Fauchois. *Pénélope*, 1913.
- Guillaume Bailliart. *Faillir Être Flingué*, 2022.
- Jacques Offenbach. *La Belle Hélène Opéra bouffe en trois actes*, 1864.
- Jean Bellorini. *Un instant*, 2018.
- Jean Liermier. *Penthésilée*, 2008.
- Jean-François Sivadier. *Othello*, 2022.
- Junji Fuseya et Roland Guéridon. *Éternelle Hélène*, 1995.
- La Gang (collectif). *Méduse-s*, 2021.
- Laure Werckmann. *J'aime*, 2021.
- Louis Ducreux. *Hélène ou la joie de vivre*, 1952.
- Mathieu Bauer. *Une faille*, 2012.
- Michel Fau. *La Belle-Hélène*, Opéra, 2019.
- Michel Plasson. *La Belle-Hélène*, Opéra, 1985.
- Michèle Pralong, Julie Gilbert et Dominique Perruchoud. *Vous Êtes Ici*. 2020.
- Nicollò Piccinni. *Pénélope*, 1785.
- Olivier Py. *Hamlet à l'impératif !*, en dix épisodes, 2021.
- Sylvain Maurice. *La Belle-Hélène*, 2020.
- Thomas Jolly. *Le ciel, la nuit et la pierre glorieuse. Histoire du festival d'Avignon de 1947 à... 2086*, en seize épisodes, 2016.
- Thomas Jolly. *Henry VI*, 2014.
- Tiago Rodrigues. *Bovary*, 2016.

Pièces

- Anna Carson. *Norma Jeane Baker of Troy*. 2020. [Anna Carson, *Norma Jeane Baker de Troie*. Traduit par LOUIS Édouard, Paris, L'Arche, 2021].
- Aristophane. *Thesmophories*. 411 av. J.-C.
- Béatrice Bienville. *La véritable histoire de la gorgone Méduse, ou, Comment tuer un visage*. Angers, Édition du Quai-CDN, 2022.
- Béatrice Houplain. *K.L.N. Le cas Hélène*. 2003.
- Cratinos. *Dionysalexandros*. V^e siècle av. J.-C.
- Dimitris Dimitriádis. *Dévastation*. Traduit par VOLKOVITCH Michel. Les Matelles, Espaces 34, 2016.
- Edward Bond. *Rouge, noir et ignorant*. Traduit par VITTOZ Michel. Paris, L'Arche, 1994 (1983).
- Edward Bond. *La Furie des nantis*. Traduit par VITTOZ Michel. Paris, L'Arche, 1994 (1984).
- Elfriede Jelinek. *Ombre (Eurydice parle)*. Traduit par HERR Sophie Andrée. Paris, L'Arche, 2018.
- Éphraïm (1866-1890). *Briséis : drame en trois actes*, 1895.
- Eschyle. *Aeschylus – Fragments*. Traduit par HERBERT Alan. Sommerstein, Harvard University Press W. Heinemann, 2008.
- Eschyle. *Agamemnon*. Dans *Théâtre complet*. Traduit par CHAMBRY Émile. Paris, Flammarion, 2014.
- Euripide. *Tragédies complètes*. Traduit par DELCOURT Marie. Gallimard, 1988. *Andromaque ; Hélène ; Les Troyennes ; Oreste*.
- Fabrice Melquiot et Pauline Sales. *Docteur Camiski ou l'esprit du sexe*. Paris, L'Arche, 2015.
- Hanokh Levin. *Les Femmes de Troie*. Traduit par CARNAUD Jacqueline et SENDROWICZ Laurence. Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 1984.
- Heinrich von Kleist. *Penthésilée : tragédie*. Traduit par AYRAULT Roger. Paris, Montaigne, 1945.
- Isaac de Benserade. *La mort d'Achille et la dispute de ses armes : tragédie*. 1636.
- Itziar Pascual. *Electra*. 2001.
- Itziar Pascual. *Cassandra*. 2001.

- Itziar Pascual. *Las voces de Pénélope*. 1996.
- Itziar Pascual. *Antígona*. 2017.
- Jean Giraudoux. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. La Bibliothèque électronique du Québec. Collection Classiques du 20e siècle Volume 3 : version 1.0, Independently Published, 1935.
- Jean-Loup Martin. *Hélène ou mon corps a été plus fort que mon âme*. Comp'act Eds, 2005.
- Jean-Paul Wenzel, *Loin d'Hagondange*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1976.
- Jean-René Lemoine. *Face à la mère*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2019.
- Kossi Efoui. *Io (tragédie)*. Paris, Le Bruit des autres, 2006.
- Laurène Marx. *Pour un temps sois peu [suivi de] Transe*. Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2021.
- Lina Prosa. *Lampedusa Beach, suivi de Cassandra on the road, suivi de Programme-Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*. Traduit par MANGANARO Jean-Paul. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- Louis Poinsonnet de Sivry. *Briséis, ou La colère d'Achille*. 1798.
- Marie Dilasser. *Penthésilée-s (Amazonomachie) ; suivi de Océanisée-s*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2021.
- Noëlle Renaude. *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex*. Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2005.
- Nouvelles mythologies de la jeunesse : 9 pièces à lire, à jouer*. Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales et Théâtre du Pélican, 2017.
- Philippe Minyana, *Drames brefs 1*. Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 1995.
- Sophocle. *L'enlèvement d'Hélène*. V^e siècle av. J.-C.
- Sophocle. *La revendication d'Hélène*. V^e siècle av. J.-C.
- Sophocle. *Le mariage d'Hélène*. V^e siècle av. J.-C.
- Sophocle. *Tragédies : théâtre complet*. VIDAL-NAQUET Pierre (ed.), traduit par MAZON Paul. Paris, Gallimard, 1973.
- Tiago Rodrigues. *Entre les lignes*, 2013.
- Thomas Corneille. *La Mort d'Achille*, 1674.
- Wajdi Mouawad. *Les larmes d'Édipe*. Arles, Actes Sud-Papiers, 2016.
- Wajdi Mouawad. *Le Sang des Promesses*. Arles, Actes Sud.
- Wajdi Mouawad. *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. Montréal, Leméac, 2005.
- Wolfgang Hildesheimer. *La victime Hélène (Das Opfer Helena)*. 1959.

Romans et essais à travers l'histoire

- Benoît de Sainte Maure. *Le roman de Troie*. Traduit par BAUMGARTNER Emmanuèle et VIELLIARD Françoise. Paris, Le Livre de poche, 1998.
- Boccace. *Les femmes illustres*. Traduit par BORIAUD Jean-Yves. Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- Christine de Pizan. *La cité des dames*. Traduit par HICKS Éric et MOREAU Thérèse. Stock, 1986.
- Diodore de Sicile. *Bibliothèque historique. T. 2*. Traduit par ECK Bernard. Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- Ovide. *Les Héroïdes*. Traduit par BAUDEMONT Théophile. Paris, Gallimard, 1999.
- Platon. *La République*. Traduit par LEROUX Georges. Paris, Flammarion, 2016.
- Théocrite. *Idylle XVIII « épithalame d'Hélène »*. Poulet-Malassis & De Broise, 1861.

Essais, romans & bandes-dessinées (XX^e-XXI^e siècles)

- Allison Shaw. *Perséphone : le tourment d'Hadès*. Talence, Akileos, 2022.
- Jacques Cassabois et Marie-Hélène Philippe. *L'épopée de Gilgamesh*. Paris, Hatier, 2020.
- Chitra Banerjee Divakaruni. *Le palais des illusions*. Traduit par BASNEL Mélanie. Arles, Éditions Philippe Picquier, 2011.
- David Gemmell. *Ghost King*. Traduit par DAMANT-JEANDEL Leslie. Paris, Bragelonne, 2011 (1988).
- Guido Bachmann, *Gilgamesh*, 1966.
- Guillaume Plassans et Esquimaupêche. *Turbo classiques : des résumés de classiques de la littérature en 4 cases et avec des canards*. Villeurbanne, Éditions Lapin, 2019.

- Jacques Cassabois. *Le premier roi du monde : l'épopée de Gilgamesh*. Paris, Hatier, 2020.
- Lisa Klimt. *Toutes des Pénélopes !* Paris, Fleuve noir, 2010.
- Lux Aeterna - Chapter 1 - Achilltatos - The Song of Achilles - Madeline Miller* [site Archive of Our Own].
- Madeline Miller. *Circé*. Traduit par AUCHÉ Christine. Paris, Pocket, 2019 (2018).
- Madeline Miller. *Le chant d'Achille*. Traduit par AUCHÉ Christine. Paris, Pocket, 2015 (2011).
- Margaret Atwood. *L'odyssée de Pénélope*. Traduit par GAGNÉ Paul. Paris, Flammarion, 2005.
- Margaret George. *Helen of Troy*. Londres, Macmillan, 2006.
- Marguerite Yourcenar. *Essais et mémoires*. Paris, Gallimard, 1991.
- Marguerite Yourcenar. *Feux*. Paris, Gallimard, 1995.
- Natalie Haynes. *A Thousand Ships*. 2020.
- Not Homer's Iliad - Chapter 1 - kaufmanl - Multifandom* [site Archive of Our Own].
- Pat Barker. *Le silence des vaincues*. Traduit par BURY Laurent. Paris, Charleston, 2020.
- Pierre-Marie Beaude, Évelyne Dalet. *L'épopée de Gilgamesh*. Paris, Gallimard jeunesse, 2009.
- Pratibhā Rāya. *Yajnaseni: The Story of Draupadi*. Rupa & Co, 1995.
- Rhoda Lerman. *Call me Ishtar*. 1973.
- Robert Silverberg. *Gilgamesh, roi d'Ourouk*. Traduit par GANACHE Gilles. Paris, Gallimard, 2000 (1989).
- Robert Silverberg. *Jusqu'aux portes de la vie*. Paris, Le livre de Poche, 2002 (1990).
- Rémi Saillard, Pierre-Marie Beaude et Évelyne Dalet. *L'épopée de Gilgamesh*. Paris, Gallimard jeunesse, 2009.
- Simone Weil. *L'Iliade ou le poème de la force*. Paris, Payot et Rivages, 2014 (1941).
- The Kiss That Launched a Single Love - Chapter 1 - Eristastic - The Song of Achilles - Madeline Miller* [site Archive of Our Own].
- Virginia Woolf. *Une chambre à soi*. Traduit par MALRAUX Clara. Paris, Éditions 10/18, 2017.

Films, téléfilms & séries télévisées

Antiquité et épopées

- Alex Proyas. *Gods of Egypt*. États-Unis, Australie, *Peplum*, 2016.
- Alexander Korda. *The private Life of Helen of Troy*. États-Unis, *Peplum*, 1927.
- Amaan Khan. *Mahabharat*. Inde, film d'animation. 2013.
- Andrei Mikhalkov-Konchalovski. *The Odyssey*. Russie, téléfilm / *Peplum*, 1997.
- Chris Columbus. *Percy Jackson*. États-Unis, Royaume-Uni, Canada, 2010.
- David Farr. *Troy: Fall of a City*. États-Unis, Royaume-Uni, *Peplum* / Mini-série, Netflix, 2018.
- Disney (prod.). *Hercule*. États-Unis, long-métrage d'animation, 1997.
- Frédéric Azémar et Stéphane Giusti. *Odyseus*. France, Italie, Portugal, Série TV, Arte, 2013.
- Georges Hatot. *Le jugement de Pâris*. France, *Peplum*, 1902.
- Giorgio Ferroni. *Il leone di Tebe*. Italie, *Peplum*, 1964.
- Group TAC (prod.). *Gilgamesh*. Japon, série animée, 2003.
- Hugh David. *Of Mycenae and Men*. Royaume-Uni, *Peplum*, 1979.
- Jean Chalopin et Nina Wolmark. *Ulysse 31*. France, Japon, série animée, 1981.
- John Kent Harrison. *Helen of Troy*. États-Unis, *Peplum*, 2003.
- Jonathan Liebesman. *Wrath of the Titans*. États-Unis, Espagne, *Peplum* 2012.
- Louis Leterrier. *Clash of the Titans*. États-Unis, Royaume-Uni, Australie, *Peplum* 2010.
- Manfred Noa. *Helena der Untergang Trojas*. Allemagne, *Peplum*, 1924.
- Marie-Luz Drouet, Bruno Regeste et Claude Scasso. *L'Odyssée*. France, Allemagne, série animée, 2002.
- Mario Girolami. *L'ira di Achille*. Italie, *Peplum*, 1962.
- Powerhouse Animation et Netflix (prod.). *Blood of Zeus*. Série animée, 2020.
- Ravi Chopra. *Mahabharat*. Inde, Série TV, 1988-1990.
- Robert Wise. *Helen of Troy*. États-Unis, Italie, *Peplum*, 1956.
- Wolfgang Petersen. *Troy*. *Peplum*, États-Unis, 2004.

Autres

- Álex Pina. *La casa de papel*. Espagne, Série TV, 2017.
- Allan Heinberg. *The Sandman*. États-Unis, Royaume-Uni, Série TV, Netflix, 2022-...
- Anthony E. Zuiker. *CSI: Crime Scene Investigation (VF : Les Experts)*. États-Unis, Série TV, 2000-2015
- Billy Wilder. *The Seven Year Itch*. États-Unis, 1955.
- Bryan Fuller et Michael Green. *American Gods*. États-Unis, Série TV, HBO, 2017-2021.
- Carter Bays et Craig Thomas. *How I met Your Mother*. États-Unis, Série TV, 2005-2014.
- Charlie Brooker. *Black Mirror*. Royaume-Uni, Série TV, 2011-...
- David Benioff et D. B. Weiss. *Game of Thrones*. États-Unis, Série TV, HBO, 2011-2019.
- David Jacobs. *Dallas*. États-Unis, Série TV, 1978.
- Eric Kripke. *The Boys*. États-Unis, Série TV, Amazon Prime, 2019-...
- Gore Verbinski. *Pirates of the Caribbean 3 : At World's End*. États-Unis, 2007.
- Hwang Dong-hyeok. *Squid Game*, Corée du Sud, Série TV, Netflix, 2021.
- Jean-François Porry. *Hélène et les garçons*. France, Série TV, 1992.
- Joss Whedon. *Buffy the Vampire Slayer*. États-Unis, Série TV, 1997-2003.
- Mark Duplass et Jay Duplass. *Room 104*. États-Unis, Série TV, HBO, 2017-2020.
- Marta Kauffman et David Crane. *Friends*. États-Unis, Série TV, 1994-2004.
- Meredith Stiehm. *Cold Case*. États-Unis, Série TV, 2003-2010.
- Mike Flanagan et Leah Fong. *The Midnight Club*. États-Unis, Série TV, Netflix, 2022.
- Ryan Murphy et Brad Falchuk. *American Horror Story*. États-Unis, Série TV, 2011-...

Chansons, installations, poèmes

- Akhenaton. « Troie » (ft. Sako), *Soldats de fortune*, 2006.
- Hélène Rollès. *Hélène*. Chanson du générique de la série du même nom, 1993.
- Mary Reid Kelley. *You make me Iliad*. Performance, 2010.
- Reda. « Rap français », *Rap français*, 2019.
- Orelsan. « 2010 », *Le chant des Sirènes*, 2011.
- Diam's. « Mélanie », *S.O.S*, 2009.
- Xohana Torres. « Penelope », *Tempo de ria*. 1992.

Jeux vidéo

- Creative Assembly / Sega. *Total war saga: Troy*. 2020.
- Ensemble Studios Westlake Interactive / Microsoft Game Studios MacSoft. *Age of Mythology*. 2002.
- Koei Canada / Tecmo Koei. *Warriors: Legends of Troy*. 2011.
- Santa Monica Studio / Sony Computer Entertainment. *Gods of war*. 2005.
- Ubisoft. *Assassins' Creed: Odyssey*. 2018.

Annexes – spectacles

CORPUS PRINCIPAL – par ordre chronologique de création

Titre : *Ménélas Rebétiko Rapsodie*

Mise en scène : Simon Abkarian

Écriture : Simon Abkarian

Adaptation de : *Iliade*, Homère

Année de création : janvier 2013

Lieu de création : théâtre Le Grand Parquet, Paris

Production : Compagnie Tera, Le Grand Parquet, Les Métamorphoses Singulières

Représentation vue : 9 janvier 2014, TNT, Toulouse

Genre : théâtre

Public :

Langue : français, grec moderne

Matériaux sur le spectacle :

- Captation intégrale du spectacle, fournie par la société de production K-Samka
- Texte publié aux éditions Actes Sud-Papiers (2012) : *Ménélas Rapsodie*
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=CrAV771veCs>
- Dossier de présentation du spectacle



Ménélas Rebétiko Rapsodie, Simon Abkarian. ©Antoine Agoudjian

Titre : *L'Odyssee ou La folle conférence du professeur Larimbart*

Mise en scène : Étienne Luneau (compagnie Grand Théâtre)

Écriture :

Adaptation de : *Odyssee*, Homère

Année de création : 2013

Lieu de création :

Production : Compagnie Grand Théâtre

Représentation vue :

Genre : théâtre

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Dossier pédagogique
- Dossier de présentation
- Bande-annonce : <https://vimeo.com/96979787>
- Site de la compagnie : <https://grandtigre.fr/spectacles/odyssee/>



L'Odyssee ou La folle conférence du professeur Larimbart, Étienne Luneau. [sans crédit]

Titre : *Battlefield*

Mise en scène : Peter Brook

Écriture : Peter Brook et Marie-Hélène Estienne

Adaptation de : *Mahâbhârata*

Année de création : 2015

Lieu de création : Théâtre des Bouffes du Nord, Paris

Production : Production C.I.C.T. – Théâtre des Bouffes du Nord ; coproduction : The Grotowski Institute ; PARCO Co. Ltd / Tokyo ; Les Théâtres de la ville de Luxembourg ; Young Vic Theatre / Londres ; Singapore Repertory Theater ; Le Théâtre de Liège ; C.I.R.T. ; Attiki Cultural Society / Athènes ; Cercle des partenaires des Bouffes du Nord

Représentation vue :

Genre : théâtre

Public :

Langue : anglais, surtitré en français

Matériaux sur le spectacle :

- Dossier de présentation du spectacle
- Articles de presse
- Bande-annonce : https://www.youtube.com/watch?v=A7_KrVtzFUE



Battlefield, Peter Brook. ©Caroline Moreau

Titre : *Iliade*

Mise en scène : Pauline Bayle

Écriture :

Adaptation de : *Iliade*, Homère

Année de création : 2015

Lieu de création :

Production : Compagnie À Tire-d'aile, le Théâtre de Belleville, Label Saison

Représentation vue : 7 octobre 2017, MC2: – scène nationale de Grenoble et 23 janvier 2018, Théâtre de la Bastille, Paris

Genre : théâtre

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Captation intégrale du spectacle, fournie par Pauline Bayle
- Entretien avec Pauline Bayle, réalisé le 25 janvier 2018
- Table-ronde « Dire Homère », 12 octobre 2019, La Villette, Paris
- Dossier pédagogique du spectacle
- Dossier d'accompagnement du diptyque *Iliade / Odyssée* (Théâtre de la Bastille)
- Site internet de la compagnie À Tire-d'aile [<https://compagnie-atiredaile.com/>]
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=krmUvgkV174>



Iliade, Pauline Bayle. ©Pauline Le Goff

Titre : *Le Gâteau de Troie*

Mise en scène : Barbara Lambert

Écriture : Florian Guérin

Adaptation de : *Iliade*, Homère

Année de création : 2015

Lieu de création :

Production : Les 7 Fromentins ; En Scène Production

Représentation vue :

Genre : théâtre, « parodie mytho-logique »

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Extraits vidéo (YouTube) [Montage d'extraits : presque la captation intégrale du spectacle] : https://www.youtube.com/watch?v=nOBSTCk_eQU
- Dossier de presse du spectacle, incluant croquis des costumes



Le Gâteau de Troie, Barbara Lambert. ©Les 7 Fromentins

Titre : *Iliade*

Mise en scène : Luca Giacomoni

Écriture :

Adaptation de : *Iliade*, Homère ; *Homère, Iliade*, Alessandro Baricco

Année de création : janvier 2016

Lieu de création : Festival Vis-à-vis, La Villette, Paris

Production : Why Theatre / Coproductions Centre pénitentiaire de Meaux Chauconin-Neufmontiers, SPIP Seine-et-Marne, DISP de Paris, Théâtre Paris-Villette, la Fondation Humanités, Digital et Numérique, Fondation Meyer pour le développement culturel et artistique. DRAC Île-de-France / soutien du Ministère de la Culture, Ministère de la Justice, Arcadi Île-de-France, SPEDIDAM, Mains d'Œuvres, Les Plateaux Sauvages

Représentation vue : 23 mars 2019, Théâtre des Feuillants, Dijon – épisodes 1 et 2.

Genre : série théâtrale, en dix épisodes

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- *Iliade, matériaux, inspirations, recherche*, Cie TRAMA et WHYTHEATRE, 2017
- Table-ronde « Dire Homère », 12 octobre 2019, La Villette
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=wKuVuv6Vjf0>
- Site internet de Luca Giacomoni : <https://lucagiacomoni.com/iliade/>



Iliade, Luca Giacomoni. ©Charlotte Gonzalez

Titre : *Iliade (L'épopée dans un grenier)*

Mise en scène : Alexis Perret et Damien Roussineau (compagnie Abraxas)

Écriture :

Adaptation de : *Iliade*, Homère (trad. Jean-Louis Backès)

Année de création : 29 janvier 2016

Lieu de création : Théâtre de l'Usine (Éragny-sur-Oise)

Production : compagnie Abraxas

Représentation vue : 5 juillet 2019, Théâtre des barriques, Avignon

Genre : théâtre

Public : jeune public

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Captation intégrale du spectacle, en DVD (éditions L'Harmattan)
- Dossier pédagogique du spectacle
- Dossier de presse du spectacle
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=wkccSyhXePg>
- Site internet de la compagnie : <https://compagnieabraxas.fr/creations/iliade/>



Iliade (L'épopée dans un grenier), Alexis Perret et Damien Roussineau. ©Philippe Savoir

Titre : *Iliade/Brisée*

Mise en scène : Laurence Campet

Écriture :

Adaptation de : *Iliade*, Homère

Année de création : 30 novembre 2016

Lieu de création : Théâtre de L'Épée de Bois, Paris

Production : Groupe Marcelle Proust – Compagnie RL, avec l'aide de l'ADAMI /

Coréalisation : Théâtre de l'Épée de Bois

Représentation vue :

Genre : théâtre (seul en scène)

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Captation intégrale du spectacle, fournie par Laurence Campet
- Dossier de diffusion du spectacle
- Bande-annonce : https://www.youtube.com/watch?v=9z-zX9T_n7E



Iliade/Brisée, Laurence Campet. ©Nathalie Hervieux

Titre : *Odyssée*

Mise en scène : Pauline Bayle (compagnie À Tire-d'aile)

Écriture :

Adaptation de : *Odyssée*, Homère

Année de création : octobre 2017

Lieu de création : MC2: – scène nationale de Grenoble

Production : Compagnie À Tire-d'aile / Coproduction MC2: Grenoble, Scène nationale d'Albi, La Coursive-Scène nationale-La Rochelle, TPA – Théâtre Sorano, TDC – Théâtre de Chartres et l'Espace 1789, scène conventionnée Saint-Ouen. Avec le soutien du Ministère de la Culture – DRAC Île-de-France, de l'ADAMI, d'ARCADI Île-de-France, de Fontenay-en-Scènes / Fontenay-sous-Bois, du Département de la Seine-Saint-Denis. Avec le dispositif d'insertion de l'École du Nord, soutenu par la Région Hauts-de-France et le Ministère de la Culture. Avec la participation artistique du Jeune théâtre national

Représentation vue : 7 octobre 2017, MC2: – scène nationale de Grenoble

Genre : théâtre

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Captation intégrale du spectacle, fournie par Pauline Bayle
- Entretien avec Pauline Bayle, réalisé le 25 janvier 2018
- Table-ronde « Dire Homère », 12 octobre 2019, La Villette
- Dossier pédagogique du spectacle
- Dossier d'accompagnement du diptyque *Illiade / Odyssée* (Théâtre de la Bastille)
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=OtlSewgFQjw>
- Site internet de la compagnie : <https://compagnie-atiredaile.com/index.php/spectacles/odyssee/>



Odyssée, Pauline Bayle. ©Blandine Soulage

Titre : *La Guerre de Troie (en moins de deux !)*

Mise en scène : Eudes Labrusse et Jérôme Imard, compagnie Théâtre du Mantois

Écriture : Eudes Labrusse

Adaptation de : *Illiade*, Homère et « Sophocle, Euripide, Hésiode, Virgile, etc. »

Année de création : mai 2018

Lieu de création : Théâtre 13, Paris

Production : Théâtre du Mantois / Coréalisation et accueil en résidence Théâtre 13. Avec le soutien de la Spedidam, de la Drac Île-de-France, de l'Adami.

Représentation vue : 7 juillet 2019, Théâtre des Halles, Avignon

Genre : théâtre « mythologique et forain »

Public : « tout public »

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Entretien avec Eudes Labrusse, réalisé le 25 février 2019
- Dossier de diffusion du spectacle
- Dossier pédagogique du spectacle
- Dossier de presse du spectacle
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=lcnLxF8VgDY>



La Guerre de Troie (en moins de deux !), Eudes Labrusse, Jérôme Imard. ©Laure Ricouard

Titre : *Ithaque, Notre Odysée 1*

Mise en scène : Christiane Jatahy

Écriture :

Adaptation de : *Odysée*, Homère

Année de création : 16 mars 2018

Lieu de création : Ateliers Berthier de l'Odéon – théâtre de l'Europe, Paris

Production : Production Odéon – Théâtre de l'Europe / Coproduction Théâtre National Wallonie – Bruxelles, São Luiz Teatro Municipal – Lisbonne, Onassis Cultural Center – Athènes, Comédie de Genève, Ruhrtriennale. Avec le soutien du CENTQUATRE – Paris

Représentation vue : 06 octobre 2018, Théâtre Cent-quatre (Paris)

Genre : théâtre

Public :

Langue : français, portugais surtitré en français

Matériaux sur le spectacle :

- Bande-annonce : <https://youtu.be/mgBTRvD4NEY>
- Dossier de présentation du spectacle (L'Odéon – théâtre de l'Europe)
- Site internet de Christiane Jatahy : <https://christianejatahy.com/fr/creation/ithaque/>
- Feuille de salle du théâtre Cent-quatre
- Table-ronde « Dire Homère », 12 octobre 2019, La Villette



Ithaque, Notre Odysée 1, Christiane Jatahy. ©Christophe Raynaud de Lage

Titre : *Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis*

Mise en scène : Camille Prioul, collaboration mise en scène Julie Macqueron

Écriture :

Adaptation de : *Odyssée*, Homère

Année de création : octobre 2018

Lieu de création : Théâtre Montmartre Galabru

Production : compagnie Je suis ton père

Représentation vue : 7 juillet 2019, Archipel Théâtre, Avignon

Genre : théâtre (seul en scène)

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Site internet du spectacle : <https://odysseelespectacle.com/>
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=PWPz2Wk-8Oc>



Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis, Camille Prioul, ©David Bakhoum

Titre : *GilgaClash*

Mise en scène : compagnie Scrupule du gravier

Écriture :

Adaptation de : *Épopée de Gilgamesh*

Année de création : 2018

Lieu de création :

Production : Région PACA ; SPEDIDAM ; Théâtre des Carmes, Avignon ; Théâtre l’Aire Libre / Festival Mythos / CPPC – Centre de Production des Paroles Contemporaines, Rennes ; Ville de Clisson ; Le Flow – Centre Eurorégional des Cultures Urbaines, Lille ; Théâtre de Fontblanche, Vitrolles ; Fabrique Mimont, Cannes.

Représentation vue : 8 juillet 2019, Théâtre des Carmes, Avignon

Genre : théâtre

Public : « tout public à partir de 10 ans »

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Entretien avec Maxime Touron et Julien Tanner, réalisé le 13 juillet 2019
- Dossier de création du spectacle
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=WPBQawHhKoc>
- Site internet de la compagnie : <http://scrupuledugravier.com/creations/gilgaclash>



GilgaClash, Scrupule du Gravier. ©Scrupule du Gravier

Titre : *Petite Iliade (en un souffle)*

Mise en scène : Julie Guichard

Écriture : Julie Rossello-Rochet

Adaptation de : *Iliade*, Homère

Année de création : 12 mars 2019

Lieu de création : TNP Villeurbanne

Production : TNP Villeurbanne

Représentation vue : 16 mars 2019, TNP Villeurbanne

Genre : théâtre

Public : jeune public

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Dossier d'accompagnement du spectacle (TNP)
- Site internet du TNP : <https://www.tnp-villeurbanne.com/manifestation/petite-iliade/>



Petite Iliade (en un souffle), Julie Guichard. ©Michel Cavalca

Titre : *L'Odyssée*

Mise en scène : Blandine Savetier

Écriture :

Adaptation de : *Odyssée*, Homère (trad. Philippe Jaccottet)

Année de création : 2019

Lieu de création : Festival d'Avignon, jardins Ceccano

Production : Festival d'Avignon, Compagnie Longtemps je me suis couché de bonne heure, Théâtre national de Strasbourg / Coproduction Festival Musica (Strasbourg). Avec le soutien de la Fondation SNCF, mécène du feuilletton du jardin Ceccano depuis cinq ans, SACD, Région Grand Est. Avec la participation artistique du Jeune théâtre national. Avec l'aide de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, les Plateaux sauvages (Paris)

Représentations vues : 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20 juillet 2019, Avignon + 12 octobre 2019, La Villette, Paris

Genre : série théâtrale en treize épisodes

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Feuille de salle du Festival d'Avignon et de La Villette
- Table-ronde « Dire Homère », 12 octobre 2019, La Villette
- Captation intégrale des épisodes (mise en lecture théâtrale au Festival d'Avignon), en ligne sur le site du Festival d'Avignon : <https://festival-avignon.com/fr/edition-2019/programmation/l-odysee-2890#section-videos>



L'Odyssée, Blandine Savetier. ©Christophe Raynaud de Lage

Titre : *Sous d'autres Cieux*

Mise en scène : Maëlle Poésy

Écriture : Kevin Keiss

Adaptation de : *Énéide*, Virgile

Année de création : mai 2019

Lieu de création : Théâtre Dijon-Bourgogne

Production : Compagnie Crossroad / Production Déléguée : Théâtre Gymnase-Bernardines (Marseille) / Coproduction Théâtre Dijon Bourgogne Centre dramatique national, Théâtre de la Cité Centre dramatique national Toulouse Occitanie, ExtraPôle Provence-Alpes-Côte d'Azur, Festival d'Avignon, anthéa antipolis théâtre d'Antibes, Scène Nationale de Châteaувallon, Scène nationale du Sud Aquitain, Théâtre Firmin Gémier/La Piscine (Châtenay-Malabry). Avec le soutien pour la 73e édition du Festival d'Avignon : Spedidam. Avec la participation du Jeune théâtre national. Résidence La Chartreuse-CNES de Villeneuve lez Avignon

Représentation vue : 6 juillet 2019, Cloître des Carmes, Avignon

Genre : théâtre

Public :

Langue : français, arabe, espagnol

Matériaux sur le spectacle :

- Feuille de salle du Festival d'Avignon
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=NDW606Anz2k>
- Entretien de Maëlle Poésy dans la presse : Siegfried Forster, juillet 2019, Radio France Internationale : <https://www.rfi.fr/fr/culture/20190711-avignon-maelle-poesy-identite-mouvement-sous-autres-cieux>



Sous d'autres Cieux, Maëlle Poésy. ©Jean-Louis Fernandez

Titre : *La Mort d'Achille*

Mise en scène :

Écriture : Wajdi Mouawad

Adaptation de : *Iliade*, Homère

Année de création : 2019

Lieu de création :

Production : « Les fictions d'Avignon », France Culture

Représentation vue : 15 juillet 2019, Avignon

Genre : lecture radiophonique

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Enregistrement de la lecture radiophonique
En ligne sur France Culture :
[<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/avignon-fictions/la-mort-d-achille-texte-inedit-de-wajdi-mouawad-1026624>]
En ligne sur YouTube : [<https://www.youtube.com/watch?v=Y8DhcSBg5Pw>]



La Mort d'Achille, Wajdi Mouawad. Capture d'écran de la captation de France Culture.

Titre : *Agora que Demora. Le Présent qui déborde (notre odyssee II)*

Mise en scène : Christiane Jatahy

Écriture :

Adaptation de : *Odyssée*, Homère

Année de création : 2 mai 2019

Lieu de création : SESC Pinheiros à São Paulo, première européenne en version francophone le 5 juillet 2019 au Festival d'Avignon.

Production : Théâtre national Wallonie-Bruxelles - Belgique, SESC São Paulo - Brésil
Coproducteur Comédie de Genève, Ruhrtriennale - Allemagne, Odéon-Théâtre de l'Europe - France, São Luiz Teatro Municipal - Portugal, Riksteatern - Suède, Festival d'Avignon - France, Le Maillon Théâtre de Strasbourg Scène européenne - France, Festival Temporada Alta - Espagne. Avec le soutien de The Freedom Theatre - Palestine, Outreach Foundation - Afrique du Sud. Avec l'aide des ateliers du Théâtre national WallonieBruxelles - Belgique pour la construction des décors. En partenariat avec France Médias Monde.

Représentation vue : 5 juillet 2019, Gymnase du lycée Aubanel, Avignon

Genre : théâtre

Public :

Langues : français et plusieurs langues et dialectes du Liban, Grèce, Palestine, Afrique du Sud, Amazonie, surtiré en français

Matériaux sur le spectacle :

- Dossier de présentation du spectacle (de L'Odéon – théâtre de l'Europe)
- Bande-annonce : <https://youtu.be/dtpuI-shMCK>
- Site internet de Christiane Jatahy : <https://christianejatahy.com/fr/creation/le-persistant-maintenant/>
- Feuille de salle du Festival d'Avignon



O *Agora que Demora. Le présent qui déborde (notre Odyssee II)*, Christiane Jatahy.

©Christophe Raynaud de Lage

Titre : *Odyssée etc. Pénélope*

Mise en scène : Céline Chemin

Écriture :

Adaptation de : *Odyssée*, Homère

Année de création : 9 janvier 2019

Lieu de création : Théâtre Scènes des Trois Ponts, Castelnaudary

Production : Médiane-nv

Représentation vue :

Genre : théâtre

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Entretien avec Céline Chemin, réalisé le 2 août 2019
- Manuscrit du texte, fourni par Céline Chemin
- Dossier de diffusion du spectacle



Odyssée etc. Pénélope, Céline Chemin. ©Céline Chemin

Titre : *La nuit est tombée sur Ithaque*

Mise en scène : Manon Crivellari (compagnie L'Essaimante)

Écriture :

Adaptation de : *Odyssée*, Homère

Année de création : février 2021

Lieu de création : festival Marionnettissimo (Tournefeuille – Toulouse)

Production : Festival Marionnettissimo, Odradek (soutien en compagnonnage), Le Théâtre du Grand-Rond / Accueils en résidence : Odradek, Mix'Art Myrys, Le Tracteur de Cintegabelle, La Fabrique de Théâtre, Le Manipularium, Le Théâtre du Centre – cie Paradis-Éprouvette / Soutiens : Réseau Pyramid – région(s) en scène, réseau RAVIV, département Art&Com de l'université Toulouse Jean Jaurès, et du Theatre and Dance Department de l'université Pomona College

Représentation vue :

Genre : théâtre (seul en scène), marionnettes, théâtre d'ombres

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Captation intégrale, fournie par Manon Crivellari
- Présentation par Manon Crivellari. Journée d'études doctorale *Les personnages « féminins » dans les réécritures féministes : dramaturgie, esthétique et politique des classiques à la scène*, LLA-CRÉATIS, Université Toulouse 2 Jean Jaurès, 29 octobre 2021.
- Site internet de la compagnie : <https://www.lessaimante.fr/ithaque>
- Bande-annonce : <https://vimeo.com/803046372>



La nuit est tombée sur Ithaque, Manon Crivellari. ©Bob Mauranne

Titre : *L’Odyssée, une histoire pour Hollywood*

Mise en scène : Krzysztof Warlikowski

Écriture :

Adaptation de : *Odyssée*, Homère ; *Le Roi de cœur* et *Les Retours de la mémoire*, Hanna Krall

Année de création : 4 juin 2021 (mai 2022 en France)

Lieu de création : Nowy Teatr à Varsovie. En France : La Colline – théâtre national

Production : Nowy Teatr – Varsovie ; coproduction La Colline – théâtre national, Comédie de Clermont-Ferrand, Printemps des Comédiens, Athens Epidaurus Festival, Schauspiel de Stuttgart, avec le soutien du programme Europe créative de l’Union européenne

Représentation vue : 12 mai 2022, La Colline – théâtre national, Paris

Genre : théâtre

Public :

Langue : polonais, surtitré en français et en anglais

Matériaux sur le spectacle :

- Site internet de La Colline – théâtre national : <https://www.colline.fr/spectacles/lodysee-une-histoire-pour-hollywood>
- Dossier de presse
- Feuille de salle de La Colline – théâtre national
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=9dEb0MxrxwM>



L’Odyssée, une histoire pour Hollywood, Krzysztof Warlikowski. ©Magda Hueckel

Titre : *Hélène après la Chute*

Mise en scène :

Écriture : Simon Abkarian

Adaptation de : *Illiade*, Homère ; *Odyssee*, Homère

Année de création : 2021

Lieu de création :

Production : « Les fictions d'Avignon », France Culture

Représentation vue :

Genre : lecture radiophonique

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Enregistrement de la lecture radiophonique (France Culture) : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-atelier-fiction/voix-d-auteurs-avec-la-sacd-helene-apres-la-chute-de-simon-abkarian-6366236>

Mise en scène par Simon Abkarian prévue à l'automne 2023 : 17 au 25 novembre au Théâtre de l'Athénée à Paris, puis tournée en France.

Coproduction : La Criée Théâtre National de Marseille, Théâtre de Suresnes Jean Vilar, Théâtre de Gascogne. Avec le soutien de : Théâtre de l'Épée de Bois, Théâtre du Soleil, DRAC Île-de-France.

CORPUS SECONDAIRE – par ordre chronologique de création

Titre : *Pénélope ô Pénélope*

Mise en scène : Simon Abkarian (compagnie Tera)

Écriture : Simon Abkarian

Adaptation de : *Odyssée*, Homère

Année de création : 14 mai 2008

Lieu de création : Théâtre national de Chaillot, Paris

Production : Compagnie Tera / coproduction : Théâtre National de Chaillot, Grand T, Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées, Espace Malraux, Centre dramatique national des Alpes. Soutien DRAC Île-de-France

Représentation vue :

Genre : théâtre

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Texte publié aux éditions Actes Sud-Papiers (2008)
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=qjEvR4adIG8>
- Dossier de communication du spectacle
- Dossier de présentation du spectacle



Pénélope ô Pénélope, Simon Abkarian. ©Karim Dridi

Titre : *Pénélope*

Mise en scène : Élise Combet

Écriture :

Adaptation de : *Odyssée*, Homère

Année de création : 2009

Lieu de création :

Production :

Représentation vue :

Genre : théâtre d'objets et de marionnettes

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Site internet d'Élise Combet
- Présentation du spectacle et de l'artiste, journal *La Terrasse* [<https://www.journal-laterrasse.fr/focus/elise-combet-metteur-en-scene/>], 10 janvier 2009



Pénélope, Élise Combet. ©Élise Combet

Titre : *La Dame d'Ithaque*

Mise en scène : David Pharao

Écriture : David Pharao et Isabelle Pirot

Adaptation de : *Odyssée*, Homère

Année de création : 1978 – récréé en 2012

Lieu de création :

Production :

Représentation vue :

Genre : comédie

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Extrait sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=svewm1bo6Z0>



La Dame d'Ithaque, David Pharao. [pas de crédit].

Titre : *Gilgamesh, un héros ordinaire*

Mise en scène : Anne-Pascale Paris

Écriture : Calin Blaga

Adaptation de : *Épopée de Gilgamesh*

Année de création : janvier 2014 (première lecture publique : juillet 2013)

Lieu de création : Théâtre de l'Iris, Villeurbanne

Production : Le Lien Théâtre

Représentation vue :

Genre : théâtre

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Photographies du spectacle, fournies par Anne-Pascale Paris
- Dossier de présentation du spectacle
- Présentation du spectacle sur Théâtre contemporain .net



Gilgamesh, un héros ordinaire, Anne-Pascale Paris. [pas de crédit]

Titre : *Le voyage immobile de Pénélope*

Mise en scène : Katerini Antonakaki, compagnie la main d'œuvres

Écriture :

Adaptation de : *Odyssée*, Homère ; *Les Héroïdes*, lettre de Pénélope à Ulysse, Ovide

Année de création : décembre 2015

Lieu de création : Ramdam – un centre d'art, Lyon (avant-première) ; Théâtre Dunois, Paris / décembre 2015

Production : Avec le soutien du Théâtre Dunois à Paris, du Safran – Scène conventionnée à Amiens, du Tas de Sable – Pôle des arts de la marionnette en région Picardie, du Centre Culturel Jacques Tati à Amiens, de la Maison de l'Architecture de Picardie, du Ramdam un centre d'art à Lyon.

Représentation vue :

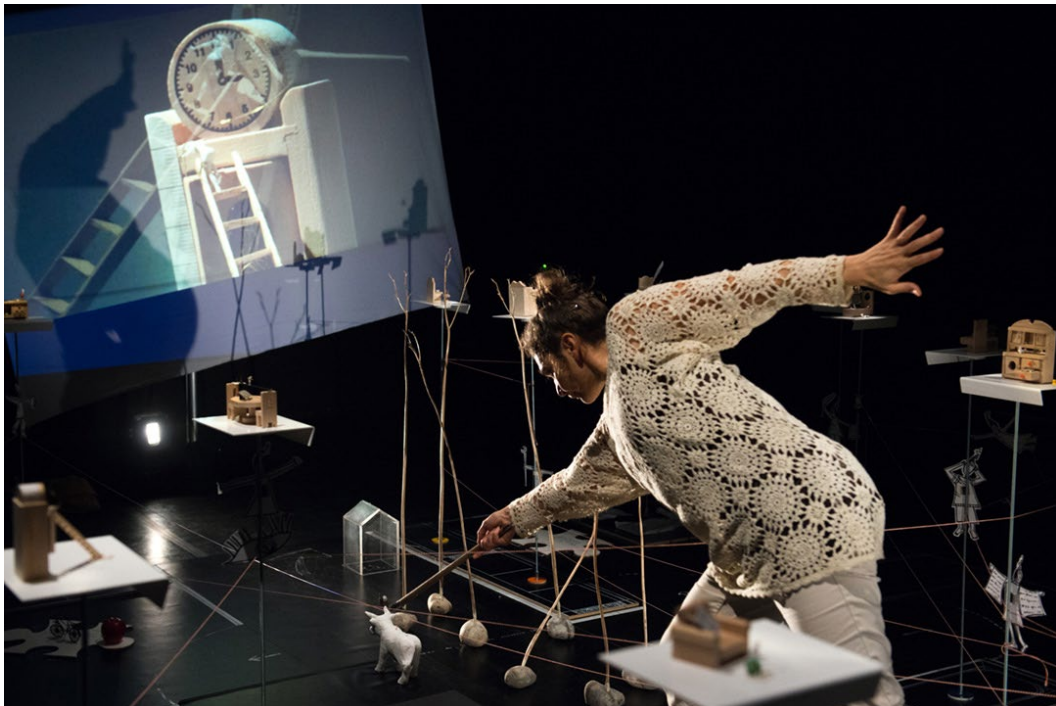
Genre : « théâtre d'objets, d'images et de sons »

Public : « tout public à partir de 7 ans »

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Dossier de présentation du spectacle (compagnie la main d'œuvres), incluant note d'intention et fiche technique
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=B33c4il-5qo>



Le voyage immobile de Pénélope, Katerini Antonakaki. ©La Main d'œuvre

Titre : *Iliade*

Mise en scène : Marc Lallement, compagnie Illustre Corsaire

Écriture :

Adaptation de : *Iliade*, Homère

Année de création : 2015

Lieu de création : théâtre le PARI, Tarbes

Production : compagnie Illustre Corsaire

Représentation vue :

Genre : théâtre

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Dossier de présentation du spectacle
- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=jJSEUXr4b6o>
- Site internet de la compagnie Illustre Corsaire, présentation du spectacle : <https://cieillustrecorsaire.wixsite.com/tarbes65/iliade>



Iliade, Marc Lallement. ©Corinne Svala

Titre : *Pénélopes*

Mise en scène : collectif Das Plateau

Écriture :

Adaptation de : *Odyssée*, Homère ; entretiens « d’habitantes du territoire »

Année de création : 8 juin 2021

Lieu de création : Maison pour Tous de Cortdimanche aux Ulis

Production : Espace Culturel Boris Vian / Accueil en résidence T2G – Théâtre de Gennevilliers, Tréteaux de France – CDN, Espace culturel Boris Vian Les Ulis, Le Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette

Représentation vue :

Genre : théâtre, « collection de formes *in situ* »

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Dossier de présentation du spectacle
- Site internet du collectif Das Plateau



Pénélopes, Das Plateau. ©Flavie Trichet-Lespagnol

Titre : *Penthésilé-e-s-Amazonomachie*

Mise en scène : Laëtitia Guédon

Écriture : Marie Dilasser

Adaptation de : (*Iliade*, Homère) ; *Suite d'Homère*, Quintus de Smyrne

Année de création : juillet 2021

Lieu de création : Festival d'Avignon, La Chartreuse-CNES de Villeneuve lez Avignon.

Production : Production Compagnie 0,10 / Coproduction Festival d'Avignon, Comédie de Caen Centre Dramatique National de Normandie, Théâtre des Îlets Centre Dramatique National de Montluçon, Tropiques Atrium Scène nationale de Martinique, L'Archipel Scène nationale de la Guadeloupe. Avec le soutien des Plateaux Sauvages (Paris), Drac Île-de-France, Région Île-de-France. Avec l'aide du Centquatre-Paris.

Représentation vue : 11 mai 2022, Théâtre de la Tempête, Paris

Genre : théâtre, danse

Public :

Langue : français

Matériaux sur le spectacle :

- Texte publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs (2021)
- Bande-annonce : https://www.youtube.com/watch?v=KFr3JI3_298
- Dossier de présentation



Penthésilé-e-s-Amazonomachie, Laëtitia Guédon. ©Christophe Raynaud de Lage

CORPUS TERTIAIRE – par ordre chronologique de création

Titre : *Le Mahâbhârata*

Mise en scène : Peter Brook

Écriture : Peter Brook et Jean Claude Carrière

Adaptation de : *Mahâbhârata*

Année de création : juillet 1985

Lieu de création : Festival d'Avignon, carrière de Boulbon

Production : Centre international de créations théâtrales-Bouffes du Nord et Festival d'Avignon

Représentation vue :

Genre : théâtre

Public :

Langue : anglais

Matériaux sur le spectacle

- Site du Festival d'Avignon
- Ina
- Archives de presse
- CARRIERE Jean-Claude, *À la Recherche du Mahâbhârata. Carnet de voyages en Inde avec Peter Brook, 1982-1985*, éditions Kwok on, 1997.



Le Mahâbhârata, Peter Brook

Titre : *La mort de Krishna*

Mise en scène : Peter Brook

Écriture : Peter Brook et Jean Claude Carrière

Adaptation de : *Mahâbhârata*

Année de création : 2002

Lieu de création : Théâtre des Bouffes du Nord

Production : CICT / Théâtre des Bouffes du Nord

Représentation vue :

Genre : théâtre

Public :

Langue : anglais

Matériaux

- Site du Festival d'Avignon : <https://festival-avignon.com/fr/edition-2003/programmation/la-mort-de-krishna-28565>
- Site de Peter Brook : <http://www.newspeterbrook.com/2002/12/31/la-mort-de-krishna-theatre-2002/>
- Critiques de la presse : https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/01/03/peter-brook-ressuscite-le-dieu-humain-pour-une-fugitive-mort-de-krishna_304217_1819218.html

Titre : *Mahabharata – Nalacharitam*

Mise en scène : Satoshi Miyagi

Écriture :

Adaptation de : *Mahâbhârata*

Année de création : 2003, 2006, recréation en 2014 (Festival d'Avignon)

Lieu de création : Musée national de Tokyo (2003) ; Théâtre Levi-Strauss (Musée du quai Branly), Paris (2006) ;

Production : SPAC-Shizuoka Performing Arts Center / Coproduction Kanagawa Arts Theatre

Représentation vue : 20 novembre 2018, La Villette, Paris

Genre : théâtre

Public :

Langue : japonais, surtitré en français

Matériaux sur le spectacle :

- Extraits : <https://festival-avignon.com/fr/audiovisuel/mahabharata-nalacharitam-extraits-17285>



Mahabharata-Nalagaritam, Satoshi Miyagi. ©Christophe Raynaud de Lage

Titre : *Dream Mandé – Djata*

Mise en scène : Rokia Traoré

Écriture :

Adaptation de : *Épopée de Soundiata*

Année de création : 21 juillet 2017

Lieu de création : Cour du Musée Calvet, Avignon

Production : Production Rock’A Sound live, coproduction Festival d’Avignon / Résidence :
fondation La Passerelle, Bamako

Représentation vue : 15 novembre 2018, MC2: – scène nationale de Grenoble

Genre : théâtre, récit-musical

Public :

Langue : français et mandingue

Matériaux sur le spectacle :

- Feuilles de salle du Festival d’Avignon et de la MC2:
- Bande-annonce : https://www.youtube.com/watch?v=yNfRq_n7RkY



Dream Mandé – Djata, Rokia Traoré. ©Christophe Raynaud de Lage

Titre : *OPA*

Mise en scène : Méлина Martin

Écriture :

Adaptation de : *Illiade*, Homère

Année de création : 2017

Lieu de création : Suisse

Production : Cie Room To Rent / coproduction Arsenic – centre d’art scénique contemporain, PREMIO – prix d’encouragement pour les arts de la scène, association gréco-suisse Jean-Gabriel Eynard. Soutiens Pour-cent culturel Migros dans le cadre de PREMIO, Fondation Fluxum, Corodis

Représentation vue : 14 janvier 2023, Théâtre des Clochards Célestes, Lyon

Genre : théâtre-danse

Public :

Langue : français et grec moderne

Matériaux sur le spectacle :

- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=G00Wu6DYEIw>



OPA, Méлина Martin. ©Sébastien Monachon

Titre : *Outwitting the devil*

Mise en scène : Akram Khan

Écriture :

Adaptation de : *Épopée de Gilgamesh*

Année de création : 2019

Lieu de création : Londres

Production : Akram Khan Company / Coproduction Festival d'Avignon, Théâtre de Namur Centre scénique, Central Centre culturel de La Louvière, Théâtre de la Ville (Paris), Sadler's Wells Theatre (Londres), La Comédie de Clermont-Ferrand Scène nationale, Colours International Dance Festival 2019 (Stuttgart). Avec le soutien du Arts Council England, British Council. En partenariat avec France Médias Monde

Représentation vue : 16 mars 2022, Bonlieu – scène nationale d'Annecy

Genre : danse

Public :

Langue : (anglais)

Matériaux sur le spectacle :

- Bande-annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=pzoAH3CKIf8>
- Site internet de la compagnie Akram Khan : <https://www.akramkhancompany.net/productions/outwitting-the-devil/>
- Conférence et workshop *Art of fragments conversation. Theatre and performance*, organisé par Laura Swift (Université d'Oxford et British Academy), en ligne, 26 mai 2021, avec Ruth Little et Jordan Tannahill (Akram Khan compagny)



Outwitting the Devil, Akram Khan. ©Christophe Raynaud de Lage

Table des figures

Figure 1. <i>La Guerre de Troie (en moins de deux !)</i> , Eudes Labrusse et Jérôme Imard, 2018.	79
Figure 2. <i>La Guerre de Troie (en moins de deux !)</i> , Eudes Labrusse et Jérôme Imard, 2018.	80
Figure 3. <i>La Guerre de Troie (en moins de deux !)</i> , Eudes Labrusse et Jérôme Imard, 2018. Évolution de la table centrale. Capture d'écran du teaser et ©Laure Ricouard	81
Figure 4. <i>Iliade (L'épopée dans un grenier)</i> , Damien Roussineau et Alexis Perret, 2016. Combat entre Hector et Achille ©Philippe Savoir.....	82
Figure 5. <i>Iliade (L'épopée dans un grenier)</i> , Damien Roussineau et Alexis Perret, 2016. Athéna, Thétis, Poséidon, Zeus et Héra ©Philippe Savoir	83
Figure 6. <i>Ithaque, Notre Odyssée 1</i> , Christiane Jatahy, 2018. Vue en coupe de l'espace bifrontal. ©Christophe Raynaud de Lage	85
Figure 7. <i>GilgaClash</i> , compagnie Scrupule du Gravier, 2018. Affiche du spectacle.	107
Figure 8. <i>GilgaClash</i> , compagnie Scrupule du Gravier, 2018. Combat d'Enkidu et Gilgamesh. Capture d'écran du teaser.	110
Figure 9. <i>Iliade</i> , Pauline Bayle, 2015. Poséidon, encouragé par Héra. Capture d'écran de la captation.	111
Figure 10. <i>L'Odyssée ou La folle conférence du professeur Larimbart</i> , Étienne Luneau, 2013. Commentaire journalistique de l'arrivée d'Ulysse chez les Phéaciens. [sans crédit]	120
Figure 11. <i>Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis</i> , Camille Prioul, 2018. Différentes postures. ©David Bakhoun	127
Figure 12. <i>Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis</i> , Camille Prioul, 2018. Affiche du spectacle.	129
Figure 13. <i>Iliade (L'épopée dans un grenier)</i> , Alexis Perret et Damien Roussineau, 2016. Croquis de la scénographie. Dossier pédagogique.....	134
Figure 14. <i>Petite Iliade (en un souffle)</i> , Julie Guichard, 2019. les comédiennes et le musicien. ©Michel Cavalca.....	135
Figure 15. <i>Petite Iliade (en un souffle)</i> , Julie Guichard, 2019. Combat des deux sœurs incarnant des guerriers épiques ©Michel Cavalca	143
Figure 16. <i>Helen of Troy</i> , Robert Wise, 1956. Pâris et Hélène devant les statues d'Aphrodite et d'Athéna grimaçante, maudit·e·s par Cassandre. Capture d'écran du film.	178
Figure 17. <i>Ulysse</i> , Mario Camerini, 1954). Ulysse jetant à terre la statue de Poséidon. Capture d'écran du film	178
Figure 18. <i>Helen of Troy</i> , John Kent Harrison, 2003. Les trois déesses face à Paris. Capture d'écran du film.	180
Figure 19. <i>Troy: Fall of a city</i> , David Farr, 2018. Aphrodite.	180
Figure 20. <i>Sous d'autres Cieux</i> , Maëlle Poésy, 2019. Dieux et déesses en hauteur ©Jean-Louis Fernandez	186
Figure 21. <i>Iliade</i> , Pauline Bayle, 2015. Supplication de Thétis à Zeus. Capture d'écran de la captation.	192
Figure 22. <i>Peplums</i> de 1954 à 1983.	226
Figure 23. <i>Peplums</i> de 2004 à 2014.	226
Figure 24. <i>L'Odyssée, une histoire pour Hollywood</i> , Krzysztof Warlikowski, 2021. Au premier plan, Ulysse endormi. ©Magda Hueckel	235
Figure 25. <i>Iliade</i> , Marc Lallement, 2015. ©Corinne Svala.....	245
Figure 26. <i>Pénélope ô Pénélope</i> , Simon Abkarian, 2008. Élias. ©Karim Dridi.....	266
Figure 27. <i>La Mort d'Achille</i> , écrit par Wajdi Mouawad, 2019. Mise en lecture. Achille et Ulysse. Capture d'écran de la captation.	289

Figure 28. <i>L'Odysée, une histoire pour Hollywood</i> , Krzysztof Warlikowski, 2021. Même épisode de la vie d'Izolda, à l'écran puis sur scène. ©Magda Hueckel	298
Figure 29. <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i> , Simon Abkarian, 2013. Comédien en train de danser, et musiciens en arrière-plan. Capture d'écran de la captation.....	305
Figure 30. <i>La Mort d'Achille</i> , écrit par Wajdi Mouawad. Mise en lecture. Musicien·ne·s et comédien·ne·s. Capture d'écran de la captation.	306
Figure 31. <i>Iliade/Brisée</i> , Laurence Campet, 2016. En fond de scène, le devin Calchas. Capture d'écran de la captation.....	343
Figure 32. <i>Iliade/Brisée</i> , Laurence Campet, 2016. En avant-scène, la comédienne s'adresse au public. En fond de scène, projection de son image (Briséis). Capture d'écran de la captation.	348
Figure 33. <i>Helen of Troy</i> , John Kent Harrison, 2003. Capture d'écran du film.....	369
Figure 34. <i>La Dame d'Ithaque</i> , David Pharaon, 2012. Pénélope et Homère. [pas de crédit]..	436
Figure 35. <i>Le voyage immobile de Pénélope</i> , Katerini Antonakaki, 2015. Pénélope tirant son fil dans la scénographie labyrinthique d'Ithaque. ©La Main d'œuvre.....	439
Figure 36. <i>La nuit est tombée sur Ithaque</i> , Manon Crivellari, 2021. Plateau recouvert de plusieurs kilos de laine. ©Bob Mauranne	440
Figure 37. <i>Pénélope</i> , Élise Combet, 2009. La comédienne et les armoires-théâtres de marionnettes de Pénélope. ©Elise Combet	443
Figure 38. <i>O Agora que Demora. Le présent qui Déborde (notre Odysée II)</i> , Christiane Jatahy, 2019. Régie à vue sur plateau, à jardin. ©Christophe Raynaud de Lage.....	447
Figure 39. <i>Odysée etc. Pénélope</i> , Céline Chemin, 2019. Pénélope. Dossier du spectacle...	456

Table des matières

Remerciements	3
Remarque préliminaire	5
Sommaire	7
Introduction générale – Mettre en scène des épopées (France, XXI ^e siècle)	9
A. Un corpus : les épopées sur les scènes françaises (2000-2023)	11
1. Quelques définitions préliminaires	12
2. État de la question : les épopées sur les scènes contemporaines	21
3. Méthodologie : référencement, identification et sélection des œuvres.....	27
4. Un corpus varié représentatif du recensement.....	32
B. Une approche interdisciplinaire.....	34
C. Trajectoire de la thèse	35
PREMIERE PARTIE. Raconter les épopées sur les scènes contemporaines : obstacles et enjeux de l’adaptation au théâtre d’un récit épique.....	39
Chapitre 1. Jouer avec les formats et les temporalités – entre procédés de condensation et désir d’exhaustivité	47
I. Le format sériel : retrouver le plaisir de la durée	50
A. Les épopées, une matrice sérielle	51
1. Séries et épopées : similitudes entre les deux genres	51
2. Du théâtre à la série et de la série au théâtre : un dialogue déjà ancien.....	58
3. Peter Brook et le <i>Mahâbhârata</i> : du spectacle-fleuve à la saga théâtrale, en passant par série télévisée.....	64
B. Ressusciter les aèdes antiques – <i>L’Odyssée</i> avignonnaise de Blandine Savetier.....	68
1. Une série : dans les épisodes précédents... ..	68
2. Partage et convivialité des banquets antiques.....	70
C. La communauté des guerriers : <i>Iliade</i> en dix épisodes de Luca Giacomoni.....	71
II. Évoquer la durée dans un souffle	76
A. Faire de la réduction et de l’accumulation des principes dramaturgiques	77
1. Mini-série pour maxi-récit : « tout garder » mais réduire à l’extrême	78
2. L’encombrement : signifier le plus.....	80
B. Développer une épopée : focalisation sur quelques vers.....	84
1. <i>Ithaque, Notre Odyssée 1</i> : collision du passé et du présent pour un temps suspendu	85
2. <i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i> : repousser l’arrivée de la guerre	89
Conclusion du chapitre.....	92
Chapitre 2. Remplacer les poètes épiques : les voix narratives des personnages	95
I. D’autres modèles de narration : le conte et le rap	97
A. Transhumanisme et vestiges archéologiques : le <i>GilgaClash</i> des conteurs modernes	97
1. Une immersion à Uruk.....	101

2.	Mettre à distance l'Épopée de <i>Gilgamesh</i> : une modernisation qui passe par la discussion	102
B.	Combats épiques et <i>clash</i> de rap	104
1.	Musicalité épique et rap moderne	104
2.	Le rap dans <i>GilgaClash</i> : un <i>egotrip</i> héroïque.....	107
3.	Entrer dans la bataille : le rap du guerrier.....	110
4.	Faire communauté	113
II.	Métamorphoses de l'aède : l'Iliade et l'Odyssée racontées par des personnages	117
A.	Le professeur de Lettres Classiques : un nouvel aède – <i>L'Odyssée ou La folle conférence du professeur Larimbart</i>	118
1.	Une conférence sur l' <i>Odyssée</i> qui devient un reportage journalistique	118
2.	Les personnages homériques	120
B.	Ulysse humoriste et showman – Odyssée, nous n'avons qu'une seule vie pour être réunis	122
1.	Ulysse et le <i>stand-up</i>	123
2.	Un seul e(s)t la foule.....	126
3.	L'histoire d'amour	128
C.	L' <i>Iliade</i> à hauteur d'enfants : jouer (avec) la narration.....	130
1.	Des enfants qui jouent à mettre en scène l' <i>Iliade</i> : cohabitation de la narration et du jeu	130
2.	Raconter au présent une histoire du passé : personnages-narrateurs et personnages-comédiens.....	135
3.	Le support de l'histoire : le livre.....	138
4.	Décaler la violence : réduction et mise à distance au service de la représentation de la guerre	142
III.	Parodier les épopées : raconter au public dans la joie.....	145
A.	Parodier les épopées : des traditions	146
1.	Héros et épopées parodié·e·s	147
2.	Les joies de l'anachronisme.....	148
B.	Populariser les épopées pour les transmettre.....	151
1.	Homère, « éducateur de la Grèce »... et toujours dans les programmes scolaires français	152
2.	Transmettre avec humour	154
C.	La culture contre la Culture.....	157
	Conclusion du chapitre.....	160
	Conclusion de la première partie.....	161
	DEUXIEME PARTIE. Mettre en scène les personnages divins et les héros épiques : de la parodie à l'humanisation	163
	Chapitre 1. Le divin sur les scènes contemporaines.....	169
I.	Tradition comique : les dieux et les déesses grecques depuis Homère	171
A.	Rire des dieux et des déesses chez Homère	172
B.	Après Homère : du théâtre antique à nos jours	175
II.	Difficultés de la représentation des dieux et des déesses aujourd'hui	177

A.	Aujourd'hui : les dieux et déesses grec·que·s à l'écran (cinéma, téléfilms, séries et jeux-vidéo)	177
1.	Adapter le contexte homérique sans les divinités.....	177
2.	Les dieux et les déesses de la mythologie grecque.....	181
B.	Au théâtre : des personnages embarrassants à supprimer	183
III.	Mettre en scène les divinités : jeux spatiaux et systématisation de l'humour.....	185
A.	Traduire le pouvoir des dieux et des déesses dans l'espace : porosité entre la scène et la salle.....	187
B.	Caricaturer les dieux et les déesses épiques : de l'anachronisme des personnages à la critique sociale.....	190
1.	Les dieux et déesses de sitcom de Pauline Bayle	190
2.	Identifier les divinités dans les comédies	195
C.	Zeus, roi (déchu) de l'Olympe	196
	Conclusion du chapitre.....	200
	Chapitre 2. Les héros épiques et la scène, histoire d'une incompatibilité	203
I.	Achille, le meilleur des Achéens ?	205
A.	Héroïsme et expression de soi – des épopées aux tragédies antiques	206
1.	Les larmes d'Achille et des héros homériques	210
2.	Les larmes de Gilgamesh.....	211
B.	Les héros épiques et la mort.....	212
1.	Le héros comme machine à tuer : l' <i>aristie</i>	212
2.	La mort du guerrier, entre fatalité et tentative d'évitement	214
C.	Sociabilité des héros : inclure les héros épiques dans d'autres modèles sociaux... 217	
1.	Achille et Patrocle, duo amical ou couple d'amants.....	218
2.	L'homophilie des héros : un questionnement ancien	220
3.	Des héros solitaires : masculinité et virilité des héros épiques dans le cinéma hollywoodien des années 2000.....	222
4.	L'héroïsme épique dans les jeux vidéo : des combattants avant tout.....	228
II.	Sur les scènes contemporaines : des héros « ordinaires »	231
A.	Du rejet des héros à leur « dés-héroïsation »	232
1.	Achille silencieux – « Je ne suis pas un sauveur »	232
2.	L'Ulysse prétexte de Warlikowski	234
3.	Gilgamesh, un héros ordinaire – épopée et théâtre du quotidien.....	236
4.	Les héros aujourd'hui : entre incompatibilité politique et « tentation ».....	239
B.	Choix des héros : conserver des personnages de premier plan	241
1.	Absence de Patrocle.....	242
2.	Ménélas sur le devant de la scène.....	243
C.	Des dramaturgies de la parole : des héros racontés et/ou se racontant pour exister 244	
1.	Questionner l'héroïsme.....	244
2.	Le récit des héros par les héros.....	245
	Conclusion du chapitre.....	248

Chapitre 3. Des héros (a)battus	249
I. Simon Abkarian, Wajdi Mouawad, Peter Brook et les épopées : des compagnonnages 252	
A. Simon Abkarian, de l' <i>Odyssée</i> à l' <i>Iliade</i>	253
B. Wajdi Mouawad et Homère	254
C. Peter Brook, retour au <i>Mahâbhârata</i>	256
II. Actualisations scéniques des guerres épiques	259
A. Guerres épiques et guerres modernes	259
B. Ulysse en soldat abimé par la guerre.....	262
1. Ulysse, anti-héros : une tradition	263
2. Le retour manqué	265
C. Remise en cause des héros : la culpabilité prend le pas sur l'héroïsme	268
1. Wajdi Mouawad : de la responsabilité des héritier·ère·s à celle des coupables 270	
2. La culpabilité chez les super-héros modernes	270
III. La scène comme espace de témoignage	274
A. Du héros épique au personnage moderne.....	274
B. Des personnages de parole	280
1. La solitude des héros de Simon Abkarian : une parole circulaire qui enferme 281	
2. <i>La Mort d'Achille</i> : tentative de dialogue à travers l'espace et le temps	284
C. Contre la spectacularisation de l'horreur	290
1. Raconter les conséquences de la guerre.....	292
2. Mettre en scène la mise en récit : L' <i>Odyssée</i> , une histoire pour Hollywood .	296
3. Parler pour avouer : le « dire-vrai » contre le « bien-dire »	299
4. Conserver la poésie épique : le chant et la musique	302
Conclusion du chapitre.....	308
Conclusion de la deuxième partie	310
TROISIEME PARTIE. Les épopées homériques au féminin : les héroïnes épiques sur le devant de la scène	313
Chapitre 1. Les personnages féminins homériques : traditions, héritages et scènes contemporaines.....	321
I. Les épopées, un monde d'hommes	322
A. Rôles et valeurs des personnages féminins chez Homère	322
1. Mères, épouses et protectrices : les femmes au service des héros.....	322
2. Dangereuses immortelles.....	326
B. Porosité des valeurs genrées : l'exemple de Penthésilée.....	327
II. Après les épopées : la gloire pour certaines, l'oubli pour les autres	331
A. Des femmes illustres	331
B. Les personnages féminins épiques sur scène au XXI ^e siècle	334
III. L'exemple de Briséis.....	336
A. Briséis, la plus grecque des troyennes.....	337

B.	Évolution de Briséis au théâtre : de l’amoureuse éconduite au personnage oublié	338
1.	Briséis aux XVII ^e et XVIII ^e siècles en France	338
2.	Un personnage cinématographique	339
C.	<i>Iliade/Brisée</i> (2016) : réhabilitation théâtrale de Briséis	341
1.	Donner une voix à Briséis : renverser la perspective masculine	342
2.	Laurence Campet entre les lignes d’Homère	345
	Conclusion du chapitre	349
Chapitre 2.	Hélène au théâtre : un corps avant une voix	351
I.	Hélène, un personnage complexe : traditions et héritages de sa représentation	354
A.	Un personnage hors-norme dans l’ <i>Iliade</i> et l’ <i>Odyssee</i>	354
1.	Un personnage qui échappe aux normes	354
2.	La parole d’Hélène	356
B.	Réception dans les arts de la scène : de la tragédie à la comédie	359
1.	Hélène et les dramaturges antiques – entre tragédie et comédie	359
2.	<i>La Belle Hélène</i> d’Offenbach : consécration d’un personnage de comédie	362
C.	Montrer Hélène, un enjeu cinématographique (1924-2018)	365
1.	Hélène et le <i>male gaze</i>	366
2.	Des Hélène royales : de Robert Wise (1956) à David Farr (2018)	370
II.	Sur les scènes contemporaines : l’impossible représentation d’Hélène	378
A.	La beauté d’Hélène : une difficulté pour les metteur·se·s en scène	380
1.	Mettre à distance la beauté d’Hélène	382
2.	Hélène, Barbie et Marilyn : mettre en scène la beauté	386
B.	Les Hélène de Simon Abkarian : de la silhouette éphémère au personnage incarné	390
1.	<i>Ménélas Rebétiko Rapsodie</i> et la mise en scène de l’absence	391
2.	La réponse d’Hélène : <i>Hélène après la chute</i>	395
3.	Vers de nouvelles représentations d’Hélène	398
	Conclusion du chapitre	401
Chapitre 3.	Pénélope : du double d’Ulysse au double des metteuses en scène	403
I.	Les Pénélope antiques : vers un personnage modèle	406
A.	Du personnage homérique à « l’irréprochable Pénélope »	406
1.	Chez Homère, une Pénélope sage, mais écartée de l’action	406
2.	Après l’ <i>Odyssee</i> : l’idéalisations de Pénélope	410
B.	Consécration du personnage depuis le XX ^e siècle : le potentiel féministe de Pénélope	412
1.	Arts textiles et poésie : quand les artistes deviennent des Pénélope	412
2.	À l’écran : la tisseuse dans l’ombre d’Ulysse	414
II.	Pénélope et ses doubles : un personnage scénique polymorphe depuis le XX ^e siècle	416
A.	Les Pénélope narratrices	416
1.	Pénélope, un personnage inséparable d’Ulysse	416

2.	L’ <i>Odyssee</i> racontée par Pénélope : <i>Odyssee etc. Pénélope</i>	422
B.	Les femmes de l’ <i>Odyssee</i> réunies en une seule : Pénélope aux mille voix.....	425
1.	À l’écran, une Pénélope-Circé (<i>Ulisse</i> , Mario Camerini) : l’épouse et la maîtresse.....	425
2.	Deux femmes abandonnées : Pénélope-Calypso (<i>Ithaque, Notre Odyssee 1</i> , Christiane Jatahy).....	429
C.	Les doubles marionnettiques de Pénélope	435
1.	Un personnage-tissu : l’importance de la matière dans la légende de Pénélope	435
2.	Immobilité et espace domestique : Ithaque, entre prison et espace « d’ <i>Odyssee</i> domestique »	441
III.	Coprésence des metteuses en scène et de leur Pénélope	447
A.	Pénélope et Calypso, des projections de Christiane Jatahy.....	449
1.	Christiane Jatahy, une metteuse en scène omniprésente dans son diptyque...	449
2.	Les différentes communications à l’œuvre dans le dyptique de Christiane Jatahy	450
B.	Céline Chemin sous le « masque » de Pénélope	453
1.	De l’aède au personnage	454
2.	Ithaque e(s)t le Japon	457
	Conclusion du chapitre.....	461
	Conclusion de la troisième partie	464
	Conclusion générale	467
	Bibliographie.....	473
	Annexes – spectacles.....	497
	Table des figures	533
	Table des matières	535